

C U R S O S E C O N G R E S O S

ACTAS
DEL XVIII CONGRESO CEHA
Santiago de Compostela
20-24 de septiembre de 2010

Mirando a Clío

El arte español espejo de su historia



BAJO LA COORDINACIÓN DE

María Dolores Barral Rivadulla
Enrique Fernández Castiñeiras
Begoña Fernández Rodríguez
Juan M. Monterroso Montero

UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

publicacións

Mirando a Clío.
El arte español espejo de su historia

CURSOS E CONGRESOS DA
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA
Nº 212

Mirando a Clío. El arte español espejo de su historia

ACTAS DEL XVIII CONGRESO DEL CEHA
Santiago de Compostela, 20-24 de septiembre de 2010

Bajo la coordinación de

MARÍA DOLORES BARRAL RIVADULLA

ENRIQUE FERNÁNDEZ CASTIÑEIRAS

BEGOÑA FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ

JUAN M. MONTERROSO MONTERO

2012

UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA



Esta obra se encuentra bajo una licencia internacional Creative Commons BY-NC-ND 4.0. Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra no incluida en la licencia Creative Commons BY-NC-ND 4.0 solo puede ser realizada con la autorización expresa de los titulares, salvo excepción prevista por la ley. Puede Vd. acceder al texto completo de la licencia en este enlace:

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es>

© Universidade de Santiago de Compostela, 2012

Edita

Edicións USC

Campus Vida

15782 Santiago de Compostela

<https://www.usc.gal/publicacions>

DOI: <https://dx.doi.org/10.15304/cc.2024.1843>

COMITÉ DEL CEHA

PRESIDENTES DE HONOR

Jesús Hernández Perera (+)
Antonio Bonet Correa
Alfonso R. Gutiérrez de Ceballos
Víctor Nieto Alcaide
Ignacio Henares Cuéllar
Cristóbal Belda Navarro

Presidente:

Alfredo Morales Martínez

Vicepresidenta:

María Victoria Herraiz Ortega

Tesorero:

Rafael López Guzmán

Vocales:

Isabel Álvaro Zamora
Xesqui Castañer López
Miguel Ángel Castillo Oreja
Víctor Mínguez Cornelles
Pilar Mogollón Cano-Cortés
Juan M. Monterroso Montero
José Luis Plaza Chillón
Teresa Sauret Guerrero
Joan Ramón Triadó Tur

Secretario:

Miguel Taín Guzman

COMITÉ EJECUTIVO

Presidentes

Enrique Fernández Castiñeiras
Juan M. Monterroso Montero

Vocales.

Miguel Taín Guzmán

Secretaría.

María Dolores Barral Rivadulla
Begoña Fernández Rodríguez

Comité científico

Salvador Andrés Ordax (Universidad de Valladolid), Gonzalo M. Borrás Gualís (Universidad de Zaragoza), María Victoria Carballo-Calero Ramos (Universidad de Vigo), David Chao Castro (Universidad de Santiago de Compostela), José María Folgar de la Calle (Universidad de Santiago de Compostela), José Manuel García Iglesias (Universidad de Santiago de Compostela), Antonio Garrido Moreno (Universidad de Santiago de Compostela), M. Reyes Hernández Socorro (Universidad de Las Palmas), Luís Hueso Montón (Universidad de Santiago de Compostela), José Manuel López Vázquez (Universidad de Santiago de Compostela), María del Mar Lozano Bartolozzi (Universidad de Extremadura), Víctor Manuel Mínguez Cornelles (Universidad Jaume I), Xosé Nogueira Otero (Universidad de Santiago de Compostela), Manuel Núñez Rodríguez (Universidad de Santiago de Compostela), Dulce Ocón Alonso (Universidad del País Vasco), José Luis Plaza Chillón (CEHA), Francisco J. Portela Sandoval (Universidad Complutense de Madrid), Carlos Reyero Hermosilla (Universidad Autónoma de Madrid), Sonia Ríos Moyano (Universidad de Málaga), Inmaculada Rodríguez Moya (Universidad Jaume I), Alfonso Rodríguez Gutiérrez de Ceballos (Universidad Autónoma de Madrid), Nuria Rodríguez Ortega (Universidad de Málaga), Delfín Rodríguez Ruiz (Universidad Complutense de Madrid), Andrés Rosende Valdés (Universidad de Santiago de Compostela), Rocío Sánchez Ameijeiras (Universidad de Santiago de Compostela), Jesús Sánchez García (Universidad de Santiago de Compostela), Ángel Sicart Giménez (Universidad de Santiago de Compostela), Marisa Sobrino Manzanares (Universidad de Santiago de Compostela), Julio Vázquez Castro (Universidad de Santiago de Compostela), Alfredo Vigo Trasancos (Universidad de Santiago de Compostela), Carlos Villanueva Abelairas (Universidad de Santiago de Compostela)

Moderadores de mesas de sección

M^a. Pilar Alen Garabato (Universidad de Santiago de Compostela), Rosa M. Cacheda Barreiro (Universidad de Santiago de Compostela), Marta Cendón Fernández (Universidad de Santiago de Compostela), Alberto Darías Príncipe (Universidad de La Laguna), Fátima Diez Platas (Universidad de Santiago de Compostela), M^a del Carmen Folgar de la Calle (Universidad de Santiago de Compostela), M^a Dolores Fraga Sampedro (Universidad de Santiago de Compostela), Javier Garbayo Montabes (Universidad de Santiago de Compostela), Ana E. Goy Diz (Universidad de Santiago de Compostela), Lena S. Iglesias Rouco (Universidad de Burgos), Fernando Pérez Rodríguez (Universidad de Santiago de Compostela), Miguel A. Rodríguez Gonzalez (Universidad de Santiago de Compostela), Jose Luis Senra Gabriel y Galán (Universidad de Santiago de Compostela), María del Valle Gómez de Terreros Guardiola (Universidad Pablo Olavide)

Colaboradores

Miriam E. Cortés López, Patricia Cupeiro López, Carla Fernández Martínez, Iván García Ambrunheiras, Violeta González Forte, Carme López Calderón, Marica López Calderón, M^a Mercedes López-Mayán Navarrete, M^a Aranzazu Pérez Indaverea, Javier Raposo Martínez, Diego Rodríguez Paz.

Secciones del Congreso

Secc. I. Proyectos e innovación.

José Manuel García Iglesias
Salvador Andrés Ordax
M^a. de los Reyes Hernández Socorro
Ángel Sicart Giménez

Secc. II. La marginalidad y los marginales.

Manuel Núñez Rodríguez
Víctor Mínguez Cornelles
Inmaculada Rodríguez Moya
David Chao Castro

Secc. III. Comunidades e individuos.

José M. López Vázquez
María Victoria Carballo-Calero
María del Mar Lozano Bartolozzi
Antonio Garrido Moreno

Secc. IV. Quimeras y especulaciones.

Alfredo Vigo Trasancos
Dulce Ocón Alonso
Delfín Rodríguez Ruiz
Julio Vázquez Castro

Secc. V. Identidades.

Carlos Villanueva Abelairas
Gonzalo Borrás Gualís
Carlos Reyero
Rocío Sánchez Ameijeiras

Secc. VI. Historia del arte y docencia.

José María Folgar de la Calle
José Luis Plaza Chillón
Sonia Ríos Moyano
Nuria Rodríguez Ortega
Xosé Nogueira Otero

Secc. VII. La memoria de la ciudad. La cultura jacobea

A. Luís Hueso Montón
Francisco J. Portela Sandoval
Alfonso Rodríguez Gutiérrez de Ceballos
Andrés Rosende Valdés

Secc. VIII. Pósters.

María Luisa Sobrino Manzanares
Jesús A. Sánchez García

Presentación

El libro que el lector tiene en sus manos reúne una selección de los trabajos presentados y discutidos en el XVIII Congreso Español de Historia del Arte (C.E.H.A.) celebrado en Santiago de Compostela en 2010. A la luz del número y la calidad de las contribuciones de que se nutrió esta reunión científica y el desarrollo sustancial de sus diferentes sesiones, el Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Santiago de Compostela puede afirmar que se trató de un hito científico notable para la historia del arte dentro de los eventos celebrados en el 2010.

Fue en la Asamblea General del Comité Español de Historia del Arte de Barcelona, desarrollada durante el transcurso del XVII C.E.H.A., *Art i memoria*, entre el 22 y 26 de septiembre de 2004, siendo presidente don Cristóbal Belda Navarro, cuando se decidió por unanimidad aceptar la candidatura presentada por el Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Santiago como institución organizadora el XVIII Congreso Nacional de Historia del Arte de 2010 (XVIII CEHA), bajo el epígrafe general de *Mirando a Clío. El arte español como espejo de su historia*.

Eran varias las razones que impulsaban, y así fueron expuestas en su momento, a nuestro departamento a postularse para esta labor. En primer lugar el interés por contribuir desde la universidad compostelana a una mejor definición y reconocimiento de la autonomía de nuestra disciplina; la misma que, años atrás, se había visto cuestionada y que, en el instante de escribir estas líneas, contempla como se está a punto de cerrar uno de los procesos de transformación más complejos e ilusionantes de la enseñanza universitaria. En segundo lugar porque en 2011 se cumplirían los veinticinco años de la celebración del VI C.E.H.A., donde un departamento con muy poco tiempo de vida asumía la responsabilidad de poner de manifiesto, tal como se indica en la introducción a sus actas, el carácter humanista de una disciplina que se caracteriza todavía hoy por una gran diversidad de inquietudes y una multiplicidad de perspectivas –tanto historiográficas como metodológicas-. Además, por azares propios de la historia, de nuevo Santiago de Compostela sucedía, como había ocurrido en 1984, a Barcelona como ciudad que daba acogida al C.E.H.A. Una ciudad que en 2008 se preparaba para celebrar el Año Jubilar Compostelano de 2010, haciendo así posible el que habría sido con toda seguridad el anhelo de todos los miembros del Departamento que habían impulsado el VI C.E.H.A., *Los Caminos y el Arte*, que la peregrinación no fuese un tema de estudio sino una realidad vivida.

El XVIII C.E.H.A. tuvo lugar en Santiago de Compostela entre los días 20 y 24 de septiembre del año 2010, con sede en la Facultad de Geografía e Historia. No había un lugar más adecuado para la celebración del congreso que el antiguo edificio de la Universidad, donde en la actualidad la Historia del Arte es una licenciatura y un grado independiente en la formación de nuestros alumnos. Sito en el corazón de la ciudad, donde ésta convive con la cultura, el arte y la vida. Un edificio que se erige sobre las cenizas dejadas por la expulsión los jesuitas; que fue consagrado como la Minerva compostelana, la misma que preside la entrada y el Paraninfo donde se celebraron las sesiones plenarias del congreso; el que dio cabida a las cinco facultades que vertebraron durante años la universidad española; y el que asistió a la progresiva especialización de la formación impartida en sus aulas, primero como licenciatura en Filosofía y Letras, más tarde como licenciatura en Geografía e Historia, y ahora como grado en Historia del Arte, entre otros.

Quizás fuera ese el motivo por el que se propuso como tema una mirada desde la historia del arte hacia la historia de España. El creciente reconocimiento que nuestra disciplina ha experimentado en los últimos tiempos, en especial en aquellos aspectos vinculados con su dimensión patrimonial y cultural, ha traído consigo un notable incremento de estudios, proyectos y acciones que tienen como punto final la recuperación de la lectura integral de la obra de arte como parte de un contexto histórico y humano. Asimismo, este interés se ha visto acompañado de una revisión de muchos de los marcos teóricos en los que se venía desarrollando tradicionalmente esta labor. De ahí que el XVIII C.E.H.A. se propusiese como punto de partida el análisis de las permanentes relaciones que las obras de arte han establecido con la historia y la cultura de España. Las ponencias y comunicaciones presentadas, sometidas todas ellas a los imperativos del tiempo, nos permitieron descubrir –como ahora ocurrirá a través de las páginas de este libro- la riqueza y complejidad de nuestra cultura artística.

Sin ánimo de caer en la reiteración de reseñar todas y cada una de las secciones de forma detallada y completa, baste recordar que bajo enunciados más o menos sugerentes, se pretendía ver como individuos o comunidades organizadas habían definido a través de sus obras el discurrir de la historia, bien como testimonio bien como agente del cambio; como esos esfuerzos habían dejado en los márgenes del camino otras expresiones artísticas que se debían recuperar, lo mismo que habrían quedado arrumbados sueños, quimeras y especulaciones por estudiar; como todos ellos forman parte de la Identidad del grupo y ésta tiene un reflejo especial en la ciudad y en la memoria que esta conserva en sus calles, edificios y demás signos de vida urbana. Esta pequeña recapitulación sería excesivamente escueta si no recordáramos que también tuvieron cabida en este congreso los proyectos de investigación y tesis doctorales que están en proceso de elaboración, las inquietudes que la docencia arroja sobre la historia del arte como uno de los ejes sobre los que debe girar nuestra profesión y las iniciativas de aquellos optaron por un formato diferente al de la comunicación tradicional, el póster científico, que ahora queda recogido como estudio dentro de estas actas.

El resultado final de aquellos cinco días de septiembre de 2010 lo tienen ahora en sus manos. Éste no habría sido posible sin la participación de un total de 294 congresistas, 250

comunicantes, 34 ponentes invitados, sin el decidido apoyo y confianza demostrado por los miembros del Comité Español de Historia del Arte y por el esfuerzo de todos y cada uno de los miembros de un Departamento que, esperamos, vean en estas actas la compensación al trabajo realizado. El ahínco, la dedicación, la eficiencia y la ilusión son las virtudes que los adornan, lo mismo que la paciencia, comprensión y estima.

De igual modo, es obligado y justo dejar constancia de nuestro agradecimiento a todas aquellas instituciones que actuaron como patrocinadores y colaboradores de este proyecto: Ministerio de Ciencia e Innovación, Caixanova, C.E.H.A., Xacobeo 2010, Departamento de Historia del Arte, Cámara de Comercio, AquaBona, Concellos de Santiago de Compostela y Lugo.

Sirvan, en definitiva, estas actas como un instrumento a través del cual recordar los días pasados en Santiago de Compostela, a la sombra del Apóstol; como un medio para contribuir a la difusión de nuevas ideas sobre la historia del arte; como la recompensa y el parabién para sus autores por el esfuerzo realizado; y, como quedó recogido en la ofrenda ante el Apóstol Santiago presentada por el señor presidente del Comité Español de Historia del Arte, don Alfredo J. Morales, para entender y dar a conocer este universo vital que es la historia del arte como espejo de la mentalidad y vida de cada momento cultural.

Enrique Fernández Castiñeiras

Juan M. Monterroso Montero

Presidentes del XVIII Congreso Español de Historia del Arte

DVD

Conferencias marco

Bonet Correa, A.: Pluralidad y unidad del Arte español

Mínguez Cornelles, Víctor M.: El rey sana. Enfermos, milagros y taumaturgia en las Cortes europeas desde la Antigüedad al Romanticismo.

Carballo-Calero Ramos, María Victoria: Edad de Plata y generación del 27. Maruja Mallo.

Rodríguez Ruiz, D.: De algunas quimeras y sueños arquitectónicos pintados (S. XVI- XVIII)

Borrás Gualis, Gonzalo M.: A propósito del arte mudéjar: una reflexión sobre el legado andalusí en la cultura española.

Hueso Montón, Ángel Luís: Ciudades filmadas. Imágenes de un entorno

Morales, Alfredo J.: Escultura y ciudad. Mejor no tener memoria.

CD-ROM

Conferencias marco

Borrás Gualis, Gonzalo M.: A propósito del arte mudéjar: una reflexión sobre el legado andalusí en la cultura española.

Carballo-Calero Ramos, María Victoria: Edad de Plata y generación del 27. Maruja Mallo.

Hueso Montón, Ángel Luís: Ciudades filmadas. Imágenes de un entorno

Mínguez Cornelles, Víctor M.: El rey sana. Enfermos, milagros y taumaturgia en las Cortes europeas desde la Antigüedad al Romanticismo.

Morales, Alfredo J.: Escultura y ciudad. Mejor no tener memoria.

Sección I

Proyectos e innovación. El ámbito jacobeo

García Iglesias, José Manuel: Entre las bellas artes y el patrimonio. Proyectos e innovación en la historia del arte. El ámbito jacobeo.

Darias Príncipe, Alberto: Turismo y desarrollo sostenible: las fortificaciones hispano-lusas en el Magreb.

- Gómez de Terreros Guardiola, María del Valle: Conservación y restauración de la arquitectura de la Orden de Santiago en Andalucía.
- Aguilar Díaz, Jesús: El arte del bordado en la Catedral de Santiago de Compostela (siglos XVI-XVIII): Aproximación a su estudio.
- Azanza López, José Javier: "Peregrinos en piedra y bronce". Cincuenta años de escultura pública en el Camino de Santiago: propuesta de estudio y catalogación.
- Cortés López, Claudio: Antonio Romera y la historia del arte en Chile.
- Cortés López, Miriam Elena: Escalera monumental en el pazo gallego como pálido reflejo de la arquitectura palaciega europea.
- Cortes Zulueta, Concepción: Un gato es un gato es un gato. La historia del arte y los estudios animales.
- Cupeiro López, Patricia: Patrimonio y turismo. La intervención arquitectónica en el patrimonio cultural a través del programa de Paradores de Turismo. Estado de la cuestión.
- Díaz González, María del Mar: El individuo y la sociedad de consumo desde los cromolitografiados publicitarios asturianos (1920-1960).
- Diéguez Melo, María: El patrimonio a través del espejo. La gestión cultural en Santa Ana Zegache (Oaxaca, México).
- Diéguez Rodríguez, Ana: La pintura flamenca del siglo XVI en el norte de España. La vertiente cantábrica: de Navarra a Galicia.
- Díez Platas, Fátima: La ilustración de Ovidio en el siglo XV y la recuperación de la imagen mitológica
- Fernández Martínez, Carla: La ciudad percibida. Memoria e identidad visual.
- García Cuetos, Pilar: Restauración y reconstrucción monumental en España 1938-1958. Las direcciones generales de bellas artes y de regiones devastadas.
- García Gómez, Estibaliz, Garrido Muñoz, Andrea y Meilán Jácome, Patricia: *Biblioteca digital ovidiana*: Las ediciones ilustradas de Ovidio de los siglos XV al XIX en las bibliotecas de Galicia y Cataluña
- González Román, Carmen: Origen y destino de los tratados sobre perspectiva en España. Confrontaciones entre la teoría escrita y la práctica artística.
- Guzmán Fernández, José V.: La Investigación histórico-artística aplicada al proyecto de intervención en la iglesia renacentista de Iznalloz (Granada).
- Laguna Enrique, Martha Elizabeth: Herencia y tradición: la pintura española decimonónica en ultramar.
- López Calderón, Marica: *La Historia del Glorioso Apóstol Santiago* a través de la escultura gallega de los siglos XVII y XVIII.

- Meilán Jácome, Patricia: Patrimonio mitológico: Las ediciones ilustradas de Ovidio en las bibliotecas gallegas
- Mesía López, Ana: Urbanismo y paisaje como condicionantes de la experiencia turística en los conjuntos históricos medios. El ejemplo de Combarro.
- Monlleó i Galcerà, Angel: Tortosa, puerta del camino de peregrinos jacobeos en la Baja Edad Media y tiempos modernos.
- Monlleó i Galcerà, Angel: El camino de peregrinos jacobeos en el tramo final del Ebro.
- Novo Sánchez, Francisco Javier: El palacio compostelano de Joaquín de Lamas. Planos del arquitecto Lucas Ferro Caaveiro.
- Olmo Gracia, Antonio: Para un corpus de revestimientos lapidarios medievales: la galería románica de San Isidoro de León.
- Plasencia Lozano, Pedro: El puente de Queensboro, más allá de la Manhattan de Woody Allen. Miradas y reflexiones fílmicas en torno a una estructura ingenieril.
- Portmann, Maria: El escorzo. Fuente y desarrollo de un término en el arte del Siglo de Oro.
- Romero Pazos, Victoria: La restauración del Pórtico de la Gloria, accesible y comprensible.
- Salvà Picó, Maria Gràcia: Docencia, investigación y cooperación municipal. Las pinturas murales del castillo-convento de Sant Raimon de Penyafort (Barcelona).
- Torres Aguilar, Francisca: Nuevos soportes para la difusión del patrimonio. Alcazabit, un recorrido lúdico por la Alcazaba de Málaga.
- Vidal Pacheco, Enrique: Estudios de historia del arte en Latinoamérica: Proyección española en el campo universitario.

Sección II

La marginalidad y los marginales

- Núñez Rodríguez, Manuel: David a la procura de la indulgencia divina.
- Rodríguez Moya, Inmaculada: El retrato mortuorio: imágenes regias de tránsito a la Gloria.
- Alberruche Rico, Mar: La fotografía "pauperista" durante el primer franquismo. El caso de Carlos Saura.
- Arriola Jiménez, María: Objetos indumentarios y aderezo de la comunidad judía en las miniaturas de las Cantigas de Santa María.
- Barral Rivadulla, M^a Dolores: En los márgenes de la tierra habitada. Santiago de Compostela en la cartografía medieval.
- Bejarano Veiga, Juan C.: Retratos para una vida bohemia. La imagen del artista bohemio en Cataluña bajo el movimiento simbolista.
- Cendón Fernández, Marta: Pecado se escribe con M. Mujer medieval: maldad y marginación.

- Faxedas Brujats, M^a Lluïsa: Mujeres artistas y pintura abstracta. Sobre la marginalización de lo femenino en el discurso de la abstracción del siglo XX.
- González Rodelgo, Raquel: *Los inadaptados (León-Oeste) 2009/2010*: serie de obras sobre papel de José Luis Viñas.
- Luengo Gutiérrez, Pedro: Luciano Oliver Manchón y la reforma de la iglesia de Malate en 1863 (Filipinas).
- Méndez Rodríguez, Luís: En los márgenes de la sociedad: representaciones artísticas de la esclavitud en España.
- Moralejo Ortega, Macarena: Marginalidad en el ámbito de la literatura artística: La figura de Ottaviano Zuccari (1579-1629).
- Núñez Izquierdo, Sara: La arquitectura salmantina de los suburbios (1900-2002).
- Perpiñá García, Candela: “Diabolus in musica”. La visualización peyorativa de los profesionales de la música en la Edad Media.
- Plaza Chillón, José Luis: La imagen homoerótica del marinero en la vanguardia plástica: Demuth, Cocteau, Prieto y García Lorca: hacia una formulación icónica del arte gay.
- Rodríguez Samaniego, Cristina: Escultores olvidados de la Barcelona de 1920.
- Ruíz Artola, Inés: ¿Marginados en la periferia? Las vanguardias en España y en Polonia. El caso del ultraísmo y el formismo.
- Salgado Pantoja, José Arturo: La galería porticada como margen del templo románico.
- Sanmartín, Israel: La presencia de imágenes apocalípticas como parte de lo real en el mundo medieval.
- Schaffer, Anette: Al margen de las ideologías: el tema del exclaustrado en Goya.
- Segura Márquez, Francisco Javier: Prostituta, gitana, liberada: tres visiones de la mujer en la vanguardia europea.
- Solé i Martí, Esther: Mecanismos y escenarios de creación y difusión artística en la periferia: grupos de artistas y espacios expositivos en Lleida, 1875-1936.
- Villaseñor Sebastián, Fernando: La imagen del mal comportamiento en Castilla a través de los espacios marginales al final de la Edad Media.

Sección III

Comunidades e Individuos

- López Vázquez, José Manuel: Goya: El programa iconográfico del comedor de los Príncipes de Asturias del Palacio del Pardo
- Lozano Bartoluzzi, María del Mar: Mujeres performers en el museo Vostell Malpartida. De lo privado a lo público.

- Garrido Moreno, Antonio: Integración de las artes e integración de ideologías en el arte mural argentino.
- Albadalejo Martínez, María: La educación de una infanta de finales del siglo XVI.
- Alfonso Caffarena, Margarita de: Valoración histórico-artística de los retratos de la Infanta María Teresa de Austria como reina de Francia.
- Andueza Unanua, Pilar: Ostentación, identidad y decoro: los bienes muebles de la nueva nobleza española en el siglo XVIII.
- Cacheda Barreiro, Rosa Margarita: La liturgia de lo cotidiano a través de la estampa barroca.
- Camacho Cárdenas, Enrique: La presencia del obispo don Juan de Santiago y León Garabito en la construcción de la catedral de Guadalajara en Nueva Galicia.
- Castro Fernández, Belén M^a y Cotelo Felípez, Mario: El ornato como delito: la depuración de la arquitectura religiosa en el siglo XX.
- Chillón Raposo, David: Celebraciones en la Catedral de Sevilla por el nacimiento del infante Don Luís I de Borbón, Príncipe de Asturias.
- Cotelo Felípez, Mario: “Agua que no has de beber déjala correr”. Estudio iconográfico de las gárgolas de San Martín Pinario.
- D’Amelio, Anna: Las residencias de los embajadores y cardenales españoles en la Roma de la segunda mitad del siglo XVI.
- Dieguez Melo, María: La expresión artística como trasfondo de la Fe. La “nueva estética” del camino neocatecumenal.
- Fabregat Marín, Isabel: *Dans la zone de guerre*. La Gran Guerra vista por Ramón Pichot y otros artistas españoles.
- Fernández Campón, Miguel: Recuerdos de la esfera: multiplicidades termo-esféricas en el arte contemporáneo.
- Fernández Martín, M^a Mercedes: Sobre el gremio de carpinteros de Sevilla en el siglo XVIII: la exclusividad del culto a San José.
- Fernández Rodríguez, Begoña: Del espacio cerrado al público. Reflexiones sobre los proyectos de puesta en valor de los monasterios gallegos en la última década del siglo XX.
- Gacto Sánchez, Marina: La imagen del artista en la Academia de Bellas Artes de San Fernando: Proyección social del individuo frente a la comunidad.
- García Cueto, David: El mecenazgo episcopal de Agustín Spinola (1597-1649).
- García Portugués, Esther: La ciudad de Barcelona anfitriona de Fernando VII.
- Garrido Castellano, Carlos: El Caribe y la memoria. Poéticas y prácticas del arte y la identidad en torno al cambio de milenio.

- Gonçalves dos Santos, Diana: Santo Inácio de Loyola e Sao Francisco Xavier como exemplos de vida de perfeição nos azulejos da Capela do Noviciado do Colégio das Artes [IHS] de Coimbra.
- Gonzalez Forte, Violeta: Aproximación al estudio de las fundaciones monográficas de artistas. La Fundación Eugenio Granell.
- González Gómez, Juan Miguel: Misticismo, devoción y plástica de La Piedad en Castillo Lastrucci.
- González Martínez, Susana: Coleccionismo de arte y poder.
- González Maza, Cristina: El peso de la tradición en la configuración de las propuestas arquitectónicas durante el Primer Franquismo en Salamanca.
- González Ramos, Roberto: Pintores con abolengo. La práctica de las artes figurativas entre las clases dirigentes de la monarquía hispánica en el Siglo de Oro.
- González Talavera, Blanca: La comunidad española de la Florencia Medicea (1539-1600): principales manifestaciones artísticas.
- Hernández Núñez, Juan Carlos: Mecenazgo y restauración: Los bienes muebles de la Catedral de Sevilla entre 1850 y 1925.
- Hiebra Pardo, Adrián: Creación estética y lógica de red.
- Juan García, Natalia y Sagaste Abadía, Delia: Lujo monacal: pecados estéticos de los monjes benedictinos.
- Justo Estebanz, Ángel: José González y Giménez y la Academia Nacional de Bellas Artes de Quito.
- Kanelliadou, Vasiliki: Las musas en Cataluña: educación clásica para un pueblo moderno.
- Lesmes, Daniel: San Antonio: del desierto a la multitud. Arte y tedio en el siglo XIX.
- López Calderón, Carme: Imágenes poéticas al servicio de la Madre de Dios. La letanía de Theophilo Mariophilo como exponente del discurso mariológico postridentino.
- Maldonado Escribano, José: La arquitectura rural en la provincia de Badajoz. Un patrimonio vernáculo de significación colectiva extremeña.
- Mancebo Roca, Juan Agustín: Paolo Soleri. La concepción de la ciudad ideal. Un laboratorio urbano.
- Marafon Pecoraro, Massimiliano: La committenza arcivescovile spagnola nella Sicilia della controriforma. Un caso esemplare: la Cappella del Crocifisso nel duomo di Monreale.
- Martínez Alcázar, Elena: El gusto de la élite murciana a través de sus pertenencias en la segunda mitad del setecientos.
- Martínez Pérez, Alejandro: Imagen y autorrepresentación de Luis Paret y Alcázar a la luz de su biblioteca.

- Mocholí Martínez, M^a Elvira: La controversia trinitaria como asunto de estado en la monarquía hispánica de los siglos XVI y XVII.
- Morales Jiménez, Elena: La influencia de una sala de arte de vanguardia con 40 años de historia en sus artistas.
- Muñoz Pérez, Laura: Nuevas experiencias cromáticas en la arquitectura del mundo actual.
- Nogales Márquez, Carlos Francisco: Los maestros alarifes del arzobispado hispalense y la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid a finales del siglo XVIII.
- Nuez Santana, José Luís de la: Arte latinoamericano e identidad: balance de un debate crítico.
- Pérez Lozano, Manuel y Moralejo Ortega, Macarena: Don Diego de Simancas y la fundación de la capilla familiar en la Catedral-Mezquita de Córdoba.
- Pinilla Martín, María José: Artefactos y pirotecnia. Una manifestación artística social de la fiesta barroca.
- Piquer Viniegra, Gretel: Evaristo Valle y “Región. Revista de Asturias”: crisis, regeneracionismo y paisaje.
- Plaza, Carlos: Arquitectura y mecenazgo artístico de la comunidad española en la Florencia del Quinientos.
- Raposo Martínez, Javier: Un cierto gusto por el arte francés en Santiago de Compostela, el Seminario de Confesores del arzobispo Bartolomé Rajoy y Losada (1690-1772).
- Rivière Ríos, Henar: Especulaciones: Zaj y la crítica española.
- Rodríguez Paz, Diego: El pintor ante su imagen: una aproximación a la obra de Dionisio Fierros a través de sus autorretratos.
- Rojas-Marcos González, Jesús: El Crucificado en la escultura sevillana de Castillo Lastrucci.
- Romero Sánchez, Guadalupe: Agentes implicados en la configuración urbana de los pueblos de indios de Nueva Granada.
- Ruíz Gutiérrez, Ana: El Parián de Manila: Origen y evolución de la Alcaicería de los sangleyes.
- Saladini, Enmanuela: Memoria individual y memoria colectiva en Christian Boltanski.
- Santos Márquez, Antonio Joaquín: El platero Francisco de Alfaro, reflejo de una época.
- Sorroche Cuerva, Miguel Ángel: Las misiones jesuíticas de Baja California (México). Un modelo territorial y arquitectónico (1697-1767).
- Soto Cano, María: Creación individual y comunidad artística en la cima del *Gianicolo*. El caso de la escultura (1900-1937).
- Torre Lucena, Carmen de la: El palacio de San Telmo y los duques de Montpensier.
- Triviño Cabrera, Laura: La adoración de la cruz de Madame Anselma: interpretaciones desde la mentalidad de la artista.

Vadillo Eguino, Miren: La comunidad de artistas vascos en los años setenta, el reflejo de una sociedad en transición.

Valero Collantes, Ana Cristina: El Padre Orbea, carmelita calzado. Una mente al servicio del arte.

Varela Barrio, Jorge A.: Prácticas artísticas en torno a la desaparición: el caso de Julio López en la obra de Hugo Vidal.

Sección IV

Quimeras y especulaciones

Vigo Trasancos, Alfredo: Marte y Mercurio unidos por Hércules. El sueño ilustrado de un gran puerto hispano-indiano en el *Golfo de los Ártabros* (1720-1788).

Ocón Alonso, Dulce: *Ars memoriae*: evocaciones hispanas del Santo Sepulcro a fines del siglo XII.

Vázquez Castro, Julio: Un delirio de grandeza en la Compostela medieval: Haremos un incensario tan grande que nos tendrán por locos.

Adams, Carmen: El Instituto de Bachillerato de Avilés: un modelo racionalista en la arquitectura escolar de la Segunda República.

Álvarez Rodríguez, María Victoria: Las especulaciones sobre la ruina gótica en la España del siglo XIX: valoración de los autores del romanticismo pleno.

Correia de Queirós, Ana Isabel: El papel de la arquitectura en el sueño y la importancia del sueño en la arquitectura del siglo XVI: Francesco Colonna y Diego de Sagredo.

Cruz Lichet, Virginia de la: *Imago mortis*. Retratos de anxeliños.

Díaz Moreno, Félix: Ciudades impresas. La memoria encuadernada.

Domènech Casadevall, Gemma: Josep Claret: Arquitectura utópica para una realidad social.

Faxedas Brujats, M^a Luisa: Arte, ideología y pintura de historia. Ramón Martí Alsina y *El gran día de Girona*.

Fernández Gasalla, Leopoldo: Ciudad real, ciudad fingida. Las fiestas por la venida de la Reina Mariana de Neoburgo a Galicia (1690).

Fuentes Lázaro, Sara: Invenciones de arquitectura / entes de razón. El dibujo quimérico según Andrea Pozzo y Antonio Palomino.

García Sánchez, Beatriz: El modernismo olvidado de la decoración mural del Instituto Pere Mata de Reus, símbolo de la ciudad.

Juan García, Natalia: Los sueños arquitectónicos y su plasmación: las disertaciones de la saga de arquitectos Tornés conservadas en su libro de trazas.

- Keska, Monika: La pintura de Velázquez en la obra de Peter Greenaway. Pintura como modelo formal para el cine.
- López Díaz, Jesús: Tras los pasos de Le Corbusier: la modulación geométrica y la vivienda social en las teorías del arquitecto Rafael Leoz (1921-1976).
- Martín Pastor, Andrés: El estudio geométrico en los tratados de perspectiva. El tratado manuscrito del archivo de la Casa de Medina Sidonia, San Lucar de Barrameda, Cádiz.
- Mera Álvarez, Irene: Visiones de un templo medieval. La arquitectura románica de la catedral de Santiago y la historiografía ilustrada y decimonónica.
- Miguel Lesaca, Miren de: La virtud de comitente y el sueño de la vida humana.
- Novo Sánchez, Francisco Javier: La fachada occidental barroca de la catedral de Mondoñedo.
- Pena Buján, Carlos: Las murallas del paraíso: Juan Caramuel y la arquitectura militar.
- Pérez Santamaría, Aurora: Los siete arcángeles. Especulación, teoría e iconografía.
- Pita Galán, Paula: Extravagancias y fantasías. Estudio de las fuentes ornamentales del barroco gallego
- Romera Velasco, José Antonio: El arte instrumentalizado. Discursos e ideologías en torno a la División Azul.
- Sánchez García, Jesús Ángel: La casa de un artista. Sueños de reconocimiento y notoriedad en las moradas de escritores: los Goncourt, Zola y Emilia Pardo Bazán.
- Schaffer, Anette: Salvador Dalí o la invención del octavo pecado capital.
- Suárez Quevedo, Diego: Ciudades de la monarquía de Felipe IV. Libros, memorias.

Sección V

Identidades

- Villanueva, Carlos: El mito de Tristán en el romancero gallego de Víctor Said Armesto: los espejos identitarios.
- Reyero, Carlos: Patria, una mujer tan femenina, un amor tan masculino.
- Sánchez Ameijeiras, Rocio: Las “estorias” de Flores y Blancafor en la Castilla medieval: amor, política e identidad.
- Ait Moreno, Isaac: La colección permanente del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía y la definición de la historia del arte español del siglo XX.
- Andrés Eguiburu, Miriam: Paisajes emblemáticos e identidad nacional: la reconstrucción de la Santa Cueva de Covadonga.
- Cortés López, Claudio: Escultores españoles en Iberoamérica: el caso de Mariano Benlliure y Antonio Coll y Pi.
- Cortés López, María Fuensanta: La identidad femenina en la formación de la colección de Juana de Austria.

- Díez, Guiomar: Puzzle de una identidad, como *objet trouvé*.
- Egea García, María: Los estudios de artista en la pintura de historia: intercambios entre España y Europa.
- Franco Llopis, Borja: Católicos y cristianos nuevos de moros. Consideraciones artísticas a través de los tratados apologéticos de la expulsión morisca.
- Gacto Sánchez, Marina: La identidad del artista español en el siglo XVIII: hacia la configuración de un modelo ideal.
- García, Guillermo: El film-ensayo como dispositivo desmitificador: Patino, Kluge, Sokurov
- García, Guillermo: La piel bajo las máscaras. Arte, política y ensayo en *les statues meurent aussi*
- García Alcázar, Silvia: La recuperación material del pasado gracias a la identidad tópica y pintoresca: España y sus monumentos.
- García Nistal, Joaquín: El nacimiento de un “estilo singular”: el arte mudéjar como expresión del espíritu romántico y nacionalista del siglo XIX.
- García-Luengo Manchado, Javier: La metáfora como generadora de una identidad “alternativa” en el arte y la poesía del 27.
- Garrido Castellano, Carlos: De la historia racionalizada a la memoria sentida. El papel de las emociones en los discursos sobre el pasado del arte indio contemporáneo.
- Gegúndez López, Carlos: Un empuje al arte regionalista como símbolo de identidad. Prudencio Canitrot
- González Martínez, Susana: Cinturones mágicos, creencia, superstición y tradición.
- González Moreno, Fernando: En busca de lo pintoresco: la Mancha de Don Quijote.
- Laguna Enrique, Martha Elizabeth: Raza e identidad en el arte cubano del siglo XX.
- Llanes Domingo, Carme: Joan Moreno, bordador, dibujante, y pintor. La complejidad del oficio de pintor a principios del siglo XV en Valencia.
- Llorente Villasevil, Ana: Diseñando identidades: Balenciaga y Rabanne.
- Martín López, David: Alphonse Mucha: identidad nacional y estética masónica.
- Montijano García, Juan Maria: Episodios de la Historia de España en la arquitectura y el arte romano
- Morales Cano, Sonia: De la memoria individual a la perpetuación del linaje: la escultura funeraria gótica toledana como distintivo social.
- Nuez Santana, José Luis de la: Arte latinoamericano e identidad: balance de un debate crítico.
- Pellón Gómez-Calcerrada, María: La presencia hispana en el patronazgo artístico de Blanca de Castilla.

- Peña Varó, Ana María: Imagen e identidad. El pintor-fotógrafo Juan Antonio Cortés (1851-1944) y la ciudad de Burgos.
- Ramos Frendo, Eva M^a: Los felices 20 a través de la iconografía publicitaria de las revistas ilustradas españolas: cosmopolitismo y modernidad.
- Ríos Moyano, Sonia: Diseñadoras: heroínas de la forma y la imagen.
- Romera Velasco, José Antonio: Bases para un arte nuevo. El muralismo mexicano.
- Sagasta Abadía, Delia: La imagen de Asia oriental en la España ilustrada a través de la musealización de indumentaria china.
- Saladini, Emanuela: Identidad y memoria: Los encuentros de Jorge Barbi en Galicia.
- Soto Cano, María: Presencia, identidad y repercusión del arte español en Italia (1895-1914).
- Vadillo Eguino, Miren: La presencia vasca en la bienal de Venecia de 1976. Una tentativa de consolidar una identidad territorial.
- Vázquez Corbal, Margarita: El arte románico en la antigua diócesis de Tui: la expresión artística de una identidad transfronteriza.
- Vega de la Rosa, Carmelo: Marcas del destino. La imagen de España en la publicidad turística.
- Vives Casas, Francisca: Mujeres en el arte en el País Vasco. Identidades y representaciones (1880-1930).

Sección VI

Historia del Arte y Docencia

- Folgar de la Calle, José María: Apuntes de un receloso en nuevas tecnologías aplicadas a la docencia.
- Ríos Moyano, Sonia: El juego de rol y su aplicación en la disciplina de Historia del Arte.
- Nogueira Otero, Xosé: La docencia de las artes audiovisuales en el nuevo Grado de Historia del Arte. Primeras conclusiones de un proceso que se inicia.
- Diego Barrado, Lourdes: El *cuaderno de viaje* como herramienta eficaz para la enseñanza de la historia del arte y de la arquitectura en el marco de las estrategias docentes impulsadas por el EEES.
- Hernández Núñez, Juan Carlos; Aguilar Díaz, Jesús y Fernández González, Alberto: Innovación para la docencia en el grado de Historia del Arte: la creación de empresas culturales.
- Justo Estebaranz, Ángel y Méndez Rodríguez, Luís: El portal de patrimonio de la Universidad de Sevilla: un proyecto de innovación didáctica.
- Mata Torres, Josefa: El Grado de Historia del Arte en la Universidad Nacional de Educación a Distancia.

- Mejías Álvarez, María Jesús: Historia del arte, desarrollo profesional y prácticas externas en la Universidad de Sevilla
- Paliza Monduate, María Teresa, García-Luengo Manchado, Javier y Muñoz Pérez, Laura: Aplicaciones activas para el autoaprendizaje entre la ópera y la historia del arte del siglo XIX.
- Ramos Frendo, Eva M^a. : Nuevas estrategias docentes implementadas en el primer curso del Grado en Historia del Arte: experiencias y reflexiones.
- Royo Naranjo, Lourdes: Experiencia y reflexión crítica desde el Programa de Formación de Profesores Noveles de la U.S a su implantación práctica docente en el campo de la Historia del Arte, en una puesta en marcha de las nuevas metodologías docentes, herramientas de aprendizaje y criterios de evaluación en su aplicación directa en el aula para la docencia de asignaturas de Historia y Patrimonio dentro del Espacio Europeo de Educación Superior.

Sección VII

La memoria de la ciudad

- Portela Sandoval, Francisco José: La escultura y La Gran Vía: Fachadas e interiores.
- Rodríguez Gutiérrez de Ceballos, Alfonso: Quiebras en la memoria. La Salamanca perdida.
- Rosende Valdés, Andrés A.: La rúa do Vilar y el proyecto de transformación de la trama decimonónica compostelana.
- Alén Garabato, Pilar: Estado de la cuestión sobre la música y los músicos en Santiago de Compostela (ca. 1875-1925).
- Andrés Pérez, Javier: La Loba Capitolina. Iconografía y memoria de una ciudad.
- Ávila de la Torre, Álvaro: Los miradores en Zamora. Paradigma de las modificaciones de la vivienda burguesa en el marco de la renovación de una ciudad de origen medieval.
- Calderón Roca, María Belén: La memoria de la ciudad histórica: revisión del criterio historiográfico aplicado su preservación.
- Casal-Valls, Laura: Los inicios de la alta costura en Barcelona como historia social de la ciudad.
- Castro Fernández, Belén María: Del culto a la fachada a la «ciudad escaparate».
- Catala Bover, Lúdia: La ciudad de Barcelona y la obra escultórica de Rafael Atché.
- Chaves Martín, Miguel Ángel: Segovia y Ávila en la mirada de Fernando García Mercadal. Arquitectura y patrimonio (1930-1936).
- Domínguez Burrieza, Francisco Javier: Modelos franceses en el mobiliario urbano de Valladolid a finales del siglo XIX y principios del XX.
- Domínguez Burrieza, Francisco Javier: La escuela libre de maestros de obras como laboratorio de urbanismo vallisoletano de la segunda mitad del siglo XIX

- Fernández González, Alberto: Memoria histórica de un fragmento urbano de Sevilla: el espacio de la Encarnación entre los siglos XVI y XXI.
- Gallart Pineda, Pascual Ángel: El estudio de una ciudad desde el arte y la literatura: la Valencia del siglo XVIII.
- García Menéndez, Bárbara: La ciudad y sus habitantes: una comunidad de artistas en el barrio del Barquillo, en Madrid, en la primera mitad del siglo XVIII.
- Gijón Jiménez, Verónica: La memoria de la ciudad y los libros de viaje. La imagen de Cuenca.
- Gordo Pelaez, Luís J.: De las casas del cabildo municipal: Memoria y conciencia del prestigioso pasado de la ciudad
- Hereu, Pere y Rosselló, Maria Isabel: El tejido residencial en la formación de la metrópolis moderna. El caso del Eixample de Barcelona.
- Iglesias Rouco, Lena Saladina: Ciudad y Contrarreforma: la recreación del imaginario burgalés (siglos XVI-XVII).
- López Pérez, Fátima: Las farmacias modernistas en el paisaje urbano de Barcelona: cambios desde la inauguración de su ornamentación hasta la actualidad.
- Lopezosa Aparicio, Concepción: Reconstruyendo el pasado: Las vedute de Madrid de Antonio Joli, imágenes para el recuerdo.
- Mancebo Roca, Juan Agustín: Paolo Soleri. La concepción de la ciudad ideal: una laboratorio urbano.
- Marcos Cobaleda, María: Transformaciones urbanas y arquitectónicas de las ciudades andaluzas en la época almorávide.
- Martín Sánchez, Julio: Concurso para un puente sobre el Tajo en 1926: Polémicas sobre modernidad y *pastiche* en Toledo.
- Molina Fajardo, María Aurora: Castillos, fuertes y atalayas: Fragmentos de una memoria islámica-cristiana en el Valle de Lecrín (Granada).
- Moral Jimeno, María F.: Baeza en el Románico del Sur.
- Morales Gallego, Matilde: Placas e inscripciones conmemorativas en la Alhambra: Patrimonio para la memoria.
- Nogales Márquez, Carlos Francisco: La Parroquia de Nuestra Señora de Consolación de la Villa de Aznalcóllar: Sus emplazamientos a lo largo de la Historia en el plano urbanístico de la villa.
- Pérez Indaverea, M^a Aranzazu y Vila Vázquez, José Ignacio: Revisitando el imaginario urbano: propuesta de estrategias de análisis.
- Pita Galán, Paula: Los frailes arquitectos y el urbanismo compostelano: informes, peritajes y proyectos.

- Rodríguez Esteban, María Ascensión: El ladrillo en la arquitectura zamorana entre los siglos XIX y XX. Las posibilidades de un material tradicional para las novedades de una época.
- Royo Naranjo, Lourdes: La Historia del Arte en el proyecto patrimonial: Análisis de una metodología de trabajo y estudio de casos.
- Sánchez Sancho, Juan Félix y Muñoz Domínguez, José: "Larguísima Babilonia Christiana". Aproximación a la historia urbana de Bejar a través de la obra del pintor Ventura Lirios.
- Secades-Fernández, Patricia: El recuerdo del Sanatorio antituberculoso del Naranco. La labor filantrópica del Centro Asturiano de la Habana en Oviedo.
- Suárez Fernández, José Carlos: La opción por la ciudad. Inmigración en la Barcelona de los sesenta a través de la doble mirada del cineasta Llorenç Soler.
- Tarifa Castilla, María Josefa: Estella: transformación de una ciudad medieval jacobea en una urbe renacentista
- Tugores Truyol, Francesca: El Palacio de la Almudaina de Palma (Illes Balears). Intervenciones arquitectónicas en la edad contemporánea (1880-1936).
- Val Moreno, Gloria del: Giovanni Battista Crescenzi, entre la *soprintendenza delle fabbriche* del papa Paulo V y la superintendencia de obras reales en tiempos de Felipe IV.
- Villalba Sola, Dolores: Huellas almohades en la ciudad contemporánea: Sevilla, Granada y Gibraltar, reflejos de un imperio pasado.
- Zamorano Pérez, Pedro Emilio: La ciudad chilena y el desarrollo estatuario, hacia una construcción de una identidad.





Conferencias marco

A propósito del arte mudéjar: una reflexión sobre el legado andalusí en la cultura española

GONZALO M. BORRÁS GUALIS

Universidad de Zaragoza.

Instituto de Estudios Islámicos y de Oriente Próximo

Hoy puede afirmarse que, por lo general, los estudios sobre la cultura española, salvo algunas notables excepciones de todos conocidas, han minusvalorado el legado andalusí. Esta actitud historiográfica ha incidido sin duda en la interpretación del arte mudéjar, un fenómeno exclusivo de la cultura española, consecuencia de la pervivencia del sistema de trabajo artístico de Alandalús en la España medieval cristiana, al que se le ha cuestionado su indudable personalidad, presentándolo como un apéndice de los lenguajes occidentales europeos bajo las etiquetas clasificatorias de románico-mudéjar y gótico-mudéjar.

Con los términos románico-mudéjar y gótico-mudéjar se ha querido expresar que en la arquitectura mudéjar española la estructura, es decir, lo principal del hecho arquitectónico según la estética occidental, corresponde siempre a la tradición constructiva cristiana europea de los estilos románico y gótico, mientras que tan sólo la decoración, de carácter secundario, adjetivo y sobrepuesto, se adscribe a la tradición islámica. De ahí el binomio descriptivo de las etiquetas clasificatorias románico-mudéjar y gótico-mudéjar.

Esta lectura de la arquitectura mudéjar española es consecuencia de los prejuicios historiográficos antes señalados. Por un lado, la decoración, cuyo papel primordial ha sido no obstante reconocido, es valorada como un elemento superficial, de revestimiento, en todo caso secundario, cuando tanto en el arte islámico y andalusí como en el arte mudéjar la decoración es el principio esencial de toda manifestación artística. Por ello el arte mudéjar es esencialmente decoración, y en la arquitectura mudéjar la decoración enmascara y se sobrepone a la estructura.

Y por otro lado no se ha investigado una evidente realidad, como son los préstamos tipológicos y estructurales que la arquitectura mudéjar, incluida la religiosa, debe a la tradición andalusí. Las iglesias y las sinagogas mudéjares toledanas del siglo XIII siguen la disposición de las mezquitas andalusíes, con su sistema de separación de naves mediante la superposición de series de arquerías de herradura y de medio punto. Además las torres-campanario mudéjares son alminares a los que se les ha sobrepuesto un campanario cristiano. Los ejemplos se multiplican en la geografía española.

En síntesis, los prejuicios historiográficos, que han primado el romanismo y el visigotismo, no han permitido leer correctamente el legado andalusí en la cultura española, una de nuestras señas de identidad más singulares.

De la definición formalista a la definición cultural del arte mudéjar

Desde la primera edición del texto fundacional sobre el arte mudéjar, que con el título *El estilo mudéjar en arquitectura* había constituido el discurso de ingreso de José Amador de los Ríos en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid, pronunciado el domingo 19 de junio de 1859, han transcurrido ya ciento cincuenta años, sin que se haya alcanzado una opinión unánime sobre el concepto y el contenido artístico del mudéjar.

La mención de esta situación no pretende servir de pórtico para una enésima panorámica de la historiografía artística mudéjar, tantas veces abordada y, por lo demás, bien conocida de los especialistas, sino para poner el énfasis en la fractura de la definición formalista, una grieta que se abre ya en el mismo siglo de la acuñación del mudéjar como categoría artística, cuando en el año 1888 Pedro de Madrazo, el padrino de la recepción académica de Amador de los Ríos, antes citada, en un giro copernicano respecto de su actitud inicial de acogida, recriminaba a éste por haber configurado un estilo artístico, el mudéjar, con un término inadecuado y carente de contenido artístico. En efecto, con el término mudéjar se aludía a la condición personal de sus artífices, por lo que debía ser rechazado en el terreno del arte ya que las obras artísticas han de ser designadas a partir de su estilo, es decir, de sus características formales, subrayando además que este término no dice nada determinado ni definido en relación con sus características formales.

Desde entonces numerosos historiadores del arte han propuesto otros términos para designar esta realidad artística y han aportado todo tipo de caracterizaciones formalistas del arte mudéjar; hoy día una de las corrientes historiográficas más alejadas y reductoras respecto del texto fundacional es aquella que considera a la arquitectura mudéjar como mera arquitectura medieval de ladrillo; entre los estudiosos, que pueden adscribirse a esta corriente, han destacado el hispanista Philippe Araguas, con quien ya mantuve una discusión científica sobre arquitectura de ladrillo y arquitectura mudéjar en 1987, y entre los españoles, cabe mencionar a los profesores Isidro Gonzalo Bango Torviso y Manuel Valdés Fernández, en cuya estela se alinean asimismo estudiosos más recientes.

De fuerte peso resulta el posicionamiento historiográfico de Isidro Gonzalo Bango Torviso, merced a su notorio crédito académico por sus estudios sobre la arquitectura de la Alta Edad Media española; Bango ya ofreció en el Simposio Internacional sobre el *Mudéjar Iberoamericano*, celebrado en Granada en diciembre de 1991 [I. Henares y R. López Guzmán, eds., Universidad de Granada, 1993] una ponencia, cuyo título expresaba de modo preciso su pensamiento sobre el problema: “El arte de construir en ladrillo en Castilla y León durante la Alta Edad Media, un mudéjar inventado en el siglo XIX”.

A mi entender, la actitud más singular, por tratarse de un especialista en arte mudéjar, es la de mi buen amigo el profesor Manuel Valdés Fernández, con quien he mantenido algunos debates

públicos, siempre respetuosos y cariñosos, que dedicó su tesis doctoral a la *Arquitectura mudéjar en León y Castilla*, dirigida por el profesor José María de Azcárate y Ristori, de quien es en buena medida heredero intelectual; Valdés en su monografía básica sobre el tema [1981 y 1984] mantiene el uso del término mudéjar, por tratarse de un término de referencia ya consolidado, con el que sabemos a qué nos referimos, pero a continuación lo vacía de contenido artístico equiparando la arquitectura mudéjar a la arquitectura medieval de ladrillo; como es sabido, Valdés a partir de una metodología formalista divide el corpus de la arquitectura mudéjar en tres categorías: arquitectura andalusí en la España cristiana, arquitectura mudéjar en sentido estricto y arquitectura cristiana de ladrillo.

Esta fractura de la definición formalista del arte mudéjar me ha impulsado desde las primeras investigaciones sobre el tema a buscar una fórmula diferente de definición, sustituyendo la definición artística de carácter estilístico por otra más amplia de carácter cultural, que ha partido siempre de una consideración prioritaria de los factores políticos, sociales y económicos del nacimiento y desarrollo del arte mudéjar. Esta definición cultural propone que el mudéjar constituye un sistema de trabajo alternativo al de los estilos occidentales europeos, en el que se produce la pervivencia del arte andalusí en la España cristiana, siendo transmitido y desarrollado por los maestros de obras moros; en definitiva, se trata de una manifestación artística, para la que se propone una nueva redefinición formalista, en la que la decoración constituye su principio esencial, al igual que en el arte andalusí e islámico, y en cuya arquitectura religiosa y civil han pervivido bastantes estructuras e incluso tipologías de raigambre andalusí.

Han transcurrido ya treinta y cinco años desde el I Simposio Internacional de Mudejarismo (Teruel, 1975), en que di a conocer mi interpretación del arte mudéjar, fruto de las investigaciones de mi tesis doctoral sobre arte mudéjar en los valles del Jalón y del Jiloca, defendida en la universidad de Zaragoza en 1971. A lo largo de estas tres décadas y media he mantenido siempre en muy diversos escritos y publicaciones, quizá demasiados, una definición cultural del arte mudéjar.

Esta propuesta de definición cultural del arte mudéjar parte de la presencia de dos factores necesarios: uno, de carácter político, y otro, de carácter cultural, excediendo ambos factores lo meramente formal o artístico, que siempre he estimado como criterio necesario pero insuficiente para la definición del arte mudéjar.

El primer factor ineludible en el proceso de formación y desarrollo del arte mudéjar, el de carácter político, se refiere a la inexcusable presencia del dominio cristiano sobre el territorio y por tanto tan sólo a partir de la fecha de la reconquista de las ciudades y territorios de Alandalús por parte de los reinos cristianos del Norte se inicia el tiempo del mudéjar. Por ello la frontera, que a la vez une y separa al arte andalusí y al arte mudéjar, no responde tanto a criterios formales cuanto a una determinada situación de dominio político del territorio.

De la misma manera que es consustancial al arte islámico, en general, y al andalusí, en particular, estar realizado bajo dominio político del Islam, lo es al arte mudéjar estar hecho bajo dominio político cristiano. Por ello al igual que culturalmente incluimos entre los monumentos islámicos a la Cúpula de la Roca en Jerusalén y a la gran mezquita omeya en Damasco, cuyas ar-

quitecturas con criterios meramente formales deberían pertenecer al arte bizantino, así se propone hacer con el arte mudéjar, constituyendo un contrasentido considerar cómo andalusíes, aunque sus rasgos formales sean de neta raigambre islámica, determinados monumentos mudéjares construidos bajo dominio político cristiano, como la capilla de la Asunción del monasterio de las Huelgas en Burgos o la sinagoga de Santa María la Blanca en Toledo, monumentos que ya fueron catalogados por Leopoldo Torres Balbás como arte almohade en la España cristiana cuando bajo dominio político cristiano sólo cabe hablar de arte mudéjar.

Pero este factor político del dominio cristiano, que configura el paso del arte andalusí al mudéjar, se produce en cada foco territorial al compás de la dilata cronología de la reconquista cristiana peninsular, que abarca desde el año 1085, fecha de la capitulación de Toledo, hasta el año 1492, fecha de la rendición de Granada, circunstancia que configura una amplitud cronológica que por otra parte es la principal fuente de la diversidad formal del arte mudéjar, tanto en sus elementos artísticos de tradición andalusí como en los de tradición cristiana.

El segundo factor necesario, que afecta a la naturaleza del arte mudéjar, es de carácter cultural, una categoría mucho más amplia que la artística y en la que juegan un papel decisivo tanto los factores sociales como los económicos. Teniendo en cuenta todo ello y desarrollando la disyuntiva sugerida por Manuel Gómez Moreno (¿el arte mudéjar responde a una crisis económica o a una competencia entre sistemas de trabajo), he definido el arte mudéjar como un sistema artístico alternativo al de los estilos occidentales europeos. En efecto el mudéjar es un sistema de tradición islámica y andalusí, en cuyo nacimiento y desarrollo han jugado un papel destacado tanto el gusto de los clientes, que hicieron de la necesidad virtud al convertir las mezquitas en catedrales y los alcázares en palacios de los reyes cristianos, como el hecho de disponer de una mano de obra especializada, los maestros de obras moros, que son los verdaderos soportes del sistema mudéjar.

El sistema mudéjar

Fue Gómez Moreno, como se ha señalado, quien planteó por vez primera la dicotomía sobre si la difusión del arte mudéjar ha respondido a una crisis económica o a una competencia entre dos sistemas de trabajo. Siempre me ha parecido muy fecunda la caracterización del mudéjar como un sistema de trabajo, en el que está previsto todo lo necesario para dar una obra acabada y perfecta. Por ello, en toda caracterización del arte mudéjar no se puede separar la consideración de los materiales utilizados, de las técnicas artísticas y del sistema de trabajo mudéjar, incluido el proceso constructivo y el papel director de su maestro de obras. El resultado de todo este proceso formal es la obra mudéjar, cuya imagen configura un sistema artístico propio y diferente de todos los elementos que han entrado en su composición.

La documentación aragonesa corrobora esta concepción unitaria mediante el término “manobra”, un vocablo que engloba tanto a todos los materiales empleados en una obra, como a la cuadrilla de maestros y peones que la realizan, y por tanto un término que traduce perfectamente ese concepto global de la obra mudéjar, que encarna el propio maestro director de las obras.

El término “manobra” es sinónimo de todas aquellas cosas necesarias para la realización de una obra, que está obligado a poner el maestro. Así cuando el 11 de julio de 1456 los maestros moros Farax el Rubio y Brahem el Rubio contratan la fábrica de un cimborrio y de una sillería para la iglesia de San Juan de Vallupié en Calatayud, se estipula: “Item que los ditos maestros que la obra toman sian tenidos poner e dar toda la manobra et todas las cosas necesarias a la dita obra”. Similar cláusula se establece cuando el 25 de abril de 1488 el maestro moro Muça Domalich contrata la sala capitular de San Pedro Mártir de Calatayud: “que el dicho maestre Muça aya de posar todas las dichas cosas que serán necesarias, assí de fusta, clavazón, algez, pintar e otra qualquiere manobra que menester será para la dicha obra et qualesquiere expensas”.

Con el término “manobra”, se puede aludir tanto a los materiales como a la mano de obra propiamente dicha. Como sinónimo de materiales lo constatamos en un contrato realizado el 16 de septiembre de 1495 por el maestro moro Brahem el Castellano para unas obras en la iglesia de San Martín de Calatayud: “Item más, pacto y condizión quel dicho maestre Brahem dé linpas todas las canbras y desembargadas de toda manobra y de todo lo que deribare”. Pero el término “manobra” también incluye el trabajo de maestros y peones, como se deduce del contrato que el 21 de septiembre de 1495 firman los maestros moros Brahem el Castellano y Brahem Meçot para obrar en unas casas del infanzón Juan Torres en la ciudad de Calatayud: “Item que es concordado que el dicho Torres haya de dar para lo susodicho toda manobra, exceptado maestros y peones”, por lo que el tenor documental se ve obligado a excluirlos expresamente en este caso.

De todo lo dicho se deduce con rotundidad la unidad conceptual de la obra mudéjar, en la que los materiales, las técnicas artísticas, el proceso de trabajo y los maestros se hallan claramente implicados en un solo término, la “manobra”, que hoy denominamos sistema de trabajo. La consecuencias de esta conceptualización para la interpretación del arte mudéjar son muy evidentes: no sirven las caracterizaciones parciales, realizadas a partir de los materiales, de la ornamentación, o de cualquier elemento formal aislado, sino que ha de ser considerado globalmente todo el sistema de trabajo mudéjar.

Seguir el proceso de trabajo en una obra mudéjar nos permite conocer en profundidad todas sus características técnicas y formales. El proceso seguido en la relación de las obras en la desaparecida iglesia de San Pedro Mártir de Calatayud, entre 1411 y 1414, es sumamente explícito. En ellas destaca la importancia del maestro de obras Mahoma Rami, con un perfecto dominio de todas las técnicas del sistema de trabajo. En primer lugar se produce una visita del maestro, previa al comienzo de la obra, para considerar todo aquello que hay que hacer y disponer la compra de los materiales necesarios. Todos los materiales comprados para la obra se hallan registrados en la relación. La “fusta” o madera, la “rejola” o ladrillo, los “cruceros” y otros ladrillos de molde especial para molduras, la teja, el “aljez” o yeso, la “clavazón” o materiales de hierro, las diferentes herramientas y misiones especiales, con especificación de las diferentes calidades y precios. El maestro dirige todos los trabajos, desde el planteamiento de la obra hasta su acabado y entrega, y su preparación profesional es decisiva para la solución de todas las dificultades técnicas: diseña moldes especiales para los ladrillos de los nervios de las bóvedas de crucería, ordena preparar

herramientas adecuadas para la labra del alabastro utilizado en los capiteles; dirige asimismo el proceso de preparación y labra de la madera, interviniendo directamente en todo.

En el proceso constructivo mudéjar se distinguen tres etapas claramente diferenciadas: la obra de cimentación, la obra gruesa de ladrillo y la obra de enlucido. La obra de cimentación consiste en “abrir los fundamentos” o “abrir alicacez”, para lo que es menester “cavar et sacar tierra de los ditos fundamentos”; luego se procede a “echar las carretadas de piedra en los fundamentos et la cal et la arena”, de modo ordenado, asentando las piedras por “filadas”, hasta el cierre de los cimientos. Esta etapa del proceso constructivo de una obra mudéjar se caracteriza por el uso de materiales especiales, como la piedra, el ripio, la cal y la arena, y queda claramente diferenciada tanto desde el punto de vista técnico, de menor capacitación profesional, como desde el punto de vista económico con salarios muy bajos.

Concluida la cimentación, se inicia la segunda etapa del proceso constructivo, que en el mudéjar aragonés, consiste en “obrar de rejola”, es decir, en la obra de ladrillo, tanto por lo que se refiere al levantamiento de muros como al cierre de las correspondientes bóvedas. Es la obra gruesa realizada en ladrillo, material por antonomasia de la arquitectura mudéjar aragonesa. El ladrillo es el módulo de la arquitectura mudéjar. Se trata de un material que no sólo tiene carácter constructivo sino ornamental y es el vehículo de toda la ornamentación de tradición islámica.

La tercera etapa, claramente diferenciada de la anterior, no sólo desde el punto de vista técnico, sino que en ocasiones hasta se renuevan los maestros, debido a la especialización, consiste “en el fer a planeta et en blanquecer et pinzellar”, es decir, en la obra de acabado, enlucido y pintado de muros y bóvedas. Así se configuran unos espacios interiores, enlucidos, agramilados y pintados, sólo conservados en algunos ejemplos, de rotunda personalidad. Por ello el sistema de trabajo mudéjar exige ser maestro en “la obra de buen aliez et rejola”, es decir, maestro en la obra del yeso y del ladrillo, aunque cada una de estas actividades pueda constituir una especialidad técnica, lo mismo que el trabajo complementario de la madera, especialidad del “fustero”, aunque muchos fusteros sean a la vez maestros de obras, ya que se tiende al dominio técnico de todo el proceso constructivo.

En resumen, nos encontramos ante un sistema de trabajo mudéjar, estrechamente trabado, altamente competitivo con el sistema de cantería y capaz de aportar todos los materiales y soluciones técnicas y formales para dar perfectamente acabada una obra. Se puede concluir que el maestro de obras moro, que es versado en todas las técnicas de trabajo que afectan a todos los materiales que se utilizan en una obra mudéjar, es el auténtico soporte del sistema de trabajo mudéjar.

Los maestros de obras moros: el mudéjar como arquitectura de autor

Otro de los tópicos a desmontar en una relectura formal del arte mudéjar es el de la indefinición de la mano de obra del arte mudéjar, un malentendido que presenta el mudéjar como un arte popular, anónimo, que ha sido hecho tanto por maestros moros como por maestros cristianos enseñados por aquellos, sin que se considere relevante indagar en la autoría de las obras mudéjares.

Frente a esta indefinición de la autoría, desde el territorio aragonés el mudéjar se puede presentar como una arquitectura de autor, realizada por maestros de obras moros. Una de las notas más sobresalientes del arte mudéjar aragonés en relación con los restantes focos mudéjares españoles es la impresionante nómina de maestros de obras de moros, de la que tenemos noticia tanto documental como epigráfica. La historiografía del mudéjar aragonés ha ofrecido magníficas aportaciones en este aspecto, para el que no existe un correlato en el resto de España. Con ello quiero salir al paso de un problema historiográfico larvado en el estudio del arte mudéjar español: la escasez de noticias con respecto a la autoría de las obras mudéjares.

Como reacción contra la connotación étnica del término mudéjar la historiografía desde Vicente Lampérez resolvió este problema con la afirmación salomónica de que el arte mudéjar había sido realizado tanto por maestros de obras moros como cristianos, produciéndose una anómala despreocupación por la autoría de las obras mudéjares. Es cierto que el sistema de trabajo mudéjar no constituyó un patrimonio exclusivo de los maestros de obras moros, pero de la documentación aragonesa se desprende que durante la baja Edad Media la mano de obra mora fue mayoritaria y responsable de la dirección de las obras mudéjares y sólo en los inicios de la Edad Moderna fue compartida y desplazada de modo gradual por la mano de obra cristiana. En Aragón son numerosas las fuentes para el estudio de los maestros de obras moros, en especial las documentales, desde los registros del merino, conservados en el Archivo de la Corona de Aragón, hasta los protocolos notariales. También tienen particular relevancia las inscripciones de autoría, tanto las pintadas como las talladas en yeso.

Si comenzamos por éstas últimas, interesa subrayar el hecho de que los maestros moros dejasen el nombre inscrito en sus obras, como testimonio de autor, ya que aunque los ejemplos conservados no son excesivos, todo parece indicar que fueron bastante frecuentes y ello traduce una consideración social del artista similar a la de los maestros cristianos.

Bajo el alfarje mudéjar del coro alto de la iglesia de Santa María de Maluenda, que se puede datar a partir de la decoración heráldica en una fecha anterior a 1375, se dice que era maestro Yuçaf Adolmalih, perteneciente a una familia de maestros de obras moros bilbilitanos documentada a lo largo de los siglos XIV y XV. Más notorio es el caso del maestro Mahoma Rami, cuyo nombre consta en una inscripción en caracteres góticos, labrada en yeso, en el antepecho del coro alto de la iglesia de Santa Tecla de Cervera de la Cañada, datada en el año 1426; concluye la inscripción: “obrada et defcada: por: Mahoma: Rami: con dios”. Durante las obras de restauración de la iglesia parroquial de Mallén, llevadas a cabo en 1984 por el arquitecto José María Valero, se descubrió una leyenda pintada en los muros de la nave central que dice: “los maestros de la obra Audalla de Gali e su mano”. A ésta se suma la inscripción “Farag de Galy me fyzo”, descubierta en la techumbre mudéjar de la iglesia de Chiprana, datable hacia 1431. Estas dos últimas inscripciones nos permiten constatar que los miembros de la familia Gali eran en el siglo XV maestros de obras de la orden militar de San Juan o del Hospital, a cuya jurisdicción pertenecían las localidades de Mallén y de Chiprana.

Y, más recientemente, en el año 2005, durante el proceso de intervención en la iglesia mudéjar de la Virgen de Tobed, lugar de la orden militar del Santo Sepulcro de Calatayud, se ha leído otra inscripción pintada en el ventanal izquierdo sobre el presbiterio con el nombre de Mahoma Calahorrí, otro maestro de gran renombre y consideración social. Estas inscripciones, entre las que predominan las pintadas, han quedado ocultas bajo posteriores capas de enlucido, circunstancia que puede permitir todavía en el futuro notables sorpresas. Con todo son mucho más numerosas y de difícil selección las noticias documentales.

Si tuviese que destacar en una apretada síntesis aquellos maestros de obras moros que a mi juicio han sido más relevantes en la historia de la arquitectura mudéjar de Aragón, siguiendo un orden cronológico desde los siglos XIII al XV, habría que mencionar en primer lugar a la familia de los Bellito, de la que tenemos noticias documentales desde 1212, y cuya trascendencia radica, por un lado, en el hecho de haber sido los maestros de obras del convento de Predicadores de Zaragoza a partir de 1250, cuyo estímulo seguirían hacia 1300 todas las parroquias de la ciudad, renovando las fábricas románicas y sustituyéndolas por las mudéjares, y por otro lado haber sido a la vez los maestros de obras del palacio de la Aljafería, un maestrazgo que concedían los reyes de Aragón a los moros encargados de su mantenimiento y que a veces adquiere como en esta familia carácter hereditario; así este título es concedido por el rey Jaime II el 31 de octubre de 1301 a Mahomet Bellito, como sucesor de Jucef Bellito.

Si los Bellito constituyeron a lo largo del siglo XIII la gran saga de maestros de obras moros, en el siglo XIV consta documentado como maestro mayor de la Aljafería, al menos entre los años 1373 y 1392, durante los reinados de Pedro IV y Juan I, Farax Allabar, con un salario de seiscientos sueldos jaqueses anuales. La actividad de Farax Allabar fue determinante en las obras del palacio mudéjar de Pedro IV en la Aljafería. Al menos tenemos noticia documental de otro Allabar, de nombre Yuce, quien todavía a comienzos del siglo XVI trabaja en la construcción de la desaparecida Torre Nueva de Zaragoza.

Otra saga familiar importante es la de los Gali, que destacan a lo largo del siglo XV, por un lado como maestros de obras de la orden de san Juan del Hospital, como se ha constatado a partir de las inscripciones ya señaladas, y por otro, como maestros de obras en el palacio de la Aljafería; así Farax Gali, maestro mayor de las obras de la Alfarería en la época de Fernando el Católico, cede los derechos del citado maestrazgo a su hijo Mahoma Gali por disposición testamentaria del 16 de noviembre de 1500, una cesión que sería confirmada por el Rey.

Si de las sagas familiares, que mantienen una tradición profesional a lo largo de años, pasamos a las personalidades artísticas más destacadas, que brillan en un determinado momento, habría que mencionar al menos, citados por orden cronológico, a Farax Alvalençí, Mahoma Calahorrí, Mahoma Rami, y Alí Pex, que se escalonan desde mediados del siglo XIV a los inicios del siglo XVI, maestros a los que hoy se pueden adscribir algunas de las obras más importantes de la arquitectura mudéjar aragonesa.

Farax Alvalençí, según ha documentado por María Teresa Ainaga, trabajaba en 1372 en la torre de la iglesia de Santa María de Azuara, una noticia de notable trascendencia ya que este

monumento constituye uno de los prototipos mejor conservados de iglesia—fortaleza de la arquitectura mudéjar aragonesa.

Mahoma Calahorrí ya había sido dado a conocer por Joaquín Vispe como el maestro moro que culminaba en el año 1390 las obras del convento de canonisas del Santo Sepulcro de Zaragoza, en las que se incluyen el claustro y la sala capitular mudéjares, realizadas a total satisfacción y contento de la comunidad; esta obra había sido encargada a partir de 1381 por fray Martín de Alpartir, canónigo del Santo Sepulcro y tesorero del arzobispo de Zaragoza don Lope Fernández de Luna. Mahoma Calahorrí se configura, pues, como un maestro vinculado a la orden militar del Santo Sepulcro, y la inscripción pintada en la iglesia de la Virgen de Tobed corrobora su autoría de la monumental fachada occidental de la iglesia (hacia 1394), que se relaciona formalmente con la decoración exterior de la capilla funeraria del arzobispo don Lope Fernández de Luna (hacia 1378—1379), actual parroquia de San Miguel en la Seo de Zaragoza, con lo que se agiganta la personalidad artística de este maestro.

Tal vez la personalidad artística de mayor alcance sea la del maestro Mahoma Rami, hijo de Lop Rami, documentado en Zaragoza desde 1387, registrándose su actividad en los ábsides de la Seo de Zaragoza a partir de 1404, en la desaparecida iglesia de san Pedro Mártir de Calatayud, entre 1411 y 1414, ambas obras por encargo de Benedicto XIII, y en la iglesia de Cervera de la Cañada, en 1426; ya había fallecido en 1447, año en que su viuda cobraba lo que se le debía por su trabajo en la iglesia de Robres (Huesca), en cuyo ábside se han conservado restos de decoración agramilada relacionables con la obra de Cervera de la Cañada.

Mahoma Rami, que puede considerarse el espejo profesional y social de los maestros de obras moros aragoneses, dirigió un taller artístico de fuerte personalidad, con obras de rasgos estructurales y decorativos plenamente cristalizados, lo que permite adscribirle una amplia nómina de monumentos mudéjares de Aragón. Así se pueden asignar a su taller, muy activo en la década de 1410, la casa de Benedicto XIII en Daroca, en actual proceso de recuperación patrimonial, el claustro y el primer cuerpo de la torre octogonal mudéjar de la colegiata de Santa María de Calatayud, y la terminación de la iglesia de San Félix en Torralba de Ribota, con su monumental fachada occidental. Entre sus notas características destacan su preferencia por las torres con escalera de caracol (torres de la fachada occidental de la iglesia de Torralba de Ribota, y torre de la iglesia de Quinto de Ebro) frente a las de estructura de alminar, así como la incorporación del vocabulario del gótico tardío a la ornamentación mudéjar, rasgos formalistas en los que subyace un cambio de gusto artístico así como una captación de benevolencia de los clientes cristianos.

Por último, y por lo que atañe a Alí Pex, maestro moro de Torrellas, Jesús Criado ha podido precisar recientemente que era el maestro director de las obras del claustro mudéjar de la catedral de Tarazona a comienzos del siglo XVI, cuyo cierre con celosías caladas constituye una de las soluciones de raigambre islámica más logradas de la arquitectura mudéjar aragonesa.

Ya queda próximo el momento historiográfico en el que la historia del arte mudéjar aragonés podrá sistematizarse a partir de las personalidades artísticas de los maestros de obras moros. Desde el punto de vista profesional gozaban de un excelente crédito tanto entre los clientes cristianos

como entre los judíos, manifestándose a través de la documentación el aprecio y la consideración social que en numerosas ocasiones culminaba con vínculos vitalicios e incluso hereditarios de trabajo de dichos maestros moros con los reyes de la Corona de Aragón, con el alto clero, con las órdenes militares y religiosas, en unas condiciones laborales estables.

Revisión de la lectura formalista del arte mudéjar: consideraciones sobre la decoración y sobre las estructuras arquitectónicas

Una vez que se ha definido el arte mudéjar desde un punto de vista cultural y ha sido configurado como un sistema artístico alternativo al de los estilos occidentales europeos, que ha sido sustentado por los maestros de obras moros, transmisores de la tradición artística andalusí, estamos en condiciones de abordar una relectura formal del arte mudéjar en profundidad, en la que recaban nuestro interés dos temas capitales, la decoración y las estructuras arquitectónicas, que por su trascendencia consideramos aquí.

Hay que comenzar afirmando que la decoración es el único elemento esencial para una caracterización formal de la arquitectura mudéjar, dándose la curiosa circunstancia de que pocos han puesto en tela de juicio su presencia y su función, aunque sin embargo la han minusvalorado al instalarse en el punto de vista de la estética occidental europea.

La decoración constituye el principio esencial de todas las manifestaciones artísticas del Islam; tanto la arquitectura como los más diversos objetos islámicos van ornamentados, revestidos de decoración, cualquiera que sea la escala o el material empleados. Por esta razón en el arte mudéjar ha pervivido el factor más esencial del arte islámico y andalusí, lo decorativo, que no ha de considerarse secundario como en la estética occidental sino, bien al contrario, sustantivo y principal.

Por lo demás en el análisis de la ornamentación mudéjar no hay que atender tan sólo al registro de los motivos formales de tradición islámica y andalusí, tales como los elementos vegetales estilizados —el ataurique—, los elementos geométricos —los lazos y las estrellas— y los elementos epigráficos árabes —cúficos o nesjíes—. Es tan importante o más tener en cuenta los principios compositivos de la ornamentación islámica, tales como los ritmos repetitivos, la tendencia al revestimiento total de la superficie, o el diseño que multiplica los patrones en todas las direcciones.

Además la gran versatilidad y la enorme capacidad de asimilación formal del arte mudéjar, que son actitudes creativas transmitidas por el arte islámico, van a permitir incorporar al repertorio ornamental mudéjar una rica variedad de motivos procedentes del arte cristiano —así, toda la flora naturalista gótica, por ejemplo—. Pero estos motivos ornamentales de tradición cristiana reciben en la expresión artística mudéjar un distinto tratamiento y composición, de acuerdo con el sistema rítmico de la tradición islámica. Y, por ello, estos motivos naturalistas dejan de pertenecer a los lenguajes artísticos occidentales para convertirse en mudéjares, es decir, quedan transformados por el sistema ornamental mudéjar. Incluso cuando se trata de motivos arquitectónicos del lenguaje gótico, éstos quedan transformados. En el arte mudéjar los ritmos decorativos de tradi-

ción islámica invaden cualquier superficie, sobre cualquier material y a cualquier escala y aunque las nuevas formas incorporadas al sistema sean de origen cristiano pertenecen ya a otro universo.

El segundo tema en importancia en una relectura formal del arte mudéjar es el que concierne a la valoración de las estructuras arquitectónicas. A diferencia de lo que sucede con la decoración, que constituye su principio esencial, hay que comenzar diciendo que lo estructural carece de interés en el arte mudéjar. Precisamente una de las funciones del revestimiento ornamental es la negación visual de las estructuras arquitectónicas, lo que constituye un procedimiento habitual en la arquitectura islámica, en general, en la andalusí en particular, y asimismo en la mudéjar. Cuando observamos una arquitectura islámica, andalusí o mudéjar desde el exterior resulta difícil determinar su estructura y su tipología; desde el exterior es imposible determinar cual será la estructura interna de una torre—campanario mudéjar. Y en ocasiones el revestimiento decorativo no sólo oculta y enmascara la estructura interior, sino que, como en el caso de los ábsides de las iglesias mudéjares aragonesas, se sobrepone a la estructura y la transforma, eliminando los elementos estructurales.

En relación con las estructuras arquitectónicas mudéjares hay que salir al paso y desmontar algunos tópicos muy generalizados, que han constituido un importante obstáculo para la cabal interpretación y correcta comprensión del mudéjar como fenómeno artístico. De entre la varia gama de tópicos y malentendidos que podríamos considerar aquí, me interesa destacar en primer lugar la importancia primordial que se ha concedido a todos los elementos artísticos de origen cristiano en la arquitectura mudéjar, pero de modo especial a las tipologías y a las estructuras, sobrevalorándolos, una sobrevaloración derivada de la incorrecta lectura de la obra de José Amador de los Ríos por parte de Vicente Lampérez en su *Historia de la arquitectura cristiana española en la edad media*, de 1906, sobrevaloración que ha generado fatales consecuencias para la interpretación del arte mudéjar.

Por ello frente a esta priorización historiográfica de las estructuras y de las tipologías artísticas de origen cristiano hay que insistir en la presencia de estructuras y tipologías en el arte mudéjar que son de origen andalusí, destacando las iglesias y sinagogas mudéjares con tipología de mezquitas, la torres-campanario mudéjares con estructura de alminares, y el amplio muestrario de carpintería mudéjar, desde los alfarjes y taujeles hasta las armaduras.

Entre los estudios precursores sobre el tema de las estructuras mudéjares de origen andalusí cabe mencionar la importante aportación de Francisco Íñiguez Almech, publicada en el año 1937, sobre las torres mudéjares aragonesas. En esta excelente monografía, acompañada de planos y secciones, Íñiguez señalaba que la torre-campanario mudéjar de Aragón deriva del alminar andalusí, con una disposición interior muy simple, formada por dos torres, una envolviendo a la otra, con una escalera entre ambas y dividida en altura la torre interna en estancias abovedadas; presentan esta disposición interior tanto las torre mudéjares de planta cuadrada como las de planta octogonal. Un elemento propio de la torre campanario mudéjar es el cuerpo de campanas, de origen cristiano, que falta en el alminar desde donde se llama al culto con voz humana; con frecuencia este cuerpo de campanas cristiano se suelda mal al primer cuerpo de escaleras islá-

mico. Nunca se enfatizará bastante la relevancia de esta aportación de Íñiguez a la interpretación del arte mudéjar.

Otro aspecto del tema sobre el que coinciden bastantes estudiosos y que fue puesto de relieve por Fernando Checa Goitia es el de la importancia estructural de las armaduras de madera mudéjares, no sólo por la generalización de uso y la variedad de sus formas, sino porque este sistema de cubiertas conlleva y permite una estructura indiferenciada en el sistema de apeos y contrarrestos del monumento, que hace más fácil la edificación. El impulso que se ha dado a los estudios monográficos sobre las techumbres mudéjares por parte de Balbina Martínez Caviro, entre otros, los han convertido en una destacada especialidad. No parece necesario insistir más aquí en la relevancia de esta aportación estructural de raigambre andalusí, aunque exista una corriente historiográfica que niega a la carpintería de lo blanco su evidente origen islámico y andalusí.

Por el contrario, considero obligado subrayar los prestamos tipológicos andalusíes, que conviven con los cristianos, en varios ejemplos monumentales de la arquitectura mudéjar religiosa del siglo XIII.

La sala de oraciones hipóstila de la mezquita andalusí, modelo para las iglesias y sinagogas mudéjares del siglo XIII

Fue práctica habitual durante la reconquista y repoblación cristianas que en el momento en que una ciudad de Alandalús pasaba a dominio político cristiano, como es el caso de Toledo al capitular en el año 1085 ante el rey castellano Alfonso VI, su mezquita aljama se habilitaba como catedral mediante una ceremonia de purificación mientras que los alcázares andalusíes pasaban a propiedad del rey convirtiéndose en palacios reales cristianos. De este modo el panorama arquitectónico de las ciudades medievales españolas tras la reconquista permanecía andalusí durante muchas décadas e incluso siglos.

Sin duda los reconquistadores y repobladores cristianos mostraban notable interés en ofrecer una nueva imagen del poder, tanto arquitectónica como urbana, que estuviese servida por el lenguaje artístico de los estilos occidentales europeos, pero las dificultades económicas inherentes a la repoblación retrasaban estos proyectos edilicios considerablemente y se tardaba muchos años en acometer las obras de la nueva construcción de la catedral cristiana en estilo occidental.

Con frecuencia transcurrirán décadas e incluso siglos entre la fecha de reconquista de la ciudad, con el consiguiente uso de la mezquita aljama como catedral o iglesia mayor, y la fecha en la que se inician las primeras obras de la fábrica cristiana. Por citar sólo los ejemplos más señeros, recuérdese que en Toledo, tomada en 1085, la primera piedra de la catedral gótica no se colocará hasta 1226; la gran mezquita omeya de Córdoba subsiste todavía casi en su disposición original; en Sevilla, reconquistada en 1248, el inicio de las obras de la nueva catedral gótica no se acuerda hasta 1401, y ello respetando el alminar y el patio de la mezquita almohade.

Con esta práctica de reutilización de las mezquitas los cristianos se familiarizaron con el sistema espacial de la sala de oraciones de las mezquitas andalusíes; estas mezquitas son de raigambre omeya y se caracterizan tipológicamente por el uso de una sala de oraciones (*haram*)

hipóstila, formada por naves perpendiculares al muro de la alquibla, habiendo predominado las salas de oraciones de tres o de cinco naves, ya que un mayor número de naves era excepcional, tan sólo propio de las grandes aljamas, como las de Córdoba, Zaragoza o Sevilla. Se trata de una tipología similar a la de las basílicas cristianas, que habían sido reutilizadas como mezquitas en los primeros momentos de expansión del Islam durante los siglos VII y VIII, y que habían influido en la génesis de esta tipología de mezquita con sala de oraciones hipóstila. Ahora el préstamo cultural se produce a la inversa, es decir, a partir del siglo XI en la España cristiana se reutilizan las mezquitas con función de iglesias y catedrales, en unos casos con un sencillo giro transversal en la orientación (como en la mezquita blanca de Zaragoza, que queda reorientada de SE a NE al consagrarse como catedral de San Salvador) y, en otros, manteniendo la orientación islámica hacia la Meca.

En este contexto cultural hispano de los siglos XII y XIII no es de extrañar que cuando resultaron necesarias más iglesias y asimismo más sinagogas, e incluso más mezquitas, que debían edificarse de nueva planta, se recurriera a la tipología de la sala de oraciones de las mezquitas andalusíes, una tipología que en este momento histórico y cultural era mantenida y transmitida por el sistema de trabajo mudéjar y por los maestros de obras moros. Así resulta habitual a lo largo del siglo XIII el uso de la tipología arquitectónica de la mezquita andalusí para iglesias y sinagogas mudéjares. Y el primer escenario de este fenómeno cultural es la ciudad de Toledo.

En el Seminario Internacional celebrado en la Universidad de Cornell en noviembre de 2004 ya expuse cómo la ciudad de Toledo es el primer espacio urbano en el que se configura un modelo de repoblación castellana, donde la génesis y desarrollo de la arquitectura mudéjar religiosa y civil juega un papel tan decisivo en la configuración de la ciudad cristiana medieval. En el análisis de la evolución urbana de Toledo durante los siglos XII y XIII detectamos unas pautas de comportamiento que, con posterioridad, van a repetirse tanto en Sevilla, a partir de 1248, como en Granada, a partir de 1492. El mismo modelo volverá a ensayarse en Canarias y en América a partir del siglo XVI, aunque en estos casos introduciendo una variante de gran calado, ya que estos nuevos territorios incorporados a la Corona de Castilla no habían estado sometidos al dominio islámico previo, como sucediera en los territorios peninsulares hispánicos.

La primera de estas pautas, por lo que a la arquitectura religiosa urbana se refiere, es que tan sólo la catedral va a erigirse en estilo occidental europeo, mientras que el sistema mudéjar constituye el lenguaje artístico dominante en todas las parroquias de la ciudad. La imagen artística del nuevo poder cristiano queda reducida a la construcción de la catedral, transcurriendo además en los casos de Toledo y de Sevilla muchos años entre la fecha de la reconquista y la de la colocación de la primera piedra de la catedral, como se ha indicado, un periodo de tiempo que se amplía considerablemente si se toman como referencia las fechas de conclusión de las obras de estas catedrales. En el caso de Granada el programa edilicio cristiano para transformar la imagen artística de la ciudad se acomete con más rapidez y mayor ambición, debido a la eficacia política del Estado moderno de los Reyes Católicos, por lo que el uso del nuevo lenguaje del renacimiento europeo no se limita a la catedral, sino que se extiende a otras obras emblemáticas de carácter

civil, como la lonja, el hospital real, el palacio real o la chancillería. Pero, sin embargo, basta echar una rápida ojeada a todas las iglesias del barrio del Albaicín para seguir constatando que la arquitectura mudéjar sigue siendo el sistema alternativo para la dotación edilicia de las parroquias.

En el caso de la ciudad de Toledo, tras su capitulación en 1085 ante el rey castellano Alfonso VI, numerosas mezquitas quedaron consagradas como iglesias, incluida la aljama que se convirtió en catedral. Muchas de estas mezquitas tenían sala de oraciones de tres naves perpendiculares al muro de la *qibla* y fueron reutilizadas como iglesias; entre las iglesias mudéjares toledanas conservadas en nuestros días Clara Delgado ha identificado como mezquitas reutilizadas las iglesias de El Salvador, San Sebastián y San Lucas. La iglesia de El Salvador, debido a su orientación, ya había sido considerada como una mezquita reutilizada por Manuel Gómez Moreno; en opinión de la añorada profesora Clara Delgado la iglesia de San Sebastián puede identificarse con la mezquita de *al-Dabbagin* o de los Curtidores e incluso la de San Lucas podría ser una mezquita readaptada. Pero las iglesias mudéjares, que se levantaron de nueva planta en la ciudad de Toledo a lo largo del siglo XII y primer cuarto del siglo XIII, como las de San Román y Santa Eulalia, también ofrecen la misma planta de tres naves separadas por dos series superpuestas de arquerías, con arcos de herradura en la inferior y de medio punto en la superior, como sucede en la mezquita aljama de Córdoba. Por ello en ocasiones resulta polémico diferenciar las mezquitas reutilizadas de las iglesias mudéjares construidas de nueva planta, y lo mismo sucede con la diferenciación entre los alminares reutilizados y las torres-campanario mudéjares construidas de nueva planta, ya que comparten asimismo idéntica estructura y disposición interior, con la única salvedad del cuerpo de campanas, que está ausente en el alminar islámico.

Y con la misma tipología que las iglesias y mezquitas se edificaban las sinagogas. Así en la misma ciudad de Toledo se levanta de nueva planta en el año 1230, siguiendo la datación de Natascha Kubisch, la sinagoga de Santa María la Blanca, que consta de cinco naves separadas por arquerías de herradura, el mismo número de naves de la desaparecida mezquita aljama de la ciudad, y además naves de altura decreciente desde la central a las laterales, según la tipología de la catedral gótica toledana. De modo que todos los edificios de las tres religiones en la ciudad de Toledo, tanto la desaparecida mezquita aljama como la nueva catedral gótica edificada en su solar, tanto las viejas mezquitas convertidas en iglesias como las nuevas iglesias mudéjares, así como la nueva sinagoga mudéjar presentan la misma tipología de planta de tres o cinco naves. Y, con excepción de la catedral gótica, también el mismo lenguaje formal y concepto espacial. Todo es arquitectura mudéjar toledana. Otras sinagogas mudéjares del siglo XIII siguen en su disposición interior esta misma tipología de origen andalusí, como las de Segovia y Zaragoza.

Volviendo al mudéjar toledano, en su primera etapa hay que destacar su fidelidad tipológica y estructural a la tradición taifa local, un fenómeno que se constata asimismo en la tipología de las torres—campanario toledanas, como sucede con la torre de la iglesia de Santiago del Arrabal, uno de los ejemplares más antiguos, anterior a la fábrica de la iglesia, que reproduce en su cuerpo inferior la estructura de un alminar de planta cuadrada, con el machón central macizo asimismo cuadrado y las escaleras entre ambos, con bovedillas de ladrillo por aproximación de hiladas.

Habrá que esperar a la segunda etapa del mudéjar toledano para encontrarnos con una nueva tipología de iglesia y también con una nueva tipología de sinagoga, adaptadas ya a otros gustos y necesidades de los clientes cristianos o judíos. En efecto, el gusto por la altura y por la luz, que había sido introducido por la arquitectura gótica de la catedral de Toledo, aceleró la obsolescencia de la tipología arquitectónica religiosa de la primera etapa, de origen andalusí, de naves bajas y oscuras, para sustituirla a partir de la segunda mitad del siglo XIII por una nueva tipología de naves de gran altura, separadas por esbeltísimos pilares y arcos apuntados, tal como cristaliza en la iglesia de Santiago del Arrabal de Toledo, y que constituye la nueva tipología arquitectónica de las iglesias mudéjares castellanas, de influjo estructural gótico, que los repobladores cristianos implantarán más tarde en la ciudad de Sevilla, primero y en la de Granada, después.

Del mismo modo que en Toledo, en las iglesias del mudéjar sevillano se diferencian también dos tipologías arquitectónicas: una, de carácter más arcaizante, que deriva directamente del precedente local de la sala de oraciones de la mezquita almohade, y otra más acorde con el nuevo gusto gótico, que es el introducido por los repobladores siguiendo el modelo toledano de Santiago del Arrabal.

La tipología arcaizante está formada por iglesias de planta de tres naves separadas por arcos tumbados sobre pilares, cuyos ejemplos más sobresalientes se localizan en la iglesia del Castillo de Lebrija, en la iglesia de San Mateo de Carmona, en la iglesia de Santa María en Sanlúcar la Mayor, muy transformada y, ya en el espacio urbano de Sevilla, en la singular iglesia de San Marcos, transformada, incendiada y restaurada. Esta es la auténtica tipología mudéjar sevillana, al menos la que entronca directamente con la tradición almohade del territorio, un enlace formal que también se da entre el tipo de torre-campanario mudéjar, como el de San Marcos, y su precedente islámico local, el alminar almohade sevillano.

Entre estas iglesias mudéjares sevillanas con tipología de origen andalusí destaca por su carácter singular la iglesia parroquial de la Virgen de la Oliva en Lebrija (Sevilla) y su torre campanario, construida en el reinado de Alfonso X el Sabio, siguiendo en todo tipologías islámicas. Las tres naves van separadas por pilares cruciformes, con columnas adosadas en los cuatro brazos del pilar, de las que arrancan los arcos tumbados, compartimentando el espacio, que se cubre con cúpulas sobre trompas, plenamente decoradas, doce en total, cuatro por nave, recordando tipologías de mezquitas aglabíes en el norte de África. La torre campanario, de planta cuadrada, sigue en todo la tipología de la Giralda de Sevilla, el gran alminar almohade sevillano.

La otra tipología de las iglesias mudéjares sevillanas, ya cristiana, más novedosa y de mayor implantación, la de tres naves de gran altura y luminosidad, separadas por esbeltos pilares y arcos apuntados, de tradición gótica, fue importada desde Toledo por los repobladores. Se pueden citar algunos ejemplos como las iglesias de San Pablo en Aznalcázar, de San Pedro en Sanlúcar la Mayor, así como la casi totalidad de las numerosas iglesias parroquiales mudéjares de la ciudad de Sevilla, una tipología de la que como paradigma cabe mencionar la iglesia de Santa Marina. Precisamente esta tipología arquitectónica, debido a su alto grado de implantación y difusión, fue erróneamente calificada de sevillana por Diego Angulo, cuando procede de Toledo, como se ha fundamentado.

Consideraciones sobre las estructuras mudéjares aragonesas de origen gótico

Por lo que atañe a las estructuras mudéjares de origen gótico, vengo defendiendo desde el año 1973, cuando abordé por vez primera el tema de las estructuras mudéjares en un homenaje a mi maestro Francisco Abbad, un punto de vista que todavía hoy puede servir —sin modificarlo un ápice— como introducción a estas consideraciones más generales: “Es obvio que el racionalismo y la lógica constructiva del gótico levantino son asumidos por la arquitectura mudéjar aragonesa, sin que por ello se trate de un trasunto inerte, ya que no se limita a una mera ejecución en ladrillo de fórmulas góticolevantinas, sino que las mismas exigencias del material utilizado y la genuina sencillez de la tradición constructiva mudéjar seleccionan las estructuras, integrándolas y articulándolas en un universo propio”.

La primera consideración que quiero hacer en este momento se refiere a la ausencia de contrafuertes en los ábsides poligonales de las iglesias mudéjares aragonesas, cuya tipología deriva de la arquitectura gótica levantina. La mayor parte de los ejemplos corresponden al siglo XIV y son iglesias de nave única, con el ábside poligonal de cinco o siete lados, sin contrafuertes en el ábside, aunque sí en la nave, un elemento estructural que nunca falta sin embargo en los ábsides de la arquitectura gótica levantina y que se ha eliminado en estos ábsides mudéjares aragoneses.

Aunque los ejemplos de esta ausencia de contrafuertes en los ábsides se podría multiplicar, baste aquí con la mención de las iglesias mudéjares más relevantes, que se adscriben a esta tipología, como la de Santa María Magdalena en la ciudad de Zaragoza, o las de Santa María de Tauste, San Pedro de Alagón, Santa María de Ateca, o Nuestra Señora de la Huerta de Magallón, en la provincia de Zaragoza. En todos estos ábsides mudéjares predomina la decoración en ladrillo resaltado, con diferentes motivos ornamentales, que llenan sin interrupción todos los paños del ábside por encima y debajo de los ventanales. La decoración no sólo oculta u niega visualmente la estructura sino que en este caso concreto la elimina, desaparecen los contrafuertes, es decir, en la tensión entre decoración y estructura se impone la primera, tal como se deduce de nuestra redefinición formal del arte mudéjar, en el que el elemento esencial es la decoración.

La segunda consideración, de más amplio alcance, se dedica a la peculiar estructura de un grupo de iglesias mudéjares aragonesas, conocidas popularmente como iglesias—fortaleza, una denominación que han recibido en atención al fuerte carácter militar que ofrecen sus compactos volúmenes exteriores ritmados por torres-contrafuerte.

La planta de estas iglesias es de nave única con el ábside recto o plano; esta planta rectangular configura un espacio interior unitario, amplio y sin obstáculos visuales, con aspecto de gran salón y un cierto aire civil. Su nave única se cubre con bóvedas de crucería sencilla de nervios diagonales, quedando estos tramos enlazados por otros muy cortos y cerrados con bóveda de cañón apuntado, que se contrarrestan al exterior por torres alojadas a modo de contrafuertes entre las capillas laterales.

La cabecera recta está formada por tres capillas, cubiertas con bóveda de crucería sencilla y comunicadas entre sí; las tres capillas, con la central algo más ancha y elevada, abren a la nave

mediante arcos apuntados. Como el resto de las iglesias mudéjares aragonesas de nave única, está dotada de capillas laterales, en este caso alojadas entre las torres-contrafuerte, y cubiertas con bóvedas de cañón apuntado, dispuestas en sentido transversal al eje de la nave.

De este modo, por encima de las capillas laterales y de las tres capillas de la cabecera, circunda el templo una tribuna a modo de paseador o adarve, a la que se accede desde el interior de la iglesia a través de las torres-contrafuerte. Este circuito de circunvalación exterior penetra en el interior de la iglesia a través del coro alto a los pies. Este ándito o tribuna, tan característico, se abre al exterior mediante una galería de arcos apuntados, mientras que hacia el interior de la iglesia dispone ventanales de iluminación indirecta, con celosías caladas.

Sorprende la estructura tan racional y lógica de estas iglesias, con los sistemas de descarga de empujes y contrarrestos tan sencillamente resueltos y tan sólidamente trabados, en los que las torres—contrafuerte alineadas a ambos lados de la nave quedan atadas en sentido transversal y longitudinal por las bóvedas de cañón apuntado. Se trata de una creación genuina de la arquitectura mudéjar aragonesa: en las comunidades de Calatayud y de Daroca se han conservado por fortuna algunas de estas iglesias-fortaleza, con pocas alteraciones, destacando entre las mismas la iglesia de la Virgen en Tobed, la iglesia de San Félix en Torralba de Ribota, la iglesia de Nuestra Señora de la Piedad en Azuara y la iglesia de San Juan Bautista en Herrera de los Navarros.

En este sistema espacial mudéjar llama poderosamente la atención la ronda de tribunas. Leopoldo Torres Balbás, que se interesó por los orígenes de estos pasadizos sobre las capillas laterales, justificaba su aparición por necesidades militares. Es obvio situar el precedente formal de estas tribunas en la arquitectura religiosa medieval y en concreto, en la tipología de iglesias con tribunas. Pero aquí se ha producido un cambio de función que, en definitiva, ha modificado la forma; ya no se trata de ampliar la capacidad de la iglesia, para seguir desde estas tribunas los oficios religiosos, sino de dotar al templo de una funcionalidad defensiva. Por ello la tribuna se exterioriza, abriéndose hacia afuera, a la plaza o a la calle, mediante arquerías, mientras que hacia el interior de la iglesia únicamente abre mediante estrechos ventanales para iluminación, con frecuencia cerrados en todo o en parte con antepechos o con celosías caladas. El precedente estructural se encuentra en las iglesias góticas levantinas, como en el caso de la iglesia de Santa María de Montblanc, con el andador sin cerrar, pero practicable a través de los vanos abiertos en los contrafuertes de la nave y del ábside.

No obstante, tras este *excursus* por los préstamos estructurales de la arquitectura andalusí a la arquitectura mudéjar conviene recordar que los elementos estructurales son siempre secundarios en el arte mudéjar, como lo son en el islámico y andalusí, y que en todo caso para la definición cultural del arte mudéjar es irrelevante que las estructuras sean de origen islámico o de origen cristiano, lo mismo que sucede con los motivos decorativos, ya que lo importante es que cualquiera que sea su origen tanto los motivos ornamentales como las estructuras se hayan integrado en el sistema de trabajo mudéjar.

Conclusión

En suma, en la España medieval coexisten de un lado el arte románico y el arte gótico, lenguajes artísticos de raigambre cristiana europea, y de otro, el arte mudéjar, un sistema artístico alternativo, de tradición andalusí, que pervive bajo dominio político cristiano, en cuya formación y desarrollo juegan un papel decisivo tanto el gusto de los clientes como los maestros de obras moros, y que desde un punto de vista formal ofrece una rica diversidad, integrando además tanto elementos formales de origen andalusí como de origen occidental europeo, sin que el predominio de unos u otros en el arte mudéjar sea relevante y decisivo, ya que lo sustancial es que constituye un sistema artístico completo, capaz de resolver todas las necesidades edilicias, y en el que la decoración sigue siendo, como en el arte islámico y andalusí, el principio esencial.

Nota bibliográfica

He presentado por escrito en bastantes ocasiones mi visión personal sobre el arte mudéjar; el núcleo inicial de las diferentes tesis que se sintetizan en la presente ponencia se encuentra ya en mi monografía sobre *El arte mudéjar*, Serie Estudios Mudéjares, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 1990.

Ofrecí por vez primera una definición del mudéjar como un sistema alternativo de trabajo artístico en la ponencia “Los materiales, las técnicas artísticas y el sistema de trabajo, como criterios de definición del arte mudéjar” en *Actas del III Simposio Internacional de Mudejarismo, Teruel, 20-22 de septiembre de 1984*, Instituto de Estudios Turolenses, Teruel, 1986, pp. 317-325.

Durante los últimos veinte años he vuelto a tratar con frecuencia algunos aspectos aquí desarrollados. Entre ellos destaca mi insistencia, porque me parece un tema capital, sobre la definición cultural del arte mudéjar frente a las definiciones de carácter formalista, según puede seguirse en mi ponencia defendida en León en diciembre del año 2006 con el título “Consideraciones para una definición cultural del arte mudéjar”, en *Actas. SIMPOSIO INTERNACIONAL. El legado de al-Andalus. El arte andalusí en los reinos de León y Castilla durante la Edad Media*, Fundación del Patrimonio Histórico de Castilla y León, Valladolid, 2007, pp. 409-421, que constituye el precedente más inmediato de esta ponencia.

Otro de los aspectos sobre los que he vuelto en más ocasiones, también por considerarlo otro asunto esencial, es el de los maestros de obras moros; véase “Sobre la condición social de los maestros de obras moros aragoneses”, en *Homenaje al profesor Julián Gállego*, Universidad Complutense de Madrid, *Anales de Historia del Arte*, 2008, Volumen Extraordinario, pp. 89-102.

Cualquier aproximación al tema de la estructuras mudéjares de origen andalusí debe rendir homenaje a la memoria de Francisco Iñiguez Almech, más conocido como arquitecto restaurador de la Aljafería, de cuyo estudio pionero sobre las torres mudéjares aragonesas me he ocupado reiteradamente; véase “Torres mudéjares aragonesas. Notas de sus estructuras primitivas y su evolución”, *Archivo Español de Arte y Arqueología*, XIII, 1937, pp. 117-149. He cuidado la edición facsímil de este importante artículo incluyéndola en *Estudios de arte mudéjar aragónés*, Institución “Fernando el Católico”, Zaragoza, 2002, pp. 173—.

Sobre el tema del precedente andalusí para la tipología de las iglesias y sinagogas mudéjares del siglo XIII aquí consideradas, ya he tratado con cierto detenimiento en mi trabajo sobre “El mudéjar y la expresión artística de las minorías confesionales en Aragón: mezquitas y sinagogas”, en *Aragón Sefarad*, vol. I. *Estudios*, Diputación de Zaragoza, IberCaja, Zaragoza, 2005, pp. 381-392.

Sobre la ciudad de Toledo como modelo de repoblación mudéjar castellana puede verse asimismo mi ponencia presentada en el Simposio celebrado entre el 11 y el 15 de noviembre de 2004 en la Cornell University; véase “Mudejar: an alternative architectural system in the castillian urban repopulation model”, *Medieval Encounters*, 12. 3, Brill ed., Leiden, 2006, pp. 329-340.

Más reiterados han sido mis trabajos sobre las estructuras mudéjares aragonesas; me interesa destacar aquí “Las estructuras mudéjares aragonesas”, en *Obras singulares de la arquitectura y de la ingeniería en España*, Fomento de Construcciones y Contratas, Madrid, 2004, pp. 93-103, y “Estructuras mudéjares aragonesas” en María del Carmen Lacarra Ducay (coord.), *Arte mudéjar en Aragón, León, Castilla, Extremadura y Andalucía*, Institución “Fernando el Católico”, Zaragoza, 2006, pp. 297-313.

Por lo demás hoy día resulta innecesaria una referencia bibliográfica sobre arte mudéjar desde que contamos con un excelente repertorio bibliográfico sobre el tema, que se actualiza permanentemente y al que remito al lector interesado. Véase Ana Reyes PACIOS LOZANO, *Bibliografía de arquitectura y techumbres mudéjares, 1857-1991*, Serie Estudios Mudéjares, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 1993, y *Bibliografía de arte mudéjar. Addenda. 1992-2002*, Serie Estudios Mudéjares, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 2002.

No obstante el lector puede encontrar mi valoración personal de la historiografía mudéjar durante los últimos treinta años en el texto de mi ponencia “Historiografía (1975-2005) y prospectiva de los estudios sobre arte mudéjar”, en *Actas. X Simposio Internacional de Mudejarismo, Teruel, 14-16 septiembre 2005. 30 años de Mudejarismo: memoria y futuro [1975-2005]*, Centro de Estudios Mudéjares, Teruel, 2007, pp. 685-693.



Daroca (Zaragoza). Ventana de la Casa del Papa Luna



Maluenda (Zaragoza). Iglesia de Santa María. Sahada



Tobed (Zaragoza). Iglesia de la Virgen. "Mahoma Calahorri"



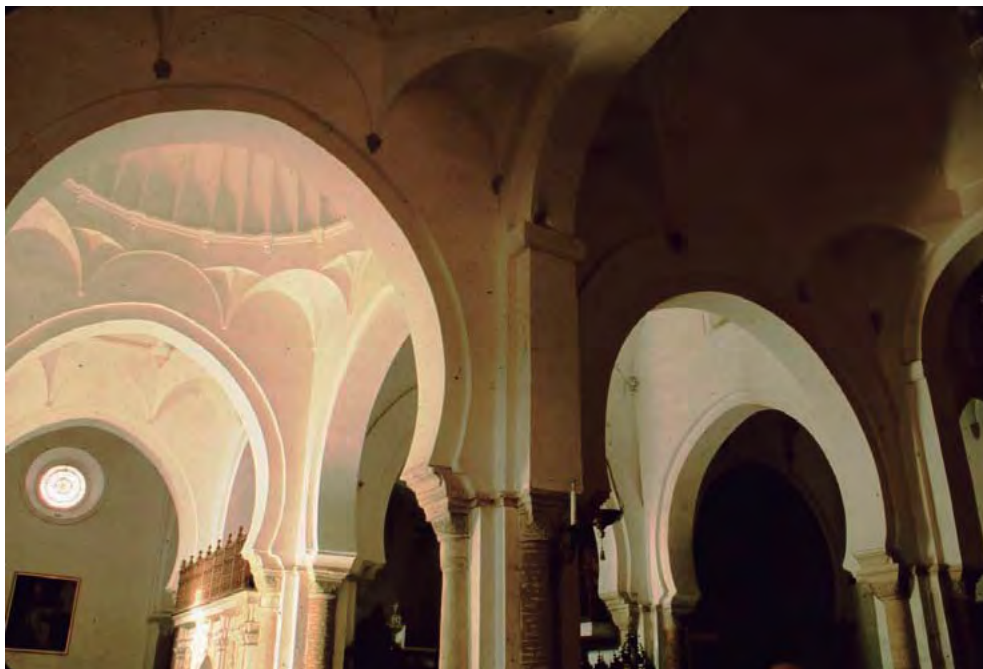
Cervera de la Cañada (Zaragoza). Iglesia de Santa Tecla. "Mahoma Rami"



Teruel. Iglesia de Santa María. Techumbre (inscripción árabe)



Toledo. Iglesia de San Román



Lebrija (Sevilla). Iglesia de la Virgen de la Oliva



Sevilla. Casa de Pilatos



Teruel. Iglesia del Salvador. Torre



Teruel. Interior de la Torre de la Iglesia del Salvador



MIRANDO A CLÍO. EL ARTE ESPAÑOL ESPEJO DE SU HISTORIA
A propósito del arte mudéjar: una reflexión sobre el legado andalusí en la cultura española
Gonzalo M. Borrás Gualis



Tobed (Zaragoza). Iglesia de la Virgen



Tobed (Zaragoza). Iglesia de la Virgen. Detalle del interior

Edad de Plata y Generación del 27. Maruja Mallo

M^a VICTORIA CARBALLO-CALERO

La historia del arte no puede ser explicada sin entender que es una manifestación que plasma la mentalidad. El arte es una forma de expresar la tensión dialéctica entre el yo y el grupo.

Tras la espléndida y reciente retrospectiva de Maruja Mallo que se ha podido visitar en la Casa de las Artes de Vigo, primero, y en la Real Academia de San Fernando hasta abril de este año 2010, comisariada por Fernando Huici y Juan Pérez de Ayala y patrocinada por la Fundación Caixa Galicia y la SECC, y tras la monografía de José Luís Ferris sobre la pintora *Maruja Mallo, la gran transgresora del 27* (Temas de hoy, Madrid, 2004) todo parece despejado y más claro en la trayectoria vital y artística de Maruja Mallo (Viveiro, Lugo, 1902-Madrid, 1925), icono de modernidad, rompedora de estereotipos femeninos y transgresora donde las haya, sin duda una figura fundamental y poderosa en la historia de la pintura española contemporánea. *Modernidad y Nacionalismo (1900-1939)*, de José Carlos Mainer (Crítica, 2010) ha sido un marco ideal en cuanto a relaciones de literatura y arte en la época que considero, junto con el reciente volumen *María Zambrano, Esencia y Hermosura. Antología*, selección y prólogo de José Miguel Ullán (Galaxia Gutenberg, 2009)

I

● 1.-Amistad y complicidad con sus compañeros de Generación “Así vale la pena de vivir” (1923-1928)

Con la expresión “Así vale la pena de vivir” Moreno Villa en un momento de su autobiografía *Vida en claro* (1944) recuerda a un grupo de compañeros de primera categoría que durante veinte años de vida en la Residencia de Estudiantes, trabajaron y escribieron con toda la ilusión. El único poeta mencionado es Federico García Lorca.

Es a través de Salvador Dalí, compañero en la Academia de San Fernando, cómo Maruja entra en contacto con un *grupo* de artistas y escritores que intentarán toda una revolución vanguardista en un panorama madrileño caduco y trasnochado artística y literariamente, hostil a todo lo nuevo y en el que únicamente el entorno ultraísta dejaba traslucir un clima de cierto cambio. Este intento tendrá un escenario idóneo, *la Residencia de Estudiantes*, en la calle Pinar 21, la Colina de los Chopos para Juan Ramón Jiménez. Allí coincidirán un *Grupo* de artistas y escritores en aquellos felices años veinte que constituirán la llamada *Edad de Plata y Generación* o *Grupo*

del 27. La pintora vivía en Madrid desde comienzos de 1922, y ese mismo año se matricula en la Real Academia de San Fernando donde entabla amistad con Salvador Dalí, que había llegado a Madrid en septiembre de 1922 y se había instalado en la *Residencia*.

Dalí le presenta a Federico García Lorca a principios de 1923 y éste la introduce en la *Residencia* donde el poeta vivía desde 1919 y era amigo de Luís Buñuel. Por entonces Maruja conoce igualmente a Guillermo de Torre, conocedor como pocos de la vanguardia francesa, autor de *Literaturas europeas y vanguardia* (1925) y cofundador con Jiménez Caballero de *Gaceta Literaria* (1927), y a Rafael Pérez Barradas —con el pintor uruguayo y Dalí da sus primeros paseos nocturnos por Madrid— incorporando, aunque de momento sólo mentalmente ismos del uruguayo como el *clownismo*, *vibracionismo* o *simultaneísmo* que posteriormente llevará a sus lienzos.

Lo cierto es que a partir de la primavera de 1923, Maruja Mallo es parte de ese *Grupo de la Residencia* al que aporta desde un principio vitalidad y entusiasmo y deseo de vanguardia. Con sus amigos asiste a las tertulias del Café de Oriente, próximo a Atocha y al Rectors' Club, en los bajos del Hotel Palace, lugar este último donde descubre el *jazz*, en salidas organizadas por Buñuel, muy al día en todo cuanto se refiere a arte y literatura, pero también visitan el Prado: Goya y *El jardín de las delicias* de El Bosco...y se divierten en las ferias populares. Maruja es aceptada por el *grupo*.

En la *Residencia* están también José Moreno Villa, Eugenio Montes, gallego como ella, o Pepín Bello. Todos aplauden su personalidad transgresora y ultramoderna y respetan la posición que poco a poco va adquiriendo dentro de lo que se denominó “arte nuevo”. De todas formas, su condición de mujer resulta una y otra vez un inconveniente como una más del *grupo*, a lo que ella va a responder con una actitud provocadora y un aspecto y un comportamiento especial: buscó una imagen de mujer nueva de los años veinte para reafirmarse y adquirir una nueva identidad femenina que le permitiese luchar por la liberación social de la mujer. Era consciente de que su identidad femenina provocaba “cierta tirantez” en la relación con sus compañeros, que en ocasiones “bordeaba la hostilidad” (nota 187, Ferris)..

Ese año, 1923, envía tres retratos a la Exposición Regional Gallega de Santiago de Compostela. El academicismo de las obras no deja suponer los cambios que pronto tendrán lugar en su pintura. En 1924 Maruja continua su formación y su puesta al día en lo que se refiere al arte, a la vez que asiste con Dalí y Moreno Villa a las clases de dibujo libre de Julio Moisés en el estudio del Pasaje de la Alambra, donde, parece, conocerá a Benjamín Palencia.

● 2.-1925. Rafael Alberti y Concha Méndez

En el mes de mayo de 1925, tiene lugar la Exposición de *Artistas Ibéricos* en el Retiro que supondrá la primera apuesta clara por un clima de cambio que posibilite el camino hacia un “arte nuevo”. Se trata de una comparecencia colectiva de las que abundarán en este período histórico a la que *Alfar* dedicará un número monográfico. Tras este acontecimiento, los aires de renovación comienzan a ser visibles a través de todo tipo de acontecimientos, el primero de ellos, la conferencia de Louis Aragon en la Residencia de Estudiantes exhortando a la rebelión desde todos los

ámbitos. Tras un recital de Lorca y la inauguración de la citada exposición Maruja ampliará su personal *grupo* con dos incorporaciones extraordinarias: la del poeta Rafael Alberti “nada menos que andaluz, y del Puerto de Santa María” (Fernández Almagro, *Verso y prosa*, 1927), y la de Concha Méndez, la “novia invisible” de Buñuel. Con el poeta mantendrá una relación intermitente entre 1925 y 1930. Concha Méndez Cuesta (1898-1986) se convertirá en su amiga inseparable y modelo hasta que en 1930 traslada su residencia a Londres: con ella no sólo conquistará la calle sino que intentará la destrucción de los límites por cuestión de género o la distinción por clase social. Otras compañeras de generación con las que se relaciona por esos años serán María Zambrano, Rosa Chacel, Remedios Varo...pero Concha Méndez, casada en 1931 con Manuel Altolaguirre, y otra mujer muy especial, Margarita Manso, serán las dos compañeras de aventura de aquellos años.

En 1926, la Diputación Provincial de Lugo le concede una bolsa de estudios que será ampliada por dos cursos más. Su padre es destinado a Canarias, y Maruja y su hermana Emilia se trasladan con él a Tenerife —su madre muere en la isla en el mes de diciembre-

II

● 3.-Maruja Mallo, personaje del “arte nuevo”. 1927

El 1 de enero nacia en Madrid *La Gaceta Literaria*, una de las revistas de la *Generación del 27*. Como casi todas las de la generación, *Litoral*, *Mediodía*, situó los contenidos plásticos en primer plano, pero, junto con *La Rosa de los Vientos* escapaba a la tutela directa de Juan Ramón Jiménez y se situaba como de vanguardia. Jiménez Caballero, director de *La Gaceta* y, por cierto, el primero que acuñó el término “Edad de Plata” para la nueva generación, deseaba instaurar una nueva sensibilidad antitradición, antirromántica y anticasticista, e incluso antilírica., y desde luego antirrectórica. Por el contrario, recuperar el mito de la vida moderna y todo tipo de metáforas maquinistas parecía su tendencia con lo que, esta publicación, se convierte en la segunda mitad de los años veinte en una publicación defensora a ultranza del “arte nuevo”. También, en cierto modo, pretendía instaurar un nuevo tipo de sociedad paralelo al nuevo arte. Ese año, en septiembre, *La Gaceta* publica la primera noticia sobre una nueva pintora, Maruja Mallo, que a partir de este momento se convierte en el personaje del “arte nuevo” más comentado en las revistas de creación española.

Maruja envía obra a la Feria de Muestras de Gijón que sigue sin presagiar los grandes cambios que inmediatamente se sucederán en su pintura. Pero su viaje ese año a la isla de Tenerife tendrá como resultado su primer cuadro importante *La mujer de la cabra*, también llamado *La Insular* (1927, Fundación Pedro Barrié de la Maza, A Coruña). A partir de entonces, la transformación de su pintura experimentará un proceso vertiginoso. En el cuadro tinerfeño, un óleo de 1.10x1.10, cuadrado pues, una mujer joven camina decidida llevando una cabra atada. La mujer, la “nueva mujer”, poco tiene que ver con la imagen tradicional femenina: ocupa el triángulo central del cuadro dejando libres dos espacios superiores ocupados por un paisaje insular, el de

la derecha, con pita y gaviota incluidos y un cuadro dentro del cuadro, a la izquierda con, ahora sí, imagen tradicional femenina cortada y aislada del resto por una especie de pretil o baranda. Maruja, a la vez que experimenta con un lenguaje pictórico nuevo, propone una visión de mujer igualmente nueva, dinámica y liberada de restricciones sociales. Es evidente que la figura central atraviesa el cuadro a gran velocidad, huye y se sitúa en un espacio —público—, la calle, asignado por tradición al hombre, distinto del espacio privado de la figura femenina cortada que aparece tras la baranda, el espacio asignado tradicionalmente a la mujer, el espacio del hogar (con reloj y cortina incluidos). También es evidente que la pintora opta abiertamente por uno de los dos espacios, el público, el de la calle, frente al privado, el del hogar, espacio que se dibuja estrecho y opresivo, desde el que la mujer parece decir adiós resignada. La protagonista es una mujer fuerte y saludable, que controla su vida —mantiene atada a la cabra—, y que avanza porque sabe que existe una nueva sociedad que reclama su presencia. Aparece esa nueva identidad que busca en una mujer que desea incorporarse con todos los derechos a la modernidad: ella misma.

En realidad, la pintora se mueve en el mismo clima surrealizante de la *Generación del 27* que nunca abandonó el legado de la generación anterior marcado por el tema de la identidad cultural española, pero ahora desdramatizado. La España clara que diría María Zambrano dice adiós al derrotismo y oscurantismo y a la España negra, en definitiva, de la generación anterior. Maruja sigue buscando en las raíces populares el espíritu de la época renovada y el punto de partida para la construcción de un lenguaje nuevo, con señas de identidad, que coincide en Europa con un proceso de “retorno al orden” y vuelta al clasicismo, entre el postexpresionismo y la herencia figurativa a la nueva objetividad que vendrá muy pronto en forma de *Verbenas*.

Por último, Maruja adelanta una plástica renovadora y vinculada a la exaltación de la vida moderna, bajo una recuperación de signos y gestos cercanos a la vanguardia, a los elementos de esa vida moderna: la bicicleta, los elementos del deporte. Una nueva sensibilidad, coincidente con la de Jiménez Caballero y los poetas del 27, el propio Alberti, o Guillermo de Torre y que desde otros ámbitos más conservadores se trataba de evitar. Esa nueva sensibilidad ligada a la vida moderna no sólo daba paso a un nuevo arte, también inauguraba una nueva época y requería un nuevo tipo humano y una nueva mujer. Ese tipo de mujer, renovado y universal era para Federico Margarita Xirgú (1888-1969), que en ese año mítico, 1927, interpretaba a *Mariana Pineda*, en el estreno del teatro Goya de Barcelona (Francesc Foguet i Borau, *Margarita Xirgú, cartografía d'un mit. De Badalona a Punta Ballena*).

La ciclista o *Figura del deporte*, un lienzo de gran tamaño, también del 27, hoy en paradero desconocido, y del que conservamos únicamente un grabado, consolida la práctica y objetivos del cuadro tinerfeño. Como en *La mujer de la cabra*, una figura femenina y una composición piramidal en la que la bicicleta, máquina y anticipo de un mundo mecánico, ocupa totalmente la base: una figura tostada por el sol, muy *art déco*, enérgica y deportista, dinámica al máximo, monta en bicicleta en una playa, descalza y ataviada únicamente con un traje de baño. La mujer está en una playa elegante, los veleros en regata del fondo lo acreditan, y es que la modernidad de la obra radica en parte en ese encuentro espontáneo entre el nuevo arte y el comportamiento mundano de

las clases acomodadas y que las revistas hicieron explícito. La mujer es su amiga Concha Méndez, perteneciente a la alta burguesía, deportista nata, jugadora de tenis y campeona de natación en los veranos de San Sebastián, además de automovilista experta. Nadie como ella para encarnar el ideal de mujer nueva: una mujer que huye de su mundo, de la incompreensión de los que la rodean y que en Maruja encuentra a la amiga ideal. Maruja y Concha serán las dos mujeres que corren por la playa, en el cuadro de 1928, y las que también corren rebosantes de salud y energía, juntas y llenas de vida en la *Verbena* de la colección del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, pintado ese mismo año. Una mujer a la que la vida moderna sorprendía continuamente, “todos los gestos del mundo me sorprendían...” diría Concha, y esa sorpresa aparece reflejada en el rostro de *La ciclista*.

En realidad, el deporte de la bicicleta ya era algo así como un manifiesto feminista, símbolo de la mujer libre y emancipada. Maruja no sólo pintó a su amiga en bicicleta por la playa, también a su hermana Emilia en varias ocasiones; ella misma practicaba este deporte (recuérdese la entrada en la iglesia de Arévalo años más tarde). La fascinación de Maruja por el mar y los cuerpos modernos se inicia en este momento y con esta obra, pero un mar y unas playas elegantes, turísticas como las que luego pintará en su exilio americano, llenas de modernidad. Y es que el arte nuevo surgía en la medida en que nacía un hombre/mujer nuevos, en palabras de Jiménez Caballero, y explicaba la obsesión por reflejar el dinamismo, o el gusto por las figuras humanas corpulentas y saludables. Un cuadro cargado de magia, en palabras de Gómez de la Serna que pudo apreciarlo en la exposición de 1928 en *Revista de Occidente*.

El tercer cuadro, ya citado, es *Elementos para el deporte*, un óleo sobre cartón, 59x69 de la Colección Guillermo de Osma, todo un ejemplo de arte nuevo y renovación de los años veinte. La modernidad, el vuelo, el aeroplano, la raqueta —de Concha Méndez— y la pelota, y el tablero de ajedrez, y el abanico...todo en una composición estructurada en diagonales y llena de colorido. Protagonista de este cuadro son el deporte y su esencia mecanicista y moderna, en la órbita del uruguayo Barradas, y en el que colores vivos y planos múltiples se interceptan. La fragmentación no llega a descomponer las formas sino que las corta y superpone en una perspectiva inestable. Un tumulto de elementos con la significativa presencia de la raqueta de su amiga, campeona de tenis en los veranos junto al mar de San Sebastián, mar que se adivina de fondo en el que los nadadores se mezclan con los veleros. Toda una serie de elementos de ocio, figurativos aún, en un espacio no tan figurativo: una idea de espacio nueva derivada del cubismo de la que se deduce la modernidad del cuadro, todo un antecedente de las *Estampas Deportivas*, en una de las cuales, también en paradero desconocido, regresa la figura de la amiga en la playa, esta vez en pleno juego de tenis.

● ● Verbenas.-

Una parte de su obra, muy “nueva objetividad” consistía en pintar lienzos sobre el tema de la verbenas. Maruja pinta hasta cuatro verbenas durante ese año y el siguiente (la cuarta *kermesse*, fue adquirida por el estado francés en 1936 para el Museo de Escuelas Extranjeras de París, hoy en el Centre Georges Pompidou), verbenas que expondrá en la exposición de *Revista de Occidente*, en 1928. Maruja pinta la ciudad y pinta los pobladores de la ciudad: soldados y criadas, guardias

civiles, caballitos de feria, ángeles y marineros, títeres, gigantes y cabezudos, burgueses, ella misma y su amiga inseparable...la multitud y la velocidad en una serie de escenas simultáneas y de cuadros dentro del cuadro en un conjunto perfectamente ordenado y controlado. En las *Verbenas* todo parece tener cabida: lo popular y lo pagano, y la ciencia por medio del telescopio de cartón. El pueblo se divierte con los santos. La fascinación que siente la pintora por lo popular, *Lo popular en la plástica española a través de mi obra, 1928-1931*, publicado en *SUR*, Buenos Aires, 1938, y por lo popular colectivo y en movimiento, por la excitación y la velocidad: la noria que gira, una constante ciertamente entre los pintores de las primeras vanguardias, que queda patente en estos cuadros de gran tamaño. Walter Spies, André Beauchant y Severini son citados por Ernesto Jiménez Caballero, el director de *La Gaceta Literaria* (1927-1932), defensor del ultraísmo, amigo de Barradas y de Maruja Mallo, de Gómez de la Serna — reconocido como padre de los “ultras” españoles, genial e inimitable creador, y de Guillermo de Torre, siempre defensor de la vanguardia, al comentar las *Verbenas* de Maruja: narraciones en colores que hacen revivir el “arte nuevo”. Efectivamente, junto a la huella del cubismo o de los ismos barradianos que se respiraba en *Elementos del deporte*, la influencia del futurismo se palpa en la preocupación por el movimiento, la velocidad, el deporte y la vida moderna, aunque con sabor zarzuelero y “a churro” en el caso de las *Verbenas*.

Lo cierto es que aquellos paseos por Madrid “ciudad alegre y confiada”, por sus verbenas y barrios bajos, y la realidad de sus fiestas populares serían trasladados metafóricamente a cuatro grandes lienzos de *Verbenas* con toda la frescura y magia de sus pinceles. Escenas abigarradas, barroquizantes, y brillante colorido, de gran dinamismo; de temática popular y finalidad satírica, mágicas asociaciones de imágenes llenas de modernidad en su inmediatez y libertad de composición —lírica de lo urbano—. Maruja, a partir de ahora, aparece plenamente incorporada a la vanguardia.

En realidad, **la generación del 27 nunca renegó del legado de la anterior generación. La modernidad fue siempre una confrontación con la tradición.** El tema de la identidad sigue siendo central, pero experimenta un proceso de desdramatización. El neopopularismo fue un registro capital de la “Generación del 27” y, por citar un ejemplo, el sueño populista de Antonio Machado es uno de tantos esfuerzos por resolver el dilema entre nacionalismo y modernidad. Adios a la España negra, al oscurantismo, al derrotismo. Ahora, las raíces populares aparecían como lo no contaminado y punto de arranque para la construcción de un lenguaje renovado que diese lugar a un arte autóctono, castizo, pero vanguardista. La pintura neopopularista de Maruja Mallo a partir de 1925 pretende configurar una plástica con señas de identidad propias, en un momento en que, por otra parte, en toda Europa se instala una corriente de “retorno al orden” y vuelta al clasicismo. Ella así lo entendió y su texto *Lo popular en la plástica española a través de mi obra, 1928-1936*, publicado por primera vez en Buenos Aires, *SUR*, 1938, así lo acredita.

Pero nadie mejor que la autora para hablar de sus cuadros, de estos cuadros barrocos de *Verbenas*: en primer lugar, se trata de arte popular, en él ve la alternativa y la afirmación vital de la vanguardia. Maruja Mallo pretende renovar la plástica con una iconografía determinada porque “a una humanidad nueva corresponde un arte nuevo”. Maruja habla de una nueva estética que posibi-

lite vincular la modernidad de su tiempo con la tradición española. Efectivamente, en las *Verbenas* hay personajes que encarnan la tradición, la sociedad pasada de moda, pero también la nueva que simboliza la ilusión y el futuro; distingue la españolada de la cultura popular auténtica. Los ángeles —como en Alberti— son las figuras centrales, son ángeles femeninos, mujeres con alas y coronas de papel, ángeles falsos, pues, nada más lejos de aquel rol tradicional asignado a la mujer de “ángel del hogar”. La propia pintora y su amiga Concha —ellos son los ángeles falsos— irradian la alegría y vitalidad, la luz y energía de una nueva humanidad que camina hacia delante: la nueva sociedad y el ideal físico de una juventud triunfante que se enfrenta a la jerarquía anterior. Junto a los ángeles, los marineros, las asociaciones con su propia biografía se imponen: Rafael Alberti, autor de *Sobre los ángeles* “parte del drama de *Sobre los ángeles* es ella” (Maruja), manifiesta el propio poeta pasados los años en el tercer libro de *La arboleda perdida* y la poesía de *Marinero en tierra*. En fin, la verbena de San Antonio de la Florida y todo lo que encierra de fiesta popular fue así captada por la pintora en aquella España de los felices años veinte

● ● Estampas

En mayo de 1956, en Buenos Aires, Ramón Gómez de la Serna, que había seguido de cerca la obra de Maruja Mallo, escribe en *Atlántida*: “la pintora vibra... presenta nuevos exvotos en los altares, piernas y brazos, y manos de guantería”. Se está refiriendo a las *Estampas*, dibujos realizados con lápices de colores y carbón que plasman objetos diversos y dispersos de una realidad, fuera de contexto. *Estampas deportivas*, en realidad prolongación de sus cuadros con figuras o elementos del deporte, que Maruja define muy bien “representan el ideal físico que encontramos por las playas y los campos de deportes”. En las estampas de playa el colorido brillante y alegre se transforma teñido por el azul del mar. Esta humanidad serena y triunfante en la naturaleza, en el juego y el combate contrasta con las *Estampas de máquinas y maniqués* evocadoras de la época romántica, sátiras alusivas a presencias anacrónicas: escaparates de ortopedia, talleres de modista. Caballeros y damas en crisis, desteñidos protegidos por una atmósfera de naftalina y recetas medicinales, que aparecen en los palcos de Opera, en los salones, o yacen olvidados en los invernaderos de las provincias. *Estampas de máquinas y maniqués*, maniqués que encontramos por todas las ciudades aturridos por la aparición de la velocidad (Gómez de la Serna, 1942), o *Estampas cinemáticas*, “sensaciones visuales” diría la pintora: “la simultaneidad producida por el dinamismo callejero”. De 1928 precisamente es el *Manifiesto groc* dado a conocer por Dalí, Lluís Montanyá y Sebastí Gach publicado en *Gallo*, la revista granadina de García Lorca y sus amigos, un canto a lo moderno, a los desfiles de maniqués o a los desnudos bajo la luz eléctrica del *music-hall*. Las plazas azotadas por el terror, los mecanismos asociados y discordantes, los seres, las máquinas, los rascacielos, los anuncios luminosos se superponen precipitadamente entremezclándose con los sucesos siniestros de la vida diaria de las ciudades (Mallo, Santander, 1981, *El surrealismo a través de mi obra*). Manuel Abril, en la exposición de 1928 en *Revista de Occidente*, comenta la tonalidad de estos dibujos realizados en atmósferas incoloras y asepticas, con una luz de quirófano... con la frialdad del níquel y la opacidad del caucho comprimido”.

El mundo de las *Estampas* pertenece igualmente al reino metafórico, pero distinto de todo lo pintado con anterioridad. Pueden encontrarse alusiones al crimen, al maltrato de la mujer, al guiño, evocaciones de todo tipo, pero ni asunto ni anécdota existen en las *Estampas*. En alguna de ellas, cuando aparece el mar o la playa, se vislumbran ecos de helenismo y paganismo, un paganismo moderno al que incorpora elementos como la raqueta o la bicicleta ligados a cuerpos desnudos tostados por el sol y el aire libre. Federico García Lorca, en la exposición de 1928, destacaba la modernidad de estas *Estampas* que, en realidad, trasladaban una imaginería recurrente que tanto Dalí como él mismo cultivaron por esos años. Y hasta el cine de Buñuel utiliza las imágenes de miembros fragmentados como antecedente surrealista. Es decir, Maruja, siempre a su manera, utiliza los referentes del Grupo y comienza a abandonar la “nueva objetividad” de las *Verbenas* para aproximarse más a conceptos próximos a “lo putrefacto” cultivado por sus compañeros de generación, entendiendo por “putrefacto” cualquier elemento que aludiese sentimentalmente a un pasado decimonónico y trasnochado.

● ● Rafael Alberti y Maruja Mallo

Creo que ya se ha dicho en algún momento que Maruja conoce a Rafael Alberti, en Madrid, en 1925, tras un recital de Lorca en el Retiro. El poeta, acababa de ganar el Premio nacional de Poesía con su libro *Marinero en tierra*, el primero, ya que hasta el momento se consideraba más pintor que poeta. Conocía al *Grupo de la Residencia* a través del pintor Gregorio Prieto. Lo cierto es que Maruja y Alberti mantuvieron una relación entre 1925 y 1930 con intermitencias, de consecuencias importantísimas para los dos. La correspondencia entre la obra de la pintora y la poesía de Alberti llega a extremos inauditos: “Parte del drama *Sobre los ángeles, es ella*” escribe Alberti años más tarde (1985). La poesía de Alberti llega a ser transcripción, en ocasiones, de la pintura de Maruja, y al revés, y los ángeles, iconografía común.

Colaborarán en diversos campos. Maruja diseña la escenografía para teatro de Alberti *La pájara pinta* o la farsa musical *Colorín Colorete*, ilustrará con viñetas poemas publicados por el poeta en revistas y periódicos de aquellos años, en *La Gaceta Literaria*, por ejemplo. Cuadros y poemas ofrecen idéntica iconografía y comunican el mismo drama. Con Alberti, formará *grupo* con Maruja, Concha Méndez, y se incorporarán otros personajes como Benjamín Palencia, Alberto Sánchez, o Gregorio Prieto que irán sustituyendo a los antiguos compañeros de la Residencia. En el libro tercero de *La arboleda perdida* (Alianza, Madrid, 1998, páxs.35-42), Alberti, muerta ya M^a Teresa León, rompe el silencio anterior sobre sus relaciones con la pintora, aportando interesantísimas claves con respecto a la iconografía de los ángeles en la obra de ambos. Lejos ya las canciones de *Marinero en tierra*, *La amante*, *El alba del alhelí*, *Cal y Canto*, los ángeles, benéficos o malignos, pero siempre encarnación de fuerzas íntimas, “ángeles albañiles escayolados de frío... comenzaban a darme fuertes aletazos en el alma...no eran los del cielo. Se me iban a manifestar en la superficie o en los más hondos subsuelos de la tierra...” para continuar “De la mano de Maruja recorrí tantas veces aquellas galerías subterráneas, aquellas realidades antes no vistas, que ella, de manera genial, comenzó a revelar en sus lienzos” y cita un poema “Los ángeles muertos”

que bien podría ser transcripción de algún cuadro de la pintora. Estamos ante una nueva fase en la poesía de Alberti, la de *Sermones y Moradas*.

A comienzos de 1928 la relación entre Maruja y Alberti se rompe, y este distanciamiento genera un clima de angustia en los dos, más en el poeta que en la pintora que, por entonces, triunfaba en Madrid gracias a la exposición patrocinada, en cierto modo, por Ortega, en *Revista de Occidente*. Es el momento en que la pintora se aproxima por vez primera a los postulados del surrealismo y, aunque se reconcilia con el poeta tras el accidente que causó la muerte de Mauricio Roesset con el que viajaba en el mes de junio, no va a ser definitiva. En el campo creativo la etapa se perfila como excepcional. Mientras que Alberti concluye su libro *Sobre los ángeles*, la pintura de Maruja experimenta un giro de noventa grados: de la vitalidad, exaltación y barroquismo de las *Verbenas* a la visión más sombría de un Madrid degradado e inhóspito, putrefacto. Muchos años después, como en el caso de Alberti, Maruja habla de este momento “me impresionaban los despojos del pasado, la tierra incendiada y encharcada, las cloacas empujadas por los vientos, los campanarios atropellados por los temporales...” (“El surrealismo a través de mi obra” (conferencia en la Universidad de Santander, 1981, recogida en *El surrealismo*, Cátedra, Madrid, 1983).

Ocurre entonces que, a partir de la 2^a mitad de 1928 y hasta finales de 1931 la pintora muestra su particular visión pesimista y de desencanto, y el lado amargo de la vida, clima que se extiende por toda Europa con la ascensión del nazismo, entre otras razones. La figura humana desaparece de los cuadros de Maruja, para dar paso a huellas, despojos, esqueletos, espantapájaros, campanarios, y todo ello en espacios desolados, inhóspitos, azotados por vientos inverosímiles... todo un escenario para la pesadilla. Y otra vez el *Grupo*: junto con la reconciliación con el poeta, nuevas amistades: Alberto Sánchez, Benjamín Palencia, con los que se reunía en el Café de Oriente, y en la estación de Atocha, desde donde salían hacia los áridos campos de Vallecas.

En fin, el cuadro *Espantapájaros* (1930), precisamente el que el mismísimo Breton adquirió en la exposición de París de 1932 en la galería de Pierre Loeb, parece realmente transcrito en un poema de Alberti del libro *Sermones y Moradas* (1929-1930). Porque 1929 fue el año en que la colaboración entre ambos alcanzó su punto de inflexión. Alberti escribe los poemas para *Sermones y Moradas* y en junio de ese año, en *La Gaceta Literaria* confiesa su deuda con la pintora a través del poema titulado “La primera ascensión de Maruja Mallo al subsuelo”, poema al que pertenecen versos tan significativos como: *Ahora que ya nos importan cada vez menos las hadas o Nada se te ha perdido en el cielo*. En el mismo número de *La Gaceta*, Jiménez Caballero reproducía dos cuadros de Maruja de la serie *Cloacas y Campanarios*, *La huella y Cloaca*. Resulta evidente que la plástica de *Cloacas y Campanarios* y el discurso poético de *Sermones y Moradas* es exactamente el mismo: en ambos, se ha instalado una estética de matices surrealistas; las influencias de Dalí y Buñuel resultan evidentes, los dos centran su visión en “el ángel”.

● ● Exposición en Revista de Occidente (1928)

Fue el periodista Melchor Fernández Almagro, próximo a García Lorca y presente en buena parte de las revistas del 27, quien presentó a Maruja a Ortega y Gasset, director de la *Revista de Occidente* e “hipnotizador de la juventud” junto con Unamuno, a principios de 1928. La obra interesó

a Ortega en cuanto incorporaba formas de la vanguardia europea al arte español y a la vez su experimentalismo moderado no llegaba a radicalizar las prácticas del “arte nuevo”, con lo que el autor de *La deshumanización del arte* pensaba podría continuar sometiendo la vanguardia a un control más o menos intelectual. Al director de *Revista de Occidente*, le interesaron ciertamente aquellas trasposiciones metafóricas que tenían mucho de vuelta al pensamiento mágico. Lejos del patetismo, Maruja parecía adoptar la actitud del deportista, consciente de su intrascendencia. No obstante, la nueva España por la que Mallo apostaba abiertamente tenía mucho que ver con la que tanto los regeneracionistas como los modernizadores —él mismo— pretendían en la línea de la europeización de España. La vitalidad de las pinturas de Maruja y su apuesta decidida por el progreso, la conquista del espacio público por una generación de mujeres, y aquel canto a la vida moderna, unido al abandono de formas trasnochadas, ya caducas, que proponía en sus *Verbenas* y *Estampas*, interesó a Ortega que, de alguna manera, reconoció su capacidad para el cambio y brindó los salones de la *Revista de Occidente* para su primera exposición individual (salón exagonal de la Gran Vía).

Fue allí, antes incluso de la exposición, donde Maruja conoce a Ramón Gómez de la Serna, figura central de la vanguardia española e interesadísimo por las artes plásticas, y que se convertirá en su defensor y protector, publicando pasado el tiempo, cuando se vuelven a encontrar en el exilio, una monografía *Maruja Mallo* (Buenos Aires, Losada, 1942).

Ya a la exposición —presenta diez óleos y treinta dibujos— asiste García Lorca que alaba las *Verbenas*, ferias populares en la Pradera de San Isidro, y las *Estampas*. Manuel Abril, Melchor Fernández Almagro, Ernesto Jiménez Caballero son otros de los asistentes que comentarán luego la obra en sus periódicos y revistas. Una obra, en conjunto, con huellas de estética poscubista y posexpresionista, reminiscencias evidentes de la etapa neoclásica de Picasso, algo de Miró... en unas composiciones muy estructuradas geométricamente, pobladas algunas, con rascacielos y escaparates, maniqués y robots que evocan a Chirico, o carruseles, ángeles femeninos y marineros próximos a una estética con reminiscencias de Severini, todo ello en una atmósfera evidente de realismo mágico divulgado por Franz Roh a través de las propias páginas de *Revista de Occidente*.

● ● Otro “grupo”. La Escuela de Vallecas

1928 es un año clave: en la primavera expone, con notable éxito, en *Revista de Occidente*, pero, por otro lado, la complicada relación que mantiene con Rafael Alberti, parece romperse definitivamente. Tampoco el poeta atraviesa por su mejor momento: aislado, en parte, por sus **compañeros de generación**, sufre con la separación de la pintora y viaja a Tudanca invitado por José María de Cossío... y conoce a Victoria Amado. Para los dos, es un memento de cambio, y, para la pintora, supone un acercamiento —muy personal, desde luego— a las tesis del surrealismo.

Papel importante en este cambio lo desempeñará el acercamiento a un **grupo de artistas** que darían lugar a la llamada primera Escuela de Vallecas. Maruja Mallo, y Alberti, se van a relacionar con el grupo que normalmente se reunía en el Café Oriente, cerca de la estación de Atocha: Alberto Sánchez, Benjamín Palencia, Juan Manuel Caneja, Luís Castellanos. Todo el **grupo** defendía la idea de vanguardia, pero de vanguardia propiamente española, con raíces españolas e historia de España. Era necesario construir un arte nacional de vanguardia, primario y universal, retomando ele-

mentos de la cultura popular, ahora con la ayuda de la ciencia y del conocimiento de la vanguardia europea. En la estación de Atocha se reunían y caminaban hacia el sureste, paisaje estepario, desnudo y desolado, hacia los páramos de Vallecas, paisaje de llanuras secas, pálidas y solitarias, el Cerro Testigo en el Cerro de Almodóvar. La propia Maruja habla de su experiencia vallecana, de las salidas del **grupo** de la estación, de los caminos de hierro y de los semáforos... y del cerro de Vallecas, de Palencia y de Alberto. Se produce un repunte de la estética rural española en la que tanto Maruja Mallo como otro personaje poeta, Miguel Hernández, aparecen implicados en un momento dado.

Es en contacto con este grupo, y ante un naturaleza y paisaje determinados, que Maruja abandona sus jubilosos cuadros festivos y llena sus cuadros de ceniza. Efectivamente, comienza una investigación de materiales ante un submundo de estercolero (Vázquez de Parga). Aquel colorido de las *Verbenas* es sustituido por una pintura matérica, espesa en la que predominan grises y ocres. Se detiene en los vertederos, en las basuras y excrementos, en un mundo desolado, y abrasado en ocasiones. Ese mundo espectral, con predominio de lo rural frente a lo urbano anterior: es el que inspira a Alberto, y al Alberti de *Sermones y Moradas*.

La serie *Cloacas y Campanarios* es de este momento. Cuadros como *La huella, Cardos y Esqueletos, Fósiles, Antro de fósiles, Lagarto y ceniza* —lagartos que revientan en el polvo— *Basura, Grajo y excrementos, Tierra y excremento, Espantapájaros* —alucinados— o *Espantapeces, Campanarios* —fantasmagorías de mitras, chisteras y andrajos—, en visiones negativas y tenebrosas de la religión, opuestas al vitalismo de lo popular... insisten obsesivamente en aspectos y conceptos como la podredumbre y la degradación, el excremento y la carroña, a la vez que abren en su plástica una nueva línea tremendista y negra heredera de la España “negra” cultivada por Valdés Leal, Goya o Solana.. Como a Palencia y a Alberto, compañeros de viaje por estas fechas, le interesó el objeto abandonado que llevó a sus lienzos con apenas color en entornos escatológicos y atmósferas perturbadoras de muerte y desolación “nada se te ha perdido en el cielo” (Alberti). Los elementos que aparecen y se repiten en estos cuadros, lúgubres y macabros, retoman asuntos compartidos en tiempos con sus compañeros de la Residencia: la carne en descomposición, “el carnuzco”, la putrefacción, y la muerte, aparecen por estas mismas fechas en el “burro podrido” de Dalí, o en su cuadro *La miel es más dulce que la sangre*, en los asnos muertos sobre el piano y en los cadáveres de los obispos de *La Edad de Oro* de Buñuel. El término “putrefacto” pertenecía al léxico del grupo de la Residencia -inventado por Pepín Bello— todos tenían sus putrefactos, Lorca, Alberti... Es en la utilización de estos elementos lúgubres y macabros, entre 1928 y 1931, donde realmente Maruja Mallo se aproxima más a una estética de matiz surrealista e investiga en la poética de la impureza y del desecho. Lógicamente la técnica utilizada no puede ser la anterior: ahora arrastra con la espátula los colores ennegrecidos o blanquecinos y los mezcla con todo tipo de materias, cal, azufre, ceniza sobre todo, obteniendo texturas casi escultóricas en ocasiones. En el cuadro felizmente recuperado *Antro de fósiles*, de 1930-31 (Galería Guillermo de Osmá, Madrid), que no se había visto desde 1932 en la exposición de la Galería Pierre de París, una de las más importantes para la difusión del surrealismo, ofrece una pavorosa interpretación del hombre en ruinas, de despojos humanos, en un paisaje realmente surrealista, pero más que mostrar el horror de la visión, pretende algo así como una exaltación de esos mismos despojos.

Lo cierto es que, en 1931 la Junta de Ampliación de Estudios le concede una beca para estudiar escenografía y diseño teatral en París. La acompaña su padre, y se lleva con ella sus cuadros de la serie *Cloacas y campanarios*. Es muy posible que a través de su antiguo compañero Luí Buñuel contacte con la Galería de Pierre Loeb, especializada en pintura surrealista, coincide igualmente con el pintor uruguayo Joaquín Torres García, miembro del grupo *Circle et Carré*, primero, y luego de *Abstraction-Creation*, a la busca de un lenguaje universal inspirado en el orden y la geometría de la propia naturaleza, y expone en el mes de mayo de 1932 en la Galería de Pierre Loeb.

A finales de ese mismo año Maruja Mallo abandona París. A su regreso vuelve a la tertulias de *Revista de Occidente* y *Cruz y Raya*, y recupera la amistad de María Zambrano, amiga de Luí Fernández: ¡era tremenda, fresca y desvergonzada! diría María de Maruja, o Rosa Chacel; escucha a Bergamín, coincide con Luí Cernuda y Alfonso Olivares. A todos sorprende su aspecto: disfraz, mascarada... En 1933 muere su padre, su gran valedor. Comienza una nueva etapa en la que su compromiso con la República va en ascenso. Renueva sus contactos con Palencia y Alberto, pero la idea del **grupo** ha variado y, por otro lado, el **grupo** de halla desperdigado. Ese año conoce también a Eugenio Granell (A Coruña, 1912— Madrid, 1996). La llegada a Madrid de Joaquín Torres García será decisiva en el sentido de la nueva pintura ordenada y estructurada que vendrá a continuación, de hecho Torres incorpora a Maruja, en 1933 al Grupo de Arte Constructivo que defiende un lenguaje basado en la geometría y a la vez una voluntad de compromiso social.

Recupera la antigua amistad con Concha Méndez, casada con el poeta Manuel Altolaguirre. Ahora se verán con frecuencia en la casa de Pablo Neruda, cónsul de Chile, en Argüelles, en la llamada Casa de las Flores. Surge un nuevo grupo con antiguos amigos: Alberti, García Lorca, Alberto, Altolaguirre y otros como Bergamín, Vicente Aleixandre, y en 1935 Miguel Hernández que había llegado a Madrid por segunda vez y había conocido a Vicente Aleixandre y Pablo Neruda, sus referencias capitales en lo sucesivo. Su libro *El rayo que no cesa*, que va a ser publicado por Manuel Altolaguirre y Concha Méndez en la colección de poesía *Héroe*, en enero de 1936, contiene 22 poemas dedicados a Maruja Mallo. De nuevo parece repetirse la historia: entre los poemas de Hernández y la plástica de Maruja Mallo, las semejanzas son sorprendentes. Hay un telurismo violento y vanguardista en este poemario aprendido con sus amigos de la Escuela de Vallecas. Efectivamente, la misma iconografía del **grupo de Vallecas** que se adivina en *Sorpresa del trigo*, de 1936, trasciende de los sonetos hernandianos (J. Carlos Mainer, 1993). “Barro me llamo aunque Miguel me llame” y la “Elegía a la muerte de Ramón Sijé” confirman ese telurismo violento y moderno ya desaparecido y superado cualquier atisbo religioso anterior. Ahora se identifica con la poesía de Pablo Neruda y Vicente Aleixandre.

Grupo y Vanguardia tienen mucho que ver, pero la cohesión del grupo no puede sostenerse por mucho tiempo porque la estrecha convivencia plural únicamente puede ser momentánea, y más táctica que espiritual, en palabras de Guillermo de Torre, introductor del vanguardismo en España.



Insular o mujer con la cabra, 1927
Óleo sobre lienzo, 110x110 cm. Fundación Pedro Barrié de la Maza, A Coruña



Ciclista, 1927
Paradero desconocido



Elementos para el deporte, 1927
Óleo sobre cartón, 51x59,5 cm. Guillermo de Osma, Madrid



Maruja Mallo y Rafael Alberti, ca.1929



La verbena, 1927
Óleo sobre lienzo, 119x166 cm. MNCARS, Madrid



Estampa, 1927

Tinta y lápiz sobre papel, 59x45 cm. Fundación José Ortega y Gasset



Estampa, 1927
Tinta y lápiz sobre papel, 44x31 cm. Colección parRcular, Barcelona



Maruja Mallo en Cercedila, 1929-1930
 Fotografía de época retocada pola artista 24 x 18 cm.
 Archivo Maruja Mallo
 Galería Guillermo de Osma, Madrid



Maruja Mallo en Cercedila, 1929-1930
 Fotografía de época retocada pola artista 24 x 18 cm.
 Archivo Maruja Mallo
 Galería Guillermo de Osma, Madrid



Plástica escenográfica, 1930
 Fotografía de época retocada pola artista 14 x 9 cm.
 Archivo Maruja Mallo
 Galería Guillermo de Osma, Madrid



Maruja Mallo en Cercedila, 1929-1930
Fotografía de época retocada pola artista 24 x 18 cm.
Arquivo Maruja Mallo
Galería Guillermo de Osma, Madrid



Plástica fotográfica
(Maruja Mallo fotografiada por su hermano Justo en Cercedilla), ca. 1930
Archivo Maruja Mallo. Galería Guillermo de Osma, Madrid



Espantapájaros, 1929
Óleo sobre lienzo, 138x198 cm. Colección particular



El Espantapeces, 1931
Óleo sobre lienzo, 155,5x104,5 cm. Colección particular



Antro de fósiles, 1930
Óleo sobre lienzo, 135x194 cm. Galería Guillermo de Osma





Sorpresa del trigo, 1936
Óleo sobre lienzo, 66x100 cm. Colección particular

Ciudades filmadas, imágenes de un entorno

ANGEL LUIS HUESO MONTÓN
Universidad de Santiago de Compostela

Resumen: Este trabajo plantea dos formas de aproximación a las relaciones existentes entre el cine y el mundo urbano. En primer lugar se hacen una serie de consideraciones generales sobre los diferentes niveles en que se ha producido esta relación, así como las vinculaciones que se dan entre los planteamientos documentalistas y los ficcionales. En la segunda parte se ofrecen imágenes de la ciudad en el cine español, centrándose en tres momentos (influencia neorrealista, el nuevo cine de los años sesenta y el cambio generacional de las últimas décadas).

Palabras clave: ciudad y cine, documental y ficción, cine español.

Abstract: *This work explores in two different ways the relation between cinema and urban environment. In the first place, it surveys the various levels in which this relation takes place, together with the links between fiction and documentary positions. In the second place, it offers some examples of the city in the Spanish cinema, especially in three different historical moments (the neorealist influence, the new cinema of the 1970's and the generational replacement of the last decades)*

Key words: *city and cinema, documentary and fiction, spanish cinema.*

Es algo admitido que todas las manifestaciones artísticas poseen una vinculación con la sociedad en la que surgen. Bien es verdad que se ello se produce mediante múltiples y diferentes fórmulas que han ido cambiando a lo largo del paso de los siglos y que la misma intensidad de esta relación es muy diversa en cada caso, pero ello no es obstáculo para que reconozcamos que esta implicación adquiere una especial singularidad en el caso del cine.

Y ello debido a que debemos tener presente una serie de aspectos que han ido marcando una sucesión de pautas en esta vinculación a lo largo de todo el siglo XX; el componente técnico que incidió en el propio nacimiento del cinematógrafo y que ha ido marcando su desarrollo a lo largo de décadas, el soporte industrial y comercial que condiciona gran parte de su existencia, la codificación narrativa y lingüística que se ha consolidado paulatinamente, el carácter de espectáculo al que no puede renunciar y que, a la vez, es uno de sus componentes más atractivos e importantes, todo ello nos habla de un sentido especial de plasmación de los rasgos concretos de la sociedad en una manifestación artística llena de peculiaridades como es la imagen animada.

Cuando somos conscientes de que las películas han cambiado con el paso de los años y que, igualmente, se transforman las maneras de recibirlas cada generación, se nos abren puntos

de reflexión casi infinitos; no podemos dejar de lado que ello se debe, en gran parte, a que los cineastas (y como tales incluyo a todos los que con su trabajo contribuyen a construir una obra colectiva como es una película) se encuentran inmersos en condiciones sociales que responden a un mundo concreto en cada momento y que es diferente del anterior y lo será del que le siga, a lo que se une la cambiante sensibilidad de cada grupo social ante unas imágenes que permanecen inalterables en el paso del tiempo. De ahí deriva uno de los aspectos más interesantes y a la vez apasionantes, a mi modo de ver, del análisis del cine y de sus manifestaciones concretas.

Junto a ello no podemos olvidar que en su origen, durante gran parte de su evolución y de manera especial en el momento presente, el cine es una manifestación profundamente urbana. No sólo es que naciera en el contexto de las grandes ciudades de finales del siglo XIX (recorremos en este sentido los primeros estrenos en Berlín, París, Londres y Nueva York), sino que su desarrollo inicial se produce en relación con un concepto profundamente urbano y contemporáneo como es el ocio; los lazos de unión que se han apuntado con la figura del “flaneur” de Baudelaire van más allá de lo meramente anecdótico para configurarse como un elemento que nunca deberemos perder de vista.

Esta situación será fundamental para comprender la importancia que adquiere la captación de un público que le hizo afianzarse en las ciudades desde las primeras décadas del siglo pasado, aunque no podemos olvidar que a mediados de la centuria su influencia se desbordará en el ámbito rural y le llevará a convertirse en el espectáculo más importante y definidor de la sociedad de aquellos años, lo que llevó a algunos teóricos a definir a aquel período con la altisonante expresión de “el siglo del cine”.

En el aspecto de la geografía urbana la sala de cine, como local de espectáculo, posee una serie de rasgos altamente singulares; es indudable que su ubicación en las ciudades ha estado vinculada a la vida y evolución de estos mismos núcleos, de tal manera que las salas se asentaron en zonas muy concretas, bien sean los centros neurálgicos y comerciales (sobre todo los cines de estreno y de lujo), bien en zonas periféricas y barrios de expansión (de esta manera llama la atención que en muchas ciudades ha existido un cine “Avenida” ubicado normalmente en las áreas de nuevo crecimiento).

La propia evolución de las ciudades en la segunda mitad del siglo pasado llevó a una reubicación geográfica de las salas en los núcleos urbanos; por una parte, se produjo su importante desaparición (aunque no total) de las zonas céntricas, sobre todo cuando muchos cines cerraron ante la fuerte presión inmobiliaria que buscaba rentabilizar aquellos grandes edificios de difícil utilidad cuando comenzó la crisis de espectadores en los años setenta; por otra, y en paralelo, se inició el surgimiento de las primeras multisalas que darían paso, con los años, a los grandes complejos situados en la periferia.

Ello se debió, en gran parte, a la dislocación de las estructuras habitacionales que habían permanecido durante siglos, de forma que la desaparición progresiva del concepto tradicional de barrio, en las que el lugar de residencia se vinculaba a las formas de consumo (la tienda de barrio) y de diversión, trajo como clara consecuencia la aparición de las grandes áreas comerciales en las

cuales el “ocio” ocupa un lugar de gran importancia al que se une el “negocio” que representa el consumo en todas sus facetas, a lo que se añade su localización en zonas periféricas con lo que se plantea la necesidad del uso del medio de transporte para el desplazamiento hasta ellas.

Aunque no sea objeto de nuestro estudio en este momento, tampoco podemos dejar de mencionar la importancia que tiene en el estudio de la arquitectura del siglo XX los rasgos que han definido a los locales cinematográficos durante décadas y que han ido transformándose de acuerdo con situaciones ambientales o internas del propio espectáculo (los iniciales modelos de clara influencia teatral, la transformación que se origina como consecuencia de la incorporación del sonido, el racionalismo profundamente funcional en los denominados “modelo Odeón” o las nuevas fórmulas vinculadas a la configuración de varias salas formando un todo unitario).

Siendo importantes todas estas consideraciones sobre la incardinación del espectáculo cinematográfico en los núcleos urbanos, lo que va a centrar nuestra atención en estas páginas es la vertiente artística que poseen las imágenes animadas para reflejar determinadas situaciones sociales, y en concreto en este caso, las realidades urbanas del siglo XX.

Como punto de partida de nuestra argumentación, y a fin de juzgar las imágenes de la manera más ajustada posible, debemos de tener en cuenta una consideración profundamente arraigada en la historiografía cinematográfica, y que aún por conocida no deja de repetirse de manera constante. Con mucha frecuencia se ha querido ver el desarrollo del cine marcado a lo largo de su historia por dos planteamientos contrapuestos y que se querían encontrar ya en los primeros momentos de este espectáculo: por una parte lo que se ha llamado la corriente documentalista y que inicialmente se veía de la mano de los Lumière, mientras que, por otra parte, se presentaba la defensa de la fantasía ficcional impulsada por Georges Méliès. De ahí se quiso extrapolar una profunda y continua contraposición entre documentalismo y ficción como ejes y motores de la evolución de este medio.

A mi modo de ver este planteamiento peca de un reduccionismo excesivamente simplista, puesto que no sólo es discutible en lo que se consideran sus propias raíces (pues también encontramos películas de ficción en las obras de los Lumière, mientras que el “Mago de Montreuil” no ignora la realidad social que le rodea), sino que se muestra poco efectivo para analizar la evolución histórica y estética de la forma cinematográfica, y sobre todo cuando nos referimos a la visión que se nos ha querido transmitir del mudo urbano.

Frente a ello, pienso que podría ser mucho más útil a nivel metodológico contemplar las películas en las que se ofrecen visiones del mundo ciudadano como testimonios de la interrelación entre estas dos facetas de la cinematografía, es decir, como una dialéctica entre las interpretaciones simbólicas y la captación realista de la ciudad.

No podemos negar, sin embargo, la existencia de obras en las que predomina de manera preferente alguna de estas dos premisas; así encontramos películas en las que hay una búsqueda de la ciudad como algo inmediato, tangible, fácilmente reconocible por el espectador. Este planteamiento que a priori es muy interesante y ha dado como resultado obras muy valorables, en determinadas ocasiones y con más frecuencia de lo deseable, se ha plasmado en concebir a la

urbe como un mero “telón de fondo” ante el cual los personajes actúan y desarrollan una serie de situaciones pero con una mínima interrelación con el ambiente que les cobija.

Más interesantes son otra serie de obras en las que se pretende una reinterpretación de la relación entre los personajes y el medio que los acoge; se trata de filmes en los que se nos presentan personas que “viven” la ciudad más que vivir “en” la ciudad, seres profundamente incardinados en un medio concreto y sin el cual sería muy difícil poder llegar a comprenderlos.

Los personajes de Woody Allen, claramente newyorkinos y asentados en determinados ambientes de Manhattan; los habitantes de la Ciudad Eterna de una obra tan felliniana, como es *La dolce vita* (1959) o los madrileños de Saura en obras que pertenecen a tres momentos diferentes de la realidad de esta ciudad (décadas de los 50, 80 y 90) y que se ejemplifican en *Los golfos* (1961), *Deprisa, deprisa* (1980) y *Taxi* (1996) son buenos ejemplos de esta forma de afrontar la visión de la ciudad con una riqueza sociológica que no puede dejarse de lado, puesto que las premisas que subyacen en cada localidad (la visión de sus gentes, sus lugares y monumentos emblemáticos y, sobre todo, el espíritu que la define) se utilizan como algo más que una mera ambientación.

Aunque sea a nivel de mera mención y como un inciso en medio de las consideraciones que estamos haciendo, no podemos dejar de recordar que nos encontramos inmersos en un campo singular como es el del cine, de tal manera que en este proceso de aproximación a la realidad circundante es fundamental la utilización que hagamos de los recursos de la imagen animada; elementos como los movimientos de cámara, el montaje, el ritmo de las imágenes, el color o la utilización de la banda sonora, integrantes todos ellos de este tipo de imagen, nos deben de servir para reflexionar sobre la singularidad y riqueza de esta forma de representación, sobre el sentido que pueden tener cada uno de sus elementos integrantes y sobre el resultado final al que podemos llegar.

Pero las reflexiones que hagamos sobre la relación entre imágenes y ciudad, vamos a referirlas en esta ocasión al caso español; no deberemos olvidar, sin embargo, que esta cinematografía, como tantos otros cines nacionales, es profundamente deudora de las grandes corrientes que se producen en el contexto mundial y que sus pautas evolutivas se producen en profunda simbiosis con las del entorno internacional. Por ello, y a fin de no convertir estas páginas en una mera enumeración de títulos de filmes (aunque no podremos dejar de referirnos a algunos de ellos), centraremos nuestra atención en determinados momentos cronológicos o grupos de películas que consideramos como paradigmas de los argumentos planteados.

Y lo vamos a hacer centrándonos en tres grandes apartados: la influencia neorrealista en los años cincuenta; la renovación que se produce en la década posterior (el denominado Nuevo Cine Español) y, por último, la profunda revisión que se origina en las últimas décadas debido en gran parte al fuerte cambio generacional.

La corriente neorrealista

Nadie puede ignorar que una de las grandes aportaciones del neorrealismo italiano fue el interés por dejar testimonio de lo inmediato, el “aquí y el ahora” en el que nos vemos inmersos y

que rodea cada momento de nuestra vida. Esta aproximación a la realidad italiana de la segunda postguerra mundial y las personas que la vivían se convirtió en un ejemplo que muchas cinematografías nacionales hicieron propio; fue este modelo el que impactó en cineastas de otros países y les descubrió el interés que podía encontrarse en las situaciones, vivencias y personas de cada ambiente en cuanto que en ellas se fundía lo individual con lo colectivo.

Aunque entre las grandes obras italianas de esta corriente encontramos algunas cuyo eje temático prioritario es la vida rural (podríamos *Caza trágica* (Caccia trágica, 1946) y *Arroz amargo* (Riso amaro, 1948) ambas de Giuseppe de Santis o *La terra trema* (Luchino Visconti, 1947), no podemos ignorar que son los ambientes ciudadanos los que adquieren una importancia especial en sus filmes más relevantes, como es el caso de las tantas veces citadas *Roma, ciudad abierta* (Roma, città aperta, Roberto Rossellini, 1945), *Ladrón de bicicletas* (Ladri de biciclette, 1948), *Milagro en Milán* (Miracolo a Milano, 1950) o *Umberto D* (1952) las tres dirigidas por Vittorio de Sica o *Bellissima* (Bellissima, Luchino Visconti, 1951).

Se ha reiterado la influencia de algunas de estas obras sobre determinados autores del cine español, si bien es necesario no olvidar que también en ellos se encuentran presentes corrientes autóctonas procedentes de otras premisas culturales que no deben dejarse de lado.

En esta línea debemos recordar la inflexión que en estos años se produce en diversos ámbitos de la cultura como son la novela (Cela, Fernández Santos, Aldecoa, Goytisolo, Sánchez Ferlosio), teatro (Buero Vallejo, Sastre, Olmo), poesía (Blas de Otero, Celaya, Valente, Gil de Biedma) o grupos artísticos como Dau al Set, Parpalló, El Paso, Equipo 57, que nos hablan de nuevas preocupaciones y sensibilidades a las que no van a ser extraños algunos de los cineastas del momento.

Con esta perspectiva encontramos obras en las que se evita cualquier visión edulcorada de la realidad, los problemas cotidianos que se abordan se convierten en auténticos protagonistas (emigración, problema de la vivienda, el paro, mundos marginales) y las personas se hacen claramente reconocibles con sus formas de vida. Todos estos aspectos, que se habían convertido en identificadores del singular cine italiano de los años inmediatamente anteriores, se verán reforzados por imágenes en las que la geografía de las ciudades se hace plenamente reconocible; los barrios, edificios y calles dejan de ser meros referentes ambientales para pasar a ser elementos sin los cuales sería difícil de comprender las situaciones que se viven ante las cámaras.

Es obligado citar a *Surcos* (J. A. Nieves Conde, 1951), *Esa pareja feliz* (J. A. Bardem y L. García Berlanga, 1951), *Día tras día* (A. del Amo, 1951) o *Segundo López, aventurero urbano* (Ana Mariscal, 1952), consideradas desde su estreno testimonios directos de la sociedad española del momento, y aún más, de diferentes grupos humanos (emigrantes, jóvenes rateros, matrimonios recién casados, personas al borde de la miseria) asentados en Madrid.

Pero no se trata solamente de las personas y sus problemas para vivir, o en ocasiones sobrevivir por encima de las dificultades de todo tipo, sino que todas estas situaciones se producen en un medio geográfico concreto y reconocible; los barrios madrileños con sus singularidades (alcanzan un relieve especial zonas como el Rastro y toda la Ribera de Curtidores, los alrededores de la Plaza Mayor y del Mercado de la Cebada, el barrio de Lavapiés (foto 1) y sus corralas o los descampados de la zona sur) inciden sobre los acontecimientos y, poco a poco, convierten a este grupo de filmes en un auténtico atlas de la geografía madrileña de la época.

En esta misma línea se encuentran una serie de obras pertenecientes a una interesante corriente de cine policíaco desarrollada en España en los años cincuenta; la pertenencia a un género en el que la vinculación con la geografía urbana ha sido fundamental (como fue puesto de relieve por los grandes especialistas estadounidense en la materia como es el caso de Robert Warshaw) y su incardinación con algunas de las productoras barcelonesas del momento, confirió a estas películas de una singularidad dentro del cine español.

Apartado de Correos 1001 (Julio Salvador, 1950), *Brigada criminal* (Ignacio F. Iquino, 1950), *Los ojos dejan huella* (J. L. Sáenz de Heredia, 1952), *El ojo de cristal* (Antonio Santillán, 1955) son interesantes ejemplos de esta confluencia de tendencias; en este caso adquiere una especial importancia la contraposición entre los ambientes urbanos pertenecientes a las zonas céntricas (el Arco del Triunfo construido por Josep Vilaseca i Casanovas para la Exposición Universal de 1888 sería un buen ejemplo) (foto 2) con aquellos de la periferia, de tal manera que en su conjunto ofrecen esa diversidad de mundos que coexisten en una gran ciudad, en este caso Barcelona. Las actividades delictivas que se presentan en estas películas se integran de manera normal en los ambientes de la ciudad, de forma que se establece un diálogo fluido entre las situaciones y los lugares que las albergan.

Hay que destacar que el impacto generado por estos filmes pervivió en obras posteriores aunque con matices diferentes; películas como *Calle Mayor* (Bardem, 1956) en la que la vida de una ciudad provinciana condiciona de forma radical las vivencias personales, *Los golfos* (Carlos Saura, 1960) donde el extrarradio de Madrid se convierte en un ejemplo paradigmático de esas personas que viven luchando por encontrar un lugar en la sociedad o *Plácido* (Berlanga, 1961), obra señera no sólo de la cinematografía de su director sino del cine español y mundial, en la que las condiciones de vida a que se ven forzados los protagonistas no pueden entenderse plenamente si las desvinculamos de las circunstancias de una ciudad, entendida no sólo en el aspecto físico sino también en el sociológico, como la que se nos ofrece en sus imágenes.

La renovación del “nuevo cine español”.

La década de los años sesenta está marcada en el cine internacional por la eclosión de los denominados “nuevos cines”. Se trata de la asimilación, por parte de un número considerable de cinematografías nacionales, de las claves que se habían ido desarrollando desde el impacto producido por la *Nouvelle Vague* francesa surgida en los años inmediatamente anteriores.

No sólo se trataba de una ruptura de los códigos lingüísticos, narrativos y económicos que el cine había consagrado durante las décadas en que se había desarrollado el clasicismo cinematográfico, sino que (y a nosotros nos interesa de manera especial) se buscaba una aproximación a la realidad cotidiana, a las personas convencionales, a los ambientes en que éstas vivían y llevaban adelante sus actividades. De esta manera el mundo urbano adquiere una especial importancia en muchos de estos cines en cuanto que ello supone reflejar en las imágenes aquellos aspectos más sobresalientes de las ciudades y sus gentes.

El ejemplo que habían ofrecido directores como Godard, Truffaut, Chabrol, Rohmer o Rivette con sus obras insertas en la geografía parisina y, sobre todo, en el deseo de testimoniar las

formas de vida que llevaban determinados grupos sociales, fue uno de los detonantes más fuertes de cara a otras cinematografías.

Estos planteamientos tuvieron su adecuación a las condiciones sociales, políticas y económicas en que se encontraba España en aquellos años, con lo que ello conllevaba de limitaciones de todo tipo. Pero a pesar de esas circunstancias encontramos rasgos que confluyen a la creación de un momento de especial singularidad en nuestra cinematografía.

Podemos destacar, en primer lugar, el surgimiento de una nueva generación, formada por hombres y mujeres procedentes en gran parte de la Escuela Oficial de Cinematografía (EOC), a lo que se une un apoyo de la administración a aquellos debutantes; este cambio generacional, al igual que sucede en otros países, es uno de los rasgos más interesantes para comprender los caminos que se intentan recorrer, puesto que en esta corriente se constatan sensibilidades muy diferentes que dificultan la consideración unitaria de todos estos cineastas.

Para poder comprender la forma como se abordan nuestro tema de estudio estos jóvenes cineastas, es necesario tener en cuenta que en ellos encontramos una búsqueda de nuevos caminos expresivos en la utilización de los recursos de la imagen (preocupación por la renovación de las formas narrativas, interpretación de la técnica con planteamientos diferentes de aquellos que había consagrado el clasicismo, búsqueda de una expresividad diferente de la imagen, tendencia a un fuerte simbolismo, uso de la música con un sentido renovado) lo que nos habla de los deseos de vincularse con las tendencias que se están desarrollando en otros países y, sobre todo, la lucha con conseguir que la imagen cinematográfica sea un vehículo de expresión para las nuevas generaciones que están adquiriendo el protagonismo social en nuestro país.

Este deseo de renovación, que responde a la tantas veces utilizada denominación de “nuevo cine”, adquiere también una singularidad a nivel temático; aunque no podemos olvidar las condiciones censoras (de todo tipo) en las que se mueve nuestro cine, encontramos obras en las que se abordan temas que podrían considerarse como novedosos, y aún hasta cierto punto arriesgados, como es una cierta frustración por la falta de libertad, la búsqueda de la ruptura de los viejos esquemas sociales, una nueva visión de la familia y su relación con el individuo, la preocupación por el lugar que ocupa la juventud en la sociedad.

Pero, además, estos temas se plantean en muchas ocasiones vinculados a grupos sociales asentados en el mundo urbano; bien es verdad que con frecuencia se hace mención no a grandes ciudades sino a núcleos de tipo medio, lo que solemos denominar como “ciudad provinciana”, con los rasgos sociales que ello conlleva. Películas como *La tía Tula* (Miguel Picazo, 1964) y la duras tensiones familiares en una pequeña ciudad, *El buen amor* (Francisco Regueiro, 1963) con la “escapada” toledana de una pareja y la frustración subsiguiente, *Nueve cartas a Berta* (Basilio Martín Patino, 1965) y la visión de la vida salmantina vista por un joven universitario y el surgimiento del primer amor o *Peppermint frappé* (Carlos Saura, 1967) en la que la geografía real de una ciudad como Cuenca lucha con un mundo personal pleno de desequilibrio, son ejemplos de las pretensiones a las que aspiraban esos cineastas.

Pero, también, tenemos ejemplos de una gran ciudad y sus diferentes ambientes; el caso de Barcelona es paradigmático de esta situación, sobre todo si consideramos películas como *Los*

tarantos (Francisco Rovira-Beleta, 1963) con las formas de vida gitana en un asentamiento como el barrio de Somorrostro, cuya imagen quedó perpetuada para la posteridad en este filme después de su desaparición; *El último sábado* (Pedro Balañá, 1965) y su visión de los suburbios de la ciudad o *Mañana será otro día* dirigida por Jaime Camino en 1966 y que en conjunto son ejemplo de la pervivencia de esa preocupación por el testimonio social en los jóvenes directores del momento.

Las últimas décadas

Uno de los rasgos más representativo de los diferentes cines nacionales, y por lo tanto también del español, en las últimas décadas del siglo pasado ha sido la fuerte ruptura generacional que marcó de manera radical la evolución de todas esas cinematografías. No se trata solamente de la incorporación de profesionales jóvenes, sino que lo más singular es el hecho de que representan nuevas formas de entender el cine, a la vez que se encuentran inmersos en una realidad audiovisual muy diferente de aquella que se desarrolló a lo largo de todo el siglo XX, es decir, estamos siendo testigos de la cristalización de una serie de nuevos códigos que vienen avanzando a lo largo de las últimas décadas.

A ello se une el que no son ajenos a unas nuevas situaciones sociales, profundamente cambiantes y ante las que se ha producido una dispersión de los modelos estéticos, realizándose de esta forma una auténtica transformación de la manera de entender la imagen y todos los elementos que la rodean.

En este contexto de mudanza nadie puede ignorar el papel que están protagonizando las ciudades en un mundo en el que las conurbaciones van alcanzando niveles difíciles de asimilar y en una progresión que puede conducir en un futuro no muy lejano a que gran parte de la población mundial viva en núcleos ciudadanos.

No puede extrañarnos, por ello, que en las imágenes animadas de estos años se nos planteen reflexiones de todo tipo sobre las urbes, el sentido que están alcanzando, la desestructuración progresiva de sus elementos integrantes y, sobre todo, las repercusiones sobre sus habitantes, su manera de vivir (o de sobrevivir en ocasiones), el sentido de lo cotidiano y de la propia existencia personal.

Son muchos los testimonios icónicos que nos ha ofrecido el cine español a lo largo de estos años, y uno de los peligros en que podíamos caer era convertir estas páginas en una mera enumeración de títulos de películas. Por el contrario, podemos resaltar algunas obras que han alcanzado una cierta singularidad en este ámbito.

El estudio de los grupos sociales juveniles (cuya importancia ya habíamos constatado en etapas anteriores) sigue siendo uno de los atractivos más fuertes para ofrecer modelos de incardinación a la ciudad cercanos a la marginalidad; obras como *Historias del Kronen* (Moncho Armendáriz, 1995) o *Barrio* (fotos 3 y 4) (Fernando León de Aranoa, 1998) son testimonios de esos enclaves de las ciudades en los que entran en colisión los grandes bloques de viviendas con las zonas todavía rústicas y donde el trazado del tren marca la geografía en la que los

jóvenes luchan, a veces de manera casi inconsciente, por encontrar un lugar en la sociedad que les rodea

La utilización de elementos altamente singulares de una ciudad (en este caso Madrid) puede convertirse en uno de los rasgos más identificadores de determinados filmes; es el caso de determinadas obras de Alex de la Iglesia, y en concreto, *El día de la bestia* (1995) y *La comunidad* (2000); si en la primera se recurre al Edificio Carrión, obra de Martínez Feduchi y Eced (con su reconocido luminoso publicitario de Schweppes) (foto 5), a las Torres Kio de la Plaza de Castilla o al singular monumento al Ángel Caído, de la autoría de Ricardo Bellver, del Parque del Retiro (foto 6), no podemos pasar por alto que en la segunda película tiene un gran protagonismo el edificio del Banco Bilbao, en la calle de Alcalá 16, debido al arquitecto Ricardo de Bastida y Bilbao, y las imponentes cuadrigas que lo coronan debidas al escultor Higinio Basterre y a través de las cuales huye Carmen Maura.

En esta misma línea se sitúa el filme *Abre los ojos* dirigido por Alejandro Amenábar en donde la Gran Vía solitaria produce un fuerte impacto (foto 7), a la que acompaña la utilización de los edificios del complejo Azca para transmitirnos la sensación de encontrarnos en un mundo fuera de los límites de lo convencional.

Aunque nos sea totalmente encuadrable en este grupo de directores, no podemos dejar de citar las aportaciones de Pedro Almodóvar en algunas de sus obras; si en *Que he hecho yo para merecer esto* (1984) nos situaba en un barrio popular, modelo sobre el que volvería a incidir en *Volver* (2006), una obra como *Mujeres al borde de un ataque de nervios* (1998) se ambientaba en barrios residenciales y concedía, una vez más, gran protagonismo al citado complejo Azca en el que tenía lugar la persecución final de la película (foto 8); pero en *Todo sobre mi madre* (1999) el protagonismo lo asumía Barcelona contrastando los barrios residenciales del Ensanche con aquellos deprimidos y en los que la prostitución adquiriría un gran protagonismo.

Barcelona ha sido otra de las ciudades que ha alcanzado un fuerte protagonismo en el cine español de las últimas décadas, no sólo de la mano de un director como Ventura Pons que la ha convertido en “plató” de sus obras y coprotagonista de las vivencias de sus personajes, y podemos recordar *Caricias* (1997), *Amic, amat* (1998), *Anita no pierde el tren* (2000) o *A la deriva* (2009) entre otras, sino que ha conseguido una fuerte singularidad en una obra como *En construcción* (2001) en la que José Luis Guerín nos hablaba de la transformación de una ciudad (en este caso a través del cambio que vivía el barrio del Raval) dejando testimonio de que el sentido de una ciudad no se encuentra solamente en sus edificios sino, y de manera muy especial, en sus habitantes.

* * *

Como culminación de estas reflexiones podemos afirmar la riqueza de puntos de vista y de criterios estéticos con los que la imagen cinematográfica en general, y de forma concreta en el ámbito español, nos ha dejado testimonios de la singularidad del mundo urbano, de sus transformaciones en la etapa contemporánea y de la complejidad de las vidas de sus habitantes.

Bibliografía

- AA.VV. : *La ciutat dels cineastes*. Barcelona, Ajuntament, 2002.
- Barillet, Julie; Heitz, F. ; Louguet, P. y Vienne, P. (comp.) : *La Ville au cinéma*. Arras, Artois Presses Université. 2005.
- Barber, S. : *Ciudades proyectadas. Cine y espacio urbano*. Barcelona, Gustavo Gili, 2006.
- Cairns, G.: *La visión espacial del cine. El arquitecto detrás de la cámara*. Madrid, Abada editores, 2007.
- García Roig, J.M.: *Mirada en off. Espacio y tiempo en cine y arquitectura*. Madrid, Mairela libros, 2007.
- García Vázquez, C.: *Ciudad hojaldre. Visiones urbanas siglo XXI*. Barcelona, Gustavo Gili, 2004.
- Jousse, Th. y Pagnot, Th. (dir.): *La ville au cinéma. Encyclopédie*. París, Cahiers du Cinéma, 2005.
- Krause, Linda y Petrom Patrice (eds.): *Global Cities: Cinema, Architecture and Urbanism in a Digital Age*. New Brunswick, Rutgers, 2003.
- Mazierska, E. y Rascaroli, L.: *From Moscow to Madrid. Postmodern Cities European Cinema*. New York, I.B.Tauris, 2003.
- Niney, François (dir.): *Visions urbaines. Villes d'Europe à l'écran*. París, Centre Georges Pompidou, 1994.
- Penz, F. y Thomas, M. (eds.): *Cinema and Architecture. Méliès, Mallet-Stevens, Multimedia*. London, British Film Institute, 1997.
- Shiel, Mark y Fitzmaurice, Tony (eds.): *Cinema and the City: Film and Urban Societies in a Global Context*. Oxford, Bladwell Publishing, 2001.
- Villanueva Prieto, Darío: *Imágenes de la ciudad. Poesía y cine, de Whitman a Lorca*. Valladolid, Cátedra Miguel Delibes-Universidad de Valladolid, 2008.
- Weber, A.: *Cities in Transition: the Moving Image in the Modern Metropolis*. London, Wallflower Press, 2008.



Foto 1



Foto 2







Foto 5





Foto 7



El Rey Sana. Enfermos, milagros y taumaturgia en las cortes europeas desde la Antigüedad al Romanticismo¹

VÍCTOR MÍNGUEZ CORNELLES
Universitat Jaume I

Resumen: Existió una ceremonia que desde los tiempos primitivos hasta el siglo XIX aproximó físicamente a las clases marginales, especialmente a sus miembros enfermos, al restringido círculo de poder que representa en todas las épocas la realeza: la curación taumatúrgica. En la Roma Imperial, en la Edad Media cristiana, en las cortes modernas de Francia e Inglaterra y en la Europa napoleónica podemos rastrear testimonios gráficos y documentales de un ritual mágico o sagrado mediante el cual un príncipe determinado sana a sus súbditos. ¿Se manifestó este poder en la Corte española? Pues más de lo que puede parecer a primera vista, si tenemos en cuenta los posibles milagros de los reyes santos, la política ilustrada metaforizada en reyes cirujanos o determinadas sanaciones atribuidas a cadáveres regios. Incluso alguna pintura cortesana como por ejemplo *La recuperación de Bahía de Todos los Santos*, de Juan Bautista Maíno, puede interpretarse desde esta perspectiva. La taumaturgia se convirtió allí donde surgió en manifestación de la realeza. Y cuando Napoleón hace ostentación de su poder curativo en la pintura de Gros, *Bonaparte... en el hospital de Jaffa*, no busca otra cosa que legitimar su autoridad al asumir un ritual propio de la monarquía divina.

Palabras claves: Poder, taumaturgia, realeza, Felipe IV, Napoleón.

Abstract: *From primitive times to the nineteenth century, a ceremony existed that brought the marginalised classes, particularly the sick, physically closer to the restricted circle of power represented by royalty in all periods: thaumaturgic healing. In Imperial Rome, the Christian Middle Ages, the modern French and English courts and in Napoleonic Europe we can trace graphic and documentary testimonials of a magic or sacred ritual in which a certain prince would heal his subjects. Was this power evidenced in the Spanish court? Indeed, more than what first impressions might suggest if we take into account the possible miracles of the holy monarchs, enlightened politics metaphorised in surgeon kings or certain healings attributed to royal corpses. Some royal court paintings such as The Recapture of Bahia, by Juan Bautista Maíno, may even be interpreted from this perspective. Wherever it occurred, thaumaturgy became a manifestation of royalty. And when Napoleon boastfully displays his healing powers in Gros's painting, Bonaparte Visiting the Plague-Stricken in Jaffa, he is clearly seeking to legitimise his authority by performing a ritual associated with the divine monarchy.*

Key words: *Power, thaumaturgy, royalty, Philip IV, Napoleon.*

1. Esta investigación ha sido realizada en el marco del Proyecto de Investigación HAR2009-08937, financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación.

Introducción

La identificación entre el rey y Dios, entre realeza y religión, desde la Roma antigua hasta — de distintas maneras— la era de las revoluciones, dotó a determinados monarcas europeos de propiedades sanadoras, bien mágicas —como en el caso de las cortes francesa e inglesa— bien milagrosas o simbólicas —como en el caso de la Corte española. La capacidad taumaturgica de los monarcas fue quizá la vía principal por la que los reyes se aproximaron en todos los tiempos a sus súbditos más desfavorecidos: enfermos, marginados y desheredados encontraron el consuelo a sus males mediante imágenes o ritos pretendidamente curativos. Hasta el siglo XVII los reyes santos son los principales sujetos de admiración y respeto, por su singular capacidad milagreira. En el siglo XVIII los príncipes ilustrados ya no se limitan a resolver desgracias particulares, sino que pretenden curar los males colectivos del pueblo por medio de la acción política. En todas las épocas, la aproximación y el contacto directo con el rey —el toque— se percibe como la más eficaz terapia para los miembros más desposeídos de la sociedad. Incluso la guillotina revolucionaria —inventada por un médico— pretende amputar los miembros enfermos de la nación, y hasta el propio Napoleón I recuperará en su iconografía el poder del “toque real”.

Hubó una pintura en la Corte española de Felipe IV, actualmente en el Museo del Prado, cuya iconografía ha sido analizada profusamente, pero de la que nunca se ha destacado su importancia como representación del poder taumaturgico de la realeza. Me refiero al lienzo de Juan Bautista Maíno, *La recuperación de Bahía de Todos los Santos*, pintado hacia 1634-35, como uno más de los doce lienzos de batalla encargados a distintos pintores que debían decorar el Salón de Reinos del Palacio del Buen Retiro. La exposición de un herido en primer plano y la aparición salvífica del monarca no pueden interpretarse simplemente como una evocación del socorro militar que liberó a la ciudad de Bahía de la invasión holandesa, sino también como una sutil referencia al poder taumaturgico de la monarquía hispana que, como luego veremos, aunque no tan manifiesto como en los casos de la corona inglesa y la francesa, si estuvo presente en determinados momentos en la cultura y en la política española, como no podía ser de otro modo, pues dicha construcción simbólica se remonta al modelo imperial romano y a la tradición cristiana medieval, y había dejado su huella en todas las civilizaciones desde el origen de los tiempos.

Poder, magia y medicina son conceptos asociados en las culturas más primitivas, como explicó con gran sabiduría James George Frazer en su excelente estudio de antropología cultural, *La rama dorada* (1922). El capítulo de su obra denominado “Los reyes magos” ofrece un repaso por culturas primitivas australianas, melanesias, malayas, africanas y americanas, demostrando que la magia fue la antecesora del poder político, y que magos, hechiceros, chamanes y curanderos transmutaron en reyes con el tiempo.² El poder curativo por medio de determinadas palabras, la imposición de las manos o de los pies, o simplemente su presencia, era una de las capacidades de estos predecesores de la realeza sacra.

2. J.G. Frazer, *The Golden Bough*, The Macmillan Company, Nueva York, 1992. Se cita la edición castellana: *La rama dorada*, Fondo de Cultura Económica, España, 1981, pp. 113-121.

Los milagros y prodigios presentaron a los reyes ante sus súbditos como una realeza sagrada, empleando la definición de Jean Hani —“que se reconoce que ejerce un mandato del cielo confirmado por medio de un acto de la autoridad espiritual y de los ritos apropiados”³—, investida de poderes mágicos de los que carecen los demás mortales. Dicho poder taumatúrgico legitimaba a los monarcas pues evidenciaba ante los humanos su carácter sagrado. Y sucede tanto si nos encontramos ante “realezas divinas”, “realezas por gracia divina” o “reyes sacerdote”. Desde los emperadores sumos sacerdotes romanos a los reyes absolutos de época moderna elegidos por el dios cristiano, pasando por los emperadores ungidos y nimbados bizantinos o por los reyes canonizados o representados como santos, la manifestación de poderes sobrenaturales pone de relieve el estrecho nexo entre la divinidad y el monarca. Evidentemente no es el único elemento a tener en cuenta en este sentido: así por ejemplo, el ceremonial cortesano, reflejo del antiguo culto a los césares de Roma, es otro aspecto esencial de la realeza sagrada. Pero el toque curativo, esporádico y limitado, ha sido a lo largo de la historia la prueba más evidente del componente divino de la realeza.

Vespasiano y el poder taumatúrgico

No hay apenas referencias a los poderes taumatúrgicos de los emperadores romanos en las fuentes clásicas. Pero hay dos por lo menos de gran interés: los relatos de Tácito y Suetonio sobre la supuesta capacidad sanadora del emperador Vespasiano, ejercida en Oriente. Recojo a continuación ambas narraciones:

Tácito, *Historias* (Escrito a finales del siglo I, principios del siglo II d.C.).

“81. Vespasiano y Oriente. Prodigios. Durante aquellos meses en los que Vespasiano esperaba en Alejandría los días fijos para los vientos estivales y la seguridad del mar, ocurrieron muchos portentos, con los que se manifestaba el favor de los cielos y una cierta inclinación de las divinidades hacia Vespasiano.

Uno de la población de Alejandría, conocido por una consunción de sus ojos, sepostra ante sus rodillas pidiendo entre gemidos el remedio de su ceguera, por indicación del Dios Serapis, a quien su pueblo, entregado a las supersticiones, da culto por encima de los demás, y suplicaba al emperador que se dignase rociar sus mejillas y las órbitas de sus ojos con la secreción de su boca. Otro, impedido de una mano, pedía, con el mismo dios por instigador, que fuera hollada con el pie y la pisada de César.

Vespasiano, al principio, se burlaba, no les hacía caso. Y al insistir ellos, por un lado temía una fama de vanidad, por otro lado se sentía inducido a la esperanza por los ruegos de aquellos y por las palabras de los que lo adulaban. Al fin, ordena que se dictamine por los médicos si tal ceguera y parálisis eran superables por medios humanos.

Los médicos respondieron con diversas consideraciones: “al uno no se le había extinguido la potencia visual y le volvería, si se eliminaban los obstáculos;

3. Jean Hani, *La realeza sagrada. Del faraón al cristianísimo rey*, José J. de Olañeta, Palma de Mallorca, 1998, p. 16.

al otro, los miembros, que se la habían dislocado, podían ponerse en su sitio, si se ejercía una presión reparadora: esto era quizá del agrado de los dioses y el emperador había sido elegido para el divino misterio; en fin, la gloria de la eficacia del remedio quedaría en manos de César; el bochorno del fracaso, en las de los desdichados”.

Con que Vespasiano, pensando que todo estaba al alcance de su fortuna y que nada en adelante sería increíble, incluso con el rostro alegre, en tensión la muchedumbre que permanecía sin moverse, pone en práctica lo que se le había prescrito. Al momento, la mano volvió a su función y para el ciego volvió a brillar el día.

Ambos prodigios los recuerdan todavía ahora los testigos presenciales, cuando ya no hay premio ninguno para la mentira.”

Cayo Suetonio Tranquilo *Los Doce Césares* (Escrito en el siglo II d.C.)

“VII. Se decidió, pues, Vespasiano, a empezar la guerra civil, y habiendo enviado sus legados a Italia con tropas, marchó él a Alejandría a fin de apoderarse de las fronteras del Egipto. Quiso allí consultar los oráculos sobre la duración de su reinado, y entró solo en el campo de Serapis, haciendo salir antes a todos. Después de hacerse propicio el dios volvióse y creyó ver al liberto Basílides que le presentaba, según la costumbre del templo, tallos de verbena, coronas y pastillitos. Nadie, sin embargo, había introducido a Basílides, a quien una enfermedad nerviosa impedía andar hacia ya mucho tiempo, y a quien sabían todos muy lejos de allí. Recibió luego cartas anunciándole que las tropas de Vitelio habían sido vencidas en Cremona y este príncipe muerto en Roma. Una circunstancia particular vino a imprimir a la persona de Vespasiano el sello de grandeza y majestad que faltaba a este príncipe, nuevo aún, y en cierta manera improvisado. En efecto, dos hombres del pueblo, ciego el uno y cojo el otro, se presentaron juntos ante su tribunal, suplicándole los curase, pues decían que, estando dormidos, les había asegurado Serapis, al uno que recobraría la vista si el emperador le escupía en los ojos; al otro que caminaría recto si se dignaba tocarle con el pie. No podía creer en el éxito de aquel remedio, y ni siquiera se atrevía a intentarlo, pero al fin, vencido Vespasiano por las instancias de sus amigos, probó a hacer lo que le pedían delante de la asamblea, y los dos hombres fueron sanados. Por el mismo tiempo ordenaron los adivinos hacer excavaciones en Tegeo, en Arcadia, encontrándose enterrados en paraje sagrado vasos antiguos en los que estaba grabada una figura que se parecía a Vespasiano.”

El poder taumatúrgico que Vespasiano ejerció una vez llegó a Oriente sanando a un ciego, a un cojo o manco, ajeno hasta ese momento a la tradición latina de los césares romanos, es ante todo un ejercicio propagandístico de la práctica del poder. Si hacemos caso a Tácito y Suetonio, ni siquiera Vespasiano creía en su poder curativo, pero según Tácito el emperador se asesoró de médicos que le confirmaron que por razones naturales ambas curaciones eran posibles, y es entonces cuando Vespasiano decide arriesgarse para aumentar su prestigio, “pensando que todo estaba al alcance de su fortuna y que nada en adelante sería increíble”. Vespasiano, un emperador

honesto, pragmático y nada orientalista ni helenista convierte una pretendida curación en un acto de propaganda al servicio del poder.

Según Miguel Requena estos relatos de milagros y otras muchas historias maravillosas protagonizadas por los emperadores y narradas por los historiadores de la Antigüedad tienen significación histórica, pues son un reflejo de su época y elementos fundamentales para conocer adecuadamente la concepción sociológica del poder imperial.⁴ Una concepción del poder que se trasladará a la iconografía. Lo podemos comprobar en un denario de plata acuñado en Roma (72-73 d.C.), que muestra en su anverso el busto del emperador Vespasiano mirando hacia la derecha y en el reverso diversos objetos usados en sacrificios (báculo, copa, jarra...), que aluden al rol curativo del emperador (Fig. 1).

La Edad Media, los milagros y la realeza taumatúrgica

La llegada del cristianismo no implicó la desaparición de la taumaturgia regia, más bien la potenció. Al fin y al cabo se adoraba a un Dios que durante su paso por la tierra realizó múltiples curaciones, individuales y masivas, recogidas en los *Evangelios*, como prueba y manifestación de su poder divino.⁵ Según Marc Bloch toda la realeza europea durante el Medievo y la Edad Moderna fue maravillosa y sagrada, aunque solo en Francia e Inglaterra encontramos reyes médicos.⁶

Sin embargo, si consideramos la curación de las escrófulas —inflamaciones de los ganglios linfáticos ocasionadas por los bacilos de la tuberculosis-, de la epilepsia o de otras dolencias por parte de los reyes, el fruto de un milagro, hay que convenir que los reyes santos canonizados por la iglesia y por lo tanto poseedores de una naturaleza capaz de hacer milagros, pudieron poseer un poder similar al de los reyes taumaturgos franceses e ingleses, incluso aunque no lo ejercieran. Tendríamos por lo tanto reyes taumaturgos y reyes santos con capacidad taumatúrgica, demostrada o no. E incluso algún rey santo y taumaturgo: es el caso de San Luis de Francia, canonizado por la Iglesia y a la vez rey curador por pertenecer a la casa real francesa.

Reyes santos hubo en diversos reinos medievales europeos, por lo tanto los prodigios no necesariamente estuvieron reservados a Francia e Inglaterra. Sí que es cierto, sin embargo, que en estos dos países existió todo un ritual centrado en el carácter taumatúrgico de sus monarcas, cosa que no sucedió en otras cortes europeas. En ambos reinos las escrófulas, enfermedad no mortal

4. Miguel Requena, *Lo maravilloso y el poder. Los presagios del imperio de los emperadores Aureliano y Tácito en la Historia Augusta*, Universitat de València, Valencia, 2003, p. 87.

5. Véase E. dal Covolo, I. Giannetto (curr.), *Cultura e promozione umana. La cura del corpo e dello spirito. Fondamenti e itinerari*, Oasi Editrice, Troina, 1996; E. dal Covolo, I. Giannetto (curr.), *Cultura e promozione umana. La cura del corpo e dello spirito nell'architettura classica e nei primi secoli cristiani. Un magisterio ancora attuale?*, Oasi Editrice, Troina, 1998. E. dal Covolo, I. Giannetto (curr.), *Cultura e promozione umana. La cura del corpo e dello spirito dai primi secoli cristiani al Medioevo: contributi e attualizzazioni ulteriori*, Oasi Editrice, Troina, 2001. W.J. Sheils, *The Church and Healing*, The Ecclesiastical History Society, Oxford, 1982.

6. Marc Bloch, *Les rois thaumaturges*, Estrasburgo, 1924. Se cita la edición castellana de 1988, *Los reyes taumaturgos*, impresa en México por el Fondo de Cultura Económica, p. 28.

pero repulsiva, eran denominadas el mal del rey. Desde el siglo XII —Felipe I Capeto y Enrique II Plantagenet fueron los primeros de los que se tiene noticia— los monarcas franceses e ingleses las curaban mediante el contacto de sus manos: de manera regular una multitud acudía para ello ante la presencia real, y el rey tocaba las escrófulas una por una y hacía cada vez la señal de la cruz. Se trataba de un poder divino y hereditario. Como cuenta Marc Bloch, los médicos de ambos países aceptaban de buena gana el poder curativo del monarca, en tanto se trataba de un milagro, mientras que los eclesiásticos se dividieron al respecto —eran contrarios por ejemplo los partidarios de la supremacía papal.⁷ Además de este poder, los reyes ingleses detentaron una segunda capacidad: desde Eduardo II Plantagenet los monarcas bendecían el día del Viernes Santo anillos medicinales, especialmente indicados para curar los espasmos musculares y la epilepsia. Por esta razón fueron llamados *cramp-rings*, o anillos contra el calambre.⁸

Nos han llegado diversos testimonios visuales del poder curativo de los reyes de Francia. Es el caso de la imagen “Eduardo el confesor toca las escrófulas de una mujer”, en el manuscrito *La Estoire de Seint Aedward le Rey* (Biblioteca de la Universidad de Cambridge), o del también manuscrito *Grandes Chroniques de France* (Bretagne, folio 248, 1450?-1475?), en el que en una misma hoja vemos dos miniaturas: “Luis IX con los pobres”, y “Luis IX tocando las escrófulas”. Las imágenes taumatúrgicas de la realeza francesa continúan durante el Renacimiento y la Edad Moderna. Veamos como ejemplo el *Libro de Horas de Enrique II (Heures de Enri II)* (Bibliothèque Nationale, París, folio 107v, 1547-1550), iluminado por el Maître des Epîtres Getty, que muestra una de las representaciones plásticas más conocidas del poder taumatúrgico: en ella contemplamos al rey Enrique II tocando las escrófulas en la abadía de Saint-Marcoul de Cobény (Fig. 2). La curación regia en este momento formaba parte ya del ritual de la coronación-consagración de los reyes de Francia en la ciudad de Reims.⁹

Los reyes santos y los santos reyes

Durante la Edad Moderna, reyes católicos y príncipes protestantes detentan el poder absoluto, y sus representaciones iconográficas traspasan todos los límites a la hora de emparentarse o identificarse con la divinidad. Así por ejemplo Tiziano pintará a la familia imperial hispana visitando a la Trinidad en el cielo en el lienzo *La Gloria* (Museo del Prado) y Pierre Paul Sevin pintará en una vitela a *Luis XIV como el Buen Pastor*. Sin llegar a estos excesos, lo cierto es que las casas reales europeas y desde la Baja Edad Media gustaron de dotarse en su imagen genealógica de algún rey santo que aumentara su prestigio. Esta estrategia fue especialmente intensa en el caso de Francia y España, cuyos reyes fueron proclamados respectivamente por el Papado

7. Idem, pp. 114-141.

8. Idem, pp. 152-174.

9. Ralph E. Giesey, “Models of Rulership in French Royal Ceremonial”, cap. IX de su libro *Rulership in France, 15th-17th Centuries*, Ashagate Variorum, 2004, pp. 43-46.

cristianísimos y católicos. Subyacía en el fondo una feroz competencia por ser reconocidos unos y otros como paladines de la cristiandad, competencia que se reflejaría por ejemplo en el Concilio de Trento, cuando los embajadores de uno y otro reino disputaron su precedencia. Entonces el argumento utilizado por el embajador francés para defender su derecho fue la circunstancia de que la Casa de Francia contaba ya con un santo reconocido por la Santa Sede, San Luis.¹⁰ Pero Francia no era el único reino que exhibía reyes santos. Otros hacían lo propio, como Hungría o Portugal.

San Luis IX de Francia (1214-1270) destacó por su caridad y su impulso en la construcción de iglesias, y participó en las cruzadas. Según sus hagiógrafos, su tumba en la abadía de Saint Denis fue fuente de milagros. Estos fueron clasificados y documentados para impulsar su canonización, proceso iniciado por su esposa Margarita de Provenza. Bonifacio VIII lo canonizará en 1297.¹¹ Algunos ejemplos artísticos de su presencia al lado de los enfermos son los lienzos de Louis Testelin, *Saint Louis soignant les malades atteints de la peste* (1654-55, Museo de Grenoble) (Fig. 3) y de Louis Licherie de Beurie, *Saint Louis soignant ses soldats atteints de la peste* (entre 1678 y 1681, Museo de Bellas Artes de Rouen). Santa Isabel de Hungría (1207-1231), hija del rey Andrés II el Hierosolimitano, y casada con el Landgrave Luis de Turingia-Hesse, al enviudar destinó sus riquezas a fundar diversos hospitales y a repartir limosna entre los pobres. Muerta en Marburgo a los veinticuatro años de edad, el papa Gregorio IX la canonizó muy poco después, en 1325. La representación plástica más conocida de esta princesa caritativa fue realizada por Bartolomé Esteban Murillo, *Santa Isabel de Hungría curando a los tiñosos* (1667-70, Hospital de la Caridad, Sevilla) (Fig. 4). También el reino de Portugal contó tempranamente con una reina santa, Santa Isabel, nieta de Jaime I de Aragón y esposa de Dionisio I, rey de Portugal. Fallecida en 1336, su cadáver enterrado en el convento de Santa Clara de Coimbra recibió tempranamente culto y provocó supuestos milagros, entre ellos curaciones. El rey Manuel promovió el proceso de canonización, siendo beatificada en 1516 por León X, y canonizada en 1625 por Urbano VIII, en el tiempo en que el reino de Portugal formaba parte del Imperio español. Entre las representaciones curativas de esta reina destaca el lienzo pintado también por Murillo, *Santa Isabel curando a los leprosos* (Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid). Más de un siglo después Francisco de Goya pintaría también a *Santa Isabel de Portugal curando la llaga de una enferma* (Fig. 5), lienzo que junto a otros dos centrados en San Fernando y en San Hermenegildo fueron pintados para la iglesia zaragozana de San Fernando de Torrero, en lo que configuró sin duda un programa iconográfico de reyes

10. Antonio Álvarez-Ossorio Alvariño, estudio introductorio para la obra de Baltasar Porreño, *Dichos y hechos del Señor Rey Don Felipe Segundo, el Prudente, Potentísimo, y Glorioso Monarca de las Españas, y de las Indias, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V*, Madrid, 2001, pp. IX-CXXXVI; Inmaculada Rodríguez, "Los reyes santos", en Víctor Mínguez (ed.), *Visiones de la monarquía hispánica*, Universitat Jaume I, Castellón, 2007, pp. 133-169.

11. Henry Bordeaux, *San Luis, rey de Francia*, Espasa Calpe Argentina, Buenos Aires, 1951.

santos. Perdidas estas pinturas durante la Guerra de Independencia se conserva el boceto del primer lienzo (1799, Museo de la Fundación Lázaro Galdiano).¹²

En el caso de la monarquía española el impulso para detentar la preferencia entre los reinos cristianos era constante: Fernando de Aragón e Isabel de Castilla recibieron el título de Reyes Católicos de manos del Papa Alejandro VI en 1496, y su nieto Carlos V fue coronado emperador del Sacro Imperio en 1530. Solo le faltaba a la dinastía contar con un rey santo. Durante la primera mitad del siglo XVII los esfuerzos diplomáticos y propagandísticos en este sentido fueron constantes, y se barajaron varios nombres: don Pelayo, Hermenegildo, Alfonso VIII, Fernando III, Jaime I o incluso los propios Reyes Católicos. A la hora de decidirse por uno determinado se valoró una vida virtuosa, un culto inmemorial, y lo más relevante, milagros documentados. Cumplían pretendidamente estas condiciones Hermenegildo y Fernando III, pero el primero nunca fue rey, solo príncipe, y además se rebeló contra su padre, así que finalmente el elegido fue Fernando III.

Fernando III, rey de Castilla y León (1217/1230-1252),¹³ conquistador de gran parte de Andalucía —Córdoba, Jaén y Sevilla— y Murcia, y primo hermano de San Luis de Francia, recibía culto por tradición en Sevilla, aunque no reconocido por Roma. Su cuerpo incorrupto y su espada se conservaban en la Capilla Real de la catedral sevillana. Detrás de su candidatura, además de los intereses ya explicados de la monarquía hispánica, se situaron las élites eclesiástica, municipal y comercial de Sevilla, y por supuesto el válido Conde Duque de Olivares, natural de esta ciudad. Todos unidos con el claro objetivo de promover el prestigio de la urbe y de la realeza hispana. El memorial presentado en Roma incluía el catálogo de sus milagros.¹⁴ Entre las imágenes del rey santo fabricadas en este momento destaca la estampa realizada en Roma por Claude Audrán, *Fernando III el Santo* (Biblioteca Nacional, Madrid, 1630), probablemente la que tuvo mayor trascendencia a la hora de difundir su iconografía, encargada por el embajador español en la Santa Sede Bernardo del Toro para ayudar a promover su canonización.¹⁵ En ella contemplamos al monarca de cuerpo entero con armadura y manto. Sostiene con una mano la espada, con la otra el globo y la corona en la cabeza aureolada. El cetro, la columna, el escudo heráldico y un cielo abierto son los otros elementos simbólicos. La imagen fue copiada muchas veces, y el propio embajador encargó cinco lienzos y doce láminas reproduciéndola.¹⁶ En 1671 el papa Clemente X

12. Ignacio J. Calvo, *Imagen de la Reina Santa. Santa Isabel, infanta de Aragón y reina de Portugal*, Diputación de Zaragoza, Zaragoza, 1999.

13. Gonzalo Martínez Díez, *Fernando III, 1217-1252*, Diputación de Palencia, Palencia, 1993.

14. Inmaculada Rodríguez, *op. cit.*, p. 151.

15. *Idem*, p. 152.

16. Sobre la iconografía de Fernando III el Santo, además del estudio de Inmaculada Rodríguez ya citado, véanse Fernando Moreno Cuadro, *Iconografía de San Fernando en Córdoba*, Museo Diocesano de Bellas Artes, Córdoba, 1989; Adelaida Cintas del Bot, *Iconografía de san Fernando en la pintura de Sevilla*, Diputación de Sevilla, Sevilla, 1991; Ana Melero Casado y María Dolores Torres Pegalajar, "Fuentes documentales y bibliográficas para el estudio iconográfico de Fernando III", *Archivo Hispalense*, nº 77, 1994, pp. 89-100; Fernando Quiles, "En los cimientos de la Iglesia sevillana: Fernando III, rey y santo", *Boletín del Museo e Instituto "Camón Aznar"*, nº 75-76, 1999; Fernando Quiles García, *Por los caminos de Roma. Hacia una configuración de la imagen sacra en el barroco sevillano*, Miño y

reconocía el nuevo culto del rey San Fernando. Dos años después Valdés Leal pintaba el magnífico retrato de *San Fernando* para la Catedral de Jaén, con una iconografía similar a la ya vista, si bien la composición resultó mucho más espectacular (Fig. 6).

Como vemos, la capacidad milagrera de los reyes —o de sus cadáveres sepultados— era un elemento esencial para ser reconocidos como santos, y entre estos milagros destacaban obviamente las pretendidas curaciones. Por lo tanto, y en el seno del catolicismo, a través de las canonizaciones de reyes cristianos, se reforzó la imagen taumatúrgica de la realeza europea. Y la identificación entre realeza y santidad no acababa con la canonización de pretendidos reyes santos del pasado remoto. Los reyes hispanos — y especialmente los integrantes de la Casa de Austria— gustaron de retratarse en diversas ocasiones con la iconografía de personajes del santoral cristiano. Es el caso del retrato de *Catalina de Aragón como Santa Catalina*, pintado por Michel Sittow (1504-05, Kunsthistorisches Museum, Viena). O de los lienzos anónimos de *Maximiliano II como San Valerio de Tréveris* y *Rodolfo II como San Víctor* (Patrimonio Nacional, Madrid, Monasterio de las Descalzas Reales), dos retratos de aparato camuflados como representaciones hagiográficas que seleccionan a dos santos cuyos cuerpos completos se conservaban en el relicario del monasterio madrileño de las Descalzas Reales, residencia para la que fueron pintados.¹⁷ O el óleo sobre tabla perteneciente al círculo de Juan de Borgoña, *Carlos V como San Sebastián* (1517-1527, Madrid, colección particular) (Fig. 7), en el que vemos a un emperador muy joven caracterizado como el santo en cuestión, representándose al fondo el martirio del santo, que se contraponen a la victoria de Hércules sobre el león de Nemea, mostrada en un medallón. Es decir, se comparan y se asemejan el poder del santo y el del monarca, revelado este último a través del referente mítico de la monarquía hispánica.¹⁸ Cito en último lugar un caso ya tardío pero muy singular, pues combina a un rey canonizado con la tradición de los retratos regio “a lo divino”: el pequeño óleo sobre cobre pintado por Jan Van Kessel III, *Carlos II como San Fernando*, que hacía pareja con el de *Mariana de Neoburgo como Santa Elena* (ambos en colección particular).¹⁹ Es evidente que estas representaciones sacras otorgaban a los príncipes retratados, aunque fuera en un ámbito muy reducido pues se trataba básicamente de pinturas privadas, las cualidades y virtudes de sus referentes, convirtiéndose por ello en posibles objetos de adoración y por lo tanto capaces de interceder o de hacer milagros.

Dávila, Buenos Aires, 2005; y Alfredo J. Morales, “Rey y santo. Ceremonial por Fernando III en la catedral de Sevilla”, en Víctor Mínguez (ed.), *Visiones de la monarquía hispánica*, Universitat Jaume I, Castellón, 2007, pp. 89-120.

17. Ana García Sainz y Leticia Ruiz, “Linaje regio y monacal: la galería de retratos de las Descalzas Reales”, en *El linaje del Emperador*, Sociedad Estatal para la conmemoración de los centenarios de Felipe II y Carlos V, 2000, pp. 150-151.

18. Ángel Aterido, ficha catalográfica 3.2 del catálogo *El linaje del Emperador*, Sociedad Estatal para la conmemoración de los centenarios de Felipe II y Carlos V, 2000, pp. 248-250.

19. José Luis Sancho y Gloria Martínez Leiva, “¿Dónde está el rey? El ritmo estacional de la corte española y la decoración de los Sitios Reales (1650-1700)”, en *Cortes del Barroco. De Bernini y Velázquez a Luca Giordano*, SEACEX, 2003, p. 94.

La fuerza visual que alcanzó en el arte cortesano la referencia a los reyes santos emparentados con la realeza hispana lo podemos comprobar a finales del siglo XVII. Cuando Luca Giordano llega a Madrid en 1692, el primer gran conjunto mural que va a realizar a la mayor gloria de la monarquía española será la bóveda de la escalera del Monasterio de El Escorial (1692-94). En este gran fresco podemos contemplar a Carlos II mostrando a su madre Mariana de Austria y a su segunda esposa Mariana de Neoburgo un rompimiento de gloria que permite ver en el Cielo y junto a la Trinidad, a los dos primeros austrias hispanos, Carlos V y Felipe II, acompañados de diversos reyes santos: San Casimiro de Polonia, San Esteban de Hungría, San Enrique, emperador de Alemania, San Luis IX, rey de Francia, San Hermenegildo, y por supuesto, San Fernando III.²⁰

Reyes absolutos y taumaturgos en Inglaterra y Francia

medicina y poder real siguieron asociados en la corona francesa e inglesa durante la Edad Moderna.²¹ Ya he hablado de las supuestas facultades curativas de los monarcas de Inglaterra y Francia. De cómo los reyes ingleses transmitían virtudes medicinales a anillos milagrosos. Y de cómo los reyes franceses por su parte —valois, capetos y borbones—, en días determinados se presentaban ante miles de sus súbditos enfermos de escrófulas y los curaban tocando las excrecencias con sus dedos.

El caso de Enrique IV de Francia resulta especialmente interesante. Como explica Joël Cornette, su conversión al catolicismo fue solo el primer paso para la reconciliación, simbólica y efectiva, entre él y su reino. Las siguientes etapas fueron la abjuración en Saint Denis, la coronación en Chartres, la entrada en París y la absolución pontifical. Su entrada triunfal en París tiene lugar el martes 22 de marzo de 1594. Dieciocho días después, el domingo de Pascua, diez de abril, tiene lugar la ceremonia que Cornette califica de *consécration suprême*, la ceremonia del toque de las escrófulas a cientos de enfermos.²² Un grabado de Pierre Firens, *Henri IV touchant les écrouelles* (1609, Bibliothèque Nationale de France, Cabinet des estampes), muestra el rito: el monarca, en un espacio público lleno de cortesanos y soldados, se acerca uno por uno a la larga fila de enfermos arrodillados que esperan la curación e impone su mano sobre la cabeza de cada paciente sostenida por un médico. Evidentemente nos encontramos ante la

20. Miguel Hermoso Cuesta, *Lucas Jordán y la Corte de Madrid. Una década prodigiosa 1692-1702*, Caja Inmaculada, 2008, pp. 90-91.

21. Sobre la taumaturgia real inglesa son interesantes los textos de Helen Farquhar, publicados en *The British Numismatic Journal*, y recogidos en el libro *The King's Evil: Royal Charities. Part I. Angels as healing-pieces for the King's Evil*, vol. XII, 1919, pp. 39-135; *Royal Charities. Part II. Touchpieces for the King's Evil*, vol. XIII, 1919, pp. 95-163; *Royal Charities. Part III. Touchpieces for the King's Evil. James II to William III*, vol. XIV, 1920, pp. 86-120; y *Royal Charities. Part IV. Touchpieces for the King's Evil. Anne and the Stuart Princes*, pp. 141-184. También son importantes las contribuciones de Raymond Crawford, *The King's Evil*, Oxford, Clarendon Press, 1911, y P. S. Lewis, "Two pieces of fifteenth political iconography", en *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol. XXVII, 1964, pp. 317-318.

22. Joël Cornette, *Henri IV à Saint-Denis. De l'abjuration à la profanation*, Belin, París, 2010, pp. 93-105.

representación de una ceremonia legitimadora de un rey que había sido cuestionado por su pueblo, y con el que ahora se reconciliaba sanando sus dolencias. Los Borbones heredaban de los Valois por lo tanto su poder taumatúrgico, un poder que devenía en supradinástico. El médico del rey, André du Laurens, publicará en 1609 un tratado sobre el poder curativo de los reyes de Francia concedido por Dios a los reyes cristianísimos. Cuando ochenta años después Jean Jouvenet pinte a *Luis XIV curando la escrófula* (Iglesia Abadía de Saint-Riquier, 1690) (Fig. 8), la imagen ya estará totalmente ritualizada: el rey Sol impone su mano sobre la cabeza del enfermo arrodillado, rodeado de numerosos testigos. Como en el grabado de Pierre Firens, los enfermos juntan las manos sobre el pecho en inconfundible gesto de devoción. Esta composición incorpora la figura de San Marcoul —reconocible por la aureola—, santo normando al que la creencia popular atribuía un papel intercesor en el poder taumatúrgico de los reyes de Francia, y cuyas reliquias se guardaban en Saint-Riquier.²³

Los testimonios visuales que nos han llegado del rito inglés, no son muy distintos del modelo francés. Además, la ceremonia del toque real británico ha sido suficientemente estudiada. Anna Keay ofrece cifras concretas del número de enfermos tocados por Carlos II.²⁴ Las imágenes más interesantes de las ceremonias taumatúrgicas de la corte inglesa pertenecen precisamente a este monarca. Un documento excepcional es *The Manner of his Majesties curing the disease called the Kings-Evil* (Londres, 1679). En la parte superior un grabado de F.H. van Hove nos muestra al monarca en su palacio, sentado en su trono y acompañado de cortesanos y soldados. Frente a él, un enfermo se dispone a ser tocado. En la distancia aguardan otros enfermos y tullidos, y también niños (Fig. 9). Otro grabado, en este caso de R. White, muestra una imagen muy similar.

En la Corte inglesa también hay referencias sobre reinas taumaturgas, e incluso imágenes, como la miniatura *La reina María toca a un niño con escrófulas*, en el libro *Queen's Mary Manual* (Biblioteca de la Roman Catholic Cathedral, Westminster). Otro libro editado a principios del siglo XVIII, *The Queen's Famous Progress, or Her Majesty's Royal Journey to the Bath, and happy Return* (London, printed for J.W. near Fleet-Street, 1702) narra la jornada de la reina a Bath y Oxford. En Bath fue recibida en una gloriosa y triunfante recepción. Dio limosnas a los pobres, y tocó a muchos por sus males, es decir, actuó como sanadora:

“During Her Majesty's saty there, she was pleased to touch several languishing persons of the Evil, a great many coming thither upon that account, who being veived by Her Majesty Phisitian, such as was found afflicted with that distemper received tickets according to the usual custome, and was admitted, and touched by Her Majesty, who was Graciously pleased to Order them the usual bounty on this occa-

23. Nicolas Milovanovic y Alexandre Maral (dirs.), *Louis XIV. L'homme & Le roi*, Skira Flammarion, París, 2009, p. 213.

24. Anna Keay, *The magnificent monarch. Charles II and the Ceremonies of Power*, Continuum, London-New York, 2008.

sion; and bestowed large gifts on poor aged people both there, and all other places through which Her Majesty made Her Progress, to the great joy and admiration of all her loving subjects”.²⁵

Se conocen también estadísticas de los enfermos curados por los reyes de Francia. Según Marc Bloch, Francisco I tocó en 1528 a 1.326 personas, en 1529 a más de 988, y en 1530, a 1731 como poco. Y las cifras se mantuvieron o incluso aumentaron en los siglos: Luis XIV en 1699 tocó a 3.000 enfermos. Y también tocaron enfermos en sus viajes fuera del reino: Carlos VIII, en Roma y en 1495 tocó en torno a 500 individuos; y Francisco I, prisionero en la Corte española tras la derrota de Pavía, tocó a numerosísimos peninsulares. El procedimiento varió poco con los siglos. En la Corte francesa, y en días destacados del calendario litúrgico, el rey, tras comulgar, recibía multitudes de enfermos seleccionados por su médico. Durante los reinados de Luis XIII y Luis XIV el rito curativo era anunciado unos días antes, y se celebraba en diversos lugares: si se trataba de París, preferentemente en la galería del Louvre; si transcurría en otra ciudad, en castillos, parques, claustros o iglesias.²⁶ Solo las revoluciones políticas y la Ilustración provocaron el desprestigio de esta práctica. En Inglaterra concluyó en 1714 con la llegada al poder de la casa de Hanover; en Francia fue Luis XVI el último rey taumaturgo.

Funerales regios y milagros en la corte española

Marc Bloch narra cómo, imitando los poderes curativos de los reyes ingleses y franceses, los apologistas de la casa de Habsburgo atribuyeron a los reyes de Hungría, a partir del siglo XVI, el poder de curar la ictericia. Un monje suabo, Félix Fabri, afirmaba ya un siglo antes que los condes de la Casa de Austria curaban las escrófulas, la gota y la tartamudez. Pero todo esto no dejaban de ser fábulas eruditas, y lo cierto es que no hubo rituales curativos en las Cortes de los Habsburgo.²⁷ Por su parte, escritores al servicio de los reyes de Castilla afirmaron los poderes taumatúrgicos de estos. Álvarez Pelayo lo hizo en fechas sorprendentemente tempranas, en torno a 1340, y aseguró que había visto a Sancho II (rey entre 1284 y 1295) curar una endemoniada. Arranca aquí una tradición de presuntos reyes exorcistas que se prolonga hasta el siglo XVII. Marc Bloch opina que probablemente los súbditos castellanos realmente creyeron en el poder de sus monarcas para curar posesiones diabólicas y es posible que hubiera diversas curas aisladas, pero sin constituirse en un rito regular.²⁸ Respecto a los reyes de la Casa de Aragón, la taumaturgia se inicia con el ca-

25. *The Queen's Famous Progress, or Her Majesty's Royal Journey to the Bath, and happy Return*, London, printed for J.W. near Fleet-Street, 1702, p. 6. British Library, 1076.L22. Otras Fuentes interesantes sobre el poder taumatúrgico de la realeza inglesa son *The Ceremonies for the Healing of them that be Diseased with the King's Evil as they were practised in the time of Henry VII* (British Museum, 3407) y William Clowes, *The Fruitful and Approved Treatise for the Artificial Cure of that Malady called in Latin Struma and in English the Evil cured by the Kinges and Queenes of England*, 1602.

26. Marc Bloch, *op. cit.*, pp. 286-290 y 329-.

27. *Idem*, p. 142 y ss.

28. *Idem*, p. 147.

dáver del príncipe Carlos de Viana, al que la creencia popular atribuyó curar sobre su tumba las escrófulas de una mujer en 1461, y posteriormente, a otros pretendidos enfermos. Sin embargo, tampoco en la Corte aragonesa existió un ritual regular del toque.²⁹

Tal como explica Javier Varela, “los reyes españoles no eran ungidos ni demostraron poderes curativos, como sus colegas franceses o ingleses (...) la crítica más avisada ha señalado que la unción y la coronación —juntas o separadas— eran actos que reforzaban el poder de la Iglesia, pues ella era la que refrendaba la autoridad suprema, y que su ausencia demostraba la fortaleza de la monarquía española moderna, sobre todo en relación a la realeza visigótica aragonesa y castellana medieval (hasta Juan I en 1379), que sí practicaron estas ceremonias”, y añade respecto a los poderes curativos “es cierto que los españoles no curaron públicamente la escrófula —el *mal royal* francés-, ni transmitieron virtudes medicinales a ningún amuleto —los *cramp rings* ingleses— (...). A pesar de ello, toda una corriente literaria —ubrayamos el término— se empeñó en atribuir a los monarcas hispanos el poder de librar a los posesos. El obispo Álvaro Pelagio es uno de los pocos, si no el único, que cuenta en su *Speculum Regum* una concreta intervención cumplida por Sancho IV sobre una endemoniada”.³⁰ Varela recuerda como, pese a ese poder recogido por los propagandistas de los Austrias hispanos incluso en el siglo XVII, ni Carlos V ni sus sucesores practicaron jamás la expulsión de demonios.

Los habsburgo españoles no poseyeron por lo tanto en principio las facultades taumátúrgicas de los reyes de Francia. Y los borbones hispanos parecen perder ese derecho que les correspondía por herencia cuando se sientan en el trono hispano. Sabemos sin embargo de algunos milagros curativos atribuidos a reinas españolas en el contexto de su muerte. Javier Varela da noticia por ejemplo de diversos prodigios curativos que tuvieron lugar en el óbito de Mariana de Austria y que fueron atribuidos a su santidad. Asimismo recuerda este investigador como Felipe V e Isabel de Farnesio, en su visita al sepulcro de San Isidro, tomaban con sus manos los rosarios de sus súbditos y los entregaban a sus capellanes para que éstos los tocasen al cadáver del santo, asumiendo de alguna forma y por medio de la mediación, las virtudes milagrosas de éste.³¹

Existieron pues destellos de la taumaturgia real francesa o inglesa en la corona española. Y estos destellos, sumados al culto a los reyes santos y milagreros, y a las dos tradiciones de reyes sanadores clásica y cristiana, permitieron que en también en España estuviera presente la imagen ideológica del rey taumaturgo. Esta concepción política y propagandística de un rey capaz de curar ésta implícita, en mi opinión y como decía al principio, en el lienzo de Juan Bautista Maíno, *La recuperación de Bahía de Todos los Santos* (1634-35, Museo Nacional del Prado) (Fig. 10). Se trata de una pintura realizada para la serie de batallas que decoraba en Salón de Reinos del Palacio del Buen Retiro. Doce cuadros en total encargados a diversos pintores que mostraban victorias de

29. Idem, pp. 148 y 149.

30. Javier Varela, *La muerte del rey. El ceremonial funerario de la monarquía española (1500-1885)*, Turner, Madrid, 1990, pp. 86-87.

31. Idem, pp. 105 y 139.

los ejércitos hispanos durante el primer período de la Guerra de los Treinta Años (1621-1630). El encargo partió del propio Conde Duque de Olivares, responsable del despliegue iconográfico del Salón de Reino, y de la construcción del propio palacio.

A Maíno le correspondió representar la recuperación de la ciudad de San Salvador, en la bahía de Todos los Santos en Brasil en el año 1625, que había sido ocupada por los holandeses el año anterior liderados por el almirante Jacob Willekens. La importancia estratégica de esta ciudad estribaba en que desde aquí se importaba la caña de azúcar a Europa, y por ello el interés de la Compañía Holandesa de las Indias Occidentales por controlar este enclave. El Conde Duque de Olivares mandó a los almirantes don Fadrique Álvarez de Toledo y Mendoza y don Manuel de Meneses, y al general don Juan Fajardo de Guevara, al frente de una flota de cincuenta y dos navíos (treinta españoles y veintidós portugueses), y una fuerza de 12.566 hombres y 1.158 piezas de artillería.³² Los hechos fueron narrados por el soldado Juan de Valencia y Guzmán.³³

La pintura nos muestra una composición escenográfica dispuesta en varios planos. En primer término contemplamos al soldado herido, asistido por familiares y curiosos. En segundo plano los holandeses vencidos se arrodillan —a la vez que levantan sus manos— ante un tapiz cobijado por un dosel que muestra a Felipe IV armado, y sosteniendo el bastón de mando y la palma de la victoria, siendo coronado de laurel por Minerva y el Conde Duque de Olivares. Este último sostiene con la mano libre la espada justiciera y el olivo de la paz. A los pies del monarca se hallan las alegorías de la herejía, la hipocresía y del furor.³⁴ El lienzo es mostrado a la multitud por el almirante don Fadrique Álvarez de Toledo desde una tarima alfombrada. En el tercer plano vemos la ensenada con la población de San Salvador dibujada sobre las colinas y la flota española que la ha liberado. Dos galeones en primer plano exhiben sus banderas y disparan sus cañones revistiendo de solemnidad la ceremonia que contemplamos en segundo plano. Sobre el dosel dos angelotes sostienen un mote envuelto en guirnalda: *Sed dextera tua* (“sino tu diestra”).

Según Alfonso Rodríguez G. de Ceballos, y recuperando una hipótesis de Elías Tormo, no hay duda de que Maíno tuvo presente a la hora de realizar el cuadro el texto de la comedia de Lope de Vega, *El Brasil restituído*, representada en el Alcázar de Madrid en 1625. La comedia concluye precisamente mostrando a la guarnición holandesa solicitando clemencia ante un retrato de Felipe IV.³⁵ Para Julián Gállego el grupo en primer término representaría la caridad cristiana, Jonathan Brown y John Elliott lo vinculan al tema iconográfico de Santa Irene curando a San

32. Alfonso Rodríguez G. de Ceballos, “La recuperación de Bahía de Todos los Santos”, en Leticia Ruiz Gómez, *Juan Bautista Maino. 1581-1649*, Museo Nacional del Prado, Madrid, 2009, pp. 180-192.

33. *Compendio historial de la jornada del Brasil y sucesos de ella, donde se cuenta cómo se ganó al rebelde holandés la ciudad del Salvador de Bahía de Todos los Santos y de su restauración por las Armas de España (...)*. Recogida en *Colección de documentos inéditos para la historia de España* (CODON), LV, Madrid, Viuda de Calero, 1870, pp. 43-200. Citada por Alfonso Rodríguez G. De Ceballos, *op. cit.*, p. 183.

34. El furor y la hipocresía según la acertada interpretación de Alfonso Rodríguez G. de Ceballos basada en Césare Ripa. Alfonso Rodríguez G. de Ceballos, *op. cit.*, p. 191.

35. *Idem*, pp. 185-186.

Sebastián, y Alfonso Rodríguez G. de Ceballos al capitán español herido Diego Ramírez, que desempeñaba un papel importante en la comedia de Lope, rodeado de vecinos portugueses, mostrando de esta manera los beneficios de la Unión de Armas (o unión de reinos y territorios), que propugnaba el Conde Duque.³⁶ Esta atractiva interpretación no se contradice con la que yo propongo: el lienzo de Maino es asimismo una regiofanía del rey taumaturgo, cuya presencia cura a sus súbditos y a sus reinos. El herido en primer plano es curado por el monarca, sin necesidad de que este le toque. Es la presencia regia la poseedora del poder curativo.

Un emblema reproducido en las emblemas políticas de Juan de Solorzano Pereira (*Emblemata centvm, regio politica*, Madrid, 1653) y Andrés Mendo (*Principe perfecto y Ministros ajustados. Documentos políticos y morales*, Lyon, 1662), muestra al dios Apolo derramando en la tierra la hierba panacea desde sus cabellos; abajo una multitud se dispone a recogerlos (Fig. 11). El lema no puede ser más explícito: *Sapientia principis salvs popvli*, la panacea que lo cura todo es la sabiduría del monarca. Ni tampoco la letra, de la que selecciono un fragmento:

El Rey prudente, Apolo al pueblo sea,
 Llueva su majestad sabiduría,
 Con que el súbdito alegre siempre vea
 La causa y manantial de su alegría:
 De la Panacea logre el gran tesoro
 Salud universal, en lluvias de oro.

Apolo, dios de la medicina, aparece en este emblema como modelo de príncipes, de Felipe IV en este caso, pues es el monarca que gobierna España cuando se publican sendas emblemas. Andrés Mendo clarifica aun más el sentido de la imagen: “El rey sabio es la firmeza más estable de su Reyno. Es la pública salud, y remedio de los males”.³⁷

Jesús María González de Zárate ha estudiado este emblema, y recuerda que ya Platón (Rep. 489 c) y Aristóteles (Pol. VIII-VI) establecieron la comparación entre el monarca y el médico. Es evidente que en este discurso estamos yendo más allá de la imagen del monarca que cura literalmente las dolencias físicas de sus súbditos y entramos en un discurso más moderno que anticipa los planteamientos ilustrados del siglo XVIII, en los que el rey cura con su buen gobierno los males de la república. El poder curativo se ha transformado en metáfora de su práctica política. Esta práctica curativa de los males que aquejan al pueblo está también implícita en el lienzo de Maino, pues es la presencia virtual del monarca en Brasil la que rubrica la victoria de las armas hispanas y la liberación de los cautivos.

36. Idem, pp. 187-189.

37. Andrés Mendo, *Principe perfecto y Ministros ajustados. Documentos políticos y morales*, Lyon, 1662, p. 100.

Ilustración y reyes sanadores

el discurso ideológico e iconográfico que mostraba a los reyes hispanos como príncipes sanadores que remediaban los males del reino con su práctica de gobierno se acentuó en el siglo de la Ilustración, reflejando el nuevo rumbo que la ciencia política tomaba asimilando las ideas renovadoras que procedían de Francia. El mejor ejemplo plástico de esta nueva concepción de la teoría del rey taumaturgo lo encontramos en el México colonial. En el marco de las numerosas celebraciones públicas organizadas en el virreinato de Nueva España para conmemorar la subida al trono de Fernando VI en 1746, destaca por el interés de sus jeroglíficos el festejo organizado en la ciudad de México por el Real Tribunal del protomedicato.³⁸ Quiero referirme ahora a esta serie de emblemas pues constituyen el más completo discurso visual simbólico a favor del rey sanador que podemos encontrar en los territorios de la monarquía hispánica.

El atractivo de estos emblemas urbanos reside en los dos temas seleccionados que estructuran las dos series en que se dividen. La primera serie se diseña en función del Arco Iris, y todos los jeroglíficos muestran en su cuerpo este fenómeno meteorológico. Coinciden por ello tema y motivo. En la segunda serie encontramos diversos motivos —Esculapio, la serpiente, el centauro Quirón,...— relacionados con la ciencia médica y aplicados al monarca, transformando a Fernando VI en un rey sanador y taumaturgo, capaz de todos los prodigios. Indudablemente pesó mucho en la selección de este segundo asunto el oficio del gremio que financió la fiesta, pero no cabe duda de que más allá de esta motivación concreta, los jeroglíficos del rey sanador entroncan con la construcción ideológica del rey taumaturgo que estamos analizando en esta ponencia y cuya popularidad revela su presencia en los lejanos virreinos americanos.

La fuente que nos permite conocer y analizar ambas series de jeroglíficos es la crónica de J. Gregorio de Campos y Martínez, *El iris, diadema immortal...*³⁹ Se trata de uno de los textos más farragosos y difíciles de entender de toda la fiesta mexicana, debido a su confusa prosa. Su principal atractivo estriba en que es el único documento referido al festejo organizado por los médicos novohispanos y, sobre todo, en los ocho emblemas grabados por mano anónima que contiene y que representan los jeroglíficos de la mencionada segunda serie⁴⁰ (Figs. 12 y 13).

38. Véase Víctor Mínguez, "El rey sanador. Meteorología y medicina en los jeroglíficos de la jura de Fernando VI", en *Juegos de ingenio y agudeza. La pintura emblemática de la Nueva España*, Museo Nacional de Arte de México, 1994, pp. 181-191.

39. Su título completo es *El iris, diadema immortal. Descripción de los festivos aplausos con que celebró la feliz elevación al trono de N.º. Rey, y Señor el Sr. D. Fernando Sexto, Catholico Monarca de las Hespañas, y Augusto Emperador de las Indias. El real tribunal del protomedicato de esta Nueva Hespaña: a direccion del fidelissimo zelo del Dr. D. Nicolas Joseph de Torres, presidente de dicho Tribunal, y Cathedratico Jubilado de Prima de Medicina, quien le dà à luz para eterno Padron de su lealtad, y la consagra a la reina nuestra señora. Escribiala el Dr. Don Juan Gregorio de Campos, y Martinez, Promotor Fiscal del mismo Tribunal.* Con licencia de los superiores: En Mexico, por la Viuda de D. Joseph Bernardo de Hoyal. Año de 1748.

40. Francisco de la Maza los atribuye al grabador Francisco Amador y, con excesiva severidad si valoramos la calidad media del jeroglífico novohispano grabado, los califica de "horribles": "entre desgano e impericia, el "milagro" que hicieron los pinceles sólo quedó en el grabado como un deslucido recuerdo". Véase Francisco de la Maza, *La mitología clásica en el arte colonial de México*, México, 1968, p. 196.

Según nos cuenta Campos, los tres jueces del Real Tribunal del Protomedicato juntaron a “los individuos de los Reinos de la Medicina, Cirugia, Pharmacopea y Phlobotomia, para que formassen los quatro arcos de una Corona” y debatieran su aportación a la fiesta fernandina. Resolvieron disponer luminarias y realizar una función religiosa, fijaron la fiesta en el día seis de diciembre de 1747 y nombraron comisario del acontecimiento al doctor Nicolás José de Torres.

Se eligió como escenario para los oficios religiosos que centraron la celebración la iglesia del Hospital de la Concepción y Jesús Nazareno, por alzarse en el lugar donde Cortés afirmó su victoria sobre los aztecas. Adornaron con luminarias las torres y azoteas desde el palacio real hasta el templo escogido. En la plaza principal de la ciudad levantaron seis castillos ígneos que hicieron estallar entre el tañido de las campanas de la iglesia de Jesús Nazareno. La fachada del templo se adornó de damasco carmesí, y su interior con tapices, damascos, flores y luces, exhibiendo el altar mayor una escultura enjoyada de María. Finalmente alzaron en el cementerio anexo cuatro arcos de triunfo efímeros, adornados con empresas, odas y epigramas, que el cronista alaba por su belleza y tamaño. Los jeroglíficos fueron ubicados doce en el muro del cementerio —serie del arco iris— y ocho en los frontis de los cuatro arcos —erie médica. Dirigió la disposición de todas las decoraciones el mencionado José de Torres, a quien hemos de suponer asimismo mentor de los jeroglíficos.

Centrémonos en la segunda serie. Los ocho jeroglíficos que decoraron los arcos efímeros mostraron a Fernando VI como médico taumaturgo, poseedor de las mismas virtudes que los que practican la medicina: prudencia, vigilancia, etcétera. Para ello se le representó metaforizado principalmente en Quirón y Esculapio. Quirón fue el más famoso y sabio de los centauros. Educó a algunos de los dioses y héroes más relevantes —como Aquiles, Apolo, Jasón o el mismo Esculapio— en las ciencias de la música, la guerra, la caza, la moral y la medicina. Por haber practicado la cirugía fue considerado un prestigioso médico. Asclepio o Esculapio, hijo de Apolo, fue el principal alumno de Quirón en el arte de la medicina, alcanzando tal habilidad que incluso resucitaba a los muertos, y por ello se convirtió en el dios de esta ciencia.

El motivo del centauro ya lo encontramos en la pintura novohispana en los extraños frescos de la iglesia de Ixmiquilpan,⁴¹ donde caballeros montados en tigres y águilas luchan con centauros, o en diversos jeroglíficos que adornaron arquitecturas efímeras en fiestas públicas mexicanas como la que nos ocupa. Así por ejemplo en el arco de triunfo diseñado por Sor Juana Inés de la Cruz para la entrada del virrey marqués de la Laguna y conde de Paredes en 1680, en el arco del poeta Alonso Ramírez de Vargas para la entrada del conde de Valladares en 1696 o en el escenario provisional levantado en Durango para la jura de Fernando VI en 1747.⁴² Por su parte Esculapio

41. Maza, *op. cit.*, pp. 46-48.

42. Véase Sor Juana Inés de la Cruz, *Neptuno alegórico, océano de colores, simulacro político, que erigió la Iglesia Metropolitana de México en las lucidas alegóricas ideas de un arco triunfal, que consagró a la entrada del Conde de Paredes (...)*, 1725, A. Ramírez Vargas, *Zodiaco illvstre de blasones heroycos, gyrado del Sol político, imagen de principes que occvlto en su Hercules thebano la Sabiduria mythologica (...)*, México, 1696 y *Hercules coronado, que*

ya había aparecido también en varias ocasiones en la fiesta mexicana, curiosamente como disfraz: con ocasión del desfile mitológico organizado para la celebración de la canonización de san Ignacio y san Francisco Javier en 1623 en Puebla,⁴³ o en la mascarada de carros alegóricos organizada por la Universidad de la ciudad de México en 1724 con motivo de la proclamación de Luis I.⁴⁴

Además, ambos motivos mitológicos cuentan con precedentes emblemáticos, en los que es más que probable —dada la relevancia de algunas de las fuentes— que el mentor hallara el modelo, o cuando menos la inspiración. Precedentes emblemáticos del centauro son el propio Alciato —emblemas 12 y 145-, Sebastián de Covarrubias —centuria I, emblema 82 y centuria III, emblema 11— o Solórzano —emblema XXXI-, sin olvidar el *Sueño de Polifilo*, cuyos grabados del primer triunfo muestran varios centauros tirando del correspondiente carro. Esculapio es mucho menos frecuente que Quirón en los libros de emblemas. Sin embargo de nuevo Alciato le dedica una composición en la que el célebre médico aparece representado por medio de la Serpiente —emblema CXLIX, que lleva el apropiado lema *Salvs pvblica*.

Además del Centauro —dos emblemas— y Esculapio —tres emblemas— encontramos también otros motivos, relacionados asimismo con el oficio de la medicina: el jardín, la vasija de laboratorio y el hipopótamo. No aparece sin embargo en esta serie el Arco Iris, pero siempre está presente en las explicaciones que hace Gregorio de Campos de las distintas composiciones, poniéndolo en relación con el motivo de éstas por medio de la retórica barroca.

Veamos algún ejemplo. A Esculapio lo encontramos indistintamente personificado,⁴⁵ o metaforizado en su báculo y la serpiente enroscada.⁴⁶ Este último es el caso del jeroglífico que lleva por mote *Junctam cum viribus artem*, y que alude a la prudencia de Fernando VI. Su letra:

“No temas, no, que exhale su veneno,
 saeta viviente á tozigo animada,
 si en tosco leño, â giros abrasada,
 signo fatal, silvestre fenomeno:
 Poder ostenta de ignorancia ageno,
 en triaca salutifera mudada,

a la augusta memoria, a la real proclamacion, del prvdentissimo, serenissimo, y potentissimo señor D. Fernando VI, rey de las Españas (...), México, 1749. En las tres ocasiones aparecen los centauros en función del mito de Hércules.

43. Citado por Santiago Sebastián en *El barroco iberoamericano. Mensaje iconográfico*, Madrid, 1990, pp. 284 y 285.

44. Véase C. Ruíz Guerra, *Letras felizmente laureadas y laurel festivo de letras con ocasión de la jura de nuestro amado rey Luis Fernando el primero, brotó a influjos, no a golpes de Minerva, en el celeste suelo de su Real y Pontificia Academia, Atenas de las Indias Septentrionales (...)*, México, 1724. Este disfraz lo exhibieron por supuesto los estudiantes de medicina.

45. La representación emblemática de Esculapio personificado no es una novedad. Así lo muestra J. Sambucus, *Emblemata, et aliquot nummi antiqui operis*, Antuerpiae, 1564, emblema 203. Sambucus lo presenta como un anciano barbado —imilrar a la figura del jeroglífico mexicano-, cubierto con sombrero de peregrino y sosteniendo con la mano la cabeza de la gorgona.

46. La identificación del dios con la serpiente aparece ya recogida en la *Iconología* de Cesare Ripa. La alegoría de la Medicina exhibe el bastón con el reptil enrollado, afirmando que es “la enseña de Esculapio”.

Sierpe, que à fuerte Vara vinculada,
 la admira saludable el prado ameno.
 El brazo de Esculapio generoso,
 libra en ella mas alta Medicina,
 uniendo lo prudente, y poderoso:
 Què importa amague fiera Libitina,
 si aliento restituye vigoroso,
 con poder, y prudencia peregrina?”

Otro jeroglífico mostraba sobre un paisaje un orbe, y por encima de éste el signo zodiacal de Sagitario sobre un arco, en una compleja referencia al carácter benigno de la medicina —centauro Quirón— y al amor del monarca por sus vasallos —dardos. Lleva por lema *Totique salutifer orbi*, y por letra:

“Esse que assesta rayos ominosos,
 à quien Arco templado el brazo grava,
 serenó en breve campo, procelosos
 los males, que introduxo fiera brava:
 Habitando Palacios luminosos
 à todo el Orbe le previene aljava,
 vistoso Arco triunfal, Iris segundo,
 con que saetas de amor le vibra al mundo”.

Por supuesto no hay que entender los programas medico-meteorológicos confeccionados para la jura de Fernando VI y su mezcla de elementos mitológicos y celestes como una manifestación de medicina primitiva, medicina mágica o falsa medicina.⁴⁷ Precisamente el siglo XVIII, y pese a los numerosos prejuicios que la amenazaban, la ciencia médica vive un importante desarrollo: florecen las escuelas —como las de Leiden, Edimburgo y Viena-, se clasifican las enfermedades, se producen avances importantes como el descubrimiento de la vacuna contra la viruela o el nacimiento de la ortopedia y se publican tratados científicos tan validos como el libro del alemán Stahl, *Theoria medica vera* (1708), los estudios anatómicos del italiano Morgagni y del francés Bichat, los análisis fisiológicos del suizo von Haller o las posteriores investigaciones de Hoffmann, William Cullen, John Brown, Benjamin Rush, Hahnemann y otros muchos. Algún científico defendió la influencia de los astros en las enfermedades y el hipnotista Mesmer afirmó en su tesis sobre el “magnetismo animal” el poder astral, pero lo cierto es que en el campo de la experimentación científica astrología —y meteorología— y medicina se distancian en el siglo de las luces.⁴⁸

47. Sobre la relación entre la medicina y la magia en el México virreinal véase el trabajo de Gonzalo Aguirre Beltrán, *Medicina y magia. El proceso de aculturación en la estructura colonial*, México, 1963.

48. José Babini, *Historia de la Medicina*, Barcelona, 1980.

La simbología de la jura novohispana de Fernando VI tiene una intención meramente ideológica. La propaganda áulica y la retórica mitificadora de los reyes hispanos en las fiestas virreinales tendía a construir imágenes apoteósicas de éstos, y en esta ocasión se ofreció una metáfora visual que enlazaba con la retórica barroca de los reyes taumaturgos —recordemos que Fernando VI era un monarca Borbón, procedente de la casa de Francia— y que se fundamentaba en dos posicionamientos políticos contemporáneos. Por un lado el paternalismo de los monarcas ilustrados, que impulsaron el desarrollo de la ciencia médica preocupados por la salud física de sus súbditos y deseosos de aliviar sus sufrimientos. Ello justificaba la devoción de los médicos novohispanos y la especial iconografía que diseñaron. Por otro lado y aun más interesante fue el concepto ideológico del rey cirujano que cura los males —ya no solo físicos, sino morales, políticos, económicos, etcétera— de su reino, y que coincidía con los planteamientos argumentales de otras metáforas reales codificadas y divulgadas por los libros de emblemática y los jeroglíficos urbanos, como el príncipe timonel o el rey Sol. Los distintos motivos empleados en los jeroglíficos médicos fueron aprovechados para cantar las virtudes del nuevo monarca: vigilancia, prudencia, diligencia, benignidad, justicia, etcétera.

Revolución, medicina política y guillotina

Sin embargo, los reyes ilustrados y taumaturgos no fueron capaces de intuir y mucho menos evitar el huracán revolucionario que se abatió sobre Europa en la última década del siglo XVIII, y en el nuevo orden impuesto por la Revolución Francesa desde 1789 hasta 1794 no hubo espacio para reyes curadores. Se ignora en qué momento concreto Luis XVI de Francia dejó de ser un rey taumaturgo, pero el descrédito en que había caído esta práctica durante la Ilustración hizo que dejaran de organizarse los rituales curativos regios durante su reinado (en Inglaterra habían finalizado medio siglo antes), y desde luego cuando estalla la Revolución —y sobre todo cuando huye a Varennes— el rey acaba perdiendo en el favor de la multitud sus restantes carismas, poderes y cualidades.

Pese a todo, la Revolución puso en marcha su propio ceremonial sanitario, aunque centrado en la salud política y con consecuencias sangrientas. Me estoy refiriendo a las ejecuciones masivas de aristócratas, moderados, exiliados y traidores por medio de la nueva máquina de matar, la guillotina. Si durante el siglo XVIII y como hemos visto se presenta a los monarcas como príncipes sanadores que por medio de la ilustración pretenden curar las dolencias del pueblo, ahora los líderes revolucionarios cortan de raíz los miembros enfermos de la sociedad que pretenden liberar. De alguna manera, el espectáculo de reos políticos guillotinado es el reverso de la moneda del antiguo ceremonial taumatúrgico de los reyes franceses. El primero se cimenta en el poder mágico del monarca; el segundo en la superioridad moral del gobierno republicano. Ambos pretenden sanar al pueblo, y ambos convierten el rito en un espectáculo de masas.

Como es sabido la guillotina fue inventada precisamente por un médico, el diputado Joseph-Ignace Guillotin, que en diciembre de 1789 la presentó ante la Asamblea: una máquina rápida, indolora e igualitaria para causar la muerte de los condenados en gran número, frente

a la lenta, dolorosa y discriminatoria agonía de los reos sometidos a la horca, al descuartizamiento o a otros métodos tradicionales de ejecución. Inicialmente se ubicó en París en la Place de Grève, posteriormente en la Place du Carrousel, y finalmente en la Place de la Concordia.⁴⁹ La guillotina se extendió por toda Francia —solo en 1794 fueron ejecutadas 40.000 personas—, y por las posesiones francesas en América. Sus grandes puestas en escena tuvieron lugar con las ejecuciones de los monarcas —Luis XVI, el 21 de enero de 1793, y María Antonieta, el 16 de octubre del mismo año— y posteriormente las de los principales líderes revolucionarios: Hébert, Danton, Desmoulins, el Duque de Orleans, Saint-Just o Robespierre. Incluso David dejó testimonio de estos acontecimientos —*María Antonieta camino de la guillotina*— en un famoso dibujo (Fig. 14).

El emperador curativo

Tras el fin de la revolución en 1794, el viejo poder taumatúrgico de los reyes de Francia no será olvidado. Napoleón Bonaparte, general victorioso, cónsul y finalmente emperador, construirá su iconografía a partir de dos circunstancias contrapuestas y paradójicamente complementarias.⁵⁰ Por un lado, Bonaparte, hijo de la revolución que ha cambiado el mundo para siempre, es la imagen de un hombre que se ha hecho así mismo en el campo de batalla, carente de los privilegios de clase de la decadente aristocracia y que ha alcanzado el trono de Francia gracias solo a sus virtudes y cualidades personales. Por otro lado, Napoleón buscará su legitimidad y la de su familia estableciendo nexos con el pasado histórico: es un genio militar similar a Aníbal o Alejandro, se coronará con la corona de Carlomagno y en presencia del Papa, se casará con una princesa de la rancia casa de Habsburgo, o tendrá poderes curativos como la destronada realeza francesa. Este poder curativo se manifestará en Napoleón cuando todavía es general, y como sucediera a Vespasiano, aflorará al pisar Oriente, o más concretamente, el Egipto mameluco.

Al frente de una flota de más de trescientos barcos —la mayor que se había visto desde la batalla de Lepanto—, y cuarenta mil hombres, Napoleón llega a Egipto el 1 de julio de 1798, estableciendo su gobierno en El Cairo. En diciembre de ese año brota la peste en Alejandría, seguramente procedente de Constantinopla. La cuarentena a la que se somete la ciudad no consigue evitar su expansión.⁵¹ En enero de 1799 Napoleón decide invadir Siria. La peste vuelve a alcanzar al ejército francés en Jaffa, procedente en esta ocasión del interior de la ciudad.⁵² Inicialmente se negó la existencia de la enfermedad, pero la mortandad —entre setecientos y ochocientos hombres— obligó a reconocerla y la moral de las tropas se derrumbó. Ante el

49. Alistair Horne, *La revolución francesa*, Librería Universitaria, Barcelona, 2009, pp. 36 y 37.

50. Víctor Mínguez, "La iconografía del poder. Fernando VII y José I. Apoteosis y escarnio en la disputa del trono de España", en Alberto Ramos Santana y Alberto Romero Ferrer (eds.), *1808-1812: Los emblemas de la libertad*, Universidad de Cádiz, Cádiz, 2009, pp. 161-189.

51. Philip Dwyer, *Napoleón. El camino hacia el poder 1769-1799*, La Esfera de los Libros, Madrid, 2008, p. 410.

52. Paul Strathern, *Napoleón en Egipto*, Planeta, Barcelona, 2009, pp. 402-403.

pánico desatado, Bonaparte “que a aquellas alturas confiaba ya plenamente en su destino personal, y quizá queriendo exhibir poderes extraordinarios”, visitó a los enfermos instalados el 11 de marzo en un hospital ubicado en un monasterio armenio del siglo XVII.⁵³ Philip Dwyer recoge en su moderna y atractiva biografía sobre Bonaparte el testimonio del oficial médico en jefe, Nicolás René Desgenettes:

“El general recorrió las salas y sus anexos, habló con prácticamente todos los soldados lo bastante conscientes como para poder oírlo y, durante una hora y media, con toda la calma, se interesó por los detalles de la administración. Encontrándose en una sala abarrotada, ayudó a levantar, o más bien a transportar, el espantoso cadáver de un soldado cuyo uniforme hecho harapos estaba manchado por el estallido espontáneo de un enorme ganglio lleno de pus.”⁵⁴

Según Dwyer, el gesto de Napoleón no fue gratuito, sino propagandístico, teatral y racional. Se trataba de demostrar al numeroso grupo de soldados y oficiales que contemplaron la escena, que el miedo estimulaba la enfermedad, mientras que el valor preservaba de ella. Testigos del suceso testimonian el efecto positivo y tranquilizador que tuvo en el ejército.⁵⁵ Paul Strathern, que ha escrito la última monografía sobre la campaña de Bonaparte en Egipto, vincula como posibilidad este “acto de orgullo desmedido, o de valentía suprema, ayudado por una creencia errónea en el poder de la voluntad y en una presuntuosa confianza en sí mismo” con la atroz matanza de cuatro mil prisioneros de la guarnición de Jaffa ordenada el día anterior. Valor compensatorio causado por los remordimientos por la masacre. Evidentemente las razones últimas del valor del general francés no podemos saberlas, pero es significativo que, como en el caso de Vespasiano, Napoleón se dota de poderes taumatúrgicos a su llegada a Oriente.

Antoine-Jean Gros recrearía este episodio dejándose llevar por la imaginación en el lienzo *Bonaparte, comandante en jefe del ejército de Oriente, en el momento de tocar una buba en el hospital de Jaffa* (1804, Louvre) (Fig. 15). En la pintura podemos contemplar una multitud de enfermos y moribundos, desnudos y amontonados, en las naves y patios de un edificio orientalista. A través de los arcos apuntados y más allá de las arquitecturas se descubre en lo alto de la colina la ciudad de Jaffa, sobre la que ondea la bandera francesa. En el centro de la composición, el general Bonaparte se dispone efectivamente a tocar la buba en la axila de un asombrado enfermo. Tras él se halla el médico en jefe del ejército expedicionario, Desgenettes, que protege su aliento con un pañuelo a la vez que intenta sacar de la estancia a Napoleón. A los pies de éste un oficial enfermo intenta detener el valiente gesto de su general. A la izquierda del cuadro un cirujano musulmán se dispone a abrir el tumor de otro paciente. Según recoge Albert Boime, el catálogo de la exposición

53. Philip Dwyer, *op. cit.*, p. 445.

54. Clément de La Jonquière, *L'Expedition d'Egypte (1798-1801)*, 5 vols. Charles-Lavauzelle, París, 1899-1907, vol. IV, p. 284. Citado por Philip Dwyer, *op. cit.*, pp. 445-446.

55. Philip Dwyer, *op. cit.*, p. 446.

del Salón de 1804 afirmaba que el valor sin precedentes demostrado por Bonaparte había sido imitado desde entonces, y que evidenciaba la magnitud de su benevolencia.⁵⁶

Walter Friedlaender estudió hace años el dibujo original de Gros previo al gran lienzo, *Les Pestiférés de Jaffa* (Museo del Louvre), donde advertimos como inicialmente el pintor retrata a Napoleón trasladando directamente con sus brazos el cuerpo desnudo de un moribundo. Esta representación era más cruda y a la vez más fiel al relato de Desgenettes, pero no permitía establecer un nexo entre el valiente general y el poder legitimador del toque real.⁵⁷

En la gran pintura de Gros la exaltación de Napoleón adquiere un tinte prerromántico, pues no es su genio militar ni sus cualidades de gobernante los aspectos que se destacan del joven general durante su campaña de Egipto, sino su sentimiento y su sufrimiento por sus soldados enfermos. Gros rodea a Napoleón de una humanidad desagradable, enferma, moribunda, a la que él se dispone a sanar por medio del “toque”, por el poder taumatúrgico de los reyes de Francia reencarnado en su persona. Es indudable por lo tanto que el discurso propagandístico del lienzo persigue dos objetivos: destacar el valor y la benevolencia del joven general, y legitimar sus aspiraciones políticas a liderar la todavía república francesa mediante la exhibición de poderes reservados a la realeza. Napoleón, como los antiguos reyes franceses, poseía un poder divino. Del impacto de la imagen da fe el hecho de que fuera reproducida incluso en una cáscara de coco.

Conviene advertir que éste no es el único lienzo de Gros protagonizado por el gesto del emperador de Francia rodeado por una multitud sufriente. En dos lienzos de batallas realizados por este pintor, *La batalla de las pirámides*, y *Napoleón en Eylau* (Museo del Louvre, 1808), Napoleón, montado a caballo y rodeado por su séquito en medio del campo de batalla, levanta su mano mientras a sus pies se hacina una humanidad moribunda formada por cadáveres, heridos, prisioneros y desposeídos. Su gesto clemente y decidido, tranquiliza y reconforta a las víctimas de la guerra. Se trataría en ambos casos de una taumaturgia no basada en el toque sino en el gesto, en la presencia, en la línea del lienzo de Maíno.

Hay que añadir finalmente que en fechas próximas a las que Gros realiza sus cuadros de Jaffa y Eylau, se siguen pintando en Francia representaciones de San Luis atendiendo a los enfermos, como el lienzo de Guillaume Guillon, llamado Lethiere, *Saint Louis visitant les pestiférés dans les plaines de Carthage* (último cuarto del siglo XIX, 1ª mitad del XIX, Museo de Bellas Artes de Bordeaux), en el que volvemos a encontrarnos un tema que ya vimos en pinturas del siglo XVII y que es muy próximo iconográficamente al que Gros pinta sobre el hospital de Jaffa: en 1270 y frente a Cartago, la peste se extiende por el ejército cruzado; quinientos años antes que Napoleón, San Luis, rey de Francia, también visitará valientemente a sus soldados moribundos y atiende personalmente a uno en presencia de los demás, proporcionándoles la moral que necesitaban (Fig. 16).

56. Albert Boime, *El arte en la época del bonapartismo 1800-1815*, Alianza, Madrid, 1996, p. 111.

57. Walter Friedlaender, “Napoleon as “Roi Thaumaturge”, en *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol. 4, nº 3 y 4, 1941-1942, pp. 139-141.

Epílogo

Vespasiano, Felipe I Capeto, Enrique II Plantagenet, Luis XIII, Luis XIV y Napoleón fueron, junto a otros muchos, reyes y emperadores taumaturgos. También lo fueron en la Corte española, por lo menos en el ámbito de las artes y de la propaganda, Felipe IV, Carlos II o Fernando VI. El rey sanador fue un artefacto cultural e ideológico que se remonta a las culturas más primitivas que perduró durante milenios en el occidente cristiano. Aun contando en las crónicas medievales peninsulares con los precedentes de pretendidas curaciones regias, los austrias hispanos no fueron capaces de desarrollar un aparato ceremonial de gran alcance social como el que existía en las cortes de Londres o París desde la Baja Edad Media. Sin embargo, una monarquía católica como la española encontró en la capacidad milagrera de los reyes santos y en supuestos prodigios atribuidos a cadáveres regios durante el siglo XVII, así como en la práctica del gobierno ilustrado durante el XVIII, los fundamentos a partir de los cuales fabricar esta imagen del rey sanador de tanto éxito en Inglaterra y Francia. Los retratos de reyes hispanos con iconografía de santos, el lienzo de Maino y los jeroglíficos novohispanos fernandinos son plasmaciones visuales del poder taumatúrgico que también detentó como hemos visto, aunque más sutilmente, la realeza hispana. Un poder sobrenatural que permitió a ambos lados de los Pirineos, mediante la contemplación de la imagen del rey, el contacto con su cuerpo muerto o directamente el toque curativo, sacralizar a la monarquías cristianas europeas, pues compartían con la divinidad el poder mágico de otorgar la salud. En todas estas representaciones —el relato de las curaciones de Vespasiano, el lienzo de Maino, la ceremonia francesa de las escrófulas, los jeroglíficos novohispanos, las imágenes de Napoleón en el hospital de Jaffa— la figura del médico adopta los roles de intercesor y testigo del poder sanador de la realeza. Su presencia certifica el prodigio y acrecienta con su subordinación la imagen del monarca.

En los inicios del siglo XVI, Miguel Ángel había pintado en la bóveda de la Capilla Sixtina a Dios concediéndole la vida a Adán por medio del toque sagrado (Fig. 17). Durante los tres siglos siguientes e incluso en época ya postrevolucionaria los propagandistas áulicos rivalizaron en Europa por reivindicar para sus reyes un poder casi tan sobrecogedor como éste.



Fig. 1. Vespasiano, denario de plata romano (72-73 d.C.)



Fig. 2. Maître des Épîtres Getty, *Libro de Horas de Enrique II (Heures de Enri II)* (Bibliothèque Nationale, Paris, folio 107v, 1547-1550).



Fig. 3. Louis Testelin, *Saint Louis soignant les malades atteints de la peste* (1654-55, Museo de Grenoble).



Fig. 4. Bartolomé Esteban Murillo, *Santa Isabel de Hungría curando a los ciegos* (1667-70, Hospital de la Caridad, Sevilla).



Fig. 5. Francisco de Goya, *Santa Isabel de Portugal curando la llaga de una enferma*, (1799, Museo de la Fundación Lázaro Galdiano).



Fig. 6. Valdés Leal, *San Fernando*, Catedral de Jaén.



Fig. 7. Círculo de Juan de Borgoña, *Carlos V como San Sebastián* (1517-1527, Madrid, colección particular).



Fig. 8. Jean Jouvenet, *Luis XIV curando la escrófula* (1690, Iglesia Abadía de Saint-Riquier).



Fig. 9. *The Manner of his Majesties curing the disease called the Kings-Evil* (1679, Londres). Grabado de F.H. van Hove



Fig. 10. Juan Bautista Maíno, *La recuperación de Bahía de Todos los Santos* (1634-35, Museo Nacional del Prado).



Fig. 11. Juan de Solorzano Pereira *Emblemata centvm, regio politica*, (1653, Madrid). Emblema XXI



Fig. 12. J. Gregorio de Campos y Martínez, *El iris, diadema inmortal* (1748 México) 1748. Jeroglífico con barco

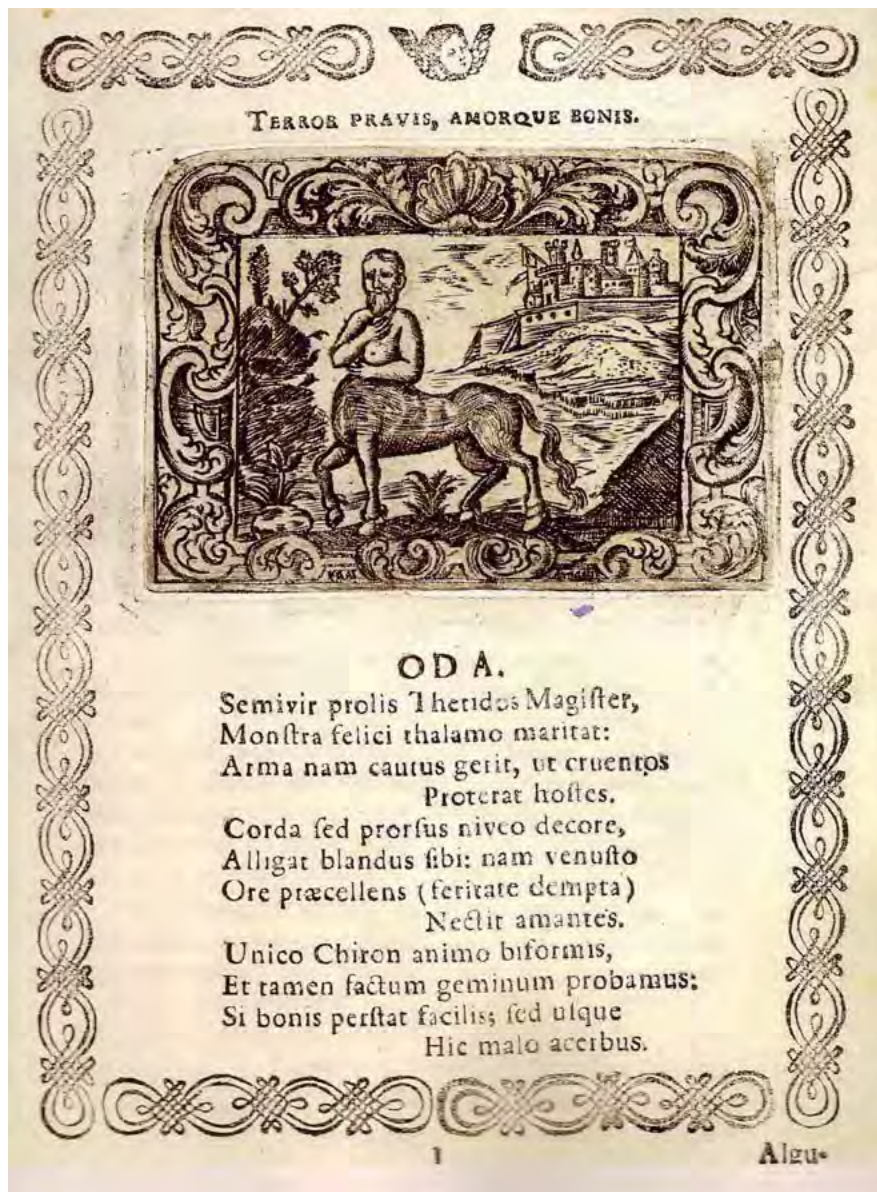


Fig. 13. J. Gregorio de Campos y Martínez, *El iris, diadema inmortal* (1748, México). Jeroglífico con centauro



Fig. 14. David, *María Antonieta camino de la guillotina*, dibujo.



Fig. 15. Gros, *Bonaparte, comandante en jefe del ejército de Oriente, en el momento de tocar una buba en el hospital de Jaffa* (1804, Louvre).



Fig. 16. Guillaume Guillon, *Saint Louis visitant les pestiférés dans les plaines de Carthage* (último cuarto del siglo XIX, 1ª mitad del XIX, Museo de Bellas Artes de Bordeaux).

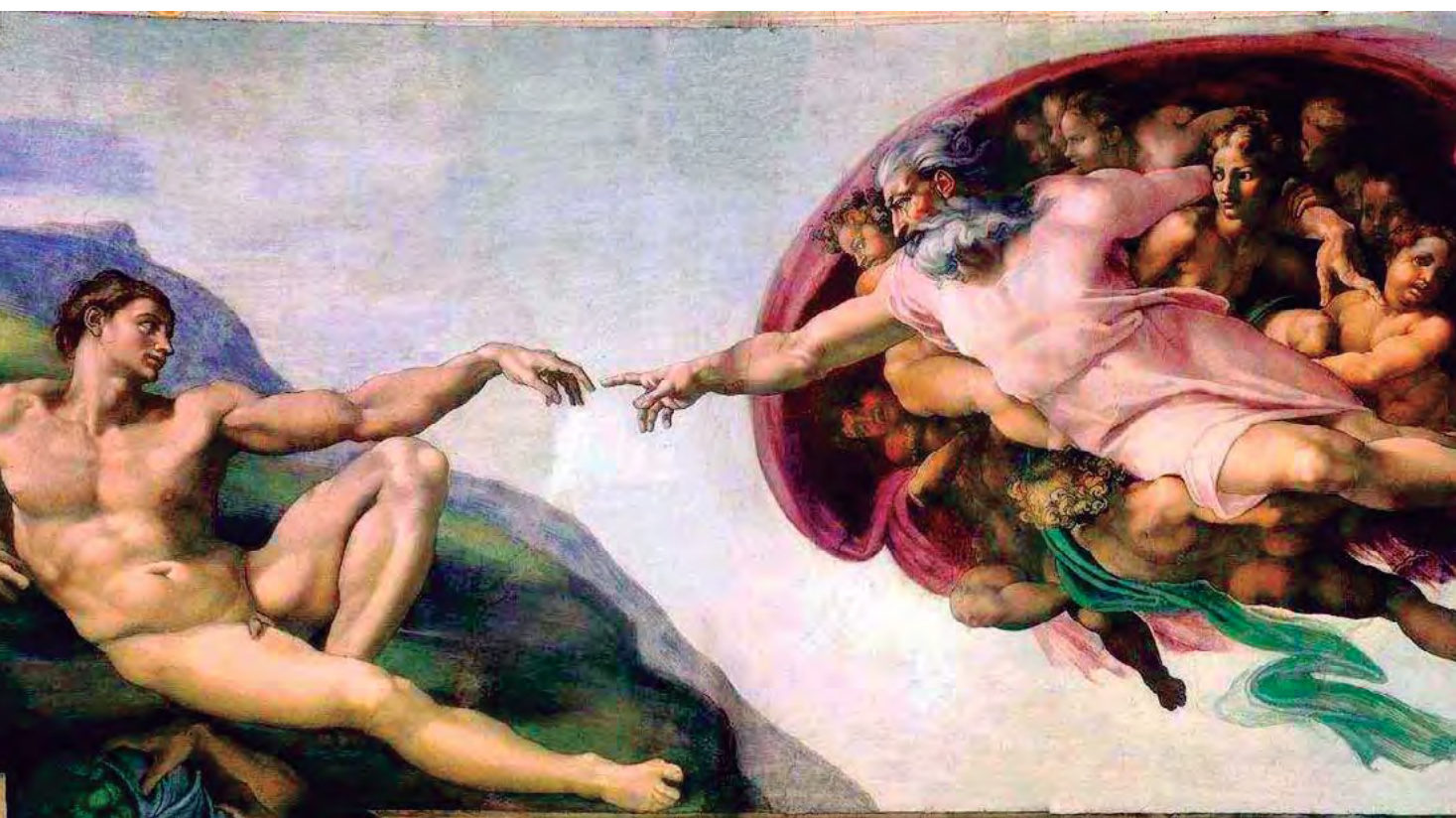


Fig. 17. Miguel Ángel, *La creación de Adán*, bóveda de la Capilla Sixtina. Roma.

Escultura y ciudad. Mejor no tener memoria

ALFREDO J. MORALES
Universidad de Sevilla

Asistimos en los últimos tiempos a una proliferación, cuando no invasión, de esculturas y monumentos públicos en las calles y plazas de nuestras ciudades. Se trata de un fenómeno tan generalizado a todo lo largo y ancho de la geografía española que resulta imposible establecer una nómina completa de los mismos. No obstante, merece la pena ir recogiendo los ejemplos más singulares, pues más allá del establecimiento de un esbozo o anticipo de catálogo, que en algún momento se deberá emprender con el rigor y el carácter exhaustivo que tales trabajos requieren, su enumeración servirá para tomar conciencia de la cantidad de adefesios que están degradando la imagen histórica y tradicional de las ciudades. Tal situación resulta especialmente preocupante cuando la incorporación de tales obras plásticas se realiza en ámbitos con valor patrimonial y que, por consiguiente, están protegidos por las vigentes leyes, tanto nacional como autonómicas, sobre el patrimonio histórico. Una singular variante de este uso masivo e injustificado de la escultura monumental es su presencia temporal en exposiciones callejeras, muchas de ellas itinerantes y patrocinadas por entidades financieras que las han hecho circular por buena parte de las capitales españolas, con motivo de operaciones de modernización, renovación o transformación urbanas emprendidas por los ayuntamientos. En algunos casos tales exposiciones han coincidido con la conclusión de los trabajos correspondientes, a fin de lograr captar la atención de los ciudadanos y de obtener su beneplácito, además de convertirse en argumento para justificar las inversiones, siempre cuantiosas, realizadas. Sin embargo, otras veces no se ha esperado a la conclusión de los procesos de remodelación, sino que las exposiciones han tenido lugar cuando las obras estaban en curso, en un afán por revestir del prestigio y el poder de las esculturas a unos proyectos que significaban la desfiguración y vulgarización de espacios históricos consolidados.

De todos es conocido que la escultura o monumento público aunque hunde sus raíces en el mundo antiguo, fue durante el siglo XIX cuando se generalizó gracias al interés de la sociedad burguesa por elevar a la gloria de los pedestales a sus próceres, artistas y literatos, a sus políticos y militares, a fin de dejar testimonio de sus logros y de sus creaciones, de sus hazañas y hechos heroicos, y para que, además, sirvieran de recordatorio y de modelos referenciales a los ciudadanos.

De todo ello da buena cuenta el importante estudio que con su habitual rigor, agudeza de mirada y sugerente prosa dedicó al tema, hace ya algo más de una década, Carlos Reyero. La lectura de este texto pone de relieve como fue en aquella decisiva etapa histórica cuando al reinterpretarse la idea del homenaje épico y de exaltarse los orígenes de la patria o de subrayarse las heroicidades realizadas por el bien común se ubicaron en las ciudades, a modo de hitos urbanos, un conjunto de esculturas públicas convertidas en escenarios parlantes de la propia historia. Fue coincidiendo con las medidas utilitarias, paisajísticas e higiénicas con las que se procuró organizar y ennoblecer el tejido urbano, cuando la escultura monumental y conmemorativa alcanzó su máximo protagonismo. Al respecto de todo esto, resulta muy representativo de la mentalidad que inspiraba tales monumentos públicos el lema con el que en 1891 presentó el arquitecto Juan Talavera de la Vega su proyecto de pedestal al concurso para la estatua a Diego Velázquez que se iba a levantar en la plaza del Duque de la Victoria de Sevilla, remodelada algunos años antes: “Honrar la memoria de sus hijos enaltece a los pueblos”.

Ciertamente en el amplio conjunto de esculturas públicas que fueron enriqueciendo el paisaje urbano hay desigualdades en cuanto a sus cualidades plásticas y expresivas, si bien no siempre han sido razones de calidad las que han consolidado una obra hasta alcanzar tales niveles de popularidad que terminaran por convertirlas en símbolos o iconos de la propia ciudad. Solo desde el sentimentalismo o desde el triunfo de lo insustancial puede explicarse el éxito de ciertas esculturas que tienen la capacidad de fascinar y atraer la atención del espectador, con la misma o superior fuerza con la que puede sobrecogernos una de las grandes obras maestras de época clásica o del periodo renacentista. Posiblemente ningún ejemplo de ello sea más válido que el conocido *Manneken pis* de Bruselas, que se ha convertido en identificación mundial de la capital belga y que es el principal atractivo turístico de quienes visitan la ciudad. La mayoría de los turistas prescindirán de conocer las importantes colecciones de los Museos Reales o ignorarán la extraordinaria apuesta museográfica del que formando parte de ese mismo conjunto se ha dedicado a René Magritte, pero es indudable que acudirán presurosos a fotografiarse con el “Niño meón”, con la suerte de poder repetir con renovada imagen la inmortal instantánea fotográfica un día tras otro, pues es de todos sabido que una asociación de amigos se encarga de cambiarle la indumentaria a la figura infantil. La imagen de esta singular escultura se ha convertido en objeto de consumo, pero no solo para los visitantes foráneos, sino incluso para los propios bruseleses. De hecho, son numerosos los comercios de encajes, las papelerías, las tiendas de recuerdos turísticos y los establecimientos de comida rápida que lo emplean como reclamo comercial, llegándose a reproducir su imagen en los más diversos materiales, entre los que destaca el producto nacional por excelencia, el chocolate. Con ello una imagen ya en origen edulcorada alcanza el máximo grado de dulzura al convertirse en producto de confitería y hacerse comestible, para satisfacción general y especialmente de los más golosos (Fig. 1).

Ciertamente es esta una relación muy peculiar entre los individuos y una estatua, lo cual es clarificador testimonio de las transformaciones sustanciales de la sociedad y la cultura de nuestro tiempo, por más que en ciertos aspectos de esa relación los cambios no parecen ha-

berse producido. Siempre existió un vínculo entre el hombre y las estatuas, fabricándose en las civilizaciones más antiguas con objeto de dotar de corporeidad a la divinidad, lo que facilitaba su adoración o veneración, la presentación de ofrendas o incluso la realización de sacrificios. El grado de reverencia que se les otorgaba era casi ilimitado, confiándose extraordinariamente en su capacidad o poder mágico. Por eso la destrucción o pérdida de las estatuas de los dioses era una catástrofe insuperable, ya que dejaba a la comunidad desasistida, desprotegida y a merced de los enemigos. Esta creencia generalizada explica el afán destructor que se vertía sobre las efigies divinas, o el interés de los vencedores de las guerras por presentarlas ante sus fieles mancilladas, encadenadas y sometidas, mientras eran transportadas en carros como parte sustancial del botín. En nuestros días los “dioses” de piedra o de bronce ya no es necesario convertirlos en trofeos de guerra y acarrearlos. Ahora es suficiente con trasladar la estatua del “dios” o del héroe deificado que antes ocupaba el centro de la plaza, el lugar privilegiado en el que recibía veneración de sus “fieles” o súbditos, a los almacenes de un museo, a alguna dependencia administrativa de escasa prestancia para que pase desapercibida y pueda ser rápidamente olvidada. No obstante, también es posible adoptar una medida más drástica y destruir la estatua derribándola de su pedestal, pero es evidente que ambas opciones son un mismo modo de expresar que el enemigo ha sido derrotado. Baste recordar al respecto lo ocurrido con las estatuas del general Franco que existían en diferentes ciudades españolas o lo acontecido con la gigantesca escultura de Sadam Hussein de Bagdad, cuya destrucción fue ofrecida en directo por televisión a todo el mundo, además de utilizarse la imagen fotográfica que recogía ese momento como portada de numerosos diarios editados al día siguiente.

Así pues, el poder de las estatuas pervive tanto en los episodios referidos como en la mayor parte de nuestras ciudades, que son invadidas por un cúmulo de esculturas cuyas características comunes son su falta de valores plásticos, la pérdida de escala, el carácter retórico del que se quieren revestir y su inadecuada ubicación. Su presencia, que cada día se ve incrementada y para la que se aducen las más peregrinas razones o justificaciones, está convirtiendo a nuestras ciudades en paraísos del Kistch. Tal situación aún se agrava en aquellos espacios patrimoniales en los que las esculturas monumentales convive con las tiendas turísticas y de recuerdos para el visitante en el que las baratijas, los objetos más inverosímiles y una nutrida y descolorida muestra de camisetas invade las calles, en competencia con los veladores, sillas y sombrillas de bares y restaurantes, impidiendo o dificultando el tránsito de los viandantes y produciendo la degradación y destrucción del paisaje urbano.

De las numerosísimas obras existentes pueden ser suficientemente representativos, aún considerando sus diferencias en calidad, referentes estéticos y valores plásticos, la escultura que ha pretendido plasmar al ficticio personaje de la novela de Clarín, “La Regenta”, emplazada en la plaza de la catedral de Oviedo en lo que sería su camino cotidiano para encontrarse con el magistral del templo; la de Antonio Machado en Baeza, en la que el poeta aparece sentado en un banco y leyendo un libro, como descansando después de impartir sus clases en el Instituto de Enseñanza Media; la de Rocío Jurado en Chipiona, pueblo natal de la cantante, cuya imagen integrada en una

fuente y flanqueada por dos pilares recuerda los mascarones de proa de un navío; la de Fernando Pessoa sentado en un velador delante del Café de la Brasileña en el Chiado lisboeta, como si quisiera darse a entender que el escritor está a punto de tomar ¿un café? Además de estas esculturas correspondientes a personajes reales o literarios se han prodigado en los últimos tiempos las que quieren servir de homenaje a ciertas profesiones, oficios o tipos humanos que son característicos de la ciudad o comarca en la que se erigen los monumentos. En todos ellos, en mayor o menor medida, triunfan las claves figurativas de corte sentimental. Es el caso de los dedicados a *Los aceituneros*, en Dos Hermanas (Sevilla), a *Los costaleros*, en Estepona (Málaga), a *Los trabajadores de Gibraltar*, en La Línea de la Concepción (Cádiz) y al *Nazareno* en San Pedro del Pinatar (Murcia), tema sobre el que existen otros varios ejemplos en diferentes provincias españolas.

También pueden encontrarse creaciones que pretenden abandonar el figurativismo en la búsqueda de unos valores simbólicos o alegóricos con ribetes de abstracción. Es el caso del *Monumento a la Constitución de 1978*, realizado por Luis Quintero en 2008 con el lema de *Jaulájaro* y que se sitúa en la Plaza de la Constitución, frente a Puerta de Tierra, en la ciudad de Cádiz. Realizada en acero inoxidable sobre un pedestal de granito, representa una jaula con forma de pájaro. Según su autor “la idea del pájaro representa la libertad infinita, sin límite, y la jaula simboliza la falta de ella, la opresión. La cola, además, simboliza la escalera hasta recorrer esa preciada libertad”. El monumento debía completarse con un sistema domótico para recibir mensajes sms, con los cuales se abriría una puerta en la parte delantera de la jaula. Los beneficios ocasionados por el coste de los correspondientes mensajes serían donados a Amnistía Internacional (Fig. 2). Las diferencias conceptuales y plásticas entre esta obra y el monumento que dedicado a la Constitución de 1812 se sitúa en la Plaza de España de la misma ciudad son radicales. Éste destaca por su carácter rotundo y sólido, por su valor arquitectónico, por su tono heroico y grandilocuente. Para la ejecución de este monumento a *Las Cortes y Sitios de Cádiz*, sus autores Modesto López Otero y Aniceto Marinas García, arquitecto y escultor respectivamente, leyeron “repetidas veces la Constitución de 1812 para hallar en ella inspiración”. Con independencia de todo ello, la incorporación de la moderna tecnología en el monumento debido a Quintero puede recordar, a pesar de las abismales diferencias de todo tipo que los separan, el extraordinario *Monumento a la III Internacional* de Vladimir Tatlin, nunca materializado, y no desde luego por su estructura en espiral y con forma de torre resultado de combinar las sencillas formas geométricas del cilindro y la pirámide, sino por la idea de que emitiría información a través de altavoces, radio y telégrafo, además de proyectar textos y consignas hacia el cielo mediante una serie de rayos luminosos.

Los monumentos públicos antes aludidos tienen carácter urbano, si bien su inserción en el paisaje ciudadano pocas veces resulta afortunada. Menos satisfactoria aún es la integración de la escultura pública en las rotondas que se han venido generalizando con motivo de la reordenación del tráfico que se está llevando a cabo en las ciudades. Estas isletas circulares dispuestas en el cruce de vías tras la eliminación de semáforos a fin de dar mayor fluidez a la circulación de vehículos es terreno abonado para la erección de monumentos, especialmente cuando las antiguas carreteras nacionales que atravesaban el centro de las localidades han pasado a convertirse

en vías urbanas, después de haberse construido otras nuevas que permiten circunvalarlas. En lugar de ocupar la superficie de las rotondas con vegetación, se ha aprovechado su espacio para situar vulgares monumentos cuya principal virtud es distraer la atención de los conductores, ya que se trata de elementos llamativos e impactantes a los que necesariamente hay que mirar. De hecho, durante al menos unos instantes el conductor se distrae y se desentiende de la circulación intentando descifrar el texto de las cartelas o placas que suelen acompañar a las esculturas. No es posible entender como se ha llegado a idear algo tan perverso, puesto que los conductores no pueden detener su vehículo a fin de leer las frases, muchas veces ampulosas y de calidad manifiestamente mejorable, que tratan de explicar el sentido o los valores del monumento. Tampoco están pensados esos monumentos para ser contemplados por el peatón, puesto que no le es posible acceder a la rotonda, a menos que incumpla las normas de la Ley de Tráfico y de que quiera poner en peligro su vida o su integridad física. Tal vez en un futuro no lejano, la solución para impedir tanta tropelía y desatino puede venir precisamente de una reforma de dicha Ley, al comprobarse las nefastas consecuencias de tales monumentos para la seguridad vial. Desde luego no cabe esperar que sea el sentido estético o común de los gobernantes municipales el que pongan fin a tal cantidad de adefesios, pues son ellos los culpables de su proliferación.

De la amplísima nómina de monumentos públicos ubicados en rotondas que se puede encontrar por todo el territorio nacional, algunos localizables en el ámbito andaluz han visto superadas o anuladas sus peculiaridades estéticas y simbólicas originales gracias a la interpretación que le han otorgado de los ciudadanos, con la cual demuestran su buen instinto y agudeza mental. Así ocurre con el monumento que Oscar Tusquets diseñó para la ciudad de San Fernando, en Cádiz, en el que el globo terráqueo fue convertido en un cubo vacío apoyado en cuatro esferas, disponiéndose en lo alto una especie de nave pretendiendo enlazar los continentes europeo y africano con el americano que aparecen trazados en dos de las caras del cubo, mientras a distintas alturas se situaban diferentes caídas de agua. Su construcción en acero corten y el permanente lavado por el agua, además de su ubicación en un ambiente cercano al mar y con alto índice de salinidad en el ambiente, lo dotó rápidamente de un aspecto herrumbroso, haciendo que la gente lo conozca popularmente como “La Mojosa”. Otro caso singular corresponde a los dos monumentos erigidos en el antiguo trazado de la Carretera Nacional IV a su paso por la ciudad de Écija, que ha sido convertida en vía urbana con diseño de bulvar, cuya mediana y márgenes están plantados con árboles y arbustos. El autor de ambos es el artista local Rafael Armenta, homenajeándose en uno de ellos a Miguel de Cervantes, mientras el otro está dedicado a Atlante. Según el propio artista el primero responde a “una idea un poco poética, una actitud de reflexión”. Se representa sentando al genial escritor y en actitud de leer, estando su sillón dispuesto sobre un libro abierto “que intentan cerrar los gigantes y el Quijote intenta que no lo cierren para que no acaben con la creatividad y la inspiración de su creador”. En el grupo, más que la imagen de Cervantes, sobresalen las figuras desnudas de los tres gigantes en razón de su escala y potente musculatura, destacándose especialmente sus traseros, por lo cual los ecijanos denominan a este monumento “el de los culos” (Fig. 3). En la otra rotonda, con la figura de Atlante el mismo artista quiso “repre-

sentar las simbologías míticas andaluzas, muy ancestrales...La base es una especie de mausoleo, sobre la que va el dístico y el Atlante. Los ... relieves representan también escenas míticas”. En dicha base se han situado unas grandes cartelas con amplios textos alusivos a las Hespérides, a Tarsis y a los toros de Gerión, cuatro de los cuales aparecen en los ángulos del basamento con sus cornamentas doradas, sobresaliendo del color de la piedra y de las piezas de bronce, haciendo que el monumento sea conocido por “el de los cuernos”.

Al hablar de estos y de toros es necesario referirse a otra rotonda que ha sido rebautizada por la gracia gaditana. Se trata de la que existe en la misma Carretera Nacional IV en el límite entre las poblaciones de Jerez de la Frontera y El Puerto de Santa María. Allí, sobre un cerro existe una colosal imagen del toro que Manuel Prieto diseñó para publicidad de las Bodegas Osborne y que, como es sabido, se ha convertido en un símbolo nacional, llegando a tramitarse su declaración como Bien de Interés Cultural, al considerarse elemento destacado del patrimonio histórico español. Dicha imagen, reducida de escala y multiplicada por ocho ha servido para ocupar la aludida rotonda, haciendo que sea conocida como “El Ayuntamiento”.

Retomando lo expresado al inicio de estas páginas y como demostración de la proliferación de los monumentos públicos y del uso abusivo de la escultura monumental en ámbitos urbanos, se recogen a continuación algunos casos que tienen o han tenido como escenario a Sevilla, cuya situación lógicamente me resulta próxima y bien conocida. Ciertamente la existencia de monumentos públicos en la ciudad es muy anterior a este proceso de invasión que se detecta en los últimos tiempos, si bien las diferencias entre los más antiguos y los recientemente incorporados al paisaje urbano sevillano son obvias. Sobre los primeros ya realizó un importante y certero estudio Mercedes Espiau en 1993, cuya publicación tuve la satisfacción de prologar. Por razones del momento de su redacción el trabajo incorporaban las creaciones surgidas como consecuencia de la transformación que sufrió Sevilla con motivo de la celebración de la Exposición Universal de 1992, si embargo no se pudieron recoger el abandono, olvido, vandalismo o destrucción de algunas de las obras más sobresalientes, ni las modificaciones o cambios de emplazamiento que sufrieron otras varias, una vez clausurado el certamen. Por otra parte, se aludía en ese mismo texto a algunas piezas de escasa calidad artística y desafortunada ubicación que se habían ido distribuyendo por distintos espacios de la ciudad a partir de la década de los años setenta. Como ya tuve ocasión de señalar, ni por su escala, ni por sus valores plásticos, ni por su situación estas esculturas públicas son comparables o asimilables a las notables creaciones del siglo XIX o de la primera mitad del siglo XX con las que ya contaba Sevilla.

Al respecto pueden señalarse algunos ejemplos de monumentos públicos importantes con los que la ciudad quiso honrar a sus grandes artistas y a determinados personajes históricos que habían nacido en su seno o que en ella fallecieron. Entre los primeros se encuentran los monumentos a Diego Velázquez, Bartolomé Esteban Murillo, Juan Martínez Montañés y Gustavo Adolfo Bécquer. El primero fue inaugurado en 1892, siendo la escultura obra de Antonio Susillo, quien representó al pintor tal y como se autorretrató en el cuadro de *Las meninas*, mientras el pedestal se debe a Juan Talavera de la Vega, como ya se dijo con anterioridad (Fig. 4). El de Murillo situado

al centro de la plaza que antecede al Museo de Bellas Artes de la ciudad, fue inaugurado el 1 de enero de 1864, siendo obra del escultor madrileño Sabino Medina y correspondiendo el diseño de su pedestal, que fue tallado en mármol de Carrara por artistas italianos, al arquitecto Demetrio de los Ríos. El dedicado a Martínez Montañés, artista nacido en Alcalá la Real pero figura clave en la escuela sevillana de escultura, fue realizado por Agustín Sánchez Cid en 1923, inaugurándose al año siguiente. A Lorenzo Collaut Valera se debe el erigido en el Parque de María Luisa al inmortal poeta Bécquer, singular por su romántica ubicación rodeando un taxodio gigante y por el conjunto de figuras alegóricas con el que cuenta, que fue inaugurado en diciembre de 1912.

De los monumentos erigidos para honrar la memoria de personajes históricos vinculados con Sevilla baste mencionar los dedicados a San Fernando, a Miguel Mañara y a Daoiz. El primero fue trazado por Juan Talavera y Heredia inaugurándose en 1924. La escultura del rey castellano que lo corona fue realizada por Joaquín Bilbao, mientras las ubicadas en el pedestal representando a personajes relacionados con la conquista de la ciudad son obra de diferentes artistas. A Enrique Pérez Comendador se debe la escultura de Alfonso X, a Agustín Sánchez Cid la correspondiente a Garci Pérez de Vargas, a Adolfo López Rodríguez pertenece la que efigia al arzobispo don Remondo y a José Laffita Díaz, la dedicada al almirante Ramón Bonifaz. Por su parte el monumento levantado para honrar la memoria de Miguel Mañara fue realizado por Antonio Susillo, situándose en los jardines existentes ante la fachada del Hospital de la Santa Caridad, institución asistencial de la que dicho personaje fue hermano mayor. Se inauguró en 1902. También fue Susillo el autor de la escultura monumental de Daoiz y de los dos relieves de bronce que aparecen en su pedestal, el cual fue trazado por el arquitecto Aurelio Álvarez. Elemento destacado de este monumento es la verja que lo rodea, integrada por cañones con escobillones cruzados y coronas de laurel, todo ello enlazado mediante gruesos cabos. Su estreno tuvo lugar en 1889 (Fig. 5).

Aunque siguen la tradición figurativa, son muy diferentes por escala y plasticidad los monumentos que en los años setenta del siglo XX se incorporaron al paisaje sevillano y a los que ya se ha hecho alusión. El primero representa a uno de los personajes literarios que han dado fama universal a la ciudad, Carmen. La figura de la cigarrera, que corresponde a prototipos folcloristas, aparece sobre un anodino pedestal entre una serie de naranjos que la asfixian, frente a la Plaza de Toros de la Real Maestranza, lugar en el que Prosper Mérimée y Georges Bizet situaron los últimos momentos de su vida. Es obra realizada en 1973 por Sebastián Santos Rojas. Desafortunado es también el pedestal sobre el que aparece una minúscula figura de medio cuerpo de Miguel de Cervantes, representado sosteniendo un libro con su mano izquierda, mientras con la derecha hace gesto de empuñar la espada. Situado en las inmediaciones de una entidad bancaria que ocupa el solar de la antigua Cárcel Real en la que el escritor estuvo preso, aparece minimizado y agredido por las palmeras que le sirven de fondo y muy especialmente por dos elementos del llamado mobiliario urbano que lo flanquean, un buzón de correos y la boca del sistema neumático de recogidas de basuras. Este monumento, que es también obra de Sebastián Santos Rojas, fue inaugurado en 1974 (Fig. 6).

De las aportaciones que la Exposición Universal de 1992 dejó a la ciudad en el campo del monumento público, el de mayor calidad y el más innovador por romper con la tradición figurativa local es el dedicado a *La Tolerancia*, obra destacada de Eduardo Chillida. Ubicado a orillas del Guadalquivir, en el Muelle de la Sal y frontero al Castillo de San Jorge que fue sede de la Inquisición, además de un alegato a la pacífica convivencia es una creación en la que se manifiestan los habituales contrastes entre masa y hueco característicos del autor, ofreciendo además indiscutibles valores paisajísticos (Fig. 7). Nada tiene que ver esta monumental obra de hormigón con otros dos “regalos” que dejó a la ciudad el certamen universal. Corresponden a piezas escultóricas que determinados países no creyeron oportuno llevarse tras la clausura y desmontaje del pabellón que los había representado, bien por ahorrar costos de traslados, bien porque era problemática su ubicación, especialmente cuando se trataba de una réplica a escala mínima de un original con el que ya contaban y que era elemento destacado del patrimonio nacional. Se trata de sendas esculturas que pertenecieron a los pabellones de los Estados Unidos de Norteamérica y Bélgica. El primero corresponde a la imagen ecuestre de un guerrero indígena, de pueblo difícil de precisar y conforme a los modelos generalizados en el género cinematográfico del “western”, que durante los días del certamen universal daba la bienvenida a quienes accedían al pabellón norteamericano. La pequeña escultura, que ya resultaba desproporcionada en relación con la anodina arquitectura a la que precedía, fue donada al Ayuntamiento de Sevilla para su localización en algún espacio urbano. El problema era precisamente buscarle una adecuada ubicación a una escultura tan particular y de tan escasa monumentalidad. Al final se optó por situarla en un cruce de la avenida denominada de Kansas City, en homenaje a la ciudad norteamericana hermanada con Sevilla. Si en dicha capital existe una réplica a escala de la Giralda y de la fuente de la Plaza Virgen de los Reyes, parecía lógico localizar la imagen del guerrero en la avenida que lleva el nombre de dicha ciudad. Así se hizo y la escultura del indio, similar a las figuras de plástico que protagonizaron nuestros juegos infantiles, se situó sobre un pedestal de pretendida piedra natural, en un cruce de vías, originando una sensación extraña en quienes la contemplan, pues por su actitud de otear, más que buscando un horizonte lejano, parece estar preocupado por controlar el tráfico, a fin de que ningún vehículo impacte contra su endeble basamento.

La segunda escultura, que reproduce a escala miserable el “Atomium” de Bruselas corresponde, evidentemente, a un regalo de Bélgica. Es bien conocido que el original fue el emblema de la Exposición Universal de 1958 celebrada en la capital belga y que representa en cien metros de altura la estructura de un átomo de cristal de hierro ampliado varios millones de veces. Dicha obra, reflejo de los avances científicos del momento, estaba proyectada como efímera pero, como ocurrió con la Torre Eiffel de París, no solo pervivió al certamen, sino que se convirtió en uno de los principales reclamos turísticos de la capital belga. Frente a la grandiosidad de la obra original, la reproducción sevillana es ridícula y más que un monumento público parece un pisapapeles grande que todavía no ha encontrado una adecuada localización. De hecho, ya ha pasado por dos emplazamientos, siendo el último una isleta peatonal frente a la Estación de Autobuses de Plaza de Armas, donde pasa absolutamente desapercibida tanto para los viandantes, como para los

conductores que rodean la citada isleta en la que ha sido colocada en una situación descentrada, próxima a unos árboles y a una papelería que viene a tener su mismo tamaño (Fig. 8).

Si los ejemplos escultóricos hasta ahora presentados tienen el carácter de permanentes, parece oportuno referirse ahora a otros casos en los que el uso y la presencia de las esculturas ha sido temporal. En relación con las operaciones urbanísticas aludidas al principio de este texto deben mencionarse dos actuaciones vinculadas a procesos de peatonalización de sectores centrales de la ciudad y una tercera coincidente con la renovación de un gran espacio público creado en el siglo XVI. La primera corresponde a las obras de eliminación del tráfico rodado en el eje vital Pasarela-Plaza Nueva que incluye la calle San Fernando y la Avenida de la Constitución, vías en las que se ha implantado un tranvía. Sin entrar ahora en aspectos relativos a la conservación de los restos arqueológicos hallados durante los trabajos, ni en la agresiva presencia de postes para el tendido del cableado –catenarias los llaman algunos– en las inmediaciones del Archivo General del Indio, de la Catedral y del Ayuntamiento, debe señalarse la celebración de una exposición de gigantescas esculturas del artista polaco Igor Mitoraj en la Plaza Nueva, cuando aún no se habían completado las obras, cuyo objetivo era hacer más atractivo y aceptable un proyecto que había suscitado numerosas críticas y un descontento bastante generalizado. Con independencia de los valores plásticos y la calidad de las obras exhibidas lo preocupante fue acudir a los poderes de la escultura para apaciguar los ánimos. La historia se repitió cuando se peatonalizaron las plazas de la Alfalfa y de Jesús de la Pasión, además de renovarse la pavimentación de las vías intermedias, dentro de un proyecto que recibió el nombre de “La piel sensible”. La operación, además de librar del tráfico y del indiscriminado aparcamiento a las citadas plazas, supuso la colocación de un pavimento de granito con piezas de diferentes colores, cortes y texturas que en ocasiones se combinan con placas metálicas y losas de cerámica vidriada. A ello se sumó la presencia de farolas y bancos de moderno diseño que además de inadecuados en aquel entorno son en algún caso los protagonistas de los espacios. Como en el caso anterior las voces de protesta se trataron de acallar con una exposición de esculturas de Baltasar Lobo que una entidad bancaria estaba llevando en itinerancia por diversas capitales españolas (Fig. 9). El tercero de los casos corresponde a la celebración de una exposición de esculturas de Manolo Valdés, también patrocinada por una entidad bancaria, que tuvo lugar en la Alameda de Hércules cuando aún no se había finalizado la reforma de este singular espacio urbano (Fig. 10). Las razones para su celebración fueron las mismas antes señaladas. Las críticas al proyecto cuando aún no se habían completado las obras eran justificadas, pues la imagen de aquel espacio no solo se ha alterado, algo que en sí mismo puede ser lógico y aceptable si se tiene en cuenta la degradación que sufría y la necesidad de su renovación, sino que además se ha hecho de forma cateta, pretenciosa, inapropiada y con una evidente falta de sensibilidad y de respeto al patrimonio. Se han colocado unas ¿fuentes? que resultan muy adecuadas para un paseo marítimo, unas pérgolas descomunales e inútiles, unas inapropiadas farolas y un conjunto de marmolillos o bolardos para limitar e imposibilitar el tráfico de vehículos que recuerda algunos cementerios judíos o los contruados para acoger a los caídos en el desembarco de Normandía. Todo ello sin hablar de su desproporcionado coste.

Afortunadamente, esas esculturas ahora referidas tuvieron cuando menos la virtud de permanecer solo durante algún tiempo invadiendo el espacio público. Sin embargo, es de lamentar que en los últimos años y continuando la práctica iniciada en el pasado siglo hayan aparecido otras varias con el propósito de perpetuarse. De todas ellas es preciso referirse a las que han sido colocadas en las inmediaciones de la Plaza de Toros de la Real Maestranza y en un extremo de la ya mencionada Alameda de Hércules. En unos jardines inmediatos al coso taurino se situó en 2001 la escultura de Curro Romero realizada por Sebastián Santos Calero. El genial torero aparece representado en uno de sus característicos desplantes, con la tensión y apostura que le caracteriza. Si embargo, la situación de la escultura en un parterre y casi sin pedestal le resta prestancia y protagonismo (Fig. 11). Fronteras a la Puerta del Príncipe de la Plaza de Toros y casi en línea con la escultura de Carmen ya comentada se han situado sendos monumentos a dos grandes toreros sevillanos, Pepe Luis Vázquez y Manolo Vázquez. Las indiscutibles facultades artísticas y méritos de ambos diestros no han encontrado reflejo en sus monumentos, por más que se hayan querido representar en algunos de sus pases o gestos reconocidos. Ni por su escala, ni por sus respectivos pedestales, ni por su colocación son capaces de transmitir los valores que los encumbraron. El primero de ellos es obra de Alberto Germán Franco en 2003, mientras el segundo fue realizado por Luis Álvarez Duarte en 2009.

A estos monumentos a toreros, situados en las inmediaciones del ruedo en el que tantas tardes de éxito alcanzaron, se ha sumado en el año 2010 el que la Real Maestranza de Caballería ha erigido en homenaje a la Condesa de Barcelona, doña María de las Mercedes de Borbón y Orleáns, madre del rey. Se trata de un monumento ecuestre en el que su autor, Miguel García, ha reproducido una imagen fotográfica de doña Mercedes en la que aparece con traje de amazona y sobre uno de sus caballos favoritos. Más allá de la anécdota, cabe destacar la rigidez y simplicidad del grupo, así como su desafortunada ubicación ante la fachada del edificio que es sede de la Real Maestranza (Fig.12). Por otra parte, su mayor escala respecto a las restantes cuatro esculturas situadas a una distancia de poco más de veinte metros, crea una sensación ambigua que solo contribuye a la confusión y a la innecesaria comparación. Con independencia de ello, lo verdaderamente deplorable es la acumulación de monumentos en una superficie tan limitada, además de su inadecuada situación.

Algo similar ocurre con las tres esculturas que se han emplazado en el extremo norte de la Alameda de Hércules, casi en el comienzo de la calle Lumbreras. Allí aparecen alineadas y dispuestas en orden creciente de tamaños de izquierda a derecha las representaciones de Pastora Pavón “Niña de los Peines”, Manolo Caracol y Manuel Jiménez “Chicuelo”, así pues, aparecen unidos el cante y el toreo, en una nueva reiteración del tópico castizo. Se trata de expresiones folclóricas, acentuadas por los gestos del cantaor y por el pase con el capote, la famosa chicuelina, que identifica al torero. El primero es obra de Antonio Illanes y ya ha conocido dos emplazamientos diferentes a partir de su realización en 1968. Igual ocurre con el de Manolo Caracol, realizado por Sebastián Santos Calero en el año 1990, habiendo fundido en 2009 Alberto Germán Franco el del torero “Chicuelo”. Si incomprensible y desafortunada es la ubicación de las

esculturas, no son menos inapropiados sus respectivos pedestales al pretender reproducir los perfiles de aquellas (Fig.1 3).

Este conjunto de esculturas públicas está previsto que se incremente en breve plazo de tiempo con otras dos, una dedicada al Papa Juan Pablo II y otra a la Duquesa de Alba. En el primero de los casos se repite lo acontecido con el monumento a Juan Sebastián Elcano y a su gesta de circunnavegación. En 1919 el Ayuntamiento sevillano colocó en el muro del antiguo convento de Santa María de los Remedios, inmediato al puerto desde el que zarpó y al que regresó la nao Santa María de la Victoria tras cumplir la vuelta al mundo, una lápida para recordar tal acontecimiento con una inscripción que concluye con la siguiente frase: “La ciudad de Sevilla les erige este mármol promesa de otro más digno monumento. 12 de octubre de 1919”. Convencidos de que dicha cartela no era suficiente, el empeño por tributar a Elcano un homenaje de mayor rango se vio finalmente cumplido al realizar Antonio Cano Correa en 1973 el monumento-fuente que se ubica junto al Parque de María Luisa y en la embocadura del Puente de los Remedios. Esta obra no supuso la retirada de la mencionada cartela, pues sigue en su mismo emplazamiento casi cuarenta años después de inaugurarse el “más digno monumento”. Por si fuera poca esta dualidad, para conmemorar el centenario de esa primera vuelta al mundo, a unos veinte metros de donde permanece el primer mármol acaba de levantarse otro monumento, esta vez en forma de esfera armillar.

Esto mismo ocurre en relación con la escultura del papa Juan Pablo II. De sus dos visitas a Sevilla y a su catedral dan testimonio sendas placas de mármol en el interior del templo. Una de ellas se sitúa junto a la Puerta de los Palos, mientras la segunda se emplaza en la subida a la Giralda. No se han considerado ambos mármoles suficiente homenaje-memoria al pontífice, habiéndose recurrido al poder de las estatuas. Para ello se solicitó al escultor Juan Manuel Miñarro un proyecto, cuyo modelo en barro ya ha sido públicamente presentado y aceptado, estando previsto proceder en breve plazo a su fundición en bronce. En torno a la ubicación de esa futura escultura pública se ha suscitado un debate, pues si bien los promotores particulares pretenden colocarla en el ángulo suroeste de la catedral ante un monumental magnolio, no parece contarse con el beneplácito de las autoridades municipales y de cultura. El tema no está aún resuelto cuando se escriben estas páginas, si bien el arzobispo ha insistido en la conveniencia de colocarla en el ámbito de la catedral, por lo que espera poder convencer a las autoridades competentes.

El último proyecto para un nuevo monumento público corresponde a la escultura de la duquesa de Alba, una iniciativa que ha promovido la Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría. Su autor ha sido Sebastián Santos Calero, quien en el modelo de la escultura que ha dado a conocer presenta a la duquesa con aire castizo, llevando un mantón de Manila. Con independencia de las polémicas suscitadas en torno a la conveniencia, oportunidad o razones que pueden existir para erigir dicho monumento, se ha abierto otro debate en relación con su ubicación. Parece lógico que si en la ciudad existe una rotonda frente al Puente de la Barqueta que lleva el nombre de la noble dama, ese sería su emplazamiento adecuado. Sin embargo los promotores prefieren un lugar más céntrico, un ámbito histórico. Por ello propusieron su instalación en la

Plaza de San Andrés, situada en el costado meridional de la iglesia del mismo nombre, lo cual no fue aceptado por las administraciones competentes en materia de patrimonio. Después de buscar otros emplazamientos se ha optado por situar la escultura en los Jardines de Cristina, en donde ya existen varios monumentos públicos, si bien el nuevo iría en el frente de poniente de los mismos. Aprovechando las reformas que se han iniciado en este jardín histórico se quiere buscar el lugar idóneo para emplazarlo. A falta de ese momento y de conocer el diseño que tendrá la peana que soporte la escultura, resulta complicado imaginar el resultado final. No obstante, a la vista de los monumentos precedentes cabe esperar lo peor.

Con la evidencia de todo el conjunto de esculturas públicas que últimamente se ha incorporado al paisaje urbano de Sevilla para homenajear y evocar a ciertos personajes vivos y fallecidos que están relacionados con la ciudad, mientras otros de mayor relevancia y trascendencia en la historia de la ciudad han sido olvidados, postergados o silenciados – un fenómeno que se ha repetido en otras muchas ciudades españolas- parece evidente que es mejor no tener memoria.

Bibliografía

- COLLANTES DE TERÁN Y DELORME, Francisco: *El patrimonio monumental y artístico del Ayuntamiento de Sevilla*. Sevilla, 1967.
- ESPIAU, Mercedes: *El monumento público en Sevilla*. Sevilla, 1993.
- GALLARDO, Bosco: “Elogio de la fuente. Notas para la no proliferación de la escultura monumental”. *LARS*, nº 18, 2010.
- GARCÍA GUATAS, Manuel: *La imagen de España en la escultura pública, 1875-1935*. Zaragoza, 2009.
- MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José: *El monumento conmemorativo en España. 1875-1975*. Valladolid, 1996.
- REYERO, Carlos y FREIXA, Mireia: *Pintura y escultura en España, 1800-1910*. Madrid, 1995.
- REYERO, Carlos: *La escultura conmemorativa en España. La edad de oro del monumento público, 1820-1914*. Madrid, 1999.



Fig. 1. "Manneken pis". Bruselas.



Fig. 2. Monumento a la Constitución de 1979. Luis Quintero. Cádiz.



Fig. 3. Monumento a Miguel de Cervantes. Rafael Armenta. Écija.



Fig. 4. Monumento a Diego Velázquez. Antonio Susillo. Sevilla.



Fig. 5. Monumento a Daoiz. Antonio Susillo. Sevilla.



Fig. 6. Monumento a Miguel de Cervantes. Sebastián Santos Rojas. Sevilla.



Fig. 7. Monumento a la Tolerancia. Eduardo Chillida. Sevilla.



Fig. 8. Atomiun. Sevilla.



Fig. 9. Exposición de Baltasar Lobo. Sevilla.



Fig. 10. Exposición de Manuel Valdés. Sevilla.



Fig. 11. Monumento a Curro Romero. Sebastián Santos Calero. Sevilla.



Fig. 12. Monumento a la Condesa de Barcelona. Miguel García. Sevilla.



Fig. 13. Monumentos a Pastora Pavón “Niña de los Peines”, Manolo Caracol y Manuel Jiménez “Chicuelo”, obras de Antonio Illanes, Sebastián Santos Calero y Alberto Germán Franco, respectivamente.

Sección I
Proyectos e innovación
El ámbito jacobeo

Entre las bellas artes y el patrimonio. Proyectos e innovación en la historia del arte. El ámbito jacobeo¹

JOSÉ MANUEL GARCÍA IGLESIAS
Universidad de Santiago de Compostela

Resumen: El desarrollo tecnológico y el hecho de vivir hoy en una sociedad globalizada bien pueden entenderse como coordenadas de una nueva posición conceptual para la Historia del Arte. Además, como una consecuencia más de la denominada sociedad de la información partimos de un panorama nuevo, tanto en el acceso a las fuentes como en el desarrollo metodológico. Todo ello genera unas potencialidades novedosas en nuestra investigación, a realizar asumiendo, por una parte, la revisión y continuidad de lo ya hecho y, por otra, la reorientación de nuestros objetivos, en función de las nuevas circunstancias.

Por lo que se refiere a los estudios dedicados al culto y la cultura jacobea configuran una temática en la que la presencia de lo artístico resulta fundamental. La devoción a Santiago el Mayor, centrada especialmente en un conjunto de reliquias reconocidas en el siglo IX, ha promovido una peregrinación, desde entonces, que ha dejado su impronta en el patrimonio cultural vinculado a una amplia red de caminos que concluyen en la Catedral de Santiago de Compostela, así como en un sinfín de lugares vinculables, de uno u otro modo, a este apóstol. El modo en que cabe afrontar el mañana en su investigación centra el cometido de esta aportación.

Palabras clave: Desarrollo tecnológico; Sociedad globalizada; Sociedad de la Información; Santiago el Mayor; Camino de Santiago; Orden de Santiago; Catedral de Santiago de Compostela.

Title: *Between the Fine Arts and the Heritage. Projects and Innovation in the History of Art. The Area of Saint James.*

Summary: The technological development and the fact of living today in a globalized society can be understood as the coordinates of a new conceptual position for the History of Art. In addition, as one more consequence of the so called the information society we depart from a new panorama, both in the access to the sources and in the methodological development. All this generates a few new potentials in our investigation which we must carry out assuming, on the one hand, the review and continuity of the just done work and, on the other one, the reorientation of our aims, depending on the new circumstances.

What refers to the studies dedicated to the cult and the culture of Saint James form a subject matter in which the presence of the artistic part turns out to be fundamental. The devotion to Santiago the Major, based specially on a set of relics recognized in the 9th century, has promoted a peregrination, since then, that has left his stamp in the cultural heritage linked to a wide network of ways which conclude in the Cathedral of Santiago de Compostela, as well as in an

1. Este trabajo ha sido realizado dentro del proyecto de investigación *Arte y monasterios. La aplicación del patrimonio artístico a la sostenibilidad de la Ribeira Sacra. (Montederramo y Ribas De Sil)*. HUM2007-61938. 2007-2010, dirigido por E. Fernández Castiñeiras, y el proyecto *Artífices e patrons no monacato galego: Futuro, presente e pasado*. INCITE09 263 131 PR, dirigido por Ana E. Goy Diz.

endless number of places related to this apostle, in one or another way. The way in which it is necessary to confront the future in its investigation centres the assignment of this contribution.

Key words: *Thecnological development; Globalized society; Information society; Santiago the Major; Way of Santiago; Order of Santiago; Cathedral of Santiago de Compostela*

1. La historia del arte en españa, hoy

La Historia del Arte se ha concebido, en cada momento de su desarrollo, con unas peculiaridades propias. La mentalidad y cultura de cada época, y las posibilidades de acción y talento de los autores de cada generación, suponen, en todo caso, un marco desde el que cabe explicar los niveles de investigación, así como su orientación, en cada coyuntura que analicemos. Así pues cada Historia del Arte es hija de su tiempo y el nuestro bien cabe explicarlo partiendo de lo que tiene en común con los anteriores y de diferenciador con respecto a lo pretérito.

Es evidente, lo común justifica lo que supone mantener caminos ya andados, haciéndolo, si cabe, con más profundidad, corrigiendo y aumentando, en definitiva lo ya hecho.

Lo diferencial, en cambio – si se puede hablar de una Historia del Arte “diferente”-, ha de venir marcada por aquello que nuestra sociedad tiene de distinto y, en este sentido, se puede decir que el conjunto de sucesos acaecidos en las últimas décadas son de tal magnitud que nos ponen, como historiadores, en un mundo nuevo, capaz de mirar hacia atrás – esa es la raíz de nuestro oficio- de un modo diferente.

Tanto en lo estrictamente social como en el desarrollo tecnológico estamos en un contexto ciertamente novedoso. Al desarrollo japonés, posterior a la segunda guerra mundial y mantenido a lo largo de la segunda mitad del XX, le han sucedido otros como el chino, el indio, el propio de los emiratos árabes.... Ahora ese ámbito occidental, en la que contextualizamos habitualmente nuestro quehacer – teniendo el espacio mediterráneo como auténtico epicentro de la cultura (en general)- no deja de ser una más en un panorama sencillamente distinto que nos lleva a ejercer como profesionales inmersos en una cultura on-line, generadora de una sociedad global, sin mayores demarcaciones entre sus diferentes espacios geográficos, transmisora de información con contenidos prácticamente ilimitados, proclive a la interculturalidad, con independencia de que existan, en algún caso, posibles radicalismos que fijen estrictos posicionamientos, de carácter religioso, social, cultural..., que en nada empañan ese horizonte intercultural, y de mestizaje, al que se asoma hoy lo que, un tanto pomposamente, hemos reconocido, durante mas tiempo del debido, como ese Occidente, práctico principio y fin del mundo civilizado.

Este drástico cambio de contexto para nuestro trabajo de historiadores del arte, propio de las últimas décadas, lo hemos hecho en España también con características propias. El llamado Estado de las Autonomías, surgido a la raíz de la Constitución de 1978, con la concreción de las Comunidades Autónomas, y el peculiar desarrollo de nuestro sistema universitario, con una multiplicación impensable de Universidades - y de carreras, dentro de éstas- , ha llevado a diseñar

un mapa, para el ejercicio de la Historia del Arte, capaz de generar abundancia de estudios que se han orientado bien a lo regional, bien a lo local, desdibujándose un tanto la idea de una cultura hispana que, hoy como siempre, debe de ser considerada desde una auténtica encrucijada de culturas, más o menos semejantes, con una importante interrelación entre las mismas y un grado de desarrollo internacional, a distinguir y valorar.

Y, al igual que en la Universidad, también es propio de los últimos años el desarrollo de otros centros de investigación, museos, centros culturales, fundaciones..., lo que supone, entre otras cuestiones, el posible planteamiento de la investigación desde mas lugares y con una mayor diversidad de perspectivas.

2. Mirando al mañana: concepto, metodología y fuentes.

● 2.1. concepto

Que la Historia del Arte a realizar hoy y hacia el mañana puede y debe de ser diferente es algo que propician las circunstancias anteriormente aludidas. Al estudio de las Bellas Artes en su historia le sucedió en relativo al Patrimonio, en un mundo en el que la actividad artística tiene, y cada vez más, una plasmación muy heterogénea que puede, y debe, ser objeto del interés del historiador.

Y, además, sin que la Historia del Arte dejase de ocuparse de su temática más evidente, es notorio que los profesionales hoy en activo, partiendo de diferentes intereses sociales – la enseñanza, la restauración del patrimonio, el turismo cultural...-, pueden modular, de un modo u otro – y lo hacen, de hecho- , la orientación de sus líneas de investigación en función de esas otras perspectivas que tienen en cuenta. Es decir, el ejercicio de la investigación no es algo neutro; está matizado por el contexto de trabajo en que cada cual se mueve, en un mundo cada vez más interrelacionado, en el que criterios como el de la rentabilidad social no pueden dejar de ser asumidos.

Pero posiblemente, en el ámbito conceptual, una cuestión que merece ser especialmente revisada es el contexto espacial en el que hoy cabe valorar las obras artísticas. La globalización, en el que hoy nos movemos es un fenómeno nuevo, pero no del todo. Una cuestión es que hayamos incidido especialmente en lo local y en lo regional y otra diferente es que lo acaecido en cada momento no debiese de ser explicado – y, a veces ya se ha hecho así- desde marcos espaciales de condición general. La sociedad global en la que hoy estamos instalados ha de tener – y de hecho lo tiene- su lógica proyección en la Historia del Arte, llevándonos a ver el arte de otra forma, en un espacio físico, como siempre; como testigo de una creatividad, también como lo entendemos habitualmente; pero, también, más allá de un espacio (es decir, un territorio), de una sociedad (o, si se quiere, una cultura concreta), de una aportación creativa individual (entendiendo, cada vez más, la creación artística como la proyección concretizada de unas potencialidades que son, de hecho, colectivas).

Una forma “abierta” de entender el patrimonio, una investigación histórico-artística que tienda a la aplicación social y la concepción del mundo en su condición global son, a nuestro

modo de ver, los tres ejes sobre los que cabe sustentar hoy el cambio en el modo de asumir conceptualmente nuestra área de investigación.

● 2.2. Metodología y fuentes

El historiador del arte cuenta, en la actualidad, con una facilidad en el acceso a las más diversas fuentes ciertamente inédita. La generación y multiplicación de todo tipo de bases de datos y el acceso de la más variada documentación – de muy heterogéneo valor-, de una forma novedosa a través de Internet, nos ubica en un contexto de investigación distinto.

Por otra parte el desarrollo tecnológico permite, en la actualidad, el acceso a una información sobre las obras artísticas mucho más amplia, aportando datos que son determinantes, por ejemplo a la hora de fijar cronologías, autorías, técnicas utilizadas en el desarrollo de la obra....

Es, en todo caso, tanto el caudal de fuentes, y tan numerosos los repertorios de catalogaciones, inventarios, imágenes en general, que hoy se pueden utilizar que resulta precisa una sagaz orientación de la búsqueda, así como una acertada selección y valoración de información como imprescindible paso previo en el trabajo a realizar. De este modo contamos, usualmente, no solo con más información sobre el objeto de nuestro posible estudio sino también sobre otras cuestiones ya próximas o remotas que pueden orientar nuestro trabajo.

Está siendo, en este sentido, tan grande el cambio que aquellos que llevamos décadas en la profesión hemos vivido, en toda su dimensión, el cambio que supone hoy el que se haya generado, progresivamente, un nuevo modo de escribir, en donde las herramientas que nos aporta el ordenador conllevan una forma diferente de escribir – y hasta de pensar y de trabajar-, que permite madurar y modular el texto de continuo, además de incorporar en las citas la más varia información de forma prácticamente automática. Se trata, es verdad, de un cambio en la técnica de la escritura pero, con sus potencialidades, genera un modo de construir el discurso más efectivo y rápido, además de ser, técnicamente, mejor en la formalización del texto.

Más facilidad en la escritura, mejor acceso a la información, más variedad y abundancia de fuentes... Y todo ello sirviendo, si así se considera, a la generación de un conocimiento que pretende ser más profundo, mejor argumentado, de miras más amplias.

Es prácticamente seguro que los que hoy hacemos Historia del Arte en España no tenemos el grado de talento y la capacidad de trabajo de muchos que nos precedieron pero también es verdad que somos los que contamos con unas posibilidades, en nuestro quehacer, ciertamente sobresalientes si las comparamos con las de los autores de un ayer no tan lejano, usuarios de mínimas bases de datos, de pocos libros, de contadas imágenes y, además, con una muy limitada capacidad de movimiento en el conocimiento en directo de la realidad artística. Por eso tenemos la obligación no tanto de mejorar lo que otros han hecho (no tiene tanto mérito si se cuenta con más recursos) sino de llevar nuestra mirada de investigadores más lejos, porque así nos lo permite el grado de información del que partimos.

La metodología o, más bien metodologías a utilizar, han de configurarse, en todo caso, en función del objeto de estudio, partiendo de las potencialidades que el presente nos aporta, tenien-

do en cuenta, es verdad lo que nos han enseñado, con su hacer, tantos y tantos investigadores e investigaciones. El método nunca será adecuado si no se configura a la medida del material del que podemos partir y de las pretensiones implícitas en nuestra investigación. Es verdad que el ejercicio del oficio de historiador no es exactamente la puesta en marcha de una determinada metodología pero también es cierto que es el oficio el que genera la precisa experiencia para aplicar metodologías a la medida de lo que, en cada caso, se trata.

Concluyendo en este orden de cosas: la metodología y las fuentes hoy son cuestiones previas que no pueden valorarse al margen de las aportaciones que ha conllevado esta también denominada sociedad de la información que, por cierto, aún cuando no se menciona directamente en relación con nuestra materia, ésta no es hoy, en modo alguno, ajena a ella.

3. El XVIII Congreso del CEHA visto desde su sección dedicado a los proyectos e innovación en la historia del arte. El ámbito jacobeo

Somos veintinueve los autores que vamos a tomar la palabra en esta sección. Tras esta primera presentación, de carácter general, y si dejamos, para considerar, en un apartado diferente, las nueve relativas al mundo jacobeo, cabe fijarse en las diversas cuestiones que hoy suscitan nuestro interés a través de las diecinueve comunicaciones susceptibles de ser valoradas en razón de sus temáticas.

Se puede decir que, en lo presentado, se atiende a tres grandes líneas de trabajo en marcha. Existe, por una parte, un grupo de siete trabajos que tienen como objetivo plantear posicionamientos teóricos, abordar tratamientos de determinadas fuentes o dibujar precisas visiones de conjunto.

En un plano de Teoría del Arte se orienta, en este caso, el quehacer de Fernández Martínez, tratando sobre la ciudad percibida; Portmann, en relación con el escorzo; Cortés Zulueta, adentrándonos en los estudios animales; González Román, sobre los tratados de perspectiva en España.

La puesta en valor de determinadas fuentes ocupa a Meilán Jácome quien nos acerca a la diversidad de las ediciones ilustradas de Ovidio, partiendo de bibliotecas concretas; también Díez Platas, orientando su interés hacia la ilustración en Ovidio y concretándolo, en este caso, en el siglo XV.

Por lo que se refiere al muy preciso quehacer en las visiones de conjunto cabe, en este caso, considerar una aportación presentada: la de García Cuetos quien, desde el interés que suscita últimamente la denominada recuperación de la memoria en España, en relación con los efectos de la Guerra Civil plantea su propuesta de investigación centrando su mirada en lo acaecido entre 1938 y 1958.

Un segundo grupo de comunicaciones parten, en este caso, del estudio de obras y tipologías, incidiendo en opciones clásicas en nuestra investigación, en todo caso necesarias. Son tres los autores que han fijado su trabajo en esta línea. Por una parte Dieguez, valorando la pintura flamenca del XVI en la España Septentrional; por otra, Laguna Enrique, fijándose en la pintura española

decimonónica en Ultramar. En el caso de Cortés López basa su estudio en la consideración de la escalera monumental, incardinado las propias de los pazos gallegos en el conjunto de la arquitectura palaciega europea

El tercer grupo de proyectos de investigación a los que, desde aquí, nos asomamos podríamos configurarlo en torno a una idea que bien pudiera denominarse la Historia del Arte “aplicada” ¿Qué queremos decir con ello? Que la orientación del historiador tiene, en este caso, en cuenta, intereses que van más allá del mejor conocimiento del pasado añadiendo, a su búsqueda de un mayor saber, una aplicación de su conocimiento para la intervención en el patrimonio, para su gestión, en el ámbito del denominado turismo cultural, en relación con la docencia propiamente dicha... En este contexto cabe encuadrar nada menos que nueve de esas diecinueve aportaciones ajenas al ámbito jacobeo, algo que nos lleva a subrayar la evidencia de que hoy convivimos en esta materia autores que atendemos a muy variados intereses y que son mayoría los que buscan puntos de encuentro, o de trabajo en común, con especialistas de otras áreas en el desarrollo de proyectos que pueden tener una honda vocación interdisciplinar.

El ya asentado aporte de la investigación de Historia del Arte en relación con la intervención del Patrimonio cuenta con un testimonio en este caso; se debe a Guzmán Fernández quien trata al respecto sobre la iglesia renacentista de Iznalloz (Granada).

Con el turismo, el desarrollo local y la puesta en valor del Patrimonio hacen, en este caso, propuestas, desde perspectivas propias de la Historia del Arte: Darías Príncipe, sobre las fortificaciones hispanoportuguesas en la región del Magreb; Cupeiro, ocupándose de los Paradores de Turismo; Mesía López, en relación con Combarro (Pontevedra); María Dieguez, atendiendo a las potencialidades de Santa Ana Zegache; y Torres Aguilar, estudiando, en relación con la alcazaba de Málaga, las potencialidades de los nuevos soportes para la difusión del Patrimonio.

Teniendo a la docencia en la Historia del Arte como argumento principal a considerar, ha de valorarse la propuesta investigadora de Gràcia Salvà, relativa a las pinturas murales del Castillo-convento de Sant Raimon de Penyafor (Barcelona); en ella se entrelazan tres posicionamientos de naturaleza distinta pero que pueden convergen en un proyecto; en este caso, la docencia, la investigación y la cooperación municipal.

También se cuenta, en este mundo de la docencia en Historia del Arte, con dos aportaciones que subrayan la huella de una investigación con punto de partida en España pero que aplicación en Latinoamérica. Lo concreta Vidal Pacheco, en relación con el campo universitario, a nivel general, y lo especifica Cortes López, tratando sobre el investigador Antonio Romera y su huella en la Historia del Arte en Chile.

4. El ámbito jacobeo. A modo de introducción: un tiempo —2010 y siguientes— para una compleja temática.

Siempre que coincide en domingo el día 25 de Julio, festividad de Santiago el Mayor, Patrón Único de España, se celebra un Año Jubilar que tiene su meta en la Catedral de Santiago de Compostela. Llegar y pasar la Puerta Santa, abierta a lo largo de cada una de esas anualidades

jacobeas, puede entenderse como la visualización máxima de lo que la iglesia católica reconoce como modo de conseguir una indulgencia plenaria para quien cumple con una serie de requisitos preestablecidos.

Con independencia de que quien llegue hasta aquí -y lo haga por motivos diferentes, más o menos próximos a lo religioso-, lo cierto es que el Camino de Santiago, en sus múltiples rutas, se convierte en un territorio especialmente concurrido de una manera muy intensa en el Año Santo Compostelano pero también en cualquier otro. Tanto es así que se está dando, últimamente, la siguiente circunstancia: la cantidad de peregrinos que hacen el Camino en una determinada convocatoria se mantiene, prácticamente, en las anualidades siguientes para volver a acrecentarse en el siguiente año jubilar.

Pero no solo es una cuestión ésta que afecta a la cantidad ya que tiene aspectos cualitativos importantes. Llama la atención, por ejemplo, la diversidad de orígenes de quienes llegan a Santiago de Compostela, tanto de los más diversos países europeos como del continente americano así como de otras procedencias.

Es cierto que, a la hora de justificar este fenómeno social, cabe argumentarlo desde perspectivas varias, muchas de ellas vinculadas a la mentalidad y apetencias actuales (interés turístico, sentido de la aventura, ocupación del tiempo de ocio...) pero también es verdad que su basamento principal se encuentra en la historia y el patrimonio cultural que el paso del tiempo atesoró en el Camino y en la meta, así como en todo aquello que lleva la impronta jacobea, otorgándole un determinado sentido, reconocible desde los estudios propios de la Historia del Arte, en concreto, y del Patrimonio Cultural, en líneas generales.

Estamos, en todo caso, ante una temática compleja que aconseja una mirada atenta, no solo desde la importancia que hoy se le supone sino también por ese “fondo histórico” del que emana y que, desde distintas perspectivas y modos, conviene poner en valor.

5. Los estudios jacobeos de ayer, hoy y mañana

● 5.1. El ayer

El siglo XX ha supuesto un tiempo en el que se han hecho una gran cantidad de estudios relativos a lo que bien puede denominarse culto y cultura jacobea. Un aleccionador repertorio de lo publicado al respecto puede valorarse desde dos recopilaciones bibliográficas. La primera de las cuales abarca lo impreso hasta 1993 e incluye, también, referencias anteriores al propio siglo XX. El segundo volumen trata, en cambio, sobre lo publicado entre el año 1994 y el 2001.

Pues bien, el primer tomo cuenta con 3.623 registros que se distribuyen así: 1419 , monografías; 434, capítulos de monografías; 1780, artículos en 350 publicaciones diferentes ². En tanto, en el segundo se puede constatar la existencia de 3167 referencias: 1051, monografías; 851, capítulos de monografías; 1265 artículos en 138 publicaciones distintas³.

2. J. M. García Iglesias, (dir.), *Bibliografía Jacobea I (hasta 1993)*. Santiago de Compostela, 2002, p. 16.

3. J. M. García Iglesias, (dir.), *Bibliografía Jacobea II (1994-2001)*. Santiago de Compostela, 2002, p. 15.

Dos cuestiones primeras a considerar con respecto a los datos aportados anteriormente: Primera: en los ocho años que transcurren al final del XX, principios del XXI se ha publicado prácticamente tanto sobre temática jacobea como, al menos, en los cien años anteriores. Segunda: hay más de 130 cabeceras de publicaciones periódicas que tienen interés por presentar trabajos sobre esta materia.

Una tercera cuestión a considerar, también, desde los datos que se aportan en el segundo volumen reseñado: De los 3167 títulos referenciados, 2055 se corresponden con la parte general y 1412 con la que nos remite a Galicia. Así pues, con ser, al menos en los últimos años, una temática especialmente relacionada con el solar galaico, la mayor parte de lo publicado – casi dos de cada tres trabajos- se refiere a otros espacios geográficos vinculados, de algún modo, con lo jacobeo.

Evidentemente, en ese ayer, hay un tiempo que nos lleva desde el año 2002 al 2009 en el que los estudios jacobeos tuvieron un gran impulso, especialmente favorecido desde la Xunta de Galicia. Tras el revulsivo que supuso el llamado Xacobeo 1993⁴, los celebrados en el año 1999⁵ y 2004⁶ iban a suponer, también, un fuerte apoyo en la búsqueda de un mejor conocimiento, puesta en valor y difusión del fenómeno jacobeo. Tomando, en ambos casos, el mundo de las exposiciones como fuerza motriz de la investigación se plantearon sistemáticas programaciones desde las que se abordaron múltiples temáticas al respecto. Así mismo se propusieron diferencias iniciativas científicas y un acabado programa de publicaciones⁷.

● 5.2. Hoy

Un nuevo Año Santo Compostelano, en el presente 2010, supone el aliciente debido para que se impulsen, una vez más, los estudios relativos al ámbito jacobeo. En esta ocasión, sin embargo, el contexto de crisis económica que se atraviesa ha minorado sustancialmente las posibilidades de acometer importantes objetivos en lo que cabe entender como un desarrollo cultural que propicie mejoras en el conocimiento, conservación y promoción de importantes obras en aquellas infraestructuras relativas a este tipo de actividad. Pero, aún siendo así, este fenómeno -y en lo relativo concretamente al impulso de la peregrinación a Santiago- no deja de acrecentar su popularidad, incrementándose sustancialmente el número de peregrinos que hacen, de uno u otro modo, el Camino.

Dos son las exposiciones que, en esta anualidad, destacan, sobre todo, en el aumento del conocimiento de la temática propiamente jacobea. Por una parte cabe citar *Compostela e Europa. A historia de Diego Xelmírez*, promovida por la Xunta de Galicia y que ha concretado su aportación

4. L. Celeiro Álvarez (dir.), Xacobeo 93. Galicia. Santiago de Compostela, 1994.

5. J. M. García Iglesias (dir.), Xacobeo '99. Galicia. Santiago de Compostela, 2000.

6. J. M. García Iglesias (dir.), Xacobeo 2004. Galicia. Santiago de Compostela, 2005.

7. Se explicita toda la programación y desarrollo de la misma en los libros citados anteriormente, los tres elaborados a modo de memorias de los respectivos años.

científica en un elogiado tomo⁸. La otra muestra destacable se titula *Santiago, Punto de Encuentro*, a vincular con la Fundación Caixa Galicia y el Cabildo de la Catedral de Santiago, también poseedora de un ejemplar catálogo⁹. En lo que aportan estas dos experiencias expositivas se testimonian las potencialidades que tal tipo de actividades pueden, en la actualidad, aportar en el mejor conocimiento, conservación y promoción de una temática como aquella en la que se basan.

El que en este XVIII Congreso del CEHA, realizado en una ciudad como la de Santiago en la plenitud de un Jacobeo, la primera de sus secciones se oriente hacia los Proyectos e innovación en el desarrollo de nuestra disciplina y que, dentro de la misma, exista un apartado concreto al ámbito jacobeo, nos debe de llevar a valorar, conjuntamente, lo que los profesionales aquí presentes aportamos al respecto y que bien puede entenderse como aleccionador testimonio de los intereses actuales en este ámbito de trabajo .

Son., entre las veintinueves presentaciones de esta sección, nueve las aportaciones, como ya se ha dicho, que se centran en el ámbito jacobeo. Es evidente que cuestiones tales como el lugar en el que se celebra el Congreso y el año que nos convoca anima a trabajar en esta línea de investigación pero no deja de ser, en todo caso, un dato importante a tener en cuenta, significativo del interés actual por esta temática en España y, por supuesto, a nivel internacional.

La Historia del Arte ha tenido en el estudio de las formas – inventariándolas, catalogándolas, valorándolas por estilos, territorios...- su modo de desarrollo más común. Es evidente que, aún habiéndose trabajado mucho al respecto, todo lo realizado es revisable, corregible y aumentable, en el conocimiento de obras que, en un apreciable número de ejemplos, todavía, son inéditas. En esta línea de trabajo cabe citar la comunicación de Olmo Gracia, de la Universidad de Zaragoza, que nos lleva hasta San Isidoro de León para hacer aportaciones a un corpus de revestimientos lapidarios medievales. Debemos de recordar, también, que a este autor se deben trabajos importantes, vinculados con cuestiones relativas a los procesos de restauración¹⁰.

El análisis de la escultura barroca en Galicia, en relación con lo jacobeo -ya por la vía de la devoción al Apóstol, ya por su vinculación al cabildo compostelano- , es también aquí objeto de estudio por parte de dos jóvenes investigadores formados en la Universidad de Santiago de Compostela. En la primera línea de las citadas se encuadra la comunicación de Marica López Calderón, buena conocedora de la obra de escultores gallegos tan relevantes como Francisco de Moure, Mateo

8. M. Castiñeiras, M., (dir.), Compostela e Europa. A historia de Diego Xelmírez. Santiago de Compostela, 2010.

9. E. Fernández Castiñeiras, J: M: Monterroso Montero, R, Yzquierdo Peiró (dirs.), Santiago, punto de encuentro. Santiago de Compostela, 2010.

10. M. Núñez Motilva, A. Olmo Gracia, "Acabados cromáticos en la iglesia mudéjar de Santa María de la Huerta de Magallón (Zaragoza)". Artigrama, 23, 2008, pp. 483-497; A. Olmo Gracia, C. Rallo Gruss, "Arquitecturas y color. Un revestimiento cromático mudéjar inédito en el castillo de Mazota (Zaragoza)", Actas del XI Simposio Internacional de Mudejarismo. (Teruel, 18- 20 septiembre, 2008), Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 2009, pp. 579-590; A. Olmo Gracia, "¿ Pedro de Aponte? Arqueta de la infanta María", en C. García Morte, M. Castillo Montolar, (Coordins.), El esplendor del Renacimiento en Aragón. Zaragoza, 2009, p. 173.

de Prado y José Gambino¹¹, y que orientó, también, su estudio a espacios vinculados a monumentos sitos en diferentes rutas que llevan a Compostela – Samos¹², Vilanova de Lourenzán¹³, Betanzos¹³-, además de ocuparse de temáticas vinculables con Santiago de Compostela, teniendo como telón de fondo su condición de arzobispado y meta de los caminos de peregrinación jacobea¹⁴.

También sobre escultura barroca gallega trata Cajigal Vera¹⁵, cuya tesis doctoral, tal como anunció en el Aula Abierta CEHA 2008, se refiere a *Los “curatos de presentación” del Cabildo de la Catedral de Santiago* - y centra sus líneas de investigación en el Arte barroco, Historia de la arquitectura, Santiago de Compostela, Camino de Santiago, tratadística- habiendo presentado ya algunos resultados al respecto¹⁶. También cabe destacar su aportación en el Congreso Internacional *La cultura del Barroco español e iberoamericano y su contexto histórico*, en el 2009¹⁷, y su inicio en el estudio del Camino, ocupándose del tramo existente entre Sobrado y Santiago¹⁸.

Aguilar Díaz, de la Universidad de Sevilla, autor con una trayectoria como investigador ciertamente variada, ha introducido recientemente en su quehacer una línea de trabajo relativa al bordado que ya dado resultados significativos¹⁹. Con su aportación al estudio del arte del

11. M. López Calderón, “José Gambino”, en A Pulido Novoa (dir.), *Séculos XVIII e XIX*. Vigo, 2004, pp. 114-147; M. López Calderón, “La creación de un tipo y el nacimiento de un estilo: tres modelos de Francisco de Moure en Salvador de Lourenzán, en E. Fernández Castiñeiras, J. M. Monterroso Montero (eds.), *Arte beneditino en los caminos de Santiago*. Opus Monasticorum II. Santiago de Compostela, 2007, pp. 403-428; M. López Calderón, “La evolución del tipo iconográfico de Nuestra Señora de los Dolores en la escultura barroca compostelana y las aportaciones de José Gambino”. *Compostellanum*, LIV, 3-4, (2009), pp. 467-486; M. López Calderón, *Lenguaje, estilo y modo en la escultura de Francisco de Moure y José Gambino*. Santiago de Compostela, 2009; M. López Calderón, “A propósito de la Inmaculada Concepción de Santa María de Montederramo: el tipo iconográfico de la Purísima en la plástica compostelana desde Mateo de Prado a José Gambino”, en E. Fernández Castiñeiras, J. M. Monterroso Montero (eds.), *Piedra sobre agua: el monacato en torno a la Ribeira Sacra*. Opus Monasticorum IV. A Coruña, 2010, pp. 141-158.

12. M. López Calderón, “A obra do “escultor e arquitecto” Francisco de Moure en San Xulián de Samos”, en M. C. Folgar de la Calle, A. Goy Diz (dirs.), *San Xulián de Samos: historia e arte nun Monteiro*: Opus Monasticorum III. Santiago de Compostela, 2008, pp. 193-2008.

13. M. López Calderón, “Apuntes para el estudio del convento de las Agustinas Recoletas de Betanzos: análisis iconográfico y estilístico de las esculturas del retablo mayor”. *Anuario Brigantino*, XXVIII, 2005, pp. 401-412.

14. M. López Calderón, “Espacios de representación en la Compostela de 1900: el salón del Palacio Arzobispal”, *Compostellanum*, LI, 3-4, 2006, pp. 525-542.

15. M. A. Cajigal Vera, “Libros de arte y arquitectura en el fondo antiguo de la biblioteca del Instituto Teológico Compostelano. Siglos XV-XVI”, *Compostellanum*, IL, 3-4, 2004, pp. 489-535

16. M. A. Cajigal Vera, “Tras los pasos de una “Restauración en Estilo” en el Barroco Gallego: Fernando de Casas y los informes de curatos de presentación del Cabildo de Santiago de Compostela”, en M Arenillas (ed.), *Actas del Quinto Congreso Nacional de Historia de la Construcción* (Burgos, 7-9 septiembre 2007). Madrid, Instituto Juan de Herrera, 2007, pp. 157-165.

17. M. A. Cajigal Vera, “Un rostro barroco para el Apóstol Santiago: arte, música, literatura”. *Congreso Internacional La cultura del Barroco español e iberoamericano y su contexto histórico* (Varsovia, 21-25 septiembre 2009).

18. M. A. Cajigal Vera, “El Camino del norte entre Sobrado y Santiago: recobrando la autenticidad”, *Camino de Santiago: revista peregrina*, 10, 2010, pp. 43-49.

19. J. Aguilar Díaz, “Arte o artesanía. El bordado en el Convento de Nuestra Señora de la Merced de Écija”, en A. Martín Pradas. (coord.), *500 Aniversario de la Merced y Hermandad de Nuestra Señora de la Piedad y Stmo. Cristo*

bordado en relación con la Catedral de Santiago de Compostela orienta el estudio de lo jacobeo a un campo de trabajo prácticamente inédito, señalando, de este modo, un área de investigación a prolongar.

El estudio del Patrimonio Cultural vinculado a los diferentes territorios jacobeos – y particularmente a los diferentes Caminos a Santiago- cuenta, en este caso, con dos aportaciones. En la de Monlleó i Galcerà se hace una aproximación a una determinada localidad catalana, Tortosa, en su condición de puerta del Camino del Ebro tanto en los tiempos de la Baja Edad Media como en los modernos, optando por una línea de investigación previamente considerada por este autor²⁰ entre cuyos estudios cabe citar, en este caso, aquellos en que manifiesta su interés por la iconografía y el simbolismo; es el caso de los dedicados a la iglesia de Sant Joan Baptista D'Orta (Tarragona)²¹ o a la Seu Vella de Lleida²².

La aportación que plantea Azanza López, de la Universidad de Navarra, sobre escultura pública tiene precedentes significativos previos, del mismo autor, como el dedicado a aquella que tiene una función conmemorativa sita en Navarra²³. También son destacables sus estudios sobre iconografía religiosa, concretamente sus aportaciones sobre la imagen de San Francisco Javier²⁴. En este caso el trabajo presentado aproxima esta temática al Camino proponiendo una forma de catalogación a tener en cuenta.

Los estudios sobre la ciudad de Santiago de Compostela, a entender siempre como meta del Camino, se amplían, en este caso, en función de un trabajo de otro investigador formado en la Universidad compostelana, Novo Sánchez, quien ha dedicado una parte sustancial de su investigación al retablo gallego, en monumentos sitos en distintos caminos de Santiago en Galicia²⁵,

de la Exaltación en la Cruz de Écija: Actas de las VIII Jornadas de Protección del Patrimonio Histórico de Écija (Écija 2-3 octubre 2009), Écija, Asociación de Amigos de Écija, 2010, pp. 289-293.

20. A. Monlleó i Galcerà, "Consideraciones acerca de camino jacobeo del Ebro". Cuadernos de Estudios Caspolinos, 23 (1998), pp. 29-52.

21. A. Monlleó i Galcerà, "Estudi iconogràfic de l'eglésia de Sant Joan Baptista d'Orta (Tarragona), Anuario de Estudios Medievales, XXVI, 1 1996, pp. 407-436; A. Monlleó i Galcerà, "Postil·les a l'estudi iconogràfic de la capella major de l'eglésia de sant Joan Baptista d'Orta: Tarragona", Anuario de Estudios Medievales, XXXIII, 1, 2003, pp. 487- 488.

22. A. Monlleó i Galcerà, "Simbolisme cosmologica a la planta de la seu vella de Lleida". Ilerda, IL, 2, 1991, pp. 7-22.

23. J. J. Azanza López, El monumento conmemorativo en Navarra: la identidad de un reino. Pamplona, 2003; J. J. Azanza López, "Escultura conmemorativa en Navarra en torno al cambio de siglo: origen y consolidación de un género". Ondare. Cuadernos de artes plásticas y monumentales, 23, 2004, pp. 385-399; J. J. Azanza López, "Promotores y comitentes de la escultura conmemorativa de comienzos del siglo XXI en Navarra". Cuadernos de la Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro, 2, 2007, pp. 99-144.

24. J. J. Azanza López, "La imagen de San Francisco Javier en el arte contemporáneo: el caso de Navarra", Congreso Internacional "Los mundos de Javier" (Pamplona, 8-11 noviembre 2006), Pamplona, Gobierno de Navarra, 2008, pp. 263-293.

25. F. J. Novo Sánchez, "El antiguo retablo de San Miguel del trascoro de la Catedral de Tui", Congreso de Novos Historiadores de Galicia. Santiago de Compostela, Asociación Galega de Historiadores, 2002, pp. 71-75; F. J. Novo Sánchez, "La traza de los antiguos retablos mayores de dos iglesias parroquiales en Lalín: Santiago de Catasós y San Xoán de Vilanova". Cuadernos de Estudios Gallegos, CXVI, 2003, pp. 259-271; F. J. Novo Sánchez, "Retablos

así como en la propia Catedral Compostelana²⁶. Otros estudios suyos, relativos a la catedral de Tui, en el llamado Camino portugués, son también resaltables²⁷. La valoración, en este caso, de un determinado palacio compostelano contribuye al conocimiento de una red urbana en relación con un arquitecto, Lucas Ferro Caaveiro, con importante obra en la misma.

Sobre cuestiones relativas a conservación y restauración se integran aquí dos estudios, uno, en relación con la arquitectura de la Orden de Santiago en Andalucía, realizado por Gómez de Terreros Guardiola, de la Universidad de Huelva, quien trata aquí sobre dicha cuestión tras haber hecho estudios, previamente, sobre la Arquitectura y Ordenes militares en Sevilla²⁸, y haber realizado, también, trabajos sobre obras de restauración, tanto en relación con la propia Catedral de Sevilla²⁹ como de la capilla sevillana de Santa María de Jesús³⁰, así como de diferentes monumentos sevillanos de la segunda mitad del siglo XIX³¹ y del XX³², proyectando, igualmente, en parecido orden temático, su línea de investigación hacía cuestiones tan debatidas como la reconstitución de la escena del Teatro Romano de Mérida³³.

En tanto la aportación de Romero Pazos, formada en las aulas compostelana, lleva a poner en valor la restauración en marcha del Pórtico de la Gloria, incidiendo en cuestiones tales como

barrocos de la ciudad de Mondoñedo", en C. Fernández-Refoxo González, (coord.), *Rudesindus: la tierra y el templo*, Santiago de Compostela, 2007, pp. 280-293;

26. F. J. Novo Sánchez, "El Retablo de la Capilla de las Reliquias de la Catedral de Santiago: subasta, proyectos y proceso de contratación", *Compostellanum*, XLIV, 3-4, 1999, pp. 495-526.

27. F. J. Novo Sánchez, "La Ilustración en la Catedral de Tui: el proyecto de una nueva fachada occidental, del ingeniero militar Miguel de Hermosilla (1800)", *El Museo de Pontevedra*, LV, 2001, pp. 257-263; F. J. Novo Sánchez, "La vida y los milagros de San Telmo en la sillería del coro de la Catedral de Tui", en S. González Soutelo, M. Cendón Fernández (eds.), *Tui, presente, pasado y futuro*. Pontevedra, 2006, pp. 201-223.

28. M. V. Gómez de Terreros Guardiola, "Arquitectura y órdenes militares en Sevilla: intervenciones en los conventos de San Benito de Calatrava y Santiago de la España", *Temas de estética y arte*, 19 (2005), pp. 121-167

29. M. V. Gómez de Terreros Guardiola, "Obras de restauración terminación de la fachada del ángulo suroeste de la Catedral de Sevilla: el proyecto de Francisco Javier de Luque", *Laboratorio de Arte: Revista del Departamento de Historia del Arte*, VI, 1993, pp. 245-261; M. V. Gómez de Terreros Guardiola, "La Restauración del Patio de los Naranjos de la Catedral de Sevilla. Los Proyectos de Félix Hernández Giménez", *Magna Hispalensis (I). Recuperación de la Aljama Almohade*, Granada, Aula Hernán Ruiz, Cabildo Metropolitano, 2002, pp. 33-113.

30. M. V. Gómez de Terreros Guardiola, "La capilla sevillana de Santa María de Jesús: obras y restauraciones, 1909-2006", XI Simposio Internacional de Mudejarismo (Teruel, 18-20 septiembre 2008), Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 2009, pp. 87-106.

31. M. V. Gómez de Terreros Guardiola, "Tratamiento y Fortuna de los Grandes Monumentos Sevillanos en la Segunda Mitad del Siglo XIX. Teoría e Historia de la Restauración en España. Periodo 1844-1900. Actas del II Seminario Valencia. VII Master en Conservación del Patrimonio Arquitectónico, Valencia, Universidad Politécnica de Valencia, 2007, pp. 163-196.

32. M. V. Gómez de Terreros Guardiola, "La conservación del Patrimonio Arquitectónico Sevillano, 1936-1940. Del inicio del la Guerra Civil a la Consolidación de la Comisión de la Sexta Zona del Sdpan". *Temas de Estética y Arte*, XXIII (2009), pp. 351-369.

33. M. V. Gómez de Terreros Guardiola, "Reconstitución de la Escena del Teatro Romano de Mérida. La intervención de Antonio Gómez Millán", *EGA. Revista de Expresión Gráfica Arquitectónica*, 2, 1994, pp. 129-135.

la accesibilidad y la puesta en marcha de una dinámica que potencie el comprensión del valor de lo que se restaura y la complejidad de cómo se acomete tal procedimiento.

En suma, desde lo que, entre todos, estamos haciendo, cabe reconocer lo hecho, en todo caso, como oportunos y propio de líneas de acción a mantener en el tiempo: sigue siendo dominante, así, nuestra tradicional ocupación en el inventario, catalogación y puesta en valor del patrimonio propiamente histórico-artístico. Se tratan, en este orden de cosas, sobre temáticas vinculadas tanto a la iconografía jacobea – es decir, la interpretación visual del Santo en diferentes tiempos de la historia- como del más completo conocimiento tanto de la actividad artística vinculada a los territorios del Camino de Santiago como a la propia Compostela, como meta de peregrinos. La propuesta de nuevos modos de hacer, y de indagar en campos de trabajo deficientemente explorados, completa el valor de lo aquí, colectivamente, ofertado.

Por otra parte el vincular el estudio de la Historia del Arte a la conservación y restauración del Patrimonio Cultural es una cuestión abordada que merece una reflexión concreta. Se trata de un área de trabajo en la que el posicionamiento profesional de quien lo acomete suele integrarse en el desarrollo de colectivos que trabajan con objetivos que, muchas veces, van mucho más allá de lo que son los propios de un correcto mantenimiento de unos bienes artísticos a los que, también, el paso del tiempo afecta y conviene conservar del mejor modo posible. El abordar, por ejemplo, nuevos usos para inmuebles de valor histórico e, incluso – al adaptarse a diferentes finalidades-, reformularlos en parte, incluso con posibles ampliaciones, supone partir de un pasado en el que el estudio del historiador del arte ha de conllevar mucho más que contar con una introducción histórica a un determinado proyecto ya que ha de considerarse el real punto de partida desde el que adoptar soluciones que han de ser, en todo caso, consecuentes con el bien patrimonial en el que se opera. De todos modos el trabajo del historiador del arte en este campo de la conservación y restauración ha de entenderse como una ocupación profesional consolidada en la que ha de seguirse trabajando, también, en los tiempos venideros.

● 5.3. Y mañana

El futuro de un campo de trabajo como el propio del ámbito jacobeo ha de tener en cuenta, a nuestro entender, una serie de premisas. En primer lugar que estamos ante una temática caracterizada por:

1) su punto de partida en un culto apostólico, ubicado en España históricamente desde el siglo IX – con significativos antecedentes anteriores- , y que ha tenido, desde sus orígenes , un reconocimiento internacional que, en el discurrir de la Edad Media, ha incidido en toda Europa y en otros espacios cristianos del mundo por entonces conocido. En este sentido estamos ante una temática promovida desde el territorio ibérico que ha tenido, ya entonces, una proyección internacional que no cuenta con similitudes a tener en cuenta.

2) El sentido que se le otorga al culto a Santiago el Mayor, al ser considerado, en España, como Patrón Único, desde los reyes asturianos hasta la actualidad. En la medida en que la Corona de España asume nuevos espacios – en América, Filipinas...- allí llega, de su mano, el culto

jacobeo, con la pertinente proyección sociocultural que conlleva su plasmación en diferentes realidades artísticas. Un abundante número de localidades, y de centros religiosos – catedrales, parroquias, conventos...-, se dedican a este apóstol.

3) La devoción a Santiago el Mayor, con la peregrinación que tanto le identifica, se vincula, con otras propias de la tradición jacobea y el Camino de Santiago entre las que cabe citar, especialmente, las marianas: el culto a la Virgen del Pilar nos remite, así, a la supuesta evangelización de las tierras ibéricas por parte de este Apóstol; otras, en cambio, como la de la Virgen Peregrina tienen que ver con la peregrinación en sí misma. Se puede hablar, de este modo, de un conjunto de devociones jacobeanas entre las que cabe integrar, también, las de Salomé y Zebedeo -padres de los apóstoles Santiago el Mayor y Juan Evangelista-, a su propio hermano Juan, al también apóstol Santiago el Menor –con culto, igualmente, en Compostela-, además de todo un santoral vinculable, de algún modo, al reconocido como apóstol de España. De este modo santos como Eufrasio (uno más entre los varones apostólicos) o Famiario (a citar entre quienes fueron peregrinos) merecen un reconocimiento desde esta clave jacobea.

4) El fecundo mundo de los milagros del apóstol Santiago Zebedeo, entre los que tienen una especial relevancia aquellos en los que se muestra como un caballero, trasciende el reconocimiento medieval para tener expresiones que el mundo del arte ha asumido posteriormente. Estamos, en este caso, ante una temática que no solo tiene una proyección en España sino que llega a otros territorios a donde llegaron los españoles y, con ellos, el culto jacobeo.

5) La Orden de Santiago, tanto en su historia medieval como en los tiempos modernos, y hasta contemporáneos, ha generado toda una línea de realizaciones que nos llevan desde un mundo de frailes, en el ámbito medieval, a caballeros, en tiempos posteriores, distinguidos con la Cruz propia de su Orden que tiene en este apóstol a su patrono, también con Cofradía propia en diferentes lugares.

6) Por allí por donde pasaron los peregrinos a Santiago, de una forma más o menos sostenida a lo largo de los siglos, se tejió una red de caminos, entre los que el denominado francés, tiene una especial relevancia, en los que se palpa especialmente la huella jacobea, una de las cuestiones a considerar detenidamente. No se trata de vincular de una forma indiscriminada todo aquello que supone el territorio propio de los caminos a esta posible línea de investigación sino de contemplarlo desde la perspectiva propia de lo jacobeo para, de este modo, rastrear un pasado, un presente, y hasta un futuro, a valorar. Se trata, en este sentido, de indagar sobre lo jacobeo en todos aquellos territorios por donde pasaron, o pasan, peregrinos y quedan testimonios, de una u otra forma, que acrediten algún tipo de relación con esta temática.

7) El estudio de Santiago de Compostela, como punto final de los Caminos y lugar de encuentro con el templo principal de Santiago Zebedeo, exige, también, esa “mirada jacobea” para entresacar, en su historia y realidad presente, lo que realmente cabe vincular a este culto y cultura.

8) Estamos, en todo caso, ante una línea de trabajo abierta a la creación de nuevas realidades artísticas. Así sucede, o puede suceder, en el mundo de la arquitectura, el urbanismo, el cuidado y remodelación de los caminos, la escultura, la plástica, el audiovisual, las artes escénicas y mu-

sicales, así como cualquier otra potencial herramienta de creatividad que interese al estudioso del arte. No se trata ahora tanto de una actividad artística realizada en función del Santo (que también) como de quien se identifica con la peregrinación y el culto jacobeo.

6. La historia del arte en España, mañana

Se han de tener en cuenta, hacia el futuro, a la hora de plantear nuevas líneas de investigación las siguientes cuestiones:

1) Hay que partir de lo hasta ahora investigado, desde el reconocimiento de que hay una ingente información que conviene conocer, en la medida de lo posible, como punto de partida de lo que cabe considerar hacia el futuro. Cabe abordar, en este sentido, líneas de investigación ya tratadas anteriormente, a partir de lo conocible, o bien plantear otras nuevas. En todo caso, el hecho de que estamos ante un área de estudios en la que existen ingentes testimonios artísticos, multitud de fuentes para abordarlos, y una bibliografía, sumamente amplia y heterogénea, aconseja una pertinente preparación previa antes de elegir y dimensionar una específica línea de investigación propia.

2) Los avances técnicos, operados en las últimas décadas -forjadores de una sociedad globalizada, con un acceso impensable hace poco tiempo, a una información muy variada, y con la posibilidad de operar en ámbitos virtuales que hacen viables relaciones entre personas, y grupos, en tiempo real-, nos ubican en un mundo nuevo del que la investigación ha de saber extraer una determinada optimización de los recursos, ahora posibles.

3) La existencia, en la actualidad, de programas tales como el Séptimo Programa Marco, propio del espacio europeo de investigación, así como las posibilidades de cooperación interuniversitaria e investigación – posibles, por ejemplo, con países iberoamericanos y del Mediterráneo³⁴ -, y de las que aportan las convocatorias para proyectos, tanto a nivel estatal como en diferentes comunidades autónomas, nos disponen en un mundo en el que es imprescindible el trabajo en equipos, asociados en proyectos que los articulan en la búsqueda de unos objetivos comunes y, cada vez más, potenciándose unas formas de investigación – y hasta unos campos de trabajo- a los que ha de orientarse el trabajo a realizar. Cada vez será más necesario configurar proyectos en torno a temáticas que interesen en territorios muy amplios, teniendo en cuenta las orientaciones que, en cada caso, se promuevan.

En este momento, por ejemplo, interesan - en el citado Séptimo Programa Marco, y en el ámbito de las Ciencias Sociales -las cuestiones que tienen que ver con la biblioteconomía, la educación, la formación, los servicios de información... En la medida en que los proyectos a presentar asuman una orientación en ese sentido, su impulso económico será más viable. En

34. Véase, al respecto, la "Resolución de 23 de junio, de la Presidencia de la Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo, por la que se convocan ayudas para la realización de las diversas modalidades que conforman el Programa de Cooperación Interuniversitaria e Investigación Científica". Boletín Oficial del Estado, 2 de julio de 2010, núm. 160, pp. 58202-58365..

definitiva, se trata de alienar la investigación en cauces homogéneos que lleven a una mejora en la sociedad europea.

4) La especialización, aplicada al mundo de la investigación, aconseja su desarrollo en equipos de condición interdisciplinar y, al tiempo, generar una predisposición a indagar desde perspectivas de horizontes amplios, que superen ampliamente los característicos de un especialista ocupado en líneas de trabajo muy concretas.

5) Que los proyectos de investigación articulen el trabajo de equipos distintos, pertenecientes a centros de investigación diversos, y ubicados en territorios igualmente diferentes, puede convertirse en una buena línea de acción, siempre que la coordinación del quehacer sea efectivo y se consiga concatenar esfuerzos en busca de los mejores objetivos. No se trata tanto de sumar resultados como de que la conjunción de los mismos permita llegar a conclusiones más relevantes.

Sería deseable que la indagación en el ámbito jacobeo, en las próximas décadas, cumpliera una serie de objetivos. Entre otros:

1) Recopilación y sistematización de fuentes documentales y de bibliografía jacobea, generando una base de datos, de consulta general y a la que se puedan incorporar, con las debidas reservas, informaciones al respecto.

2) Configurar un ambicioso corpus de iconografía jacobea que asuma no solo la devoción a Santiago el Mayor sino también todas aquellas vinculables, de algún modo, a ésta, configurando, así mismo, una base de datos, de consulta general y a la que se puedan incorporar, con las debidas reservas, informaciones al respecto.

3) Profundizar en el estudio de aquellos centros religiosos especialmente vinculados al culto jacobeo partiendo de lo que supone tal devoción en el cada caso.

4) Sistematizar, y generalizar, el estudio de los promotores del culto y cultura jacobea, tanto en el ámbito eclesiástico como en el civil. Pasado, presente y futuro.

5) Estudio de los caminos de peregrinación desde una óptica internacional. Su pasado, presente y potencialidades de futuro.

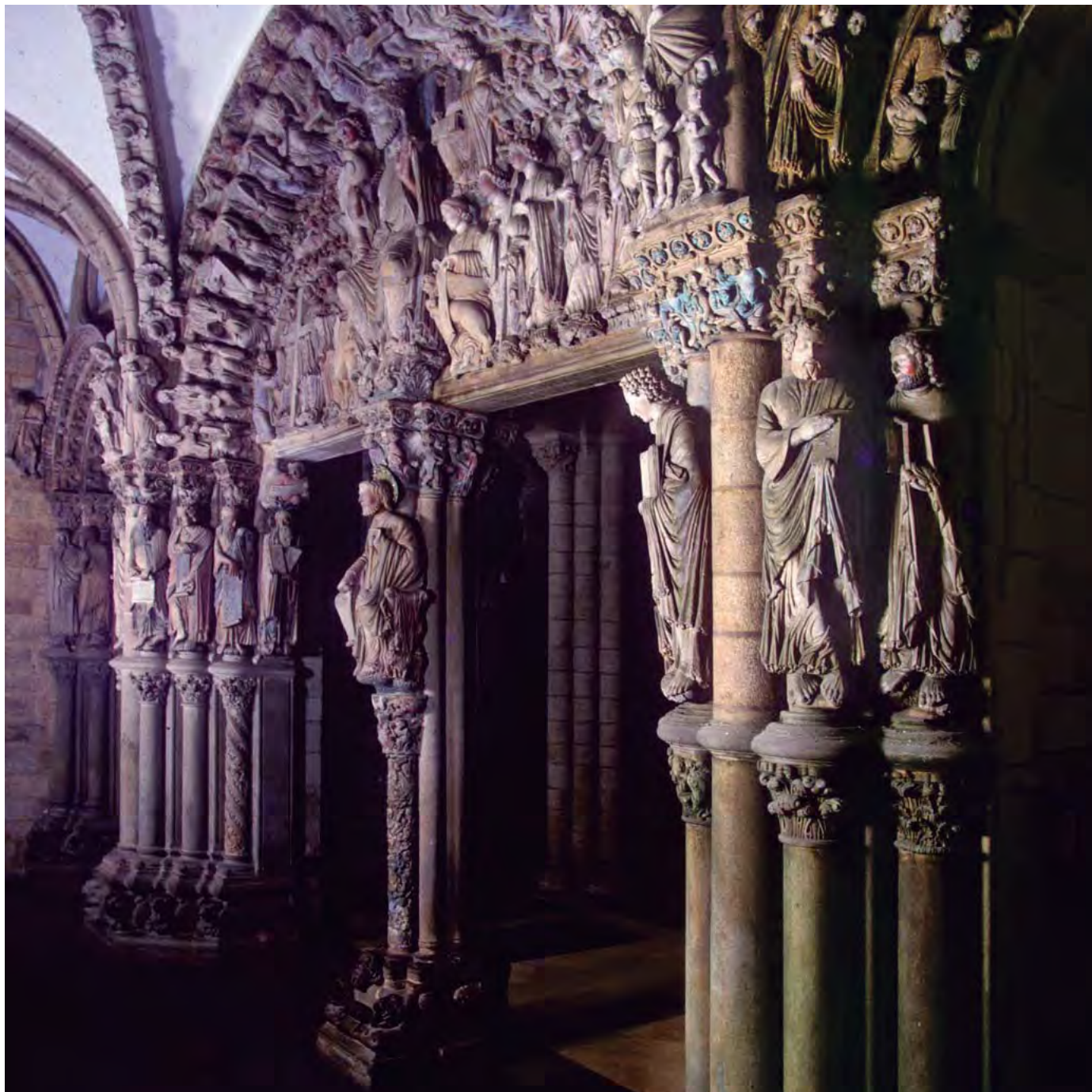
6) Ahondar en el conocimiento sobre el devoto a Santiago: peregrinos, caballeros de su Orden, cofrades, beneficiados por sus milagros...

7) Aportaciones en torno a la gestión del patrimonio cultural vinculado al ámbito jacobeo –conservación y cuidado; puesta en valor; utilización como recurso económico...- como temática a considerar, especialmente, desde un plano interdisciplinar.v

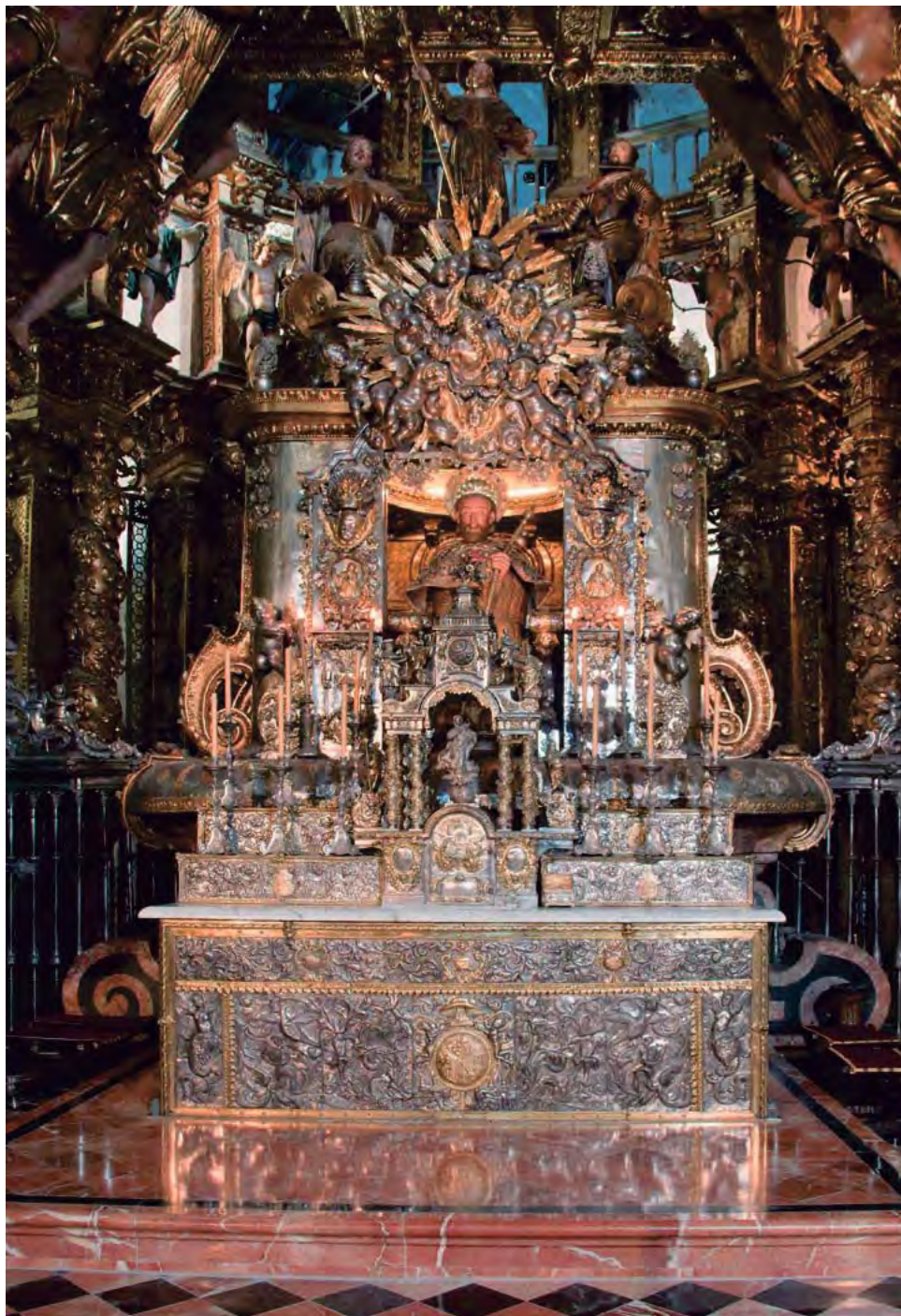


1. En la meta. La Puerta Santa. Santiago de Compostela









5. Camarín y altar mayor de la Catedral de Santiago de Compostela





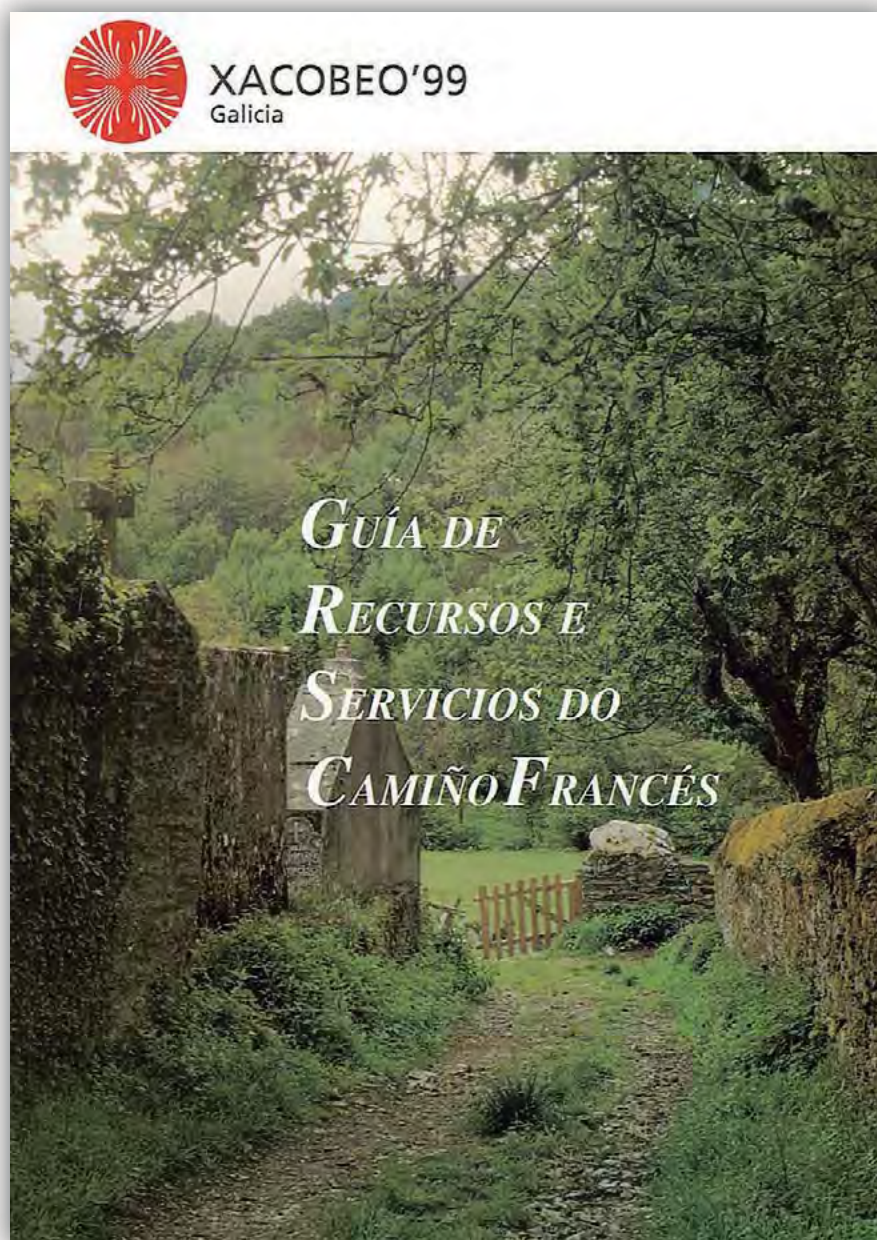
7. La aparición de la Virgen del Pilar al apóstol Santiago el Mayor. Monasterio de San Martiño Pinario. Santiago de Compostela

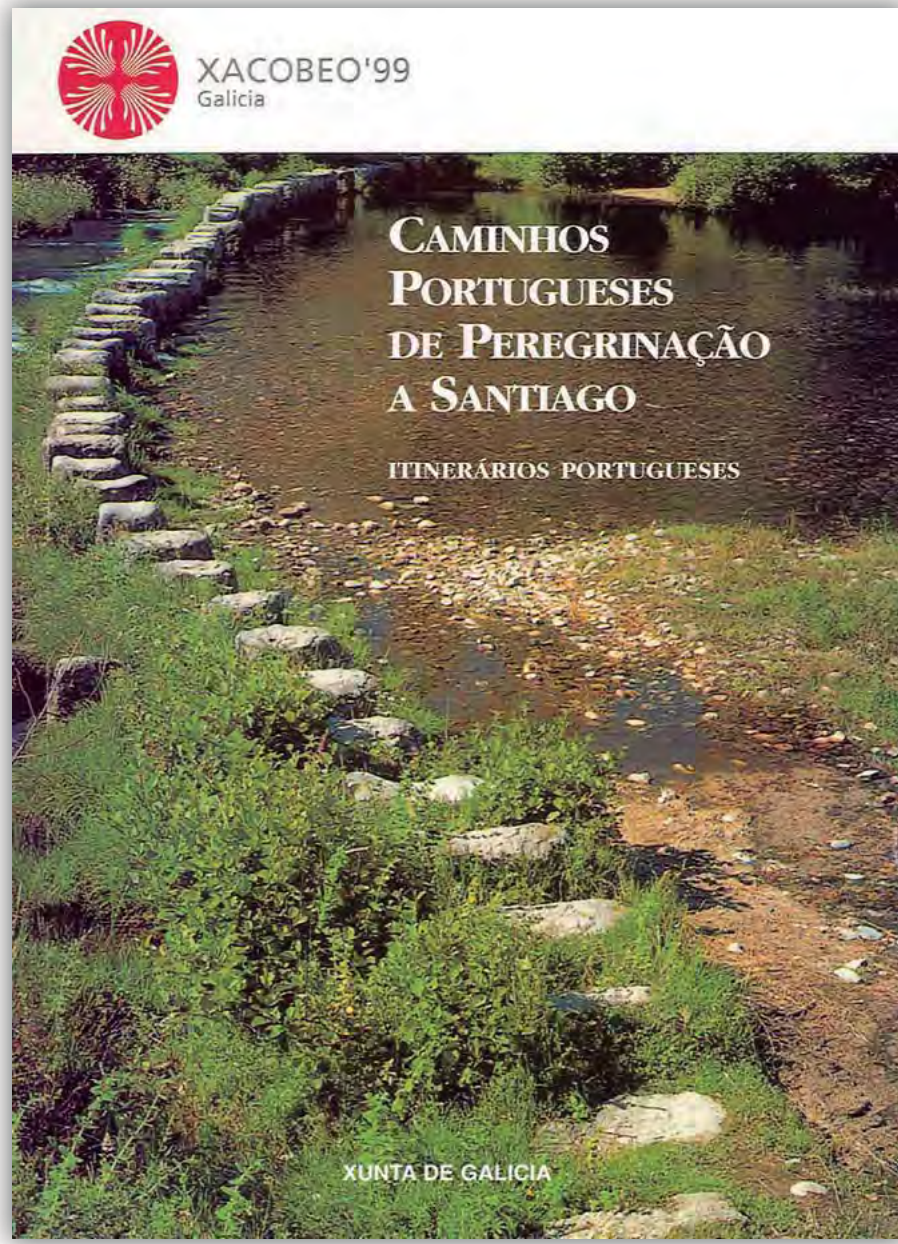








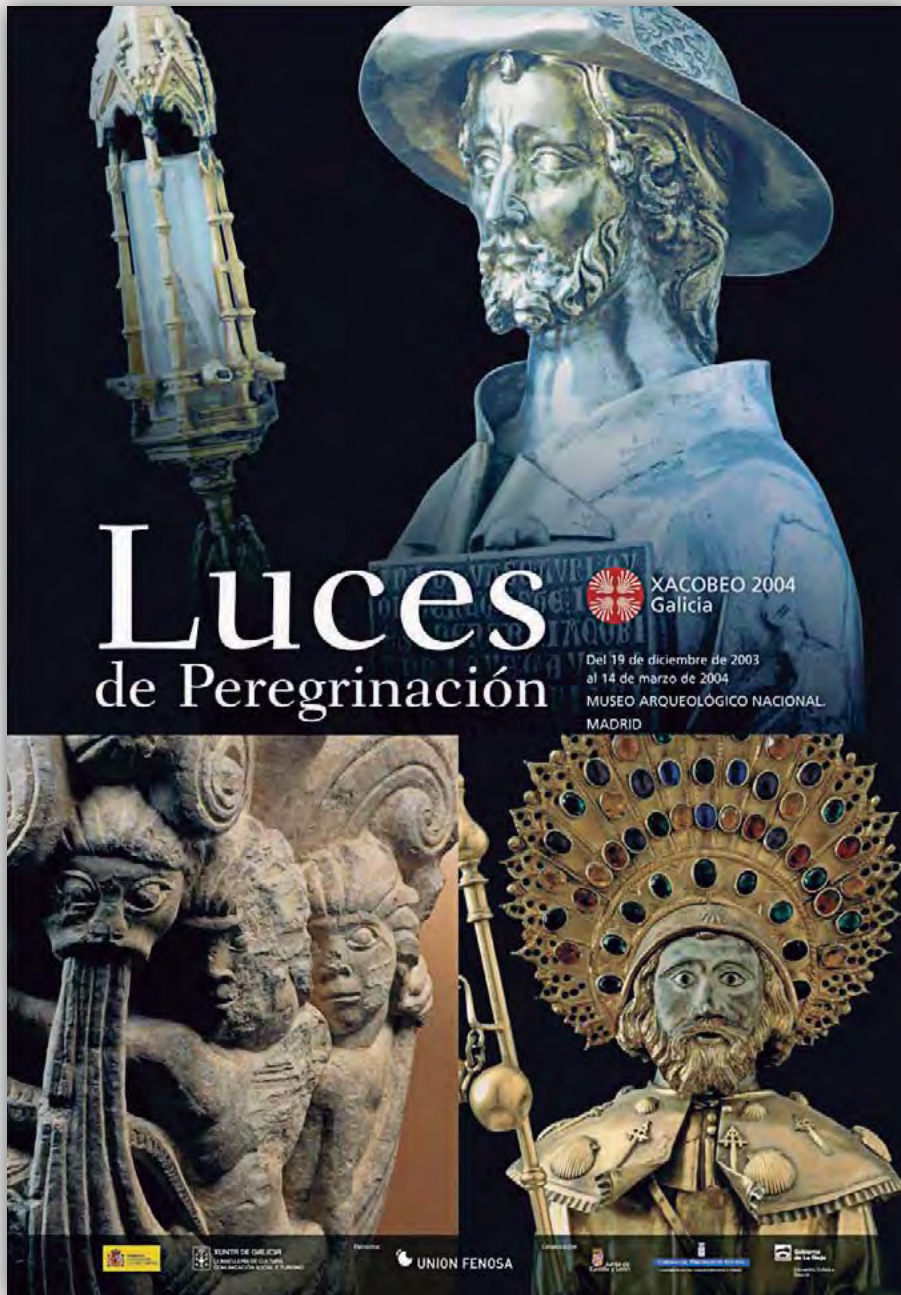




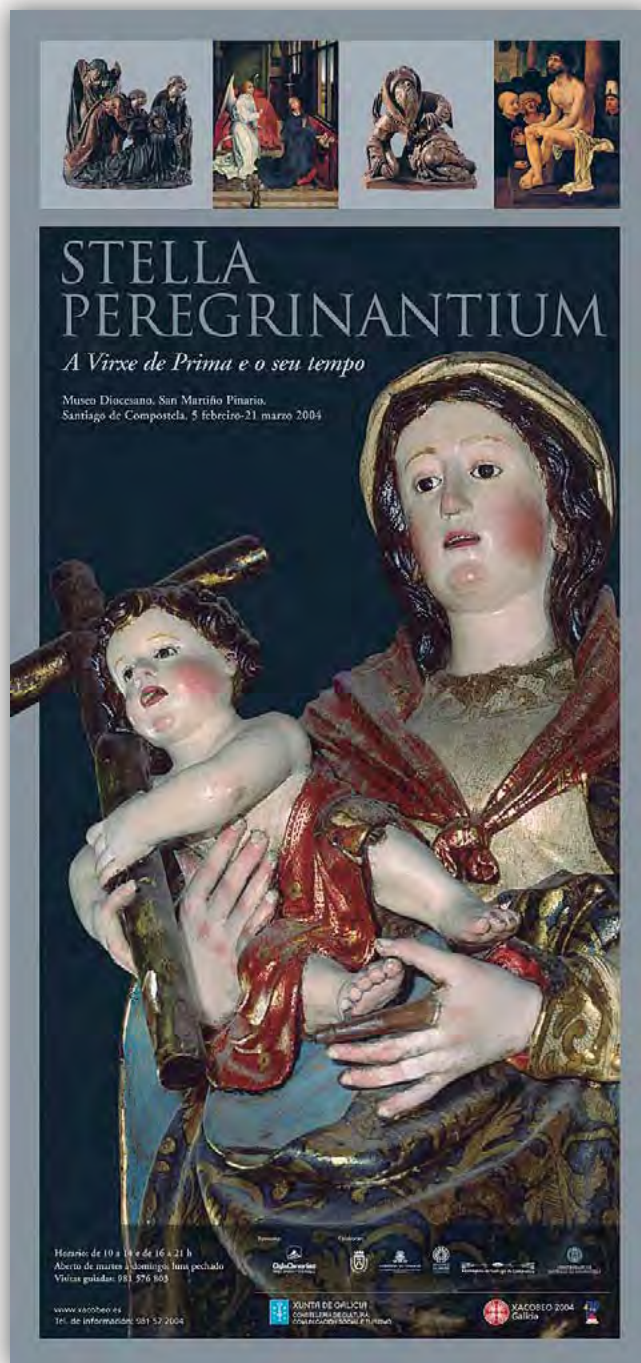
MIRANDO A CLÍO. EL ARTE ESPAÑOL ESPEJO DE SU HISTORIA
 Entre las bellas artes y el patrimonio.
 Proyectos e innovación en la historia del arte. El ámbito jacobeo
José Manuel García Iglesias



14. Portadas de diferentes colecciones editadas por la Xunta de Galicia en relación con el culto y la cultura jacobea en 1999



15. Promoción de exposiciones. Cartel de Luces de Peregrinación. Año 2004



16. Cartel de la exposición Stella Peregrinantium. Año 2004

Turismo y desarrollo sostenible: Las fortificaciones hispano-lusas en el Magreb

ALBERTO DARIAS PRÍNCIPE
Universidad de La Laguna

Resumen: La premisa básica de este proyecto es realizar una investigación que sea aplicable a la realidad que vive la zona del Magreb y que actúe como un elemento dinamizador que contribuya al desarrollo sostenible de la zona, gracias a la rentabilización de nuevos recursos, aptos para la industria turística y cultural. Hemos diseñado una estrategia de trabajo que busca dar respuesta a una demanda de estos recursos que se ha planteado en esta zona en los últimos años. Insistimos, por eso, en el pragmatismo de la propuesta que intenta traspasar los límites del ámbito exclusivamente académico a favor de una mayor difusión de sus resultados.

Basamos esta propuesta en la experiencia habida durante nuestro primer contacto para conocer el estado de la cuestión en Túnez al saber por declaraciones de la propia autoridad de la agencia de colaboración española la frustración habida después de haber restaurado con su dinero la fortificación de la isla de Chikly, en la albufera de Túnez, y haber comprobado que el castillo permanecía vacío y sin uso animándome a elaborar un proyecto que solventara la falta de uso del monumento para de este modo continuar con la campaña con otras fortificaciones levantadas durante los reinados de Carlos V y su hijo Felipe II.

Por eso este fenómeno que es aplicable a todo el itinerario cultural en el que pretendemos trabajar (las cuatro naciones del Magreb) no se reduce solamente a Túnez. Para ello se debe partir, a la hora de valorar el proyecto, de la presencia de estudios científicos que, desde una óptica multidisciplinar (histórica, artística, patrimonial, y de gestión), hayan abordado el estudio de las fortificaciones luso-españolas del Magreb.

Palabras clave: Patrimonio, Magreb, Fortificaciones, Turismo, Itinerarios culturales.

Abstract: *This paper's basic statement is that the project aims to undertake research concerning the current situation of the Maghreb zone, to act as a catalysing element to contribute to the sustainable development of the zone, by enhancing the profitability of new resources that are fitting for the tourist and cultural industry. We have designed a working strategy that seeks to meet the demand that has arisen in recent years in this area as a result of such resources. We would therefore stress the pragmatic nature of the proposal, because it aims to go beyond the limits of a purely academic scope, in order to attain a wider diffusion of the results.*

We base this proposal on experience gained during our initial work on identifying the state of the art in Tunisia, since we learnt from statements issued by the Spanish collaboration agency spokesman of the frustration of restoring the fort on Chikly Island on the Lake of Tunis from its own funds, resulting in the castle remaining empty and not being put to use. I therefore decided to draw up a project to remediate this lack of use, and thus continue the campaign with other forts constructed during the reigns of Charles V and his son Philip II.

Therefore, this phenomenon, which is applicable to the whole cultural itinerary in which we aim to work (the four Maghreb countries) is not just limited to Tunisia. So when assessing the project, we must start by considering other scientific studies that have analysed Portuguese-Spanish forts in Maghreb from a multidisciplinary perspective, encompassing historic, artistic, heritage and management aspects.

Password: *Heritage, Magreb, Fortifications, Tourism, Cultural Itineraries.*

1. Introducción

En marzo del año 2005 recibimos el encargo por parte del Instituto Andaluz de Patrimonio de redactar un artículo sobre las ciudades abaluartadas de Marruecos y Túnez para su revista P H, monográfico dedicado a *Itinerarios culturales y rutas turístico-culturales*, que saldría impreso en el número 60 correspondiente a noviembre de 2006 con el título *Proyecto de ruta cultural de las fortificaciones abaluartadas luso-españolas en la costa atlántica de Marruecos*. Con ello no hacíamos sino seguir los dictámenes que ICOMOS había indicado en mayo de 1999 de forma textual de “animar al Comité Internacional de Itinerarios Culturales para la confección de un inventario preliminar de fortalezas abaluartadas hispano-portuguesas”.

Esta génesis nos llevo a aceptar que este itinerario cultural continuaba pasado el Estrecho hasta poco más allá de la frontera tunecina (adentrados en la costa de Libia), si bien el contenido histórico y en consecuencia la tipología de las construcciones eran bien diferentes en ambas riberas. Mientras que en el litoral atlántico la funcionalidad de las fortificaciones eran lugares para aprovisionamiento en las rutas marítimas, centro en la venta de esclavos o cabeza de puentes para garantizar territorios de influencia más extensos, en el mediterráneo se trataba de puntos estratégicos no solo para defenderse de los afanes expansionistas turcos sino también para salvaguardar de los ataques berberiscos las costas españolas e italianas. La dinámica era opuesta. En el Atlántico primaba una actitud defensiva, en el Mediterráneo ofensiva

El tema del Magreb ha sido sacado a la luz cíclicamente, siempre muy en contacto con los acontecimientos geográficos, antropológicos y, por supuesto, bélicos y coloniales. Sin embargo, en el caso que nos atañe esa periodicidad ha sido más esporádica ya que podemos decir que se limita, en principio, a los documentos hispano – portugueses que nos ponen al corriente de los hechos sucedidos en esos momentos (construcciones, reformas, ampliaciones, etc.). Por ello, las fuentes manuscritas están en los Archivos Nacionais, Torre del Tombo, o en la Biblioteca Nacional, ect. de Portugal, mientras que en España, en el Archivo General de Simancas, Histórico Militar, etc. Sin olvidar otros centros de interés como en el Archivo de Los Ingenieros Militares de Vincennes (París), o la British Library, La Biblioteca Nacional de París, ect.

En lo que respecta a las fuentes impresas, destacan las colecciones documentales portuguesas (*Documentos sobre la Expansao Portuguesa, Dicionario Histórico e Documental dos Architectos, Engenheiros e constructores Portugueses ou au Serviço de Portugal*, etc), o poemas épicos, como el que Mausinho de Quevedo escribió sobre la toma de Arcila o Arzila y Tánger. En el ochocientos, la crisis que el sultanato sufriría a partir de la tercera década y los acontecimientos bélicos de la guerra de 1859 – 60 provocaron una abundante literatura, en buena medida española, consistente unas veces en narraciones de viajeros y estudiosos, y otras eran sólo textos de aventureros de difícil credibilidad, pero no exentos de interés. A esto se añadiría el interés producido desde la conquista francesa de Argelia, pero especialmente después del reparto de África en la conferencia de Berlín que proporcionó otro importante acopio de información, sobre todo francesa, de reconocido rigor científico, pero también española con detalladas descripciones de estas ciudades que contaban con edificios de origen hispanoluso.

Finalmente, en la actualidad, además del análisis que los franceses han hecho de su antiguo territorio y de la colaboración prestada por la Junta de Andalucía, se suman los estudios que del periodo portugués en Marruecos y Túnez se están haciendo en algunas universidades portuguesas, en especial las de Coimbra, Lisboa o do Minho (Guimaraes).

De suma importancia es la documentación gráfica que en muchos casos acompaña a los textos señalados en los archivos hispano-portugueses. Además se cuenta con unas imágenes sustanciales que tienen diversa procedencia, pero que los más explícitos podríamos centrarlo de una parte en la series de tapices y de otra en los grabados que de diferente procedencia nos muestran las imágenes de las ciudades a estudiar. En el primer caso tenemos dos ejemplos paradigmáticos, la colección albergada en la colegiata de Pastrana donde se relata la conquista por los portugueses de las ciudades de Arzila y Tánger (si bien resulta más fácil su consulta con las copias que alberga el palacio de los Duques en Guimaraes) y el conjunto que narra la toma de Túnez repartidos entre el Palacio Real de Madrid y el Alcázar de Sevilla. Finalmente, dentro del mundo gráfico impreso, destacamos las colecciones de vistas de ciudades del mundo, entre las que se encontraban algunas de las estudiadas en este proyecto; así ocurre con uno de los conjuntos mas completos como es el Civitates Orbis Terrarum de Georg Braun y Franz Hogenberg. No obstante en uno y otro caso para su documentación se necesita un estudio previo de transcripción grafica ya que el sentido plástico de los autores les lleva con frecuencia a una traspolación de la propia cultura urbana de sus creadores.

2. Objetivos del proyecto

El Proyecto de investigación con el que comenzamos el estudio de estas fortificaciones intentaba solo una aproximación a la realidad arquitectónica de estos castillos.

No obstante, en esta ocasión queremos ir más allá del simple estudio académico, buscando una aplicación práctica. Nuestro objetivo es estudiar y analizar cómo los bienes patrimoniales desde una perspectiva del turismo cultural, pueden contribuir a la dinamización y desarrollo de esta zona del Magreb mediante la elaboración de planes de actuación que permitan una puesta en valor de los bienes conservados, de modo que se conviertan en un aliciente para el turismo cultural y con ello que se obtenga una rentabilidad económica que favorezca el desarrollo sostenido de la comarca sin renunciar a sus particulares paisajes, sus núcleos de población y su riqueza natural.

La elección de este sector costero Atlántico es un intento de añadir una nueva ruta a las ya tradicionales del turismo marroquí, o sea, las ciudades imperiales, las kashbas del desierto y el turismo de sol y playa, muy productivo a corto plazo pero más depredador.

Algunos sectores de estas comarcas se han convertido en polos de atracción para el turismo de mar, pero sus beneficios se reducen casi en exclusiva a las cadenas hoteleras que monopolizan la estancia, viviendo en consecuencia de espaldas a las poblaciones autóctonas, o con escasísima repercusión en el desarrollo de la población del lugar.

En consecuencia, para la dinamización de estos lugares se necesita rentabilizar sus recursos patrimoniales, mediante el diseño de planes de gestión que contribuyan a su desarrollo. Por tanto,

el objetivo de este proyecto es trazar las estrategias que posibiliten hacer del patrimonio artístico un recurso a explotar y ofrecer los resultados a las instituciones de las distintas comarcas para que puedan rentabilizarlos.

● 2.1. Antecedentes y resultados previos

A partir de la propuesta expuesta en nuestro proyecto de investigación *Itinerarios culturales de las fortificaciones abaluartadas luso-españolas en la costa atlántica de Marruecos*, aparecida en la revista Patrimonio Histórico del Instituto Andaluz de Patrimonio del año 2006, hemos llevado a cabo una campaña de reconocimiento y ubicación de gran parte de las fortificaciones, siempre dentro del ámbito magrebrí, que por ahora conforman los territorios acotados para trabajar en esta investigación.

La idea de que esa arquitectura es un patrimonio cultural fundamental en la civilización universal, y como tal merece ser cuidada y conservada para futuras generaciones, no es siempre compartida por los administradores de estos bienes. Recordemos, como muestra, la destrucción, hace poco tiempo, de la primera fortificación levantada en el antiguo Sahara español, ordenada derruir por el gobierno marroquí, a pesar de las recomendaciones de los organismos internacionales. Y es que más allá del propio embellecimiento al que contribuyen estos edificios, cuenta la solución que estas construcciones puedan brindar desde una perspectiva de usos alternativos respetuosos. Por consiguiente es fundamental su conservación para el conocimiento de materiales y técnicas constructivas, asimiladas también por los pueblos donde se implantaron, de modo que este estudio sirva como un aspecto más que aportar a técnicos y constructores para llevar a cabo la conservación de este patrimonio como parte de ese engranaje que son las cuatro premisas que son el sustento del patrimonio: conocimiento, conservación, estudio y difusión.

● 2.2. Objetivos concretos

1. Se busca identificar sus especificidades a través de una primera etapa que se hará realidad a través de su inventariado, de cuya lectura se podrán deducir sus pautas más relevantes. En consecuencia se deberá identificar los principales valores de los edificios para después darlos a conocer a través de los diferentes medios de comunicación.

2. Se estudiarán de manera específica los aspectos materiales y sistemas constructivos así como también sus procesos de deterioro y posibles soluciones para la intervención de restauración y conservación, dejando constancia siempre de los daños recibidos

3. Elaboración de unas pautas basadas en la experiencia del trabajo de campo para la divulgación de este patrimonio: Guías culturales, centros de interpretación y elaboración de un material didáctico para los futuros visitantes.

4. Hacer uso de la potencialidad que nos ofrece internet para iniciar el desarrollo de proyectos didácticos con una clara finalidad difusora que sea asimilable a distintos niveles culturales y educativos.

3. Metodología y plan de trabajo

Como en cualquier plan de trabajo de investigación histórico, el que aquí se presenta se propone tomar como punto de partida el conocimiento detallado y preciso de la bibliografía específica sobre cada uno de los centros castrenses del territorio indicado. Esta circunstancia supone, en primera instancia, el vaciado sistemático de los títulos a los que hemos hecho referencia y aquellos otros que puedan ser conocidos a través de estas lecturas, que salgan al mercado a lo largo del trabajo, o que la consulta en las bibliotecas universitarias e indicaciones de los colegas magrebíes puedan darnos a conocer.

Así mismo, el vaciado bibliográfico permitirá diseñar las primeras hipótesis a la hora de plantear cual es el tipo de régimen económico, social y cultural que dichas comunidades mantenían en el periodo que abarcan los siglos XV y XVIII. También es un elemento clave para entender cómo estos territorios asimilaron la profunda crisis que significó el abandono político en el que se vieron sumergidos durante el siglo XIX y su posterior colonización.

Este primer apunte propone establecer una fase inicial de trabajo. En ella participarán todos los miembros del equipo. A esta labor de documentación se sumarán las tareas de inventariado.

La elaboración de un inventario de cada uno de los edificios que se pretende estudiar ha de tener la previa preparación de un modelo de ficha de trabajo. Por lo que se refiere a dicha ficha, que será la que se empleara en el proceso de inventario y catalogación, nos ha parecido oportuno la inclusión de los siguientes campos, siendo su soporte también informático. Dicho inventario esta basado en el modelo ofrecido por ICOMOS – UNESCO.

- ● **Datos de la obra:**

- Nº del catálogo.
- Nº de fotografía.
- Autor (si se conoce).
- Título.
- Título secundario.
- Técnicas y materiales de construcción.
- Localización.

- ● **Estado de conservación:**

- Valoración general.
- Deterioros.
- Pérdidas.
- Propuestas priorizadas.
- Descripción de la obra.
- Análisis de la obra.
- Fuentes documentales.

● ● **Fuentes gráficas:**

Material cartográfico procedente de archivos.
Material cartográfico llevado a cabo en los trabajos de campo.
Fotografías.
Bibliografía.

En una segunda fase se procederá al análisis, valoración y publicación del material recogido, aspirando a:

- Poner al alcance de la comunidad científica toda la información disponible, de modo que sea accesible a través de la red, bien en una página independiente, bien integrada en las páginas de instituciones como las Universidades, los institutos Cervantes, etc.
- Realizar la catalogación de las obras inventariadas, su análisis estilístico, descripción y, si fuera posible, interpretación iconográfica.
- Comenzar el estudio para poner las bases del turismo cultural y diseñar el mapa de riesgos e intervenciones priorizadas.
- Teniendo en cuenta algunas de las características y riesgos de la política turística en las diversas regiones, las necesidades de intervención social en algunos barrios y deficiencias de las políticas sociales urbanas, la elevada concentración de elementos patrimoniales de gran interés, así como la existencia de una Carta de Turismo aprobada que ampara los trabajos en beneficio de la sostenibilidad, se convierte en una prioridad intervenir para favorecer una gestión adecuada, preservando el valor patrimonial y cultural, ofreciendo oportunidades a la población en las áreas urbanas más degradadas, garantizando, asimismo, la apuesta por la sostenibilidad en el desarrollo turístico de las ciudades y sitios reseñados

Una vez concluida esta primera parte, el trabajo de gabinete se ira llevando a cabo desde dos perspectivas: La catalogación de los lugares y ciudades y la puesta en valor para un desarrollo sostenible.

4. Beneficios del proyecto, difusión y explotación, en su caso, de los resultados

Completada la labor de análisis, recopilación y revisión se contrastaran los conocimientos aportados con la situación cultural y social, con especial incidencia en el sector turístico desde la perspectiva cultural. En consecuencia intentaremos cubrir los siguientes apartados:

- Elaboración de planes puntuales de aprovechamiento de cada una de las fortificaciones a través de su patrimonio: confección de guías, difusión turística, creación de centros de interpretación, organización y explicación de los fondos conservados en estos castillos, elaboración de material didáctico que sirvan tanto para los visitantes como para los futuros guías turísticos.

- Aprovechamiento de la potencialidad que, en estos momentos, ofrece Internet para desarrollar un proyecto didáctico y museográfico a la hora de la creación de un museo virtual de las fortificaciones hispano-lusas. Este proyecto, además de la explotación directa por las visitas de internautas particulares, podría permitir la elaboración de un programa de difusión didáctica, dirigido a todos los niveles educativos: primaria, secundaria y universidad.
- Desarrollo de un método general de trabajo a través del cual se pueda llegar a confeccionar un plan particular de gestión de cada uno de los inmuebles, dado que cada uno tiene usos diferentes. En dichos planes de gestión, la fortificación se interpretará como una pieza fundamental dentro de un entorno mucho más amplio. Por esa razón, dichos planes no sólo atenderán a la realidad histórico-artística del inmueble, sino también a las posibilidades de aprovechamiento del mismo desde un punto de vista turístico o desde la intención de convertirlos en centro de referencia en su entorno.

Nuestro proyecto, con su contribución, pretende aumentar el conocimiento científico y la transferencia social y empresarial, al tiempo que busca establecer colaboraciones con otras universidades españolas, portuguesas y marroquíes, para favorecer la potenciación del patrimonio como un recurso emergente en el campo del turismo cultural. Del mismo modo, es nuestra intención, como queda recogido en los párrafos anteriores, generar nuevos instrumentos (bases de datos, catálogos digitalizados, etc.) que mediante las nuevas tecnologías favorezcan la difusión de resultados entre la comunidad creciente de investigadores.

5. Historial del equipo solicitante en el tema propuesto

Desde antes de crearse oficialmente este equipo de investigación el tema del Magreb ha estado presente en este grupo. Los logros para no hacer tediosa su lectura los exponemos de manera esquemática en los siguientes apartados:

● 5.1 Proyectos de investigación

Recuperación historiográfica de la arquitectura del Protectorado marroquí: la estética del franquismo en el noroeste africano. Número del proyecto: 93/055. Categoría: Investigador principal. Fecha de concesión: 09-11-1994. Duración: tres años.

Estética e intencionalidad política: Funcionalidad y Forma de la Arquitectura española en el norte de África durante la Dictadura de Primo de Rivera. Número de proyecto: 1999/081. Categoría: Investigador principal. Fecha de concesión: 27-07-1999. Duración: tres años.

● 5.2 Otras actividades

Curso de Humanidades, impartido en la Universidad Carlos III de Madrid, bajo el título “Estética e intencionalidad política: funcionalidad y forma en el norte de África durante el Protectorado español”. Septiembre de 2001. Tres créditos.

Ponente en la XIII Asamblea General de Icomos Mundial, celebrada en Madrid en diciembre de 2002 en defensa del Ensanche español en la ciudad de Tetuán.

Representante de Icomos España en la Asamblea de Icomos Marruecos celebrada en Essaouira . Mayo de 2003.

Representante de Icomos España en la reunión celebrada con la institución estatal *Tetuán Smirn*, para revisar el estado de la Medina como Patrimonio de la Humanidad. Abril de 2005.

Ponente en el congreso de hispanistas marroquíes celebrado a través de la universidad de Fez y el Instituto Cervantes de la misma ciudad con el tema: *Hispanidad y arabidad: El eterno debate durante el Protectorado español a través del fenómeno arquitectónico*.

Convenio con la universidad do Minho, trabajando conjuntamente en las ciudades y sitios de Safí, Azemour, Tanger y Akkazar Seguer.

● 5.3 Colaboraciones previas con instituciones, entidades y empresas africanas

En estos años de trabajo los contactos y colaboraciones que hemos llevado a cabo han sido progresivamente más numerosos. El primer contacto, a través de los Institutos Cervantes de Tánger y Tetuán, nos acercó a distintos profesores, y especialmente con el equipo directivo del Archivo de la Biblioteca de Tetuán (dirigido entonces por el profesor Moubarak), donde quedaron depositados los fondos bibliográficos, documentales, cartográficos y fotográficos dejados por España, después de la retirada de 1956; los contactos académicos han ido produciéndose progresivamente. A esto se suma el que algunas universidades que tienen convenio con La Laguna, intentan llevar a cabo nuevos acuerdos con los centros que aún no los tienen.

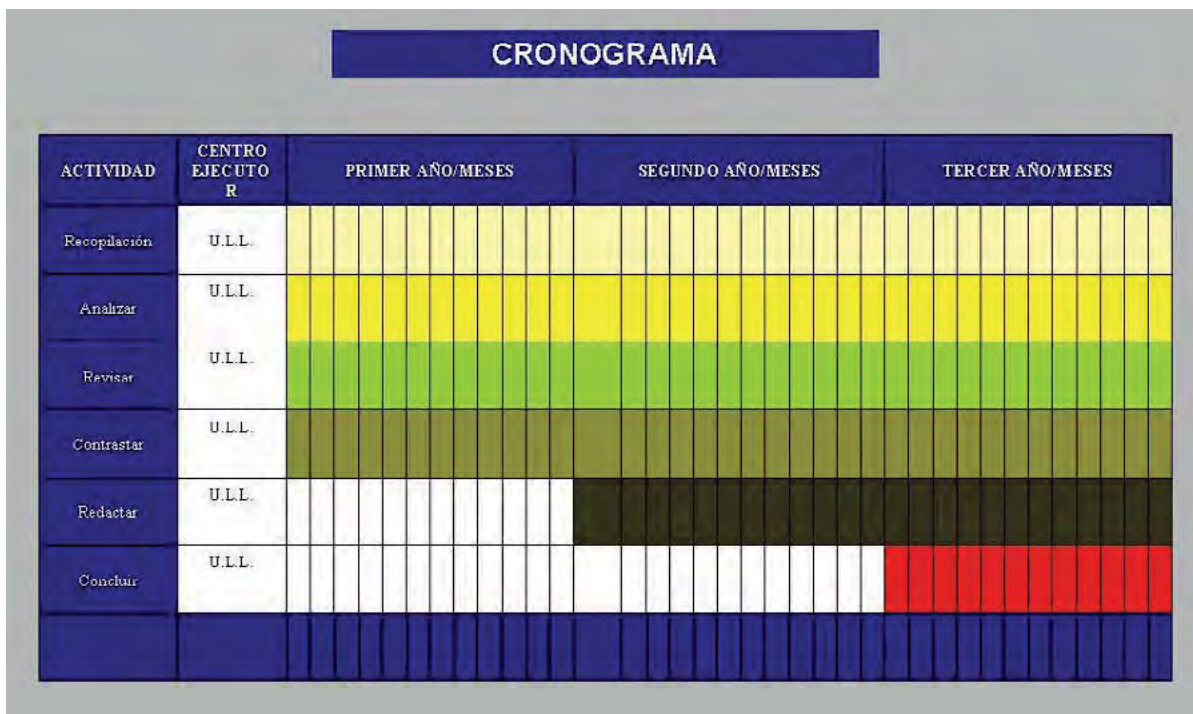
De este modo las universidades con las que se ha establecido un contacto basado en un trabajo compartido son: Universidad Mohamed V de Rabat, en su departamento de Hispánicas de la Facultad de Letras y Ciencias Humanas, siendo nuestro más directo interlocutor el catedrático Abdellatif Limami. Universidad Sidi Mohammed ben Abdellah de Fez, en su departamento de Hispánicas, Facultad de Letras y Ciencias Humanas. Nuestros contactos son el catedrático Abdelmouneim Bounou y el profesor Asis Tazi. Universidad Abdelmalek Essaadi de Tetuán, Grupo de Investigación y Estudios sobre el Norte de Marruecos y España, Facultad de Letras y Ciencias Humanas. La relación viene establecida con el catedrático M´hammad Benaboud y, en menor medida, con el catedrático Sr. Adila. Universidad de Agadir. Departamento de Prehistoria y Antropología, Facultad de Letras y Ciencias Humanas. Nuestro contacto es el profesor Ahmed Sabir. Con ICOMOS Marruecos a través de mi ponencia presentada en la Asamblea mundial de esta institución en Madrid el año 2002. El entonces presidente Sr. Chorfi, en aquel momento Rector de la Universidad de Rabat, ocupa hoy el cargo de Director General de Arquitectura del reino de Marruecos. Esta misma relación fue la causa de que, como miembro de ICOMOS, en

España comenzáramos unos primeros contactos con la Asociación Tetuán – Asmir, con la intención de resolver diversos problemas planteados, al ser la medina de Tetuán Ciudad Patrimonio de la Humanidad.

6. Fuentes y bibliografía impresa basicas

- AA.VV.: Número monográfico de la revista Camoes, nº 17 y 18 dedicado a las *Relações luso-marroquinas. 230 anos*. Novembro 2004. Lisboa.
- ALVAREZ TERÁN, Ma.C.: *Archivo general de Simancas. Mapas, planos y dibujos (Años 1503-1805)*. Valladolid, 1980, Vol. I
- ANDRADA, Francisco de: *Crónica de João III*. Lello&Irmão. Porto, 1976.
- ARRIBAS PALAU, Mariano: *Las relaciones hispano magrebíes en el siglo XVIII*. Madrid 2007.
- CAGIGAS, Isidro de las: *Tratados y convenios referentes a Marruecos*. Madrid, 1952.
- CASTELLANOS, Manuel P. *Historia de Marruecos* (2 volúmenes). Madrid, 1946.
- CERVIÁ, Fr. M. de: *La ciudad de Túnez en 1573*. Introducción y transcripción de Pedro de Montaner. Edición de El Museo de Mallorca. Palma de Mallorca, 1979 (Facsimil del documento).
- CRESTI F.: *Documenti sul Magreb dal XVII al XIX secolo*. Archivio Storico della congregazione “De Propaganda Fide”. Perugia, 1988.
- CHAHBAR, Abdelaziz: *Nuevos datos sobre la entrega de la ciudad de Larache a la Corona española en el siglo XVII*, en *España – Marruecos. Diálogo y convivencia*. Tetuán, 1999.
- CORREIA, Jorge: *Implantação da Cidade Portuguesa no Norte de África. Da tomada de Ceuta a meados do século XVI*. FAUP. Porto, 2008.
- CORTESÃO, Jaime: *Os descobrimentos Portugueses*, 2 vol. S.d., Lisboa 1958.
- DIAS, Pedro: *A arquitectura dos Portugueses em Marrocos 1415 – 1769*. Lisboa 2.000.
- DJELLOUL, Neji: *Les fortifications en Tunisie*. Ministère de la Culture. Túnez, 1999.
- FAGUNDES, María Augusta Lima Cruz: *Documentos inéditos para la historia de Azamor*, en *Arquivos do centro Cultural Português*, t. II. París, 1970, págs. 104-179.
- GARCIA BAQUERO: “*Cartografía militar africano – española*”. AIEa, XX, nº 80 (1966). Págs. 21-49.
- GARCÍA FIGUERAS, T.: *Presencia de España en Berbería central y oriental. Tremecén, Argel, Túnez, Trípoli*. Madrid, 1943.
- GUEVARA, Adolfo L.: *Arcila durante la ocupación portuguesa (1471 – 1549)*. Tánger, 1940.
- JULIEN, J.: *H° de l’Afrique du Nord. Tunisie, Algerie, Maroc, de la conquête arab a 1830*. Paris, 1952.
- LEMPRIÈRE, Guilherme: *Viagens de Gibraltar a Tangere, Salé, Mogador, Sta. Cruz, Tarudante, Monte Atlas e Marrocos*. Lisboa, MCCLXXXIV.
- LEÓN EL AFRICANO, Juan: *Descripción general del África y de las cosas peregrinas que allí hay*. Barcelona, 1995
- LEONE E. DE: “*Fonti per la storia del Maghrib*”, en *Quadribio III*, (1963). Págs. 177-182
- LEZINE, A.: *Notes sur la consolidati3n del monuments historiques de Tunisie*. Tunis, 1953.

- Livro dos Consellos de el-rei D.Duarte (libro da Cartuxa)*. Transc. de João Alves Dias. Lisboa, 1982.
- LOPES DE MENDOÇA, Henrique: *Engenheneiros nas praças de África*. Imprensa Nacional. Lisboa, 1922.
- MAGALHÃES GODINHO, Vitorino, 3 vol. *Documentos sôbre a expansão portuguesa*. Gleba. Lisboa. S.f.
- MARMOL CARBAJAL, L. del: *Descripción general de África*. Edición facsímil del Instituto de Estudios Africanos. Madrid, 1953, T. I
- MORALES LEZCANO, Víctor: *Historia de Marruecos. Desde los orígenes tribales y las poblaciones nómadas a la independencia y la monarquía actual*. Madrid, 2006.
- MORENO PERALTA, Salvador; BRAVO NIETO, Antonio y SÁEZ CAZORLA, Jesús Miguel: *Melilla La Vieja. Plan especial de los cuatro recintos fortificados*. Málaga, 1999.
- RICARD, Robert: *Les Portugais et l'África du Nord sous le règne de Jean III d'après la chronique de Francisco de Andrada en Hespéris*, t. XXIV, 1937. Págs. 259-345.
- RUMEU DE ARMAS, Antonio: *España en el África Atlántica. Documentos*. Madrid, 1957.
- SERRÃO, Joaquim Verissimo: *Historia de Portugal*, 8 vols. Lisboa, 1977-1986.
- SERRÃO, Joaquim Verissimo: *A Historiografia Portuguesa*, 3 vols. Lisboa, 1972-1974.
- SERVICIO GEOGRÁFICO DEL EJERCITO, CARTOTECA HISTÓRICA: *Índices de mapas y planos históricos de África*. Madrid, 1975.
- SUISSE, Abdelilah: *A conquista de Ceuta e as investigações portuguesas do século XX, en Marruecos, España y Portugal. Hacia nuevos espacios de diálogos*. Casablanca 1999.
- VILA Y SUANCES, C.: "La conquista de Túnez". RgM, CXXIX (1945). Págs. 355 – 364.
- VILAR, Juan Bta.: *Mapas, planos y fortificaciones hispánicas de Marruecos (ss. XVI – XX)*. Madrid, 1992.
- VITERBO, Sousa: *Diccionario histórico e documental dos arquitectos, engenheiros e constructores portugueses*, 3 vol. Imprensa Nacional-Casa da Moeda (fac-simile de 1899). Lisboa 1988.
- ZURARA, Gomes Eanes de: *Crónica da tomada de Ceuta*. Publicações Europa-América. Lisboa, 1992.





Itinerario Atlântico



Castillo Chikli







Conservación y restauración de la arquitectura de la Orden de Santiago en Andalucía¹

MARÍA DEL VALLE GÓMEZ DE TERREROS GUARDIOLA
Universidad de Huelva

Resumen: Breve análisis de las tipologías arquitectónicas que la orden de Santiago generó y controló en Andalucía, de su valor de uso y significación, así como de su estado de conservación.

Palabras clave: orden de Santiago, arquitectura, restauración arquitectónica, Andalucía, tipologías arquitectónicas.

Summary: Brief analysis of the building types that the Order of Santiago constructed and controlled in Andalucía. Description of their nature, significance, value and use, and state of conservation.

Keywords: Order of Santiago, architecture, building restoration, Andalucía (Spain), building types.

Hace años el profesor Juan José Martín González destacó el mayor desarrollo artístico de la orden de Santiago, por encima de las de Calatrava, Alcántara, Malta u otras². Ello parece ponerse de manifiesto también en Andalucía, donde su legado arquitectónico quizás sea el más completo de los generados por dichas instituciones (sin menoscabo de las aportaciones calatravas o sanjuanistas, también de gran calidad), tanto por su riqueza tipológica, como por su interés artístico y su perduración hasta la actualidad. Por ello y por celebrarse este congreso en Santiago de Compostela, de uno de cuyos arzobispos recibió la orden su nombre, quedando para siempre vinculada al Apóstol³, esta comunicación, fruto de un proyecto más amplio, que también abarca el estudio de las construcciones de las demás órdenes citadas, se centra en el análisis de su

1. Esta comunicación se ha realizado en el marco del proyecto *Conservación y Restauración de la Arquitectura de las Ordenes Militares en Andalucía* (HUM/2007-62269), financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación y Fondos FEDER.

2. J. J. Martín González, "Panorámica del arte de la Orden de Santiago en Castilla la Vieja y León", *Anales de Historia del Arte*, 4, 1993-1994, p. 163.

3. C. de AYALA MARTÍNEZ, *Las órdenes militares hispánicas en la Edad Media (siglos XII-XV)*, Madrid, 2003, p. 120 y ss. La orden de Santiago nació en Cáceres en 1170, como cofradía de caballeros. Apenas pasados unos meses, en febrero de 1171, se transformó en milicia religiosa gracias a un acuerdo con el arzobispo de Santiago, del que recibió su nombre. Esta vinculación con la Iglesia compostelana duró poco pues antes de 1175 la orden había alcanzado su autonomía, pasando a depender de Roma.

legado constructivo, desde una óptica patrimonial. Cabe añadir que los santiaguistas contribuyeron a la expansión del culto al patrón de España por los territorios reconquistados en los que se iban asentando, entre ellos también los más sureños de la Península, en los que la frontera, en su concepto más territorial que lineal, se mantuvo durante más de dos siglos y medio, con lo que ello conlleva en todos los aspectos cotidianos y, más específicamente, culturales y artísticos⁴.

La orden comenzó a recibir posesiones en Andalucía en la primera mitad del siglo XIII, consolidando más de tres mil km² (el doble que Calatrava) desde entonces hasta entrado el siglo XVI⁵. Gran parte de los mismos permanecieron en sus manos hasta el siglo XIX y aunque perdió algunas localidades en época moderna, pasado tanto tiempo asumiendo la difícil tarea repobladora, su huella en el territorio era ya relevante. En este estudio se ha dado preferencia a las dos provincias donde la orden consiguió un mayor número de bienes: Jaén (encomiendas de Beas de Segura, Bedmar y Albánchez, y Segura de la Sierra, además de las localidades de Chiclana de Segura, que pertenecía a Montizón, y Benatae, de la encomienda mayor de Castilla) y Sevilla (encomiendas de Villanueva del Ariscal, Mures y Benazuza, Castilleja de la Cuesta, Estepa y Guadalcanal, más el monasterio de Santiago de la Espada en la capital y otros bienes dispersos), de donde vamos mostrar algunos ejemplos significativos⁶. Son veintiuna las localidades estudiadas, además de algunas obras dispersas⁷.

Como en Andalucía hemos empezado a indagar sobre el arte de las órdenes militares con cierto retraso con respecto a otras zonas del país, partimos con la idea de que la arquitectura generada por las mismas no presenta cualidades formales específicas⁸. Ello no significa que su potencial constructivo no fuera importante. Así que nos propusimos indagar con otro objetivo: constatar qué huella arquitectónica queda hoy de ellas en Andalucía y su relevancia patrimonial en el presente, analizando su estado de conservación y uso. El resultado sorprende favorablemente, siendo más interesante que lo esperado, lo que permite comenzar a esbozar características

4. A este respecto véase, por ejemplo, A. SICART GIMÉNEZ, "La Orden de Santiago: aportación al desarrollo de la iconografía jacobea", en Actas del Simposio *El Arte y las Órdenes Militares*, Cáceres, 1985, pp. 287-298.

5. Véase A. COLLANTES DE TERÁN SÁNCHEZ, "Los señoríos andaluces. Análisis de su evolución territorial en la Edad Media", *Historia, Instituciones, Documentos*, 6, 1979, pp. 89-112.

6. En el siglo XV, la orden también tenía: en Córdoba, la encomienda de las Casas de Córdoba y el castillo de Benamejí; en Huelva, las localidades de Arroyomolinos de León y Cañaveral de León, vinculadas a Extremadura hasta el siglo XIX; y en Granada, el convento de comendadoras de Madre de Dios.

7. Exactamente son: Segura de la Sierra, Benatae, Beas de Segura, Chiclana de Segura, Génave, Hornos de Segura, La Puerta de Segura, Orcera, Santiago de la Espada (Santiago-Pontones), Siles, Torres de Albánchez, Villarrodrigo, Canena, Bedmar (Bedmar-Garcíez) y Albánchez de Mágina, en la provincia de Jaén; y Estepa (con La Roda de Andalucía), Guadalcanal, Villamanrique de la Condesa, Villanueva del Ariscal, Castilleja de la Cuesta y Benazuza (hacienda en Sanlúcar la Mayor), además del referido monasterio y el molino de Pelay Correa en Alcalá de Guadaíra, en la provincia de Sevilla.

8. Ello ya se puso de manifiesto en el citado simposio sobre *El Arte y las Órdenes Militares*, organizado por el Prof. Andrés Ordax y el CEHA en Cáceres en 1985, y lo sigue manteniendo, por ejemplo, O. PÉREZ MONZÓN en "La arquitectura religiosa y civil de las órdenes militares en la Castilla medieval", en J. A. GARCÍA DE CORTÁZAR y R. TEJA (coords.), *Del silencio de la cartuja al fragor de la orden militar*, Aguilar de Campoo, 2010, pp. 201-234.

comunes y diferenciales de la arquitectura santiaguista andaluza con la del resto de España, así como vislumbrar que son coincidencias más tipológicas y organizativas las que destacan, frente a las estilísticas o formales. Son rasgos por los que la arquitectura se muestra como una buena fuente para el conocimiento histórico.

Para delimitar nuestro objeto de estudio hemos partido de fuentes que, aunque tardías, creemos suficientemente seguras: los estudios de diversos investigadores que han trabajado con los libros de visitas de la orden conservados en el Archivo Histórico Nacional, que indican con claridad dónde arraigó la misma, señalando lo que inspeccionaba y, por tanto, era importante para el control de sus posesiones⁹. En Andalucía los santiaguistas, al repoblar sus territorios, tuvieron que estructurar una nueva sociedad sobre los restos de otra preexistente, muy potente, con la que las diferencias no eran pocas. Era partir casi de cero, en lugares muy poco poblados, por lo que la arquitectura fue fundamental para la defensa, para la aglutinación social en sus más diversos aspectos, destacando el religioso, y para la administración y gestión económica. La fortificación o el castillo, la cerca o la muralla, la iglesia, los molinos y los hornos, las tercias o los bastimentos, las casas de las encomiendas, las ermitas, los hospitales, los conventos ajenos..., que son los tipos que se repiten una y otra vez en los textos que aluden a las localidades analizadas, adquirieron funciones y significados fundamentales: poder, persuasión, protección (humana y divina), posibilidad de producción y subsistencia, jerarquización social... Es decir, la aparición y consolidación de cierta arquitectura en los territorios reconquistados facilitó no sólo su ocupación permanente, sino también una relevante “*semantización del espacio*”¹⁰, generando valores culturales de larga duración. Sólo así podemos explicar que aún hoy, tras muchos siglos, parte de sus huellas tardo-medievales y renacentistas, y a veces más tardías, sigan ahí, con los edificios en pie o, a veces, con su recuerdo en el callejero y la toponimia, en las casas señoriales, en diversas cofradías y tradiciones, o en la organización urbana de muchas localidades.

En nuestro caso, está claro que la densidad arquitectónica no sólo depende de la grandeza de los territorios, sino también del tipo de poblamiento que los caracterice. Mientras que en buena parte de la provincia de Sevilla se han desarrollado grandes localidades, tipo Estepa o Guadalcanal, que cuentan con diversas parroquias, en zonas como la Sierra de Segura, en Jaén, los pueblos son de menores dimensiones, pero más numerosos, por lo que allí se multiplican las parroquias únicas y las edificaciones fortificadas por las diferentes poblaciones. En cualquier caso, raro es

9. El trabajo que, sin duda, ha sido de mayor utilidad para identificar los territorios e inmuebles relacionados con la orden ha sido: R. G. PEINADO SANTAELLA, *La Orden de Santiago en Andalucía (1478-1515)*, tesis doctoral inédita, Universidad de Granada, 1979. Le agradezco muy sinceramente a su autor que nos permitiera su consulta. También han sido de gran interés para el mismo fin: P. A. PORRAS ARBOLEDAS, *La Orden de Santiago en el siglo XV. La Provincia de Castilla*, Madrid, 1997; y M. A. LADERO QUESADA, “La Orden de Santiago en Andalucía. Bienes, rentas y vasallos a finales del siglo XV”, *Historia, Instituciones, Documentos*, 2, 1975, pp. 329-382.

10. E. VARELA AGÜÍ, *La fortaleza medieval: simbolismo y poder en la Edad Media*, Valladolid, 2002, pp. 109 y 123. Véanse también O. PÉREZ MONZÓN, “El arte y las Órdenes Militares”, en F. J. CAMPOS Y FERNÁNDEZ DE SEVILLA (coord.), *Lux Hispaniarum: estudio sobre las órdenes militares*, Madrid, 1999, pp. 205-236; y de la misma autora “La arquitectura religiosa...”, ob. cit.

el lugar que dependió de los santiagoistas, aunque sólo fuera hasta el siglo XVI, donde no queda alguna huella de su paso por el mismo.

Al hilo de lo dicho, hemos de resaltar que cuatro de las poblaciones estudiadas, casi un veinte por ciento, son conjuntos históricos protegidos: Segura de la Sierra y Hornos de Segura, en Jaén, y Estepa y Guadalcanal, en Sevilla. Recordemos también la legislación que ampara los castillos españoles desde 1949. Además, algunos de los edificios estudiados están protegidos como Bienes de Interés Cultural o en el Catalogo General del Patrimonio Andaluz¹¹. En definitiva: el legado de la orden de Santiago en Andalucía, a pesar de habernos llamado más la atención su valor tipológico y semántico, no es artísticamente pobre. Aún así, recordemos una vez más que la mayoría de los monumentos que hoy vemos “no son genuinas creaciones de lejanos antepasados, sino restos alterados o reconstrucciones recientes a través de las que recordamos aquellas obras seculares”¹².

Apuntados unos presupuestos básicos, pasemos a ver muy rápida y escuetamente, a través de unos pocos ejemplos, qué arquitectura se ha conservado en los territorios santiagoistas de las referidas provincias y cuál es su estado actual.

Quizás lo más singular de las órdenes militares frente a otros señoríos es, como afirma O. Pérez Monzón, que poseyeron toda autoridad en los territorios que gestionaron, tanto la civil, como la eclesiástica. De ahí deriva, en buena medida, *la organización de las poblaciones*, en cuyo centro urbano, en torno a la plaza principal, solían agruparse los edificios más representativos: el castillo, la iglesia, los locales de almacenaje, las casas de las encomiendas, etc. Una vez dicho esto, hay que distinguir las localidades ubicadas en la frontera, en las que las fortificaciones adquieren un valor funcional y simbólico de primer orden, que compartirán con la parroquia (Estepa, Siles, Torres de Albánchez...), frente a las que se destinan a ser zonas productivas, en las que la iglesia sería el edificio más significativo, habitualmente próximo a la casa de encomienda u otros bastimentos (Castilleja de la Cuesta o Guadalcanal)¹³.

Está claro que la conservación (de uso) de los espacios urbanos principales suele ser más común en las localidades que quedan en retaguardia que en las localidades de frontera. En estos segundos casos también hay que distinguir según el lugar que ocupe la fortificación: se han mantenido quizás mejor los centros urbanos fortificados ubicados originalmente en lugares más llanos (Villarodrigo, Torres de Albánchez...), en torno a los que las poblaciones crecieron más cómodamente, que los elevados en cerros o montículos, que sufrieron (y aún algunos sufren), un progresivo abandono (castillo nuevo de Bedmar, Estepa...) y la degradación de su entorno (junto a algunos de ellos se instalaron después cementerios, como en Siles o Estepa). En el caso

11. A estos efectos se pueden consultar las bases de datos de bienes protegidos en las páginas web del Ministerio de Cultura y de la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía. En concreto son: la iglesia de Orcera, la de los Remedios de Estepa, la del castillo de Estepa, San Vicente (incoado), Santa Ana y Santa María de la Asunción en Guadalcanal y la ermita de San Benito de la misma localidad.

12. A. GONZÁLEZ MORENO-NAVARRO, “El monumento, documento y arquitectura. Apuntes sobre su posible restauración objetiva”, en I. REPRESA (dir.), *Restauración arquitectónica II*, Valladolid, 1998, pp. 45-60, la cita en p. 48.

13. Véanse las ya citadas publicaciones de O. Pérez Monzón.

de Estepa, en Sevilla, es significativo cómo se está recuperando el cerro de la antigua villa (de San Cristóbal) en las últimas décadas. Segura de la Sierra es otro caso singular, por estar su castillo muy elevado sobre el pueblo, que mantiene bien su centro histórico, en torno a la plaza de la Encomienda, aunque con numerosas transformaciones edilicias puntuales. Conserva además algunas casas y calles interesantes que dan una idea de cómo pudieron ser estas poblaciones¹⁴.

Pasemos a ver los distintos tipos de edificios apuntados. *Las fortalezas y los recintos amurallados*, por su propia naturaleza de arquitectura fuerte, se han conservado, aunque parcialmente, en una buena proporción, sobre todo las primeras, a pesar de haber sido abandonadas prácticamente todas antes o después¹⁵. Aquí hay que apuntar que, mientras en la provincia de Sevilla el único recinto santiaguista relevante que hay es el de Estepa¹⁶, en Jaén abunda la arquitectura fortificada, aunque de diversos tipos: hay castillos de primera magnitud, como el de Segura de la Sierra (fig. 1); otros recintos importantes, como los de Hornos, Bedmar (fig. 2) o Siles; y lo que en la documentación se denominan torres con cortijos, siendo estos últimos cercas que suponemos de inferior nivel que una muralla, puesto que todos se perdieron muy pronto¹⁷. Así que mientras que en Jaén se cumple lo aplicado por Carlos de Ayala a otras zonas del país, como Cuenca, donde prácticamente ninguna población de la orden de Santiago dejaba de “tener vestigios, por ruinosos que fueran, de cerca y castillo”¹⁸, en Sevilla la situación difiere bastante.

¿Cómo llegaron al siglo XX? Algunos habían desaparecido por completo (Orcera, Benatae), de otros quedaban mínimos restos dispersos y sin clara localización (Chiclana o Beas), unos cuantos se conservaron en ruinas (Segura de la Sierra, Hornos, Bedmar) y otros, parcial y regularmente (Torres de Albalánchez, Villarrodrigo, Génave, Siles, Albalánchez de Mágina, Estepa...) ¿En cuáles se ha intervenido y cómo? En casi todos, aunque sea sólo para iluminarlos. Desde los años sesenta se están haciendo obras, en la mayor parte de los casos aún insuficientes para su correcta conservación, que generan disparidad de criterios y opiniones. En los sesenta y setenta, con arquitectos como Rafael Manzano Martos (trabajaba con Pons-Sorolla) y Luis Berges Roldán,

14. V. SALVATIERRA CUENCA, *Segura de la Sierra. Historia y monumentos de una villa medieval*, Segura de la Sierra, 1999, trata sobre las casas ubicadas en las calles de la Iglesia y de los Caballeros Santiaguistas, alguna de tipo “mudéjar” que podría fecharse entre los siglos XIII y XIV.

15. La excepción es el castillo de Canena, mitad calatravo, prácticamente reconstruido por Francisco de los Cobos en el siglo XVI.

16. Existen dudas razonables sobre la entidad del “castillo” o “palacio” de Guadalcanal, así como sobre la envergadura de su muralla (la localidad tuvo posiblemente un “cortijo”, como aparece en algunas fuentes documentales). Véase A. RUIZ MATEOS, *Arquitectura civil de la Orden de Santiago en Extremadura. La casa de la encomienda. Su proyección en Hispanoamérica*, Badajoz, 1985, p. 91.

17. Sobre este tema M. RODRÍGUEZ LLOPIS, *Señoríos y feudalismo en el reino de Murcia. Los dominios de la Orden de Santiago entre 1440 y 1515*, Murcia, 1986, p. 39 y ss.

18. C. AYALA MARTÍNEZ, “Fortalezas y creación de espacio político: la orden de Santiago y el territorio conquense (siglos XII-XIII)”, *Meridies*, 2, 1995, pp. 23-47, véase p. 24.

primaron criterios historicistas, en Segura, Hornos o Estepa¹⁹. Desde los años finales del pasado siglo XX han proliferado intervenciones “modernas” (tampoco completamente, ni siempre), incluso en los mismos castillos (fig. 3), supuestamente distinguibles, pero que no por ello transforman menos la realidad de nuestra arquitectura fortificada, porque, en un estilo u otro, suelen ser reconstructivas. Habría que debatir seriamente sobre este tema e hilar fino porque, si bien los edificios sin uso son de difícil conservación, en los que se rehabilitan se pierde parte de su esencia. Además, si no interviniéramos, desaparecerían casi irremediablemente.

También podríamos apuntar otras cuestiones. Se está actuando sobre recintos de los que, en muchos casos, aún sabemos poco, recuperando un momento de su imagen, descartando otros y anulando en ocasiones el paso del tiempo por los mismos, quizás con una visión aún romántica y monumentalizadora de la Edad Media. Un ejemplo: las torres de los cortijos, de murallas y castillos de la Sierra de Segura (Siles u Hornos, e incluso la torre del homenaje de Segura de la Sierra) solían tener, según reflejan los documentos, cubiertas de madera y teja, elementos que debían de ser comunes en la zona, tanto para proteger las bóvedas inferiores, como para canalizar agua a los aljibes. Dichos remates proporcionarían una imagen bien diferente de estas obras, algo parecido a lo que se puede ver en fortificaciones intervenidas en otras zonas del país en las que se han restaurado sus cubiertas, como en Ayanz (Navarra) o en Abizanda (Aragón)²⁰.

En cuanto a su uso, entre los que se han rehabilitado para ello, tenemos un centro de interpretación (Segura), un salón de actos (Villarodrigo), un taller astronómico en marcha (Hornos), pero muchos se encuentran a medio (o sin) intervenir (el Cubo de Siles, la torre de Torres de Albanchez, Bedmar...).

Sigamos con *las iglesias parroquiales*, que aunque en muchos casos no son las primeras que se hicieron en los territorios reconquistados (los orígenes de la mayoría se datan en los siglos XIV, XV y XVI), cuentan con un alto grado de pervivencia, aunque también las haya incluso reconstruidas por completo con posterioridad (La Puerta o Beas de Segura, en el XIX o el XX, por la guerra de la Independencia). El uso ha facilitado su conservación, aunque también su transformación o reconstrucción parcial (por ejemplo de numerosas cubiertas) con el paso de los siglos, en ocasiones “actualizándolas” según los gustos de los tiempos. De hecho, si observamos las plantas de algunas de ellas, se percibe claramente su irregularidad, fruto de dichas transformaciones y ampliaciones (Segura de la Sierra o Santa Ana en Guadalcanal).

No presentan particularidades especiales con respecto a las de las zonas respectivas. Así, por ejemplo, las de la Sierra de Segura, muestran claras relaciones con obras del momento de Castilla-

19. Sobre las obras del castillo de Segura de la Sierra tratan: F. PONS-SOROLLA y ARNAU, “The restoration of the Castle of Segura de la Sierra”, *Monumentum*, X, 1973, pp. 75-84; y A. ROMERO GALLARDO y S. RODRÍGUEZ TAUSTE, “Estudio del castillo de Segura de la Sierra (Jaén): su proceso de restauración durante la época franquista”, *e-rph: Revista Electrónica de Patrimonio Histórico*, 3, 2008.

20. Sobre Abizanda, véase: J. F. ESTEBAN LORENTE, “El hombre, la balística y la medida. Consideraciones para la restauración de cadalsos y techumbres en los castillos del siglo XI. Abizanda, Fantova y Loarre”, *Artigrama*, 6-7, 1989-1990, pp. 297-329. Le agradezco al prof. Javier Martínez de Aguirre Aldaz la información que me ha facilitado sobre este tema.

La Mancha y Murcia²¹. En esta zona se pueden distinguir dos grupos de templos, señalados por P. A. Galera: el primero compuesto por las iglesias de arcos diafragma con cubiertas de madera a dos aguas (supuestamente el modelo más antiguo, que perdura hasta el XVI, como en Santiago de la Espada), que en algunos casos han ido combinando sus techumbres originales con bóvedas en la Edad Moderna (Siles o Torres de Albánchez); y las realizadas con bóvedas tardogóticas y cierta influencia renacentista (Orcera u Hornos)²². En Sevilla, en Estepa, se encuentra el interesante templo de Santa María (figs. 4 y 5), que quedó inacabado y conserva en sus pies arcos trasversales, mientras que el grueso del templo lo constituyen tres magníficas naves de cantería con bóvedas tardogóticas, que responden al desarrollo del estilo tras el impacto provocado en su entorno por la catedral hispalense. También llama la atención que en esta última provincia se repiten las iglesias de arcos transversales, más sencillas y fáciles de construir, por ejemplo en Guadalcanal (Santa Ana y San Sebastián), que cuentan o contaban con interesantes torres fachadas propias también de la región.

El estado actual de las iglesias es bueno en general. Sin embargo, se pueden señalar un par de cuestiones: algunas ya han sido rehabilitadas para otros usos, como centros culturales (Santa Ana de Guadalcanal o Santa María de Estepa) o incluso como mercados (San Sebastián, en Guadalcanal); y además, continúa cierta tendencia a desvestir los materiales de enlucidos, tal y como se hacía en épocas pasadas (Siles, Albánchez de Mágina, Bedmar...).

En lo referente a *los conventos*, es conocida la aversión de los santiaguistas al asentamiento en sus territorios de otras comunidades religiosas. Aún así, en las fuentes se mencionan los fundados en sus localidades: jesuitas en Segura de la Sierra, franciscanos en Orcera, varios en Beas o Guadalcanal... Algunos han desaparecido, otros están vacíos, aunque se conserven sus edificios... Pero lo que más nos interesa son los conventos de la propia orden y, en concreto, el de Santiago de la Espada de Sevilla, fundado por el maestre Lorenzo Suárez de Figueroa como lugar para su propio enterramiento. Hoy es convento y colegio de madres mercedarias; y contiene una interesante capilla mudéjar (muy restaurada bajo la dirección de José Gestoso) y un claustro que, aunque reconstruido a fines del siglo XIX, conserva capiteles con la cruz de Santiago²³.

Pasemos ahora a ver la arquitectura civil destinada a la correcta administración de los territorios de la orden: *casas de las encomiendas*, *casas tercias*, *bastimentos*, etc. En ella no se ha detectado uniformidad tipológica, quizás porque las fuentes consultadas no contienen claras des-

21. Vid. C. GUTIÉRREZ-CORTINES CORRAL, *Renacimiento y arquitectura religiosa en la antigua diócesis de Cartagena (Reyno de Murcia, Gobernación de Orihuela y Sierra de Segura)*, Murcia, 1987; y P. MOLINA CHAMIZO, *Iglesias parroquiales del Campo de Montiel (1243-1515)*, Ciudad Real, 1994.

22. Sobre estas iglesias, P. A. GALERA, "Arquitectura religiosa en la Sierra de Segura", *Anales de la Sierra de Segura*, 1, 2003, pp. 55-63.

23. Vid. F. LÓPEZ VARGAS-MACHUCA, "La iglesia del antiguo convento hispalense de Santiago de los Caballeros: historia y espacios arquitectónicos", *Archivo Hispalense*, 253, 2000, pp. 99-128; y M. V. GÓMEZ DE TERREROS GUARDIOLA, "Arquitectura y órdenes militares en Sevilla: intervenciones en los conventos de San Benito de Calatrava y Santiago de la Espada", *Temas de Estética y Arte*, XIX, 2005, pp. 121-167.

cripciones de estos edificios, quizás porque en Andalucía subsisten muy pocos²⁴. Por ello hay que llamar la atención sobre el mal estado de conservación de dos muy significativos, pues son, junto con la torre terciada de Génave, las construcciones de almacenamiento de grano más antiguas que existen en Andalucía²⁵: la casa terciada de Siles (s. XV), que responde a la arquitectura popular de la zona (hoy vivienda privada); y el bastimento del pan y del vino de la mesa maestra de Guadalcanal (s. XIV, fig. 6), con una planta baja con arcos transversales bien interesante²⁶. En cuanto a la variedad de la arquitectura civil, atendamos a otros ejemplos: la hacienda Benazuza (Sanlúcar la Mayor), una “casa de granjería” sin población hoy convertida en un lujoso hotel, con una entrada torreada similar a la que describen los libros de visitas²⁷; o la denominada casa de Jorge Manrique en Segura de la Sierra, que cuenta en su portada con el escudo de los Figueroa sobre la cruz de Santiago, obra del siglo XVI, aunque muy restaurada en los años sesenta del pasado siglo XX²⁸.

También hay que hacer alusión a otros edificios significativos del poder, importantes para la supervivencia y que estuvieron, al menos un tiempo, en manos de la orden por tratarse de monopolios: *los hornos y los molinos*²⁹. Buena parte de ellos se fueron desvinculando de la misma en época moderna y ello hace difícil relacionarla con los que aún quedan. De momento, el que parece estar más claramente identificado es el de Pelay Correa, en Alcalá de Guadaíra, en no muy buen estado de conservación³⁰.

En cuanto a *los hospitales*, destinados a la asistencia de pobres y enfermos, aunque no eran obras específicamente santiaguistas (como las ermitas, estaban vinculados a particulares, concejos o cofradías), eran muy comunes en sus localidades a fines del siglo XV y en el XVI³¹. Debían

24. Sobre las casas de encomiendas véanse las ya citadas obras de Pérez Monzón y Ruiz Mateos. De esta última autora, también “La arquitectura civil de la Orden de Santiago en la provincia de Madrid”, en J. C. de MIGUEL RODRÍGUEZ (ed.), *El Madrid medieval. Sus tierras y sus hombres*, Madrid, 1990, pp. 207-237.

25. F. J. MONTERO FERNÁNDEZ y otros, *Pósitos, cillas y tercias de Andalucía. Catálogo de antiguas edificaciones para almacenamiento de granos*, Sevilla, 1991, pp. 100, 109 y 359-360.

26. Sobre este edificio hemos realizado un trabajo para la revista *Temas de Estética y Arte*, XXIV, 2010, pp. 113-142, titulado “Casas terciadas o de bastimento de la orden de Santiago en Andalucía: La Almona de Guadalcanal (Sevilla)”. Parece de la época del maestro Vasco Rodríguez (por la lápida que ostenta en su fachada), aunque es posible que fuese reformado por Lorenzo Suárez de Figueroa (por restos de hojas de higuera, su seña heráldica, en su portada). Una parte del edificio está en ruinas, otra se usa como bar.

27. R. G. PEINADO SANTAELLA, *La Orden...* ob. cit., t. I, p. 337, t. II, p. 739; y apéndice documental, t. III, p. 1071 y ss.

28. A. MORENO MENDOZA, J. M. ALMANSA MORENO y M. JÓDAR MENA, *Guía artística de Jaén y su provincia*, Sevilla, 2005, p. 513.

29. Vid. el ya citado libro de M. Rodríguez Llopis, pp. 248-258, califica estos edificios como un “auténtico símbolo del señor”.

30. *Patrimonio histórico en el ámbito rural de la cuenca del río Guadaira*, Junta de Andalucía, Consejería de Obras Públicas y Transportes, textos de F. POZO BLÁZQUEZ, Sevilla, 2000, pp. 110-111.

31. Sobre los hospitales andaluces de la orden trata R. G. PEINADO SANTAELLA, “La asistencia a los pobres en el señorío andaluz de la Orden de Santiago a fines de la Edad Media”, en *La sociedad medieval andaluza: grupos no privilegiados. Actas del III Coloquio de Historia Medieval Andaluza*, Jaén, 1984, pp. 383-401. Sobre otros hospitales de la orden véase: A. RUIZ MATEOS, “Hospitales extremeños en la Baja Edad Media”, *Revista de Estudios Extremeños*, XLI, III, 1985, pp. 539-558.

ser construcciones bastante sencillas, que respondían a la arquitectura doméstica de cada zona (a veces consta que eran casas usadas para ello), aunque en ocasiones tuvieran mayor entidad e incluso capilla. Sólo hemos localizado restos de ellos, por ahora, en Guadalcanal, donde pudo haber hasta cinco: la portada del hospital del Milagro, que ha sido fechada a principios del siglo XVI; y los restos ruinosos de la cabecera de la capilla de la Caridad (con bóveda nervada), que parece que perteneció al hospital y cofradía homónimos³², y que, como el bastimento del maestre, merecería mayor atención, al estar en un conjunto histórico.

En cuanto a las *ermitas*, muchas han desaparecido. De otras apenas quedan unas ruinas (San Vicente en Segura de la Sierra). Algunas parecen reconstrucciones o nuevas edificaciones posteriores (Cuadros, en Bedmar, o Guaditoca, en Guadalcanal) o muy transformadas (San Roque, en Siles). También las hay que han adquirido mayor entidad (San Benito en Guadalcanal, sin uso y recientemente restaurada). Otro grupo son hoy iglesias o nuevas parroquias (San Sebastián o los Remedios, en Estepa), al igual que existe alguna antigua parroquia (la santiaguista de Canena) convertida en ermita³³.

Por último, la cruz de Santiago también aparece en algunos *elementos urbanos*, como en interesantes fuentes localizadas en Bedmar (datada a fines del siglo XV³⁴) o Albanchez (posiblemente posterior). Creemos que la segunda, como la Imperial de Segura de la Sierra (siglo XVI), nos ha llegado muy transformada.

A modo de conclusión, un par de reflexiones: la importancia de la permanencia de la funcionalidad (práctica y simbólica) para la conservación del patrimonio; y la necesidad de mejorar el conocimiento, la difusión y la conservación de la arquitectura santiaguista en Andalucía.

32. Vid. A. MIRÓN, *Historia de Guadalcanal*, Sevilla, 2006, pp. 256-258; y J. HERNÁNDEZ DÍAZ, A. SANCHO CORBACHO y F. COLLANTES DE TERÁN, *Catálogo arqueológico y artístico de la provincia de Sevilla*, vol. IV, Sevilla, 1955, p. 224.

33. Sobre la arquitectura de las ermitas santiaguistas, vid. C. GUTIÉRREZ-CORTINES CORRAL y M. GRIÑÁN MONTEALEGRE, "La devoción en el espacio: las ermitas en los territorios de las Órdenes Militares", *Imafronte*, 10, 1994, pp. 51-60; y A. RUIZ MATEOS, O. PÉREZ MONZÓN, F. J. PÉREZ CARRASCO e I. M. FRONTÓN SIMÓN, *Arte y religiosidad popular. Las ermitas en la Baja Extremadura (siglos XV y XVI)*, Badajoz, 1995.

34. J. M. TROYANO BIEDMA, *Breve historia de Bedmar*, Jaén, 1996, p. 46.



Fig. 1. Castillo de Segura de la Sierra (Jaén)



Fig. 2. Castillo nuevo de Bedmar (Jaén)



Fig. 3. Castillo de Estepa (Sevilla) en obras, septiembre de 2008



Fig. 4. Iglesia de Santa María, Estepa (Sevilla). Tramos de los pies del templo



Fig. 5. Iglesia de Santa María, Estepa (Sevilla). Tramos contruidos en el siglo XVI



Fig. 6. La Almona, bastimento del maestre en Guadalcanal (Sevilla)

El arte del bordado en la catedral de Santiago de Compostela (siglos XVI-XVIII): Aproximación a su estudio*

JESÚS AGUILAR DÍAZ
Universidad de Sevilla

Resumen: En el presente trabajo pretendemos acercarnos, de forma aproximada, al mundo del tejido y del bordado moderno de la catedral compostelana. En él, además de una breve introducción donde revisamos lo conocido a día de hoy sobre este interesante y sugestivo apartado de la Historia del Arte, aportamos nuevos datos sobre las obras que componían y componen la rica colección de ornamentos litúrgicos de dicha catedral y sobre los artistas que trabajan para ella. Con ello pretendemos servir de punto de partida a futuros estudios sobre este apartado del arte gallego ignorado hasta el momento.

Palabras clave: Bordados, bordadores, Santiago de Compostela, Catedral.

Abstract: *In this paper, we try to approach, approximately, to the world of modern fabric and embroidery of the cathedral of Compostela. In it, besides a brief introduction where we review what is known on today in this interesting and charming section of the History of Art, we provide new data about the works that made and make up the rich collection of liturgical vestments of the cathedral and artists working for it. Our aim is to serve as a starting point for future studies on this part of the Galician art ignored so far.*

Key words: *Embroideries, embroiderer, Santiago de Compostela, Cathedral.*

El arte del bordado ha sido prácticamente ignorado en la historiografía específica. Hasta hace poco no conocíamos estudios, realizados con estricta metodología universitaria, que se encargaran de analizar e investigar dicha parcela de las artes ornamentales o suntuarias.

Este tipo de manifestaciones han sido incluidas habitualmente en las mal llamadas artes menores. Concepción peyorativa de la que ha conseguido excluirse, por ejemplo, la platería gracias a un buen número de trabajos de riguroso carácter científico. Ni que decir tiene que el arte del

* Quiero mostrar mi más sincero agradecimiento a las personas que me han ayudado en la realización del presente trabajo. En primer lugar a D. José María Díaz Fernández, Deán de la Catedral de Santiago de Compostela por abrirme las puertas de su santa casa y poner a mi entera disposición tanto los fondos textiles como el archivo catedralicio. Asimismo a Ramón Yzquierdo Peiró, director técnico del Museo de la Catedral de Santiago de Compostela, quien dedicó parte de su tiempo en desentrañar y fotografiar algunas de las piezas. Y por último quiero hacer extensible este agradecimiento a Arturo Iglesias Ortega, archivero de la Catedral por sus valiosas recomendaciones y consejos.

bordado sobresale no solamente por la repercusión que tuvo en ciertos momentos de la historia, sino también por la calidad técnica y plástica de sus composiciones.

Fue tenido por algunos estudiosos en tal aprecio que, entre otros, el conde de Laborde en su *Glossaire français du moyen âge*, refiriéndose a los bordados anteriores al siglo XVI, afirma que “el mayor servicio que podría hacerse para escribir la historia de las Artes, sería el escribir la del bordado; por cuanto, no es el complemento, sino la introducción y el acompañante obligado de la verdadera historia de la Pintura”.¹ Hay que precisar que nos encontramos con valiosas piezas de singular importancia. Entre ellas se incluye un extenso corpus tipológico como capas, casullas, dalmáticas, mitras, palios, mangas de cruces, frontales de altar, cubrecáliz, etc. A pesar de todo lo expuesto anteriormente, no podemos olvidar algunas monografías donde de manera brillante se han ocupado, en los últimos años, de esta parcela artística. Citaremos las obras de Carmen Eisman Lasaga, Manuel Pérez Sánchez o Ana María Agreda Pino.²

El caso del bordado gallego, en general, y el de Santiago de Compostela, en particular, no es una excepción. Como ya apuntábamos en otra publicación,³ son muy pocos los trabajos que conocemos donde se aborda el tema. Nada se ha escrito sobre si existió, por ejemplo, un gremio de bordadores en la ciudad compostelana. Los artistas se solían agrupar en cofradías. En la de Santa Apolonia, fundada en la iglesia del mismo nombre en 1669, se reunían los cordoneros y calceteros.⁴ Si tenemos, en cambio, más noticias sobre otras instituciones gremiales como la de los sastres o *alfayates*. Este oficio debió de gozar de cierta importancia en la capital gallega, ya que estaba asociado estrechamente a otros más artísticos como el de Bordadores o *Broslladores* para la realización, fundamentalmente, de ornamentos sagrados.⁵ No obstante, hemos hallado un documento donde se cita al bordador Juan de Romay como mayordomo de la cofradía de San Esteban. Por tanto, es posible que este conjunto de artífices se reunieran en torno a dicha institución.⁶

En cuanto a los artistas del siglo XVI que trabajan en la ciudad compostelana conocemos más datos.⁷ Hacia 1510 hay que situar a Juan de Medina bordador en Santiago. También debemos

1. DE FARCY, Louis: *La broderie du Xle siècle jusqu'à nos jours d'après des spécimens authentiques et les anciens inventaires*. Angers, 1890, p. 3.

2. AGREDA PINO, Ana María: *Los ornamentos en las iglesias zaragozanas. Siglos XVI-XVIII*. Institución “Fernando el Católico”. Excm. Diputación de Zaragoza, 2001. PÉREZ SÁNCHEZ, Manuel: *El arte del bordado y del tejido en Murcia. Siglos XVI-XX*. Universidad de Murcia, 1999. EISMAN LASAGA, Carmen: *El arte del bordado en Granada*. Granada, 1988.

3. AGUILAR DÍAZ, Jesús: “Iconografía mariana en los ornamentos litúrgicos de la catedral de Santiago de Compostela”, en *Actas del Congreso Internacional Mariano: María signo de identidad de los pueblos cristianos*. Gibraltar, 2010 (en prensa).

4. RODRÍGUEZ GONZÁLEZ, ÁNGEL: “Cofradías y gremios de Santiago”, en *Compostellanum*. Sección de estudios Jacobeos. V, XXXI. Números 3 y 4. Santiago de Compostela, 1985. Julio-Diciembre, p. 467.

5. BOUZA BREY, Fermín: “La Cofradía Gremial de Sastres de Santiago de Compostela”, en *Compostellanum*,. Sección de estudios Jacobeos. V. VII, n° 4. Santiago de Compostela, 1962. Octubre-Diciembre, p. 571.

6. Archivo Catedral de Santiago de Compostela (en adelante ACS). P101, fol. 129v. 15-02-1588.

7. AGUILAR DÍAZ, Jesús: “Iconografía mariana en los ornamentos litúrgicos de la catedral de Santiago de Compostela”. Op. cit. (en prensa).

citar a Fernando Álvarez Rebellón, que en el primer tercio del Quinientos realiza su labor.⁸ De Fernán Díaz, del que hasta ahora nada sabíamos con anterioridad a 1541, tenemos constancia de algunos trabajos realizados para la ciudad de Pontevedra y para la Catedral compostelana.⁹ Otro bordador de la primera mitad del siglo XVI, vecindado en Santiago, fue Pedro Fernández. Pero, sin duda, el más importante de los *brosladores* de esta ciudad gallega por entonces fue Gonzalo de Luaces. Sobre dicho autor poseemos numerosos datos de su vida y obra. Además de la ejecución de un gran número de ornamentos para poblaciones como Noya, Ordenes, Banga, llevó a cabo otras tantas para la catedral de Santiago de Compostela.¹⁰ De la primera mitad del siglo es Fernando Vázquez de quien hemos obtenido algunos datos biográficos, como su testamento otorgado el 13 de abril de 1557.¹¹ De finales de esta centuria es Alonso Rodríguez quién ejecutó varias obras para las villas de Muros, Puerto del Son o la ciudad de Vigo.¹² También de los últimos años del Quinientos, pero de mayor envergadura artística, es el anteriormente citado Juan de Romay. Conocemos que en 1586 realizó unas andas de terciopelo carmesí, bordadas en oro de Milán para la capilla de Nuestra Señora de la Corticela de la Catedral de Santiago de Compostela.¹³ A todos ellos habría que sumar otros bordadores, hasta ahora desconocidos, que también laboran en el Quinientos en esta capital gallega y que daremos a conocer en una próxima publicación.¹⁴ Estos son: Francisco de Burgos¹⁵, Fernández de Ganza¹⁶, Pedro Crespo¹⁷, Juan de Pineda¹⁸, Lope Pérez de Cana¹⁹, Pierre Bigarny²⁰, Miguel Rodríguez da Cana²¹, Enrique Colete²² o Alonso Hernández.²³

8. PÉREZ CONSTANTI, Pablo: *Diccionario de artistas que florecieron en Galicia durante los siglos XVI y XVII*. Edición facsímil. Santiago de Compostela, 1988, pp. 13-14.

9. *Ibidem.*, pp. 151-153.

10. *Ibid.*, pp 348-3551.

11. *Ibid.*, p. 545.

12. AGUILAR DÍAZ, Jesús: "Alonso Rodríguez: un bordador compostelano del siglo XVI. Nuevas noticias sobre su vida y obra" (en prensa).

13. PÉREZ CONSTANTI, Pablo: *Diccionario de artistas que florecieron en Galicia durante los siglos XVI y XVII*. Op. cit., pp. 487-488.

14. AGUILAR DÍAZ, Jesús: "El arte del bordado en Santiago de Compostela. Nuevos datos sobre bordadores de los siglos XVI y XVII". (en prensa).

15. ACS PO12/1, fols. 400r-401v. ACS. P012/1, fols. 400r-401v.

16. Archivo Histórico Universitario de Santiago de Compostela (en adelante AHUSC). Protocolos, S-191, fols. 581r-581v. 03-04-1536.

17. AHUSC. Protocolos. S-249, fols. 217-218. 27-02-1550.

18. AHUSC. Protocolos, S-214, fol. 361. 19-05-1551.

19. AHUSC. Protocolos. N30, fols. 35-36. 13-04-1563.

20. ACS. P044, fols. 16r-16v. 30-10-1568.

21. AHUSC. Protocolos. N30, fols. 35-36. 13-04-1563. AHUSC. Protocolos. S-363, fols. 384-386. 1569.

22. ACS. P103, fols. 122r-123v. 14-07-1589.

23. ACS. P131, fols. 361r-362r. 22-05-1606.

Del Seiscientos también existen referencias de una amplia nómina de bordadores que viven y trabajan en la ciudad compostelana. Discípulo de Juan de Romay fue Miguel Suárez de Romay, natural de la villa de Padrón y vecino de la ciudad de Santiago. En la documentación figura ya como maestro bordador en contratos de obras de su oficio, en 1610, para llevar a cabo una casulla para San Vicente de Vilouchada en Ordenes y un terno de damasco para Santa María de Papucín en la misma localidad. La última noticia que tenemos de él es su presencia como examinador de Benito de Mata en 1635.²⁴ En los primeros años del siglo XVII trabaja Alonso de Castro. Tenemos constancia que realizó algunos ornamentos litúrgicos para la parroquia de San Vicente de Camouco en Puente deume, para la iglesia de San Vicente de Berres en Estrada y la cofradía de Santa Margarita, en San Mamed de Loño.²⁵ En 1635 Benito de Mata pide al Concejo se le expidiese título o carta de examen. Nombrado examinador Miguel Suárez de Romay, éste declaró hallarle “abil y suficiente en lo tocante al bordar para azer oro matizado y peleteados, formaciones de todas suertes...”. Anteriores a esta fecha se pueden fijar la realización de algunas obras como la llevada a cabo para Santa María de Alón en Negreira. Otros quehaceres importantes son el pendón para la cofradía del Rosario de Santa Marina de Cambados; varios ornamentos litúrgicos para la capilla del Gran Hospital Real de Santiago y otras tantas prendas para la catedral de Santiago entre los años 1649 y 1658.²⁶ El hijo de este último, Benito Antonio de Mata también se dedicó al oficio paterno. Nacido en 1641 sólo conocemos algunas intervenciones para la Catedral de Santiago.²⁷ En la parroquia de San Benito de la ciudad compostelana estuvo avecindado el bordador Álvaro Rivadeneyra quien al servicio de la catedral realizó varias obras. Entre otras, podemos citar, tres mitras y la terminación bordada de una capa negra del terno rico de difuntos entre los años 1632 y 1634.²⁸ A mediados del siglo se encuentra Juan Fernández quien, en 1661, hizo para la catedral algunos ornamentos.²⁹

Llamativa es la presencia de Diego Grande, bordador de origen flamenco, del que solo se sabe que en 1686 cobró mil doscientos cuarenta reales por aderezar los tapices de la sala capitular y un terno colorado de la catedral.³⁰ También daremos a conocer en la publicación anteriormente mencionada datos sobre algunos bordadores compostelanos de este siglo, hasta ahora desconocidos, como Fernando Álvarez³¹

24. PÉREZ CONSTANTÍ, Pablo: *Diccionario de artistas que florecieron en Galicia durante los siglos XVI y XVII*. Op. cit., pp. 523-524.

25. *Ibid.*, p. 279.

26. *Ibid.*, pp. 372-374.

27. *Ibid.*, pp. 374-375.

28. *Ibid.*, p. 465.

29. *Ibid.*, p. 186.

30. *Ibidem.*, p. 272.

31. ACS. P145, fols. 246r-247r- 07-12-1611. ACS. P144, fols. 314r-315r. 13-08-1611.

En el siglo XVIII son pocos los artistas de los cuales tenemos noticias. Hemos constatado la presencia de algunos artífices trabajando para el cabildo catedralicio. Estos son, como veremos posteriormente, Domingo Liñán, Antonio Tonzeda y Manuel Díaz.

Por entonces, como se sabe, el arte del bordado era un quehacer prácticamente exclusivo para hombres. Sin embargo es digna de mención la presencia de alguna mujer. Normalmente al fallecer sus maridos, estas asumían directamente el control del taller y se encargaban de realizar los trabajos que demandaban los clientes.³² A la muerte de Gonzalo de Luaces, su esposa, Isabel Vázquez, también bordadora, continuó algún tiempo al frente del importante obrador para concluir algunas obras que su marido dejó comenzadas.³³ Al igual que ocurría en el siglo anterior con Luaces, al morir Juan de Romay, su mujer Catalina de Palomares sigue trabajando en el taller familiar.³⁴

Por su trascendencia y valor las catedrales, al ser el primer templo diocesano, es donde se llevaban a cabo un complejo aparato litúrgico, propio de su categoría y privilegios.³⁵ Por ello no es de extrañar que la Catedral de Santiago de Compostela posea un número considerable de estas prendas litúrgicas. La importancia y riqueza de su colección no recae simplemente en la cantidad sino también en la calidad de los tejidos bordados. Todas ellas se pueden datar entre los siglos XVI y XX. Siendo las más interesantes por su calidad técnica las pertenecientes al periodo moderno.³⁶ A pesar de todo, las grandes monografías que han estudiado la catedral compostelana obvian este rico patrimonio o simplemente lo citan de pasada. En el Año Santo de 1999, el museo de la catedral se planteó la recuperación y puesta en valor de su rica colección de artes textiles. En ella se incluían, aparte de las series de tapices, vestiduras históricas de distintas épocas, tejidos y bordados. Dicho cometido, tras varias vicisitudes, se llevó a cabo en 2007. Gracias al impulso de Mons. Salvador Dornato y a la generosidad y financiación de Caja Duero se habilitó la primera sala de la Balconada, el diseño y montaje museográfico y algunos trabajos de restauración como los realizados en el Gallardete de Lepanto.³⁷

Gracias a los Inventarios conservados en el Archivo de la Catedral compostelana nos podemos hacer una idea del rico ajuar litúrgico que poseía esta santa casa. Así en el redactado en 1582

32. Sobre este particular consultar: AGREDA PINO, Ana María: "El trabajo de la mujer en los obradores de bordado zaragozanos", en *Artígrama*. Número 14. Zaragoza, 2000, pp. 293-312.

33. PÉREZ CONSTANTÍ, Pablo: *Diccionario de artistas que florecieron en Galicia durante los siglos XVI y XVII*. Op. cit., p. 546.

34. *Ibid.*, p. 416.

35. PÉREZ SÁNCHEZ, M.: *La magnificencia del culto. Estudio histórico-artístico del ornamento litúrgico en la diócesis de Cartagena*. Murcia, 1997, p. 23 y ss. *Idem.*: "El siglo XVIII y las artes textiles en las catedrales españolas: una nueva etapa de esplendor", en *Las Catedrales españolas del Barroco a los historicismos*. Murcia, 2003, p. 531.

36. BENITO GARCÍA, Pilar: "La colección de ornamentos litúrgicos de la catedral compostelana", en *Santiago: La Esperanza*. Xacobeo 99. Junta de Galicia. Santiago de Compostela, 1999, pp. 171-177.

37. YZQUIERDO PEIRÓ, Ramón: *El Gallardete de Lepanto y la colección de artes textiles*. Museo de la Catedral de Santiago de Compostela. Santiago de Compostela, 2009.

se hace constar los ornamentos que atesoraba por entonces. Contaba con siete ternos completos entre los que destacan los denominados *Terno del Comendador*, *Terno del Rey* y uno de tela de oro y plata que donó el arzobispo don Gaspar de Zúñiga; Cuatro dalmáticas; trece casullas; ciento veintiuna capas pluviales de entre las cuales sobresalen unas “capas que dio el Rey de Francia... de damasco verde”, “tres de damasco colorado con sus capillos de terciopelo carmesí, veneras y bordones de oro” y “treinta y una de damasco blanco con sus cenefas de oro fino y capillos con Santiago a caballo”; además cuatro collares de damasco azul con las insignias de la Pasión de hilo de plata y oro; una manga procesional; veinticuatro paños de cáliz; siete corporales; dos frontales, uno de damasco colorado y terciopelo carmesí y otro de terciopelo azul y veintidós mitras. De estas últimas hay que citar dos que estaban en mal estado de conservación y que, al parecer, estaban adornadas con “veynete y dos piedras pequeñas y grandes y la otra cuarenta y quatro asimismo grandes y pequeñas”.³⁸

Ya en el siglo XVII observamos un aumento considerable de estas prendas. En el inventario realizado en 1648 aparecen contabilizadas las siguientes piezas: cinco ternos completos de entre los que hay que recalcar “un terno rico que dio la reyna nuestra Señora Doña Margarita de Austria que esta en el cielo bordado con perlas y pedreria. Tiene este terno dos capas, asimismo bordadas las cenefas y capillos de lo mismo y tiene sus estolas y manipulos sin pedreria y los collares tienen su pedreria de perlas y cada uno tiene su piedra en medio, halláronse algunos alxofares de menos que se cayeron por el discurro del tiempo. Las capas cada una de ellas tienen en las cenefas catorce piedras y alrededor guarnecidas con sus alxofares y una grande en el broche de la capa y los capillos de dichas capas cada uno tienen seis piedras grandes de diferentes colores que estan engastados en plata dorada y dichos capillos tienen sus borlas.”; catorce dalmáticas; ochenta y cinco casullas; ciento capas pluviales. De éstas últimas sobresalen “seis capas de damasco blanco con cenefas de ymaxineria de oro antiguas”, “dos capas de brocado antiguas con cenefas y capillos de imaxineria que fueron con el terno del gran capital” y “una capa de brocado rico con cenefas de ymaxineria rica forrada en damasco de flores carmesí a lo antiguo con sus capillos y en el una ymaxen de nuestra señora”; veintidós bolsas de corporales; un gremial; cuarenta y tres paños de cálices; diecinueve paños de atril; cuatro palios, siendo uno de ellos “de tafetan blanco doble forrado con pasamanos de oro bordado de lentexuelas y oro con veneras para el dia del corpus”; treinta y un frontales de entre estos “uno rico de ymaxineria con una figura grande del Santiago a caballo que le rodea un círculo de follaje” y “uno bordado sobre rasso blanco con una imagen de Ntra. Sra. en medio con veneras bordadas”; ocho doseles entre los que sobresale “un dosel con su respaldo de tela de plata de milan con flores de oro y seda de diferentes colores que dio la reina Doña margarita” y treinta y nueve mitras. Digna de mención es la denominada Mitra Rica “quaxada toda de perlas con los remates y guarnicion de oro de martillo con pinxantes de lo mismo y guarnecidos con piedras engastadas en oro. Tiene el cuerpo de la mitra por un lado treinta y quatro piedras y en el otro lado otras tantas y en los tiracoles tiene cada uno nueve pie-

38. ACS. IG 381. *Inventario de alhajas, ornamentos, etc. y de las santas reliquias*. Año de 1582, fols. 125r-138v.

dras grandes y pequeñas. Tiene veynte y cuatro clabillos de perlas en cada lado y cuatro en cada tiracol.” Posiblemente sea alguna de las descritas en el inventario de 1582.³⁹

En el Setecientos, en cambio, la catedral verá mermada su colección de ornamentos litúrgicos. Esto pudo ser consecuencia del incendio acaecido en 1751 donde muchos de los tapices de la iglesia catedral perecieron. A ellos puede que se le unieran algunas de estas prendas ornamentales.⁴⁰ Quedan constancia en el inventario realizado en 1789 el siguiente número de piezas: cuatro ternos completos, uno de estos con “dos capas, dos dalmáticas, una casulla, dos paños de pulpito, un frontal con dos bandas, bolsa de corporales con estolas y manipulos correspondientes al terno encarnado de tela de oro que regaló el señor canonigo Dn. Juan Felix Benito”; ocho dalmáticas, dos de ellas “bordadas de oro y plata con su estola y manipulo y collarines con figuras antiquísimas”; dos collarines; cincuenta y tres casullas; ocho capas pluviales; seis gremiales; veintitrés manípulos; veintitrés estolas; una bolsa de corporal; dos paños de cálices; tres mitras; cuatro frontales, siendo uno “de tela de oro con conchas y borlones que solo tiene un galon con una fecha por el medio” y un dosel “de tela de oro que se pone en el monumento”.⁴¹

La mayoría de estas piezas son prácticamente imposibles de identificar. Debido en parte a que constantemente estaban recibiendo modificaciones y arreglos. Este tipo de intervenciones eran muy habituales debido a la degradación que sufrían las obras litúrgicas por el continuo uso al que se exponían. Asimismo los bordados servían a menudo para componer otras piezas mediante los fragmentos que estuvieran en buen estado de conservación. Como prueba de esto último sirva un extracto del inventario de alhajas, ornamentos y de las santas reliquias de la Catedral de Santiago de 1582 que dice así: “tres capas de damasco verde y consta que por las visitas pasadas que eran ocho y destas dixeron haverse gastado las cinco dellas que faltan en tres casullas para servicio de la capilla de las animas y las cenefas de dos de ellas se pusieron en dos capas de terciopelo colorado que se hizieron y otra en una capa de apostolado y las otras dos en dos capas que están en la sacristía”.⁴² No obstante, gracias a un documento existente en el archivo de la catedral compostelana hemos identificado una capa pluvial perteneciente al antiguo terno de difuntos, realizado por el bordador vallisoletano Hernando de Saldaña entre 1561 y 1563 (Figs. 1 y 2).⁴³

Por otro lado hay que tener en cuenta a aquellos bordadores que trabajaron para el cabildo catedralicio en época moderna. Fernando Álvarez Rebellón en 1516 fue admitido en la cofradía de la Concepción o de los clérigos del coro de la Catedral de Santiago con la obligación de llevar a

39. ACS. IG 382. *Inventario de Ornamentos y Alajas de esta Santa Iglesia*. Año de 1648, fols. 49v-82r.

40. QUIJADA MORANDEIRA, Benedicto José: *Las obras en la Catedral de Santiago desde 1751 a 1800. Aportación Documental*. A Coruña, 1997, p. 31.

41. ACS. IG 383. *Requento e Ynbentario de todas las Alhaxas y Hornamentos que se hallaron existentes en la Fábrica y capillas de la Sta. Metropolitana Yglesia de Señor Santiago*. Año de 1789, sff.

42. ACS. IG 381. *Inventario de alhajas, ornamentos, etc. y de las santas reliquias (1426-1886)*. 1582, fol. 125r.

43. AGUILAR DÍAZ, Jesús: “El antiguo terno de difuntos de la Catedral de Santiago de Compostela: obra del bordador vallisoletano Hernando de Saldaña (1561-1563), en *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología (Arte)*. T. LXXV. Valladolid, 2009, pp. 113-126.

cabo los ornamentos que la cofradía necesitase.⁴⁴ Fernán Díaz en 1641 se comprometió a realizar para la cofradía de la Concepción o de los clérigos del coro de la Catedral “un paño de terciopelo negro para cubrir la tumba que sirva en los entierros de los cofrades”. Esta prenda estaría decorada con “dos imágenes, la una de Santiago y la otra de Ntra. Sra., cada una de un codo bien cumplido, hechas de hilo de oro fino y con su frocadura de seda negra todo al derredor... y la imagen de Ntra. Sra. ha de tener un niño en el brazo y la imagen de Santiago con su bastón y su venera”. La hechura de esta prenda ascendió a 50 ducados de oro.⁴⁵ Gonzalo de Luaces se le atribuyen ocho capas pluviales del Cabildo Compostelano llamadas de Santa Isabel, Reina de Portugal, pero donadas, al parecer por el Arcediano de Nendos (Figs. 3 y 4).⁴⁶ Según nuestros estudios es probable que no todas pertenezcan al mismo autor debido a la diferencia de calidad de sus bordados. Juan de Romay, en 1586, realizó unas andas de terciopelo carmesí, bordadas en oro de Milán para la capilla de Nuestra Señora de la Corticela de la Catedral. El coste de esta obra asendió a mil ciento once reales y veinte maravedís.⁴⁷

Del siglo XVII poseemos las siguientes noticias. Álvaro Rivadeneyra llevó a cabo en 1632 para el cabildo catedralicio la realización de dos mitras de tela blanca y el reparo y bordado de las dos mitras de canutillo que además renovó y enriqueció.⁴⁸ Por este menester recibió ciento dieciocho reales. Asimismo, en 1634, acabó de bordar la capa negra del terno rico de difuntos.⁴⁹ Benito de Mata aparece recogido en los libros de Fábrica de la Catedral en varias partidas: Año de 1649: “Más 490 reales a Benito de Mata bordador, por razón de la hechura de las caídas de las andas de plata que se hicieron y bordaron de nuevo”; Año de 1651: “Más cuatro mil reales pagados a Benito de Mata por cuenta de la hechura del terno de lentejuela”; Año de 1658: “Mas 386 reales que pagó a Benito de Mata bordador por unas Lises de oro de los ternos de lana, colorado y negro y de unas mitras, y de cortar el juego de capas carmesíes”.⁵⁰ Del hijo de este último, Benito Antonio de Mata sólo conocemos su breve aparición en los libros de Fábrica catedralicios.⁵¹ Juan Fernández, en 1661, recibió dos mil ciento setenta y seis maravedís de parte del fabriquero de la Catedral compostelana por “ocho flores de lis que bordó a destaxo en el terno morado que se hiço del espolio del Sr. Arçobispo Andrade”.⁵² Diego

44. PÉREZ CONSTANTI, Pablo: *Diccionario de artistas que florecieron en Galicia durante los siglos XVI y XVII*. Op. cit., pp. 13-14.

45. *Ibidem.*, pp. 151-153.

46. *Ibid.*, pp. 348-351.

47. *Ibid.*, pp. 487-488.

48. ACS. Fábrica, libro 1º. 1618-1652, fol. 79 v.

49. ACS. Fábrica, libro 1º. 1618-1652, fol. 107 v.

50. ACS. Fábrica, libro 2º. 1653-1686, fol. 56 r.

51. PÉREZ CONSTANTI, Pablo: *Diccionario de artistas que florecieron en Galicia durante los siglos XVI y XVII*. Op. cit., pp. 374-375.

52. ACS. Fábrica, Libro 2º. 1653-1686, fol. 80 v.

Grande, bordador de origen flamenco, como ya apuntamos anteriormente, cobró, en 1686, mil doscientos cuarenta reales por aderezar los tapices de la sala capitular y un terno colorado de la catedral.⁵³ En 1691 encontramos datos de un nuevo artífice. Se trata de Miguel Barela, bordador y ropero, que cobró trescientos y treinta reales de parte del fabriquero por su salario del año.⁵⁴ Unos años más tarde, en 1696, Antonio Benito de Mata recibe trescientos y sesenta reales por la realización de dieciséis flores de oro y plata para las dalmáticas de los dos ternos de tela blanco y encarnado.⁵⁵

Algunas publicaciones afirman que en el siglo XVIII no existieron bordadores gallegos, limitándose a nombrar la fábrica toledana de Miguel Molero como proveedora de ornamentos litúrgicos.⁵⁶ Nosotros, en cambio, hemos constatado la actividad de algunos bordadores compostelanos. En 16 de marzo de 1722 está fechada una carta de pago en la que se especifica la entrega de doscientos y nueve reales con veinticuatro maravedís al bordador Domingo Liñán por la realización de ocho florones para el terno nuevo rico de la Santa Catedral.⁵⁷ En 1723 se la pagan cuatrocientos reales al mismo artista por la bordadura de unos reposteros.⁵⁸ Otro artífice aparece en los libros de fábrica. Antonio Tonzeda recibe por parte del fabriquero cuatrocientos reales por bordar unos florones de oro para el terno y paños de púlpito en 1731.⁵⁹ El mismo artífice borda ocho florones para el terno morado en 1645, por lo que recibe doscientos y veinticuatro reales.⁶⁰ Por otra parte, el cabildo paga al bordador Manuel Díaz sesenta reales por componer la mitra con que se regaló al arzobispo Rajoy. La carta de pago está fechada el 2 de agosto de 1751.⁶¹ Tres años más tarde se le cita de nuevo por la restauración del paño de cáliz blanco que había donado el señor Monrroi.⁶²

53. ACS. Fábrica, Libro 2º. 1653-1686, fol. 442 r.

54. ACS. Fábrica, Libro 3º. 1686-1716, fol. 74 r.

55. ACS. Fábrica, Libro 3º. 1686-1716, fol. 142 r.

56. COUSELO BOUZAS, J: *Galicia artística en el siglo XVIII y primer tercio del XIX*. Salamanca, 2005, p. 168.

57. ACS. Fábrica, Libro 4º. 1716-1756, fol. 45 r.

58. *Ibidem*, fol. 74 r.

59. *Ibid.*, fol. 131r.

60. *Ibid.*, fol. 332 v.

61. *Ibid.*, fol. 444 r.

62. *Ibid.*, fol. 506 r.



Figura 1: Hernando de Saldaña. Capa del antiguo terno de difuntos. Catedral de Santiago de Compostela. 1561-1563.



Figura 2. Hernando de Saldaña. Capa del antiguo terno de difuntos (capillo). Catedral de Santiago de Compostela. 1561-1563.



Figura 3. Gonzalo de Luaces. Capa pluvial. Catedral de Santiago de Compostela. Hacia 1561



Figura 3. Gonzalo de Luaces. Capa pluvial (capillo). Catedral de Santiago de Compostela. Hacia 1561

“Peregrinos en piedra y bronce”. Cincuenta años de escultura pública en el camino de santiago: propuesta de estudio y catalogación

JOSÉ JAVIER AZANZA LÓPEZ
Universidad de Navarra

Resumen: La importancia adquirida en las últimas décadas por la escultura pública asociada al Camino de Santiago nos lleva a plantear la necesidad de su estudio y catalogación como labor imprescindible para su documentación, conservación y divulgación, así como para determinar su verdadero valor patrimonial. Partiendo de una metodología que combina el dominio de las fuentes y bibliografía con el análisis directo de las piezas, el estudio permite alcanzar un conjunto de resultados y conclusiones en relación con su función y significado, cronología y emplazamiento, financiación, técnicas y materiales, lenguaje artístico e iconografía.

Palabras clave: Camino de Santiago, escultura pública, patrimonio, catalogación, conservación.

Abstract: *The importance that public sculpture associated with the Pilgrimage of Santiago has acquired in the last decade prompts us to think about the need to study and catalogue it, in order to document, conserve and popularize it, as well as to determine its true value as part of our cultural heritage. Taking as a starting point a methodology that combines different sources and bibliography with direct analysis of the pieces, the study will enable us to obtain some results and conclusions related to their function and meaning, chronology and positioning, financing, techniques and materials, artistic and iconographic language.*

Key words: *Pilgrimage to Santiago, public sculpture, heritage, cataloging, conservation.*

Los premisas justifican y dan sentido al presente estudio que vincula escultura pública y Camino de Santiago. Por una parte, el papel protagonista que desde la década de 1980 viene desempeñando la escultura pública en la dotación y equipamiento de nuevos patrimonios para las ciudades, dada su capacidad de relación e identificación con la planificación urbanística y el entorno arquitectónico, medioambiental, social y cultural; protagonismo al que se suma de forma paralela un creciente interés por la elaboración de catálogos críticos como base fundamental para entender la presencia cada vez más acusada de la escultura en la configuración urbana, y discernir entre aquellas creaciones que deben ser entendidas como nuevos elementos patrimoniales o como simples aportaciones de carácter anecdótico y ornamental¹.

1. Una sugerente reflexión acerca del papel desempeñado por la escultura pública en la nueva configuración de las ciudades se encuentra en los artículos de M. S. Álvarez Martínez, “Problemáticas de la ciudad industrial:

Junto a ello, el hecho constatable de que, en las últimas décadas, la huella artística del Camino se concreta en un elevado número de esculturas de naturaleza jacobea que asoman a la ruta para acompañar al peregrino en su caminar. Sin obviar las desigualdades existentes que obligan a una reflexión acerca de su valor patrimonial, la importancia de la escultura pública asociada al Camino nos lleva a plantear la necesidad de su estudio y catalogación encaminados a su documentación, conservación y divulgación.

Función y significado de la escultura pública jacobea

La cuestión acerca de la función y significado de la escultura pública en su vinculación al Camino de Santiago nos lleva a preguntarnos por los motivos de su encargo y ejecución. Varias son las razones que justifican su presencia en la ruta jacobea.

En primer lugar, la escultura pública que asoma al Camino desempeña una función estética, por cuanto embellece las ciudades y los pueblos, y pasa a formar parte de su patrimonio cultural y artístico. Mas por su propia naturaleza y contenido, la escultura jacobea no se queda en un nivel superficial de mero adorno del lugar. A ello se suma una función conmemorativa, dado que pretende testimoniar la huella profunda e indeleble que el Camino ha dejado a través del tiempo en un lugar, como elemento que ha contribuido decisivamente a configurar su identidad. En otras ocasiones, la función conmemorativa se convierte en homenaje a los miles de peregrinos anónimos de todas las nacionalidades que han recorrido la ruta. Este valor universal del fenómeno jacobeo puede concretarse puntualmente en personajes históricos vinculados al Camino, ya sean santos y papas (San Francisco de Asís, San Veremundo, Juan Pablo II), ya sean humildes sacerdotes, mesoneros o peregrinos (Elías Valiña, Pablo Payo, Francisco Patiño). Por desgracia, algunos de estos romeros encontraron el final del Camino antes de tiempo; un monumento, la mayoría de las veces sencillo, recuerda su memoria.

En otros casos domina la función comunicativa, no sólo a nivel superficial —transmitir información acerca de distancias recorridas o por recorrer, indicar la dirección correcta, saludar o desear buena suerte al peregrino—, sino profundizando en la dimensión humana del Camino como espacio de encuentro entre personas y de unión entre pueblos y culturas; éste es el significado que adquieren algunas piezas del corredor escultórico "Los Símbolos del Camino", proyecto concebido por el navarro Carlos Ciriza para la Autovía Pamplona-Logroño. En esta labor de comunicación, la escultura jacobea puede contribuir a estrechar lazos de cooperación cultural y patrimonial entre ciudades, comunidades e incluso países unidos por medio del Camino².

la imagen perdida, las nuevas funciones y la creación de patrimonios", Estudios de Historia del Arte. Homenaje al profesor De la Plaza Santiago, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2009, pp. 301-307; y "Nuevo arte público: ampliación y revalorización del patrimonio urbano", Estudios en homenaje a la Profesora M^a Concepción García Gainza (en prensa).

2. Así quedó de manifiesto en los discursos de las autoridades con motivo de la inauguración de "Arcus Itineris Sancti Iacobi-Lucronii" (Arco del Camino-Logroño), en 2005; y del Monumento al Peregrino en Sao Paulo (Brasil) en 2008.

Por último, la escultura jacobea puede desempeñar una función simbólica, al ser entendida e interpretada como metáfora que invita al caminante a reflexionar acerca del viaje interior de la vida. Al igual que el peregrino deja su huella en el Camino, también el Camino debe dejar su huella en el peregrino; de ahí que algunas esculturas profundicen en la dimensión espiritual y religiosa de la ruta. La imagen trasciende así del personaje o motivo representado, para convertirse "en una alegoría del hombre en su búsqueda de respuesta a las grandes preguntas de la vida", señala José Antonio Barquín a propósito de su Monumento al Peregrino en Astillero. También María Carretero plantea su "Homenaje al peregrino" de Sarria como "metáfora del viaje interior de la vida porque todos somos peregrinos"³. El romero de José María Acuña sentado frente al leonés Parador de San Marcos invita a la meditación y trascendencia, conceptos muy vinculados a la peregrinación compostelana; e igualmente Salvador Amaya, mediante la imagen de un Cristo peregrino en Burgos, quiere apelar al sentimiento interior de cada uno de los romeros que emprende el Camino. Y no sólo en el sentido literal de avanzar hacia la meta compostelana, sino en el simbólico de progreso en el camino interior de perfección, propone la holandesa Corinne Van Bergen su "Arco Peregrino" en León.

Cronología de la escultura pública jacobea

El estudio y análisis de la cronología de la escultura pública jacobea resulta sumamente explícito del creciente interés por esta tipología artística como seña de identidad del Camino. Del total de los 125 monumentos localizados y en fase de catalogación⁴, tan sólo el 12% corresponde al periodo comprendido entre 1960 y 1990. La década de 1990 supone un considerable aumento de la escultura jacobea, con un 34,5% del total. La tendencia se mantiene al alza en el período comprendido entre 2001 y 2010, en el que se ha inaugurado el 53,5% del total de los monumentos⁵.

El análisis de los anteriores datos pone de manifiesto una inmediata conclusión, y es que el aumento de la escultura pública como manifestación cultural y artística vinculada al Camino corre paralelo a la gran revitalización que experimenta la ruta compostelana desde finales de la década de 1980. A ello no resulta ajeno la dimensión internacional que adquiere la ruta jacobea a lo largo de esta década, con las sucesivas declaraciones de Santiago y el Camino Francés como Patrimonio de la Humanidad por la UNESCO (1985 y 1993), y las visitas de Juan Pablo II en 1982 y 1989. No podemos obviar tampoco la labor de mejora y recuperación de la ruta emprendida ya en estos momentos por las administraciones públicas, las asociaciones de Amigos del Camino y por particulares.

3. M. Carretero, *Homenaje al peregrino*. Villa de Sarria-Lugo, Lugo, Diputación Provincial, 1996.

4. La fecha límite del presente trabajo se sitúa a 31 de agosto de 2010. No incluimos en la cifra de 125 monumentos aquellos de cuyo encargo o proceso de ejecución tenemos noticia, pero que no han llegado a instalarse ni inaugurarse con antelación a dicha fecha.

5. Evidentemente, tanto en el caso de la cronología como en el del emplazamiento y ubicación de la escultura pública jacobea, los porcentajes que ofrecemos no son definitivos, por cuanto están sujetos a la localización e instalación de nuevas piezas.

Más con independencia del período cronológico en el que se hayan erigido, hay un aspecto que resulta constante, y es que un buen número de los monumentos fueron inaugurados con motivo de un Año Santo Jacobeo, que actúan como auténticos catalizadores del fenómeno jacobeo al que no escapa la escultura monumental. No resulta casual por tanto que los primeros monumentos de cierta entidad de los que tenemos constancia (Triacastela y Puente la Reina) se inaugurasen con motivo del Año Santo de 1965, en el que tuvo lugar la primera afluencia masiva de peregrinos de la época contemporánea, superando los 2,5 millones⁶. Ni tampoco que el Año Santo celebrado en 2004 supusiera un aumento considerable del patrimonio escultórico asomado al Camino, tendencia que se ha visto afectada por la coyuntura de crisis económica en el Año Compostelano 2010, aunque también podemos dar cuenta de varias inauguraciones.

Emplazamiento y ubicación

Una aproximación al emplazamiento de la escultura pública jacobea requiere en primer lugar situar los monumentos localizados en las diferentes rutas de peregrinación que se dirigen a Santiago. En este sentido, el Camino Francés es el más significativo en cuanto a presencia de monumentos, puesto que del total de 125 monumentos en estudio, el 59,2% se encuentra en la ruta que, desde Somport o desde Valcarlos, alcanza Santiago de Compostela. El resto se distribuye en las diversas rutas de peregrinación: los caminos gallegos —principalmente el que conforma la ruta portuguesa— cuentan con el 13,6%; la Vía de la Plata con el 12,8%; el Camino del Norte, con el 6,4%; el Camino del Ebro, con el 5,6%; y otras vías menores, como la denominada Ruta de la Lana, con el 2,4%.

Conocida la ubicación de la escultura jacobea en las diferentes rutas que conducen a Santiago de Compostela, una nueva consideración nos lleva a concluir que, con independencia de la vía en la que se encuentren, la mayoría reviste carácter urbano, es decir, quedan emplazados en los núcleos de población por los que atraviesa el Camino, desde las grandes ciudades a los pequeños pueblos. En la trama urbana, el monumento jacobeo no aparece forma casual, sino que busca lugares significativos. De esta manera, con frecuencia se disponen en el punto de entrada de la ruta de peregrinación a la ciudad, dando así la bienvenida al romero, mientras que en otras ocasiones lo despiden a la salida. También pueden encontrarse en calles o plazas de especial significación jacobea, o en las proximidades de alguna construcción emblemática de la ciudad que estuvo —o lo sigue estando— estrechamente vinculada a la ruta: edificios religiosos (iglesias y catedrales), centros dedicados a la labor asistencial y de acogida de los peregrinos (hospitales y albergues), o puentes de obligado paso por la localidad. No resulta extraño que un monumento señale el lugar exacto de confluencia de rutas, o el punto de partida o de llegada de alguna de ellas. En el caso de Puente la Reina, el monumento al peregrino se dispone justo en la confluencia de las rutas aragonesa y navarra. En Astorga, la famosa y maltratada escultura *Quo Vadis* de Sendo García Ramos (de la que se financia una versión en bronce) se sitúa en el punto de confluencia del Camino

6. Sobre la evolución del peregrinaje a Compostela a lo largo del siglo XX, véase X. M. Santos Solla, "El Camino de Santiago: turistas y peregrinos hacia Compostela", Cuadernos de Turismo, nº 18, 2006, pp. 135-150.

Francés y la Vía de la Plata. Y en Sevilla, un moderno Miliario se erige desde 2008 allí donde la capital andaluza se despide del caminante y se asoma a la Vía de la Plata.

Fuera del ámbito urbano, algunos monumentos puntean la ruta jacobea en lugares singulares del Camino. Existe cierta predilección por coronar las dificultades montañosas con un monumento que invite a un pequeño descanso antes de reiniciar la marcha; así lo podemos contemplar en Somport, en el Alto del Perdón, en el puerto de Piedrafita do Cebreiro, en el Alto de San Roque y en el Monte do Gozo. Por su parte, algunos monumentos que honran la memoria de peregrinos fallecidos en la ruta jacobea, quedan ubicados en el punto exacto donde tuvo lugar el triste suceso. Y recientemente, la escultura pública jacobea ha hecho acto de presencia en las modernas rutas de peregrinación que son las autovías, como queda de manifiesto en la Autovía del Camino que une Pamplona con Logroño.

Especialmente atractivas resultan, desde el punto de vista del emplazamiento, las esculturas concebidas de forma expresa para el entorno urbano o paisajístico en el que se ubican y con el que establecen un diálogo directo, al punto que tan sólo en él adquieren su pleno significado; en este planteamiento de relación entre monumento y espacio perceptivo, destacan las obras escultóricas de José María Acuña en distintos puntos de la ruta.

Promotores y comitentes de la escultura pública jacobea

Aspecto fundamental en el panorama de la escultura pública es la del promotor o comitente que sufraga los gastos generados por el proceso de ejecución y posterior conservación de la obra. Diversas han sido las vías de financiación a través de las cuales se han erigido monumentos en el discurrir de la ruta jacobea, lo cual viene a confirmar el interés de esta manifestación artística en su vinculación al Camino de Santiago.

Entre los promotores de escultura pública jacobea, destacan en primer lugar las administraciones públicas. Así, buena parte de los monumentos que asoman al Camino han sido financiados por las correspondientes comunidades autónomas a través de sus consejerías de cultura. A ello se suma la acción de las Diputaciones Provinciales y, sobre todo, de los Concejos y Ayuntamientos, que han colaborado económicamente en la mayor parte de las esculturas jacobea que embellecen su localidad y constituyen una de sus principales señas de identidad. Excepcionalmente lo hacen otros organismos, como el Colegio de Ingenieros Técnicos de Obras Públicas (Santo Domingo de la Calzada).

A esta labor promotora se suman igualmente las asociaciones culturales, en especial las distintas asociaciones regionales de Amigos del Camino de Santiago, que en muchos casos no sólo han auspiciado la idea de erigir un monumento conmemorativo de naturaleza jacobea, sino que han contribuido materialmente a su ejecución. También la iniciativa privada patrocina puntualmente escultura pública asociada al Camino. Es el caso de la Corporación Energía Hidroeléctrica de Navarra (EHN), responsable de la implantación del primer parque eólico en el Alto del Perdón; de la sociedad concesionaria "Autovía del Camino", adjudicataria del contrato para la construcción de la Autovía Pamplona-Logroño; de la Fundación Cofares, perteneciente a un conocido

grupo de distribución farmacéutica (Burgos); de Paradores Nacionales de Turismo (León); o del Hotel Real Monasterio de San Zoilo (Carrión de los Condes). Aunque menos frecuente, también la obra puede ser fruto de una donación particular, ya sea de alguna persona vinculada al sentir del Camino a Santiago (La Bañeza), ya del propio autor de la obra. Apenas se recurre en este apartado al sistema de suscripción popular, tan frecuente en otros tiempos, si bien la escultura *Quo Vadis*, de Sendo García Ramos (Astorga) será reconstruida en bronce merced a una colecta popular. También en casos puntuales (Logroño) se han destinado los donativos de los peregrinos en el albergue para financiar una escultura que embellezca su entorno.

La obra y los artistas: elementos materiales y lenguaje artístico

Uno de los objetivos consustanciales a la concepción del cualquier monumento público es su permanencia; destinado a permanecer a la intemperie, su ejecución queda necesitada del empleo de materiales de garantizada duración. Por tal motivo, el bronce es el material preferido por muchos artistas a la hora de llevar a cabo sus realizaciones. En otras ocasiones da paso al acero cortén (oxidado), sobre todo cuando se trata de grandes conjuntos monumentales vinculados al Camino. También se puede emplear el acero inoxidable, ya sea mate o brillante. Por último, no faltan monumentos realizados en hierro, que otorgan al conjunto un carácter imperecedero.

Junto a los metales, también se emplea piedra de muy diversas procedencias, cuya elección se hace en función de su calidad, disponibilidad y medios económicos para sufragar la obra. Así, en la ejecución de los monumentos jacobeos encontramos piedra artificial, piedra blanca caliza de Hontoria, piedra de Calatorao, etc. En los monumentos gallegos se emplea con suma frecuencia el granito, dada la abundancia de este material en las canteras de la zona. También es posible constatar la presencia de materiales más "exóticos", como el adoquín portugués o el granito de Zimbabwe, con los que María Carretero incide en la dimensión de la ruta jacobea como espacio de comunicación en su proyecto integral de Sarria.

En cuanto al lenguaje artístico que muestra la escultura jacobea, un buen número de artistas emplea un lenguaje realista, al entender la imagen como objeto representativo directo de clara comprensión por parte del público. En esta corriente figurativa realista se inscriben autores como José María Acuña, que aborda sus obras desde un vocabulario academicista propio de su formación en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando⁷; el escultor riojano Vicente Ochoa, que hizo compatible su actividad artística con su labor docente como profesor de Modelado y Vaciado en la Escuela de Artes y Oficios de Logroño; el gallego Ángel Muñiz Alique, cuya producción realista viene presidida por los principios de sinceridad y trabajo bien; o el burgalés Bruno Cuevas, cuya escultura denota el buen hacer dentro de un lenguaje clasicista que tiene su punto de partida ineludible en el dibujo.

7. Sobre la obra de José María Acuña López (1903-1991) me remito a *J.M. Acuña*, Pontevedra, Diputación Provincial, 2007, con destacadas aportaciones de José Filgueira Valverde, y de Luchy Acuña y María Begoña Cebrián Acuña, hija y nieta del escultor respectivamente.

En esta misma línea se sitúan también artistas más recientes, que reactivan la corriente realista-naturalista. Es el caso de la escultora cántabra Mercedes Rodríguez Elvira; del vallisoletano Luis Santiago Pardo; de Carlos Díez Galán, que busca plasmar al peregrino con sus sentimientos e ilusiones de forma directa y sencilla; o de Salvador Amaya, escultor de gran dominio técnico que denota la huella de los renacentistas italianos y de los grandes maestros del clasicismo escultórico español.

En algunos casos la figuración realista está trabajada de forma suave y sintética, como ocurre en las obras del riojano Óscar Cenzano, a las que despoja de todo elemento superficial para quedarse con la esencia del peregrino. A este esquematismo formal se suma igualmente el artista navarro Vicente Galbete; y con carácter esquemático y simplicidad de volúmenes dentro de un estilo plenamente vanguardista se resuelven formalmente las esculturas de Carlos Mediavilla. También la línea figurativa y clásica puede interpretarse con una factura moderna, como ocurre con el peregrino burgalés de Teodoro Antonio Ruiz, en el que trabaja las superficies bronceas hasta alcanzar las texturas que desea conseguir, rayanas casi en el hiperrealismo. Artista que juega con la materia y las vibraciones lumínicas dentro de una factura casi impresionista es el gallego Camilo Rodríguez Vidal.

Otros artistas toman la figuración como punto de partida para sus obras, pero el resultado final muestra la influencia de diversas tendencias. En la obra de algunos autores predominan los valores geométricos, caso del escultor leonés Arturo Nogueira, cuyo Peregrino de Villafranca del Bierzo muestra un estilo figurativo resuelto mediante amplios planos de naturaleza geométrica; y del artista gallego Manuel Ferreiro Badía, cuyo Monumento al Camino de Lourenzá presenta a tres peregrinos elaborados mediante una geometría de formas con las que obtiene esquematismo formal y esencialización de volúmenes. A su vez, la escultora de origen brasileño Yolanda d'Augsburg participa de un planteamiento organicista en un sentido amplio al que no resultan ajenos los ecos del británico Henry Moore (Santiago peregrino de Lavacolla). También encontramos ejemplos en los que la figuración se decanta hacia la fantasía, de manera que el cuerpo humano se distorsiona y oscila entre el surrealismo y un progresivo avance hacia la abstracción. En esta mayor complejidad formal se desenvuelve José Antonio Barrios, quien en sus peregrinos compostelanos de Somport y Santo Domingo de la Calzada introduce una profunda reflexión en torno al propio concepto de la peregrinación que tan sólo se asimila plenamente al finalizar el Camino. De un lenguaje surrealista y abstracto participa también "Homenaje a los peregrinos" (Valcarlos), formado por formado por un pedestal sobre el que se disponen siete estelas discoidales de distinto tamaño y tipo de piedra que muestran rasgos humanos y parecen avanzar, si bien una de ellas queda tendida en el suelo; en una clara muestra de la concepción vanguardista del oriotarra Jorge Oteiza, los peregrinos de variada factura y condición representan a la perfección la diversidad de gentes que recorre la ruta jacobea, sin olvidar que no todos alcanzarán su destino final (Fig. 1).

La plena abstracción también hace acto de presencia en la escultura pública jacobea a través de "Homenaje al peregrino" de María Carretero, instalado en Sarria, al que por medio de su naturaleza abstracta pretende dotar de un carácter eterno y atemporal, aludiendo así al origen milenario de la peregrinación compostelana (Fig. 2). En otras ocasiones, con independencia del empleo de un len-

guaje figurativo o abstracto, la escultura jacobea está impregnada de un marcado componente simbólico. Así ocurre con la mayoría de los grandes conjuntos monumentales que asoman al Camino, caso de "Petjades i Creus" (Pisadas y Cruces), escultura en hierro de Rafael Esteruelas inspirada en la obra homónima de Antoni Tàpies, a través de la cual quiere plasmar la profunda huella que el caminar sacrificado de los peregrinos ha dejado a través del tiempo en el propio Camino. Carácter simbólico teñido de cierto surrealismo adquiere el leonés "Arco Viajero" de Corinne Van Bergen, a la vez que asume naturaleza antropomorfa, por cuanto el ensanche progresivo de los pilares que la sustentan los convierte en los pies del arco que camina, del mismo modo que el remate hace un guiño a los hombros y cabeza, además de remitir a los remates escalonados de los edificios holandeses y a las espadañas leonesas. Y también el corredor escultórico "Los Símbolos del Camino", concebido por Carlos Ciriza como si de eslabones de la cadena jacobea a su paso por Navarra se tratase, participa de un lenguaje simbólico que concede gran importancia no sólo a la forma sino también al color y sus contrastes, logrados por medio del uso de distintos materiales y texturas.

Iconografía de la escultura pública jacobea

Una aproximación iconográfica a la escultura pública jacobea nos permite establecer distintas categorías en función de los temas y asuntos representados. Diferenciamos así cinco grandes grupos: Acompañando al peregrino en su caminar; Un descanso en el camino; Santiago Apóstol se hace Peregrino; Otros personajes que asoman a Camino; y Los Grandes conjuntos monumentales.

El primer asunto iconográfico, sin duda el más representado, es el que muestra el fenómeno propio de la peregrinación. La amplitud de imágenes es tal que requiere de una subdivisión, comenzando por diferenciar entre el peregrino individual y el grupo de peregrinos. En el caso del peregrino en solitario, resulta muy frecuente la imagen del caminante que dirige sus pasos hacia Compostela, ataviado bien a la usanza medieval (Santo Domingo de la Calzada, Vicente Ochoa (Fig. 3); Carrión de los Condes, Carlos Díez Galán; Santiago de Compostela, José María Acuña), bien de forma más actual (Potes, Mercedes Rodríguez Elvira; Padrón, Camilo Rodríguez Vidal). Especial interés ofrecen aquellas obras que armonizan y tienen en cuenta el emplazamiento al que están destinadas (Alto de San Roque, José María Acuña, imagen del peregrino que protege su rostro del fuerte vendaval que azota el paso en altura; y costa de Finisterre, Beatriz Salcedo). También podemos encontrar una interpretación del peregrino caminante más libre (Somport y Santo Domingo de la Calzada, José Antonio Barrios; Villafranca del Bierzo, Arturo Nogueira; Sarria, María Carretero; Vilanova de Arousa).

Además del peregrino caminando, se hace presente en la ruta el peregrino-hito, por cuanto adopta una actitud de solemne pose ante el caminante, al que en ocasiones saluda y desea suerte, facilita información práctica relacionada con las distancias recorridas o por recorrer, e incluso guía en la dirección correcta para alcanzar su meta compostelana (Puente la Reina, Pedro Manteola; Castrojeriz, Bruno Cuevas; Puebla de Sanabria; Portomarín; Triacastela; Negreira, M^a del Carmen Grandal Garrido). La alegría por llegar al final del Camino también tiene su reflejo en la escultura pública (Santiago de Compostela, José María Acuña).

Mas en ocasiones no es un peregrino en solitario, sino un grupo de peregrinos el que realiza el Camino. Este grupo puede ser más o menos numeroso, y estar compuesto por varias figuras (Valcarlos, Jorge Oteiza; Alto del Perdón, Vicente Galbete, caravana de peregrinos de distintas épocas que representa la evolución del Camino de Santiago a lo largo de su historia). O puede tratarse de un grupo más reducido (Caspe, Luis Albiac; Lourenzà, Manuel Ferreiro Badía). También la peregrinación en grupo puede mostrar carácter familiar (Samos). Con cierta frecuencia los peregrinos forman una pareja de caminantes en la ruta jacobea: Logroño y Navarrete, Óscar Cenzano; Palas de Rei, J. A. Novo; Monte do Gozo, José María Acuña, donde los peregrinos expresan su goce con sincera expresión de sentimientos.

La fatiga del Camino y la necesidad de un momento de descanso para reponer fuerzas y, por qué no, para abandonarse a la meditación y a la contemplación, también tienen cabida en la escultura jacobea, configurando un segundo grupo iconográfico. Ejemplos significativos del mismo son: Burgos, Teodoro Antonio Ruiz; León, José María Acuña, peregrino que parece meditar sobre la trascendencia del Camino, a la vez que interioriza la majestuosidad de la fachada de San Marcos que se extiende ante él (Fig. 4); Mansilla de las Mulas, Ángel Muñoz Alique; Boadilla del Camino, Carlos Mediavilla; Pontevedra, José María Acuña, donde una escena de tipos y costumbres se convierte en todo un símbolo de la asistencia y hospitalidad de las gentes del Camino; Monte do Gozo, Cándido Pazos; Tui, con diseño —que no ejecución materia— de Juan Vázquez; y Bembrive (Pontevedra), Ralf Jung.

En ocasiones es el propio Santiago quien se hace peregrino, con numerosos ejemplos en los que su iconografía coincide con la del caminante jacobeo tanto en indumentaria como en complementos, a los que añade con frecuencia un libro como refrendo de su misión apostólica. Partiendo de estos principios generales, la representación más frecuente de Santiago peregrino es la de monumento-hito, en pose solemne y frontal, con escaso movimiento y revestido de la dignidad propia del Apóstol. Ejemplos de ello son: Los Arcos, Pablo Nogales; Molinaseca; La Bañeza, José Francisco Candán; La Portela; O Cebreiro; Palas del Rey; Tomiño; Pontenova; Muxía; Oviedo, José Francisco Candán; y Oviedo, Pilar Fernández Carballedo, para la que su autora busca sus fuentes de inspiración en la escultura prerrománica. Esta plasmación del Santiago peregrino como monumento-hito tiene igualmente su interpretación más abstracta en el monumento cercano al aeropuerto de Santiago, en Lavacolla (Yolanda d'Augsburg). En otras ocasiones, el Apóstol Santiago aparece en actitud de caminar (La Faba, condesa Diane von Würtemberg); o hace un alto en el camino (Logroño, Óscar Cenzano; Villar de Mazarife). Al igual que el Apóstol, también Cristo aparece bajo la advocación de Peregrino (Burgos, Salvador Amaya, obra en la que tanto los rasgos físicos como la serenidad y dulzura del rostro propician que se identifique más con la imagen del Maestro que con la del clásico peregrino) (Fig. 5).

Un cuarto grupo iconográfico, tras los del peregrino o peregrinos caminando, el descanso en el Camino, y la presencia de Santiago Apóstol en la ruta jacobea, resulta más variado en los asuntos y personajes que asoman al Camino. Algunos honran la memoria de quienes por un motivo u otro figuran asociados a la peregrinación compostelana. Es el caso de San Veremundo (Villa-

tuerta, Juan Chivite), abad del monasterio de Irache y gran benefactor del Camino; San Francisco de Asís peregrino (Viveda, Mercedes Rodríguez Elvira); Pablo Payo (Villalcázar de Sirga, Luis Santiago Pardo), entrañable personaje que supo conjugar de forma admirable su profesión de mesonero con su vocación de hospitalero; y Elías Valiña (O Cebreiro), gran impulsor del Camino de Santiago. Desgraciadamente, también la tragedia asoma al Camino en forma de accidente y muerte; varios han sido los peregrinos fallecidos en el discurrir de la ruta jacobea, permaneciendo su recuerdo en forma de sencilla lápida o monumento (signifiquemos el de la peregrina belga Alice de Craemer en Navarrete, Miguel Ángel Sáinz).

Un último grupo lo constituyen los grandes conjuntos monumentales de naturaleza arquitectónico-escultórica: “Los Símbolos del Camino” (Autovía Pamplona-Logroño, Carlos Ciriza, excepcional conjunto cuyo proyecto original estaba configurado por ocho esculturas monumentales —de las que se han colocado tres— plenamente integradas en su entorno cultural y paisajístico, que a su vez quedaban unidas a la semántica del Camino a su paso por Navarra); “Arcus Itineris Sancti Iacobi-Lucronii” y “Porta Itineris Sancti Iacobi” (Logroño y Santiago de Compostela, Cándido Pazos, anticipo de la Puerta Santa el logroñés, símbolo del europeísmo y la crucial relevancia en Occidente de las peregrinaciones a Santiago el gallego) (Fig. 6); Monumento al Encuentro de Caminos de Santiago (Monte do Gozo, Yolanda d’Augsburg, en recuerdo de las visitas de Juan Pablo II a Santiago en 1982 y 1989); “Arco Viajero”, (León, Corinne Van Bergen); “Arco Peregrino” (Bercianos del Real Camino, Carlos Álvarez Cuenllas), “Petjades i Creus” (Gandesa, Vall del Frare, Rafael Esteruelas); y Monumento al Peregrino (Astillero, José Antonio Barquín). En un nivel inferior se sitúa una multitud de referencias que jalonan el Camino en forma de monolito, marco o miliario.

Catalogación de la escultura pública jacobea

Una vez abordado el estudio de conjunto de la escultura pública del Camino, resulta necesaria la catalogación de este itinerario artístico. Partiendo de una diferenciación inicial de las distintas rutas que conducen a Santiago, la elaboración de una ficha catalográfica individual para cada una de las piezas sigue muy de cerca en algunos aspectos el modelo propuesto por M. S. Álvarez Martínez. De esta manera, la ficha constará de tres apartados: Datos Técnicos (Título; Emplazamiento; Autor; Promotor; Cronología; Materiales y Técnica; Dimensiones); Descripción, Análisis y Valoración (Descripción; Inscripciones; Iconografía; Lenguaje artístico; Crónica o Reseña histórica; Estado de Conservación; Adecuación al entorno; Valoración como elemento patrimonial del Camino); Fuentes y Documentación (Testimonio oral del artista o promotor; Bibliografía; Hemerografía; Fuentes documentales; Fuentes gráficas y fotografías; Exposiciones).

Al estudio individual y detallado de cada una de las piezas puede sumarse, a modo de apéndice, una breve reseña biográfica de los autores en orden alfabético, en la que aparecerán recogidos los siguientes aspectos: nombre completo; lugar y año de nacimiento (y muerte); preparación académica y/o formación; exposiciones individuales y colectivas, becas y premios, museos y colecciones.



Fig. 1. Jorge Oteiza. Homenaje a los peregrinos. Valcarlos (Navarra), 1973. Foto: J. J. Azanza.



Fig. 2. María Carretero. Homenaje al peregrino. Sarria (Lugo). 1996. Foto: Santy López.



Fig. 3. Vicente Ochoa. Monumento al peregrino. Santo Domingo de la Calzada (La Rioja). 1968. Foto: J. J. Azanza.



Fig. 4. José María Acuña. Alto en el camino. León. 1998. Foto: Alicia Miguélez.



Fig. 5. Salvador Amaya. Monumento al Peregrino Xacobeo. Burgos. 2004. Foto: J. J. Azanza.



Fig. 6. Cándido Pazos. "Arcus Itineris Sancti Iacobi-Lucronii" y "Porta Itineris Sancti Iacobi". Logroño (2005) y Santiago de Compostela (2004). Foto: J. J. Azanza.

Antonio Romera y la historia del arte en Chile

CLAUDIO CORTÉS LÓPEZ

Facultad de Artes, Universidad Finis Terrae – Chile.

Resumen: Esta presentación sobre el Español Antonio R. Romera¹ corresponde a un estudio sobre su trabajo como crítico e historiador del arte, y en menor grado como escritor de estética, labores que realizó en Chile a partir de 1940.²

Todos estos ejercicios intelectuales referidos a las Bellas Artes, los cuales marcan un hito importante, se publicaron en medios periodísticos, como también en libros y revistas que circulan en Chile. Se suma a lo anterior las colaboraciones que realizó para algunos medios escritos de Buenos Aires- Argentina.

Palabras clave: Historia del Arte, Estética, Crítica, Semiótica.

Abstract: *This presentation on the Spanish Antonio R. Romera corresponds to a study of his work as a critic and art historian, and to a lesser degree as a writer on aesthetics, work he did in Chile since 1940.*

All these intellectual exercises related to the Fine Arts, which mark an important milestone, were published in the media, as well as in books and magazines circulating in Chile. Adding to the above contributions he made to some print media in Buenos Aires, Argentina.

Keywords: *Art History, Aesthetics, Criticism, Semiotics.*

Antonio R. Romera desarrolló entre 1940 y 1975, una obra que consta de unas cuatro mil quinientas páginas, ellas repartidas en periódicos como “El Mercurio”, “La Nación” y “Las últimas Noticias”. Se suma a lo anterior una serie de libros, sus publicaciones en la revista Atenea de la Universidad de Concepción, y otros escritos asociados a la difusión de la cultura en Chile.

1. Antonio Rodríguez Romera nació en Cartagena, España el 19 de Agosto de 1908 y falleció en Santiago de Chile el 23 de Junio de 1975 a los 67 años.

2. En Diciembre de 1939 Romera junto a su esposa Adela Laliga y la familia compuesta por Claudio y Alejandro Tarrago y otros españoles arribaron a Montevideo procedente del puerto francés “El Havre”, en el buque “Formosa”. En ese lugar tuvieron la oportunidad de presenciar “la batalla del río de la plata”, suceso de la segunda guerra mundial en la cual el acorazado alemán “Graf von Spee” se enfrentó a los buques Ingleses “Aquiles” y “Exéter”. Antonio Romera escribió con posterioridad un artículo titulado “Yo presencié la batalla del Río de la Plata” el cual apareció durante 1947.

En todo este volumen, el porcentaje mayor se encuentra referido a la pintura chilena, como también a artistas europeos y americanos. De escultura escribió menos, tema al cual me referiré en una de las últimas secciones de este trabajo.

La evaluación numérica, como también la de los contenidos dados a lo largo de sus trabajos, no es menor, y en la historia del arte de este país marca un antes y un después, especialmente en lo referido a sus procesos de lectura de las obras de arte y posterior establecimiento de los argumentos críticos. Lo anterior tiene raíces, las cuales he designado como “los códigos en Romera”.

Como estructuras formativas de base en la mente de un Romera joven, distingo las siguientes situaciones:

1º Sus estudios para constituirse como Maestro en la Escuela de Preceptores en la ciudad de Albacete, en la cual se gradúa como profesor de Historia, Geografía y Castellano en el primer tercio del siglo XX.

2º Su estadía en Francia, específicamente en la ciudad de Lyon, en la cual tomo contacto con Rene Jullian, en aquellos entonces director del Museo de Bellas Artes de esa ciudad. Con esta persona, Antonio Romera se inició en las prácticas y doctrinas de la Teoría del Arte, en especial en el área de Estética.

3º El cultivo del dibujo humorístico, oficio que Romera ejerció desde temprana edad. Se calcula que realizó unos quince mil trabajos entre Albacete, Lyon y Santiago de Chile.

Según mi criterio, estas tres vertientes son los códigos que le permitieron a Romera estructurar su quehacer en las áreas de crítica e historia del arte. Esta ponencia presenta de forma sintetizada, su modo de articular argumentos, los diferentes niveles de penetración en la lectura de obras plásticas, y el uso de metalenguajes asociados a las Bellas Artes, esto último dispuesto en las dos instancias anteriores.

Los aspectos específicos de estas tres situaciones son los siguientes:

a. Nos encontramos frente a una persona que recibe inicialmente una instrucción para formarse como pedagogo en el área de ciencias sociales y castellano, suceso que ocurrió al finalizar los años veinte y comienzos de los treinta en la Escuela Normal de Albacete.

De acuerdo a ello los saberes relacionados con el uso de la lengua nativa, asumida como instrumento fundamental en la transmisión de los conocimientos, son instalados en la conciencia de un joven Romera.

b. En lo que se refiere a su vida intelectual en la ciudad de Lyon, y en especial el vínculo que sostuvo con René Jullian,³ en aquellos entonces la principal autoridad del Museo de Bellas Artes de esa ciudad Francesa, determina la formación teórica, ello en un Antonio Romera que ya ha iniciado su carrera profesional fuera de España.

3. Rene Jullian (1903 – 1992), fue discípulo del Historiador del Arte y Esteta Francés Henry Focillón. Como director del Museo de Bellas Artes de Lyon, sucedió a Focillón en este cargo. Su carrera como historiador deja una estadística de varios libros, entre los que se encuentran textos referidos a la Escultura Gótica, Escultura Romana en Italia del Norte, El arte de la drapería en la escultura romana de Provanca, el Futurismo y la pintura Italiana entre otros. R. Jullian además fue profesor de Historia del arte en la Universidad de Lyon.

Su estadía en Francia, entre 1932 y 1939, y en particular en Lyon, le permitió involucrarse con el pensamiento estético, línea de reflexión en torno a las artes que Jullian guió en los años que Romera permaneció en aquella ciudad.

El trabajo que este erudito hispano realizó en el área de teoría de las artes, en especial en Estética, es menor con respecto a lo que publicó en *Historia del Arte*. A pesar de ello, los aspectos teóricos que el desarrolló, presentan una transversalización de principios ligados con la filosofía del arte, ello se observa en una parte importante de su trabajo crítico.

Esta línea de razonamiento aumenta considerablemente en su libro titulado “Razón y Poesía de la Pintura”⁴, obra en donde el pensamiento francés domina el escenario analítico.

Este influjo teórico en Antonio Romera, adquirió fuerza y vigor al vincularse con la corriente de pensamiento señalada en el párrafo anterior, línea intelectual que observa la *Historia del Arte* y sus procesos desde una perspectiva formalista, ella heredada principalmente de los trabajos de Henry Focillón. Antonio Romera fue heredero de una parte de todo esto y las evidencias de ello se encuentran en los textos antes señalados.

c. El dibujo humorístico corresponde a un tercer aspecto que considero oportuno comentar en la actividad de Romera, ello desde la perspectiva de la comprensión de las formas en el espacio compositivo de dos dimensiones.

Este ejercicio gráfico estuvo referido casi exclusivamente a la figura humana, a la iconicidad vinculada con el rostro de los personajes seleccionados para esta actividad.

La persona “caricaturizada” es reconocida por el espectador debido a la presencia de rasgos propiamente icónicos⁵ ello en una presentación esencialmente topológica, lugar en donde la línea, a veces valorizada, transcribe los componentes del personaje. Esta labor además exalta aquellas pertinencias faciales que caracterizan al retratado.

Este trabajo como ilustrador de personajes se publica primeramente en España en la prensa de Albacete, como también en una segunda instancia en *L’Ecran Lyonnais* (1934-37) y en el periódico “*Le Lyon Republicain*” en Francia.

En una tercera fase, esta tarea se llevó a efecto en Chile en los periódicos antes señalados.

Hay que destacar que en esta área de ejercicio visual, Antonio Romera fue reconocido con el primer premio en el concurso de Artes Plásticas organizado por la Universidad de Chile, distinción que se le otorgó el 31 de Diciembre de 1954.

4. Esta obra fue publicada por Ediciones Nuevo Extremo en 1950. En ella se encuentran citados a pié de página 19 autores, de los cuales doce son Franceses; entre todos ellos se destacan Baudelaire, Focillón, d’Ors, Laló Lehel, Champfleury y Faure. En las diferentes secciones y capítulos que componen este libro se observan otros autores galos insertos en los párrafos, tales como Verlaine, Raymond, Lecuyer y Bergson.

5. La semiótica de Max Bense, basada en la teoría fundada por Charles Peirce, propone una teoría icónica en donde existen una serie de conceptos y definiciones en torno a esta clase específica de signo, la cual al interior de la línea de pensamiento antes señalada, adquiere una especial relevancia en el proceso de semiosis. Los rasgos propiamente icónicos son definidos como rasgos de carácter verista en la constitución de un icono visual.

Todo lo anterior es precisado en “*La semiótica, guía alfabética*” escrita por M. Bense y Elizabeth Walther (p.p. 79 a 81) y publicada en castellano por la editorial Anagrama de Barcelona, 1975.

El trabajo de este erudito hispano también fue premiado en otras oportunidades, sirva como ejemplo aquella distinción que se le otorgó por parte de la Ilustre Municipalidad de Santiago en 1950, en la cual fue reconocido públicamente por un ensayo que realizó sobre el pintor chileno Camilo Mori Serrano.

Antonio Romera y el Arte en Chile.

La tarea de “construir” Historia del Arte involucra por parte de quien realiza este trabajo, la interpretación de varios sistemas asociados a los códigos que orientan la producción de obras. También a esta actividad habrá que sumar la línea intelectual que guía el quehacer del historiador.

Este último como un profesional especializado en materias atinentes a las Bellas Artes, se expresa por medio de la palabra con respecto a algo que fue realizado mediante un “lenguaje” diferente, esencialmente estructurado por signos plásticos al interior de un programa iconográfico.

Esta situación revela un fenómeno semiótico de transferencia, en el cual la visualización de la obra de arte provee al historiador de ciertos “insumos visuales” que el deberá interpretar y convertir en argumento escrito.

Como muchas disciplinas, la historia del arte entre otras actividades, define, clasifica y fundamenta sus construcciones sobre determinadas plataformas intelectuales. Ello demanda operaciones complejas, las cuales presuponen en el operador la existencia de sistemas adquiridos con antelación.

Con respecto a lo anterior, los escritos de Romera revelan una serie de situaciones, todas ellas involucradas con las habilidades y competencias adquiridas en su formación.

La primera tiene que ver con el dominio significativo en la comprensión de los recursos del lenguaje plástico, fenómeno que se demuestra a lo largo de sus textos y artículos de revistas, en donde las soluciones de ejecución técnica de una pintura son enunciadas con severidad académica en sus diferentes trabajos.

Lo anterior arranca de un sistema intelectual el cual además le permitió establecer una organización para la “pintura chilena”. Esta capacidad en Romera procede de una experiencia que no es menor en la apreciación del arte, primeramente adquirida en España y luego enriquecida notablemente en Francia.

Una segunda situación corresponde a la presencia de un método y hábito de análisis de las obras plásticas, actividad que realizó en Chile semana a semana durante los treinta y cinco años que vivió en esta nación. Por medio de ello, la esfera íntima de su experiencia estética se canaliza hacia la esfera pública, ello gracias a sus escritos en la prensa y revistas, como también en sus diferentes libros.

De acuerdo a lo expresado en los párrafos anteriores, en sus textos sobre pintura se aprecia una construcción histórica que en la cultura nacional de mediados del siglo XX, marcó una diferencia notable con las pre-existencias en estas materias en Chile.

Romera mostró una nueva lectura del arte y en su proposición puedo destacar lo siguiente:

Un primer aspecto es el trabajo en el cual clarifica las intenciones artísticas que se encuentran en las obras elaboradas por diferentes pintores, tanto los nacionales como las visitas extran-

teras que se radicaron temporalmente en Chile, ello desde los inicios de la república, hasta las primeras décadas del siglo XX. Esta sistematización fue orientadora para la estructuración de lo que el designó como “grupos”, “escuelas” y otros sistemas como las “generaciones.

En su propuesta de organización, estas ideas se estructuran sobre la base de los componentes que caracterizan dichos conglomerados. Es así como en su libro “Asedio a la pintura chilena”⁶ trabajó un tema que rotuló como “las claves y las constantes definidoras”, sistema que le permitió establecer los parámetros para comprender el arte en Chile, ello entre las cotas históricas de ciento cincuenta años de vida nacional.

En estas agrupaciones y su forma de operar, Romera destacó varios aspectos importantes. Según el autor, en algunos casos corresponde al deseo y voluntad de los componentes para unirse con un fin común. Por otro lado señaló que la fuerza que cohesionaba a las “familias generacionales” es de carácter externo, ello entendido como una ligazón ajena al “albeldrío conciente” de los artistas y cuyo resultado se percibe en las obras pictóricas, especialmente en sus aspectos cualitativos. Para Romera “hubo un derrame de soluciones pictóricas” involucradas con el fenómeno de influjos y transferencias que van desde Europa, especialmente de Francia, hacia Chile.⁷

Un segundo aspecto en la obra de Antonio Romera, tiene que ver con la presencia de una dualidad compuesta por la vía de la opinión versus el juicio analítico, en otras palabras, en algunos escritos aparece el comentario aproximativo que no profundiza ni justifica, combinado con el razonamiento riguroso, del cual emana un juicio que postula a ser objetivo.

Esta opinión (doxá) y juicio analítico (episteme) se encuentran evidenciados en las diversas publicaciones, especialmente en sus artículos de prensa, espacio periodístico en el cual dada la naturaleza de los destinatarios de este medio, es más frecuente la opinión a manera de comentario.

Por el contrario en sus libros, especialmente aquel titulado como “Razón y poesía de la pintura”⁸ se observa una diferencia notable, ya que hay en esta obra un predominio de fundamentos teóricos, especialmente de pensamiento estético inserto en la historia del arte.

Un tercer aspecto que debo señalar, corresponde a lo que Romera logró detectar en la pintura realizada por artistas chilenos: una presencia de temática regional versus una “peculiaridad de estilo”. Lo primero entendido como imágenes cuyos contenidos estructuran los sistemas de aque-

6. Esta obra de Romera fue publicada por la editorial Nascimento en 1969. Entre los diferentes temas que aquí abordó, estableció que a lo largo de un siglo y medio de producción pictórica hay ciertos rasgos que a manera de constantes, inscriben la actividad de los pintores. Estas constantes son Paisaje, color, influjo francés y carácter. Según el autor estas categorías “permiten apreciar las direcciones que sigue fielmente nuestra pintura” p.p.9.

Más adelante agregó lo que el designó con la palabra “claves”, a la cual le adjudica la categoría de “signos que van señalando la tónica, a lo largo del desarrollo histórico de nuestra pintura nacional” y tienen la particularidad de ser cambiantes, a diferencia de la anterior clasificación, la cual según Romera, permanece en el tiempo.

7.

8. El libro antes citado, obra que se encuentra dedicada a la reflexión teórica, se aprecia una fuerte línea de pensamiento estético. En este texto Romera desarrolló un grupo de ideas apoyadas en una treintena de pensadores. Los más conocidos y persistentes en este “discurso romeriano” son: Charles Lalo (Los sentimientos estéticos, 1925), Henri Focillon (La vie des Formes) y Charles Baudelaire (Curiosidades Estéticas).

llo designado como “lo chileno”, y lo segundo como formas estilísticas resultantes de los influjos y transferencias europeas en los artistas nacionales.

Romera y su visión de la escultura.⁹

Leer y descodificar un volumen plástico no es lo mismo que realizar esta labor con el plano bidimensional de la pintura.

La ocupación espacial del mundo de la escultura, demanda desde la estética de la recepción varios posicionamientos por parte del espectador. A ello se suman las capacidades de interpretación de lo constructivo sintáctico y al mismo tiempo el desentrañamiento de la dimensión semántica que subyace en la obra.

El trabajo que Antonio Romera realizó en esta área de las Bellas Artes es muy menor con respecto a las otras secciones de la cultura artística que el abarcó. No por ello desmerece en cuanto a la calidad de estos documentos.

La mayoría de ellos se encuentran adscritos a la crítica de arte publicada en la prensa, sirven como ejemplos los trabajos insertos en el diario “El Mercurio”, periódico de alta circulación nacional. Gran parte de este conjunto se encuentra referido a exposiciones realizadas entre 1955 a 1975 en Santiago de Chile.

En estas presentaciones, sus argumentos están articulados principalmente por antecedentes históricos y biográficos de los expositores y en un segundo orden a procesos analíticos de las obras.

En lo atinente a las obras de artistas chilenos de segunda mitad del siglo XX, existe un artículo escrito en 1975, en el cual Romera se plantea algunas interrogantes, y con ello abre una puerta que no alcanzó a cruzar debido a su fallecimiento pocos meses después.

El texto se encuentra rotulado como “La escultura Chilena en el mundo”¹⁰ y en la columna final de esta publicación, desarrolló su argumento mediante la pregunta y la afirmación. Con ello generó una apertura a posibles respuestas, pero al mismo tiempo acentuó los aspectos didácticos de su texto, el cual, recordemos, se encuentra dirigido a ese público no especializado que constituye el grueso de los lectores de este medio periodístico.

El texto referido a cuatro importantes escultores chilenos dice:

“¿Qué relación puede haber entre las maderas abstractas, pulcras y fríamente labradas de Gaspar Galaz y la penetración entrañable en el fondo del hombre, de sus esencias y de sus creencias, de Mario Irarrázabal? Los volúmenes tan depurados, tan escuetos en líneas acendradas de las piezas plasmadas por Lily Garafulic marcan igualmente una radical diferencia con cierto contenido de naturaleza orgánica presentado por las piedras de Raúl Valdivieso.”

9. Este seccional se encuentra adscrito al proyecto de investigación titulado “Escultura Chilena 1853-1960: el trasluz de su identidad” financiado por el Fondo Nacional de Ciencia y Tecnología de Chile (Fondecyt) en donde el autor de esta ponencia actúa como primer co-investigador.

10. A. Romera, “La escultura chilena en el mundo”, *El Mercurio* (Santiago de Chile), 9 de Febrero de 1975, p. 5.

Un año antes había escrito un artículo de crítica de arte en donde se involucra de una forma bastante especial con la obra de uno de los artistas mencionados en el párrafo anterior: Mario Irarrázabal y su exposición que realizó en la Galería Carmen Waugh¹¹, texto que además de insertar los aspectos formativos del escultor, agrega las transferencias e influjos, las cuales según Romera se evidencian en su trabajo plástico.

Los extractos que siguen a continuación, testimonian lo afirmado en el párrafo anterior:

“En su arte, conviene repetirlo, aparece con cierta obstinación notas de rasgo expresionista místico que, a su vez, viene de los grandes maestros de la corriente alemana en la cual se formó nuestro artista”

Más adelante afirma que el escultor deja ver en sus figuraciones humanas, personajes alejados de la “convención burguesa” y que mas bien se asemejan a “ejemplares de humanidad aborigen, elemental, genuina”.

El juicio de Romera se insertó en este texto (como en muchos otros) mediante la búsqueda y clarificación de los códigos que en esa época rigen la escultura de Irarrázabal. Testimonio de ello es lo que designó como “la cadena irrenunciable de los linajes”, los cuales, según este crítico se encuentran para el artista antes mencionado, en Waldemar Otto, Gerhard Marks y Ernst Barlach.

Según sus afirmaciones, la escultura chilena realizada a partir de la primera mitad del siglo XX, presenta una “profusa acumulación de direcciones” y al mismo tiempo es “poco propensa a someterse a un esquema unitario”, a diferencia de la pintura “en donde los grupos y las tendencias suelen darse dentro de una mayor coherencia”¹². De acuerdo a su criterio, este aspecto también se presentó en la escultura fundacional de Chile.

Síntesis de cierre.

El trabajo que Romera inició en 1940 quedó inconcluso el 23 de Junio de 1975, su deceso ocurrió un día Lunes, a eso de las cinco de la tarde. A esta fecha dejó un legado que no es menor, herencia que en una síntesis histórica puede resumirse de la siguiente forma:

1. Presencia como crítico e historiador del arte en medios de difusión masiva:

1.1. Diario “La Nación” de 1940 hasta 1952. Empieza como crítico de arte, teatro y cine.

1.2. Diario “Las Últimas Noticias” de 1942 a 1967. Trabajó como caricaturista.

Además escribió ensayos breves sobre temas filosóficos y literarios. Para ello utilizó el seudónimo de “Federico Disraeli”.

11. En aquellos años esta Galería de Arte ubicada en el centro de la ciudad de Santiago, constituyó uno de los principales centros privados de exhibición para los artistas. El artículo señalado se publicó el 27 de Octubre de 1974, diario “El Mercurio” pág. 2

12. A .Romera, “Mario Irarrázabal” El Mercurio(Santiago de Chile) del 27 de Octubre de 1972 , pág. 2

1.3. Diario “El Mercurio” desde 1952 hasta su muerte en 1975. Fue contratado por Luis Sánchez Latorre para realizar Crítica de arte y dibujo humorístico. En el momento de iniciar esta labor, el periódico antes señalado publicó la siguiente noticia:

“La crítica de arte de “El Mercurio” ha quedado encomendada al autorizado escritor de esa disciplina Sr. Antonio R. Romera. Su primera crónica aparece hoy en nuestra sección Bellas Artes.

El señor Romera incrementará también con su colaboración, los comentarios que en nuestras columnas se dedican a la actividad teatral que en estos días presenta un renacimiento tan variado como interesante.”

En este medio de comunicación además de firmar los artículos con su nombre, también lo hizo de dos maneras diferentes: con las iniciales “A.R.R.” y “Critilo” reservada para teatro y cine.

1.4. Las revistas de circulación nacional “En Viaje” y “Zig-Zag”, recibieron aportes significativos por parte de Romera. Sus artículos en torno al arte en dichas publicaciones, constituyeron una difusión importante en el ámbito de la cultura en Chile.

1.5. De 1940 a 1973 fue invitado a participar en la revista “Atenea” perteneciente a la Universidad de Concepción –Chile .

1.6. El periódico “El Sur” de la ciudad de Concepción también publicó algunos artículos en torno a la cultura y las artes.

1.7. La revista “Anuario” de Buenos Aires- Argentina, dedicada a las artes plásticas recibió las colaboraciones de Romera entre 1943 y 1948.

2. La producción en historia del arte y pensamiento estético consta de diez y siete libros, cinco de ellos referidos a artistas europeos,¹³ siete a pintores y arte chileno. Su “Historia de la pintura chilena” tuvo cuatro ediciones, la última es póstuma y data de 1977. Se suma a lo anterior tres obras dedicadas a la teoría e historia del arte¹⁴, y dos a su dibujo humorístico¹⁵.

Palabras finales

Antonio Romera en su vida privada tuvo preferencia por algunos artistas, como también por estetas que marcaron su vida. Según sus propias declaraciones, Sorolla, Zuloaga y Rusiñol ocuparon un lugar de predilección en su acervo cultural. También, por el Greco sintió una admiración especial, la cual según su criterio era más literaria que plástica.

13. Estos son: Rubens, Rembrandt, Leonardo da Vinci , Van Gogh y Matisse.

14. Las publicaciones dedicadas a esta área son: “Asedio a la pintura chilena” de la editorial Nascimento en 1969, “Razón y Poesía de la Pintura” por Ediciones Nuevo Extremo en 1950 y “Dos ensayos de Arte” de la editorial Millatún en 1942, todas en Santiago de Chile.

15. “100 caricaturas (la política, la literatura y el arte) por la editorial Orbe en 1941, y “Apuntes del Olimpo” de la editorial Nascimento en 1949, corresponden a las obras señaladas en el párrafo.

En una entrevista realizada en Noviembre de 1973¹⁶ afirmó: “Leger me deja mas bien frío, Kandinsky no me gusta, prefiero a Zurbarán que a Rafael, me quedo con Delacroix, mas que con Ingres, me gusta muchísimo Giotto”.

En estética y teoría de las artes reconoció principalmente como maestros de su “estilo” a Baudelaire y a Martí. Pero la lectura de sus textos especialmente aquellos referidos a la teoría del arte, dejan ver una huella mucho mayor, en donde otros autores junto a los ya mencionados, dieron forma a los códigos que rigieron su sistema interpretativo.

El discurso de Romera, además del valor intelectual que en él se aprecia, fue severo, mas no destructivo. En ello la prudencia acompañada en abstenerse de dar opiniones precipitadas, le enseñó a aprender como desentrañar los sentidos del arte. El mismo resumió su trabajo de la siguiente forma:

“He tratado siempre de hacer de mi crítica, modesta, deficiente, errada o como quiera considerársela, un juicio diferencial. Cada creador posee una imagen personal propia, que está en él y en nadie más de esa manera. El arte constituye a mi modo de entender, la afirmación de la individualidad en su estricto e irrenunciable fenómeno”¹⁷

Bibliografía mencionada

A. ROMERA, “Asedio a la pintura chilena”, E. Nascimento, 1969.

A. ROMERA, “Razón y Poesía de la Pintura”, E. Nuevo Extremo, 1950.

M. BENSE, E. WALTHER, “La Semiótica, Guía Alfabética”, Anagrama, 1975.

CH. MORRIS, “Fundamento de la Teoría de los signos” Paidós Comunicación, 1994.

16. Revista “Que Pasa” #134, Santiago de Chile

17. Esta declaración de Antonio Romera fue publicada póstumamente en la revista del Domingo perteneciente al periódico “El Mercurio”, el 8 de Mayo de 1977.

Escalera monumental en el pazo gallego como pálido reflejo de la arquitectura palaciega europea

MIRIAM ELENA CORTÉS LÓPEZ

Universidad de Santiago de Compostela (GI1907)¹

Resumen: El presente artículo tiene como cometido mostrar la importancia que la escalera monumental tuvo en el contexto del pazo gallego que, aunque con cierto retraso respecto al resto de palacios europeos, fue capaz de configurar un tipo y lenguaje que a pesar de sus rasgos comunes a otras obras de carácter internacional, la hace personal y demuestra una vez más la validez y relevancia del arte gallego.

Palabras clave: Escalera, monumental, gallega, palacio, Europa.

Abstract: *This article try to show the relevance that the monumental staircase had in the Galician palace context which, in spite of the delay with regard to others European palaces, was be able to configure a sketch and vocabulary with common aspects in other international buildings, but with an own identity, symbol of the Galician Art validity.*

Keywords: *Staircase, monumental, Galician, palace, Europe.*

¿Qué es lo que diferencia las escaleras del Palacio de Wurzburg (1719-1750) de B. Neumann de las escaleras del Pazo de Bendaña (Lám.1) de Clemente Sarela (1750-1759)? A primera vista esta comparación que puede resultar un tanto desequilibrada, llevaría a hablar de dos factores: el tiempo y el lugar. Sin embargo estos dos aspectos se difuminan cuando se habla de escaleras como las del Palacio de Riofrío (1751), al amparo de la arquitectura española de los años cincuenta del siglo XVIII. Se trata, por tanto, de una obra que se desarrolla en paralelo al ejemplo gallego y en el ámbito peninsular. Sin embargo, el planteamiento que siguen las escaleras del pabellón de caza segoviano está más próximo al ejemplo alemán que al gallego, ya que ambas responden a unas premisas de gran similitud: se trata de estructuras destinadas a un edificio de carácter real, vinculadas a miembros de la monarquía europea² y que siguen los modelos recomendados por los grandes teóricos de la arquitectura. Son muchos los ejemplos que surgen a lo largo del siglo XVIII en Europa. Grandes palacios que dan respuesta al afán absolutista de unos

1. Becaria FPU. Este artículo ha sido realizado dentro del marco del proyecto de investigación *Artífices e patróns no monacato galego: Futuro, presente e pasado* (INCITE09263131PR).

2. Recuérdese que la promotora de la construcción del Palacio de Riofrío es Isabel de Farnesio.

monarcas ávidos de protagonismo. Así había sucedido en el siglo XVII en Versalles; y así sucedió también en otras importantes ciudades de Europa: Turín, Viena, Berlín, Madrid, París dan buena muestra de ello. Al amparo de estas grandes empresas va a nacer, desarrollarse y culminar la configuración de la gran escalera monumental. Sus orígenes, si bien es cierto que hay que buscarlos en los tratadistas italianos del siglo XV y XVI; no lo es menos que se materializan en el marco de edificios españoles de carácter hospitalario y civil.³ De este modo, tal y como reconoce Pevsner,⁴ el Hospital de la Santa Cruz de Toledo (E. Egás, 1504-1514) —donde todavía no se puede hablar de escalera imperial, el germen de su configuración— introduce por primera vez un tipo de escalera que ya nada tiene que ver con los antiguos modelos circulares medievales. Habrá que esperar unos años para que en esta misma ciudad se produzca el paso siguiente. En este sentido el Alcázar de Toledo (A. Covarrubias, ha. 1550), tal y como señala F. de Marías, constituye el modelo de escalera “preimperial”⁵ que desembocará en última instancia en el ejemplo de escalera del Claustro de San Lorenzo del Escorial (J. de Herrera, ha. 1559).

Si bien es cierto —como señala F. Marías— que la escalera monumental en España es una creación castellana que surge en edificios de carácter civil,⁶ no lo es menos el reconocer que el territorio gallego pronto comenzará a aplicar estos esquemas a sus estructuras claustrales. En este sentido, las escaleras del Hospital Real (E. Egás, 1509) constituyen un buen ejemplo; del mismo modo que sucede con las que se ubican en el claustro del Colegio de Fonseca (J. de Álava, 1532). Por otro lado, no se puede obviar como en las escaleras de la Catedral de Santiago (G. Martínez de Aranda, 1606) se impone el modelo clasicista de bramante importado por su discípulo Diego de Siloé. Sin embargo, tanto en un caso como en el otro, se está hablando de escaleras vinculadas a edificios de carácter público.

La realidad artística de los siglos XVI y XVII en Galicia no se entiende al margen del núcleo compostelano. Los talleres de esta ciudad, a su vez, se concentraron en torno a obras promovidas fundamentalmente por el Clero: la creación de nuevos colegios, las reformas exteriores en el cierre de la Catedral promovidas por Vega y Verdugo y la enorme empresa constructiva que desde finales del siglo XVI acometen los monjes benedictinos de San Martín Pinario —y que se prolongará hasta bien mediado el siglo XVIII—, ocupan gran parte de un proceso constructivo en

3. F. Marías: “La escalera imperial en España” en A. Chastel y J. Guillaume (dir.). *L'Escalier dans l'Architecture de la Renaissance: Actes du colloque De Architectura* (Tours du 22 au 26 mai 1979), París, Picard, 1985, pág. 167.

4. N. Pevsner: *Breve Historia de la arquitectura*, 1943, pág. 241.

5. Como escalera de tipo “preimperial” Catherine Wilkinson entiende que es “el resultado de unir dos claustrales por un lateral, en lugar de espalda con espalda, lo que daría paso a un tipo dobleclaustral, La escalera imperial deriva de la preimperial al suprimirse los tiros perpendiculares a la dirección de entrada y salida”. Sin embargo acaba por reconocer que “este proceso es, sin embargo, más teórico y lógico que práctico y real dado que la primera vez que se utilizó —o mejor dicho se proyectó— uno de estos dos tipos la elección recayó en el imperial”. Cit. por F. Marías: “La escalera imperial en España”, op. cit. pág. 165. No obstante el propio F. Marías reconoce que con anterioridad a la escalera del Alcázar existió un proyecto, no materializado, para el Monasterio de San Miguel de los Reyes de Valencia, también ideado por Alonso Covarrubias. *Ibidem*: pág. 165.

6. *Ibidem*: pág. 165.

el que participarán un buen número de arquitectos venidos de fuera en un principio,⁷ que darán paso a los grandes arquitectos gallegos del siglo XVIII.

Precisamente, se puede decir que es ya desde inicios de este siglo XVIII cuando en Compostela se comienzan a construir los primeros edificios de carácter privado, vinculados en muchas ocasiones a familias nobles; en otras muchas a la propia Iglesia.⁸ A pesar de que por aquel entonces numerosos palacios europeos guardaban en su interior importantes escaleras, a menudo construidas según las pautas que imponían los grandes teóricos de la arquitectura del momento, lo cierto es que desde la primera década del siglo XVIII el núcleo compostelano inició una trayectoria en la construcción de pazos urbanos vinculados a importantes familias de la ciudad, que tiene su punto de partida en las construidas para el Pazo de Feijoo.⁹ Por primera vez se contempla un tipo de escalera que comienza a responder a ciertos criterios que recomendaban desde Italia, Francia e incluso España, arquitectos como L. B. Alberti, A. Palladio, F. Blondel o Fray Lorenzo de San Nicolás entre otros. Sin embargo hay que reconocer que si a alguien se le debe la creación de un modelo propio aplicado al pazo gallego, esa figura es Clemente Sarela,¹⁰ discípulo a su vez de Simón Rodríguez,¹¹ figura clave —junto con Fernando de Casas y Novoa¹² además de creador de un lenguaje definitivo y definitorio del barroco del siglo XVIII en Galicia. Estableciendo un pálido paralelismo se podría decir que Clemente Sarela fue al pazo gallego lo que B. Neumann al palacio alemán. Sin duda el codificador del tipo de escalera que triunfará ya no sólo a mediados del siglo XVIII sino que perdurará a lo largo de los siglos XIX y XX va a ser este joven arquitecto de origen compostelano. Esto no significa que haya sido el modelo único, pues ya a finales de este mismo siglo hará irrupción el modelo de escalera imperial que una vez más vuelve a surgir al amparo de una obra de carácter público. Se trata de las escaleras

7. Arquitectos portugueses como Mateo López que acabará trabajando en las obras de San Martín Pinario, del mismo modo que procedentes del círculo andaluz llegan Ginés Martínez de Aranda o Bartolomé Fernández Lechuga; o el salmantino José Peña de Toro. Al respecto A. Bonet Correa: *La arquitectura en Galicia durante el siglo XVII*, Madrid, 1984.

8. M.C. Folgar de la Calle reconoce a propósito de la arquitectura barroca gallega de inicios del siglo XVIII que “la actividad arquitectónica sigue siendo fundamentalmente religiosa: cabildo y monasterios son los principales clientes. Sin embargo, la arquitectura civil, impulsada por los eclesiásticos y la nobleza, empieza a vivir su momento de esplendor”. M.C. Folgar de la Calle: *Simón Rodríguez y su escuela*, Santiago de Compostela, 1981, pág. 5.

9. A. Bonet Correa: *La arquitectura en Galicia...*, op. cit., pp. 408-409; y L. Fernández Gasalla: *La arquitectura en tiempos de Domingo de Andrade. Arquitectura y sociedad en Galicia (1660-1712)*, vol. II, Santiago de Compostela, 2004.

10. M. D. Vila Jato a propósito de las escaleras del Pazo de Sistallo en la provincia de Lugo reconoce que Clemente Sarela “aunque es aparejador de la catedral de Santiago, su actividad se centra sobre todo en la arquitectura civil [...] lo que explica también la elección por parte de la familia Verdes-Montenegro”. M.D. Vila Jato: “Clemente Sarela, arquitecto del Pazo de Sistallo (Lugo)”, Museo de Pontevedra, XXXVII, 1983, pp. 303-314. Sobre su biografía vid. J. Couselo Bouzas: *Galicia artística en el siglo XVIII y primer tercio del XIX*, Santiago de Compostela, 2005, pp. 309-310; y M.C. Folgar de la Calle: *Arquitectura Gallega del Siglo XVIII. Los Sarela*. Santiago de Compostela, 1985.

11. J. Couselo Bouzas: *Galicia artística...*, op. cit., pp. 581-582.

12. J. Couselo Bouzas: *Galicia artística...*, op. cit., pp. 233-245.

de entrepatios diseñadas para unir los patios traseros del Hospital Real (1764),¹³ bajo las trazas de Fray Manuel de los Mártires¹⁴ y construidas por Lucas Ferro Caaveiro,¹⁵ el mismo arquitecto que años después proyectará las escaleras no materializadas del Pazo de Raxoi.¹⁶ Este tipo de escalera será aplicado a grandes pazos de finales del siglo XVIII —Ramiranes y Amarante (Lám.2) son buena muestra de ello— y ya en el siglo XIX las del Palacio Arzobispal.

Evidentemente no se puede negar la importancia de Compostela¹⁷ —una vez más— en la creación de un modelo gallego —que toma su punto de partida en aquellas escaleras claustales habituales en hospitales y monasterios, aplicando el modelo de escalera de caracol de tramos rectos, insertos en una caja cuadrada, con un desarrollo de tres tiros que se articulaban por medio de dos descansos de mesa quebrada que giraban en torno a un hueco central. Santiago constituyó una pieza clave en la creación de muchos otros pazos rurales que surgieron o se reformaron a lo largo del siglo XVIII. En este sentido la presencia de determinados arquitectos procedentes de los talleres compostelanos en otros puntos de la geografía gallega han sido decisivos y explican el porqué de los paralelismos que se pueden dar entre un pazo de la provincia de Lugo como es el de Sistallo (Lám.3) y otro de Santiago, como es el de Bendaña, paradigma del pazo urbano gallego.¹⁸ Lo más habitual es que estos pazos sitios en el campo carecieran del despliegue formal y ornamental que caracterizó a los compostelanos. Sin embargo, ya se ha visto como en ocasiones se producen excepciones y pazos como el de Sistallo; el de Vilabade (Castroverde-Lugo) (Lám.4) o el de O Cotón (Negreira) (Lám.5) parecen ser deudores de ese lenguaje procedente de talleres compostelanos. Otra cuestión que se debe recordar es que en muchas ocasiones estos palacetes rurales constituían la villa de ocio de las familias nobles, cuya casa principal estaba en los núcleos urbanos. Es el caso del Pazo de Rivadulla (Vedra-A Coruña), perteneciente a la familia de los Mondragón, cuya residencia oficial se encontraba en la casa número 9 de la Rúa Nova en Santiago,¹⁹ que cuenta con una majestuosa escalera, una vez más, anexa al claustro²⁰ y con el habitual desarrollo formal de caracol cuadrado. Por tanto hay

13. A. Goy Diz: *Parador "dos Reis Católicos"* Santiago de Compostela, Madrid, 1999; A. Rosende Valdés: *El Grande y Real Hospital de Santiago de Compostela*, Santiago de Compostela, 1999.

14. *Ibidem*: pp. 451-453.

15. *Ibidem*: pp. 332-337.

16. Cuyos planos se conservan en el A.H.U.S.

17. Según M.C. Folgar de la Calle "el Cabildo compostelano potenció tanto obras de carácter religioso como civil, que sirvieron de pauta en el desarrollo del arte gallego como venía ocurriendo desde hace tiempo". M.C. Folgar de la Calle. *Simón Rodríguez. Catalogación Arqueológica y Artística de Galicia del Museo de Pontevedra*, A Coruña, 1989, pág. 10.

18. M.C. Folgar de la Calle dice al respecto "Los arquitectos compostelanos eran reclamados desde distintos puntos de Galicia". M.C. Folgar de la Calle. *Simón Rodríguez. Catalogación Arqueológica...*, op. cit., pág. 10.

19. En la actualidad conocido como Pazo de la Santa Cruz y destinado a residencia de estudiantes.

20. M. Taín Guzmán: "el Patio del Cardenal Mondragón en la ciudad de Santiago de Compostela" en *Abrente publicación de la Real Academia Gallega de Bellas Artes de Nuestra Señora del Rosario*, A Coruña, 1994, pp. 147-157.

que entender que en el pazo rural gallego, la escalera —salvo excepciones— va a ser un elemento poco trabajado respecto al caso urbano.

Es indudable que la realidad arquitectónica gallega está muy al margen del resto de Europa. Ya se ha visto como Galicia tarda en explorar el campo de los palacios y sus escaleras, espacios que por otro lado se configuran de una manera muy particular y alejada de los esquemas europeos. Existe una excepción que rompe la trayectoria habitual de este campo y aproxima a Compostela con los palacios europeos del momento. Se trata del edificio proyectado finalmente por Charles Lemaur para Seminario de Confesores, Consistorios y Cárceles (1767),²¹ conocido actualmente como Pazo de Raxoi, (lám. 6) por ser este su principal promotor. La presencia de este modelo europeizante lo hay que entender al amparo de las ideas de este ingeniero militar francés, procedente de las obras del Arsenal de Ferrol, que trae a Santiago las influencias de los palacios rococós franceses. Y es que desde la década de los treinta, Francia venía desarrollando una superación del estilo Barroco del que es testigo el Petit Trianon (A.J. Gabriel, 1768) de Madame Pompadour que presenta un modelo de escalera del que es deudor el Pazo de Raxoi.

Por estas fechas en las que el estilo rococó comenzaba a irrumpir en los países colindantes a Francia —especialmente en Alemania—; y al mismo tiempo en que los descubrimientos de Pompeya y Herculano mueven un nuevo espíritu clasicista del que surgirán con fuerza los detractores del aristocrático estilo francés, en Galicia apenas se había manifestado un desarrollo e interés por la escalera dentro del ámbito palaciego, de manera que cuando Sarela proyecta las escaleras del Pazo de Bendaña²² ya ha pasado casi una década desde que habían dado fin las obras del Palacio de Wurzburg. No obstante, la trayectoria de la escalera interior palaciega en Europa se puede remontar ya al siglo XVII, con ejemplos como los ya desaparecidos de Versalles (1672-79) en Francia; o el del Palacio Carignano en Turín (1679-1684). No cabe duda que el siglo de oro para la escalera monumental en el palacio europeo fue el XVIII en su primera mitad. En este espacio de tiempo se construyeron los grandes palacios de las cortes europeas. En Galicia este proceso se retrasa hasta la segunda mitad y en principio difiere de los planteamientos europeos. Resultaría muy interesante saber porqué no se siguen los modelos imperiales sobradamente conocidos en España de los que dieron buena muestra los palacios de Aranjuez (F. Juarra, 1735), Riofrío y el Palacio Real de Madrid (F. Juarra, 1738). Un estudio de las bibliotecas de estos arquitectos del círculo compostelano pondría de manifiesto que con gran probabilidad en Compostela se conocieron tratados de arquitectura como los de Alberti, Palladio, Serlio, Vignola o Fray Lorenzo de San Nicolás, para cuestiones técnicas y de forma; y sin duda en el repertorio decorativo jugaron una importancia clarividente los tratados de Diet-

21. M.S. Ortega Romero: "Noticias sobre la construcción del Ayuntamiento de Santiago de Compostela" *Cuadernos de Estudios Gallegos*, 21, Santiago de Compostela, 1966, pp. 81-101; y F. Pérez Rodríguez: "Precisiones sobre la construcción del edificio de Rajoy en Santiago de Compostela", *Compostellanum*, 44, n° 3-4, Santiago de Compostela, 1999, pp. 559-580.

22. M.C. Folgar: *Arquitectura Gallega...*, op. cit.

terlin y Vredeman de Vries. Al margen de esto, todavía no se puede saber si en las estanterías de estos arquitectos se podrían localizar los libros de tratadistas franceses como F. Blondel; o de italianos como F. Milizia, los cuales en sus obras promueven el tipo de escalera imperial. Parece más evidente, a juzgar por el estilo de escaleras que se desarrollan en estos edificios, que los arquitectos valoraron la tradición compostelana de escaleras claustrales monacales como las de San Martín Pinario, gran ejemplo de la solida construcción compostelana, derivada de los esquemas propuestos por Fray Lorenzo de San Nicolás en su tratado de arquitectura;²³ o las recomendaciones de A. Palladio²⁴ sobre las formas que puede adoptar la escalera. Sin duda estos tratados debían de ser conocidos en Santiago, pues el catálogo de la Biblioteca de San Martín Pinario se recoge la presencia de estos libros.²⁵

Con gran probabilidad nuestros artistas compostelanos hayan conocido —sino por medio de las bibliotecas monacales, a través de copias de libros cotejados en otros puntos hoy todavía sin identificar— modelos novedosos de escaleras europeas cuya fuente de origen está aún por determinar. De no ser así no se entenderían ejemplos como los de la fachada de la Iglesia de San Martín Pinario; del mismo modo que tampoco se comprenderían las escaleras imperiales de los pazos de finales de siglo XVIII. Lo que sí parece evidente es que se va a intentar dar respuesta a los seis puntos fundamentales que, de una forma u otra, los tratadistas recomendaron ya desde el siglo XVI. Esos seis puntos, que en tiempos de Alberti y Palladio aún se dejaban entrever, se tornan en aspectos fundamentales para los teóricos de los siglos XVII y XVIII, sea el caso de los ya citados Blondel y Milizia; pero también de muchos otros como V. Scamozzi o Ch. E. Briseux. Solidez, utilidad y belleza, los principios constructivos clásicos por excelencia, van a estar implícitos en cada uno de estos puntos.

Para todos estos eruditos, la situación de la escalera constituía un punto fundamental, pues habitualmente recomendaban que la escalera fuera bien visible y accesible para el que entra en la casa. En este sentido se podría establecer una comparativa entre las escaleras de acceso a la planta noble del Palacio de Weissenstein en Pommersfelden (1711-1718) para comprobar que no se producen grandes diferencias con las proyectadas para el Pazo de Bendaña. En ambos casos las escaleras se disponen en el cuerpo central del edificio, tras pasar un vestíbulo, con el fin de unir la planta baja con la planta noble. Esta disposición se mantiene en el caso rural de manera que en el Pazo de O Cotón la escalera, aunque ligeramente lateralizada, protagoniza el espacio;

23. Fr. Lorenzo de San Nicolás: *Arte y Uso de Arquitectura* (ed. facs. de la ed. de Madrid por D. Plácido Barco Lopez, 1796, cuarta impresión) (1ª ed. 1639-1664), (introducción a cargo de Ramón Betrán), Zaragoza, Colegio Oficial de Arquitectos de Aragón, 1989, cap. LX, pág. 163.

24. A. Palladio: *Los cuatro libros de la arquitectura* (ed. facs. de la ed. de Venecia, Dominico de Franceschi, 1570), (ed. española a cargo de Javier Rivera), Madrid, 2008, pág. 137.

25. L. Fernández Gasalla: "La bibliografía artística en la antigua biblioteca del monasterio de San Martín Pinario", *Compostellanum*, XLVII, núm. 3-4, Santiago de Compostela, 2002, pp. 633-653.

y ya en la segunda mitad del siglo XVIII Compostela continúa esta tradición en casas como la perteneciente a la familia de los Ramiranes.²⁶

A propósito de esta última cabe comprender que la disposición formal de las escaleras aplicadas al palacio ya desde el siglo XVII encontró su más bella y adecuada manifestación en el modelo imperial que de alguna manera ya du Cerceau había planteado en el siglo XV en alguno de sus proyectos para casas.²⁷ En efecto ese fue el esquema que triunfó en los grandes palacios de Europa de los que dan buena muestra Mantignon (J. Courtonne, 1722), Madrid, Wurzburg, Caserta (L. Vanvitelli, 1752) o Augustusburg (B. Neuman, 1768). En Galicia este modelo llegó con cierto retraso, siendo más frecuente y característico el esquema de caracol cuadrado que desarrolló primero la Casa del Deán; y más tarde los Pazos de Bendaña, Pedrosa (L. Ferro Cavaei, 1755), Fondevila (C. Sarela, 1764) en Santiago; y el de Sistallo y Vilabade en la provincia de Lugo. Con gran probabilidad se trate de una herencia de los modelos habituales compostelanos que surgieron al amparo de los hospitales, colegios y conventos. No obstante, cabe decir que el modelo imperial en Santiago cuenta con un precedente a menudo desconocido: las escaleras del claustro de los frailes mercedarios de Conxo. Esta escalera que, como indican los escudos que la flanquean, se data hacia 1690 y respondía a este esquema imperial, inédito en Santiago.²⁸ Este modelo, sin embargo, irrumpirá en Compostela ya en la segunda mitad del siglo XVIII. Y lo hará, como venía siendo habitual, primero al amparo de un convento; para posteriormente ser aplicado al palacio aunque, siendo estrictos, más que de escalera imperial cabría hablar de escalera preimperial pues en Amarante y en el Palacio Arzobispal compostelano siguen presentes esos tramos perpendiculares a la rampa inicial, que se apreciaban en aquel modelo de A. Covarrubias para el Alcázar de Toledo. En este sentido existen pazos como el de Castrelos en Vigo, que también va a presentar este tipo de escalera.

En relación al gran despliegue al que podían estar sujetas las escaleras los tratadistas, ya desde el siglo XVII, manifiestan sus inquietudes acerca del tema de las dimensiones y medidas de los elementos que componen las escaleras. En efecto F. Blondel²⁹ ya hablaba de que una escalera debía de ser ante todo segura y por eso entendía que las escaleras a *limaçon* o *coquille* no podían

26. Correspondiente al antiguo Colegio de los Irlandeses. Al respecto vid. J. Couselo Bouzas: "El Colegio de los Irlandeses de Santiago de Compostela" en *Estudios Gallegos*, Santiago de Compostela, 1935.

27. J.A. du Cerceau: *Livre d'Architecture*, París, 1559, lám. XXVIII.

28. Las escaleras de la Catedral de Santiago, anteriores a las de Conxo, no se pueden clasificar como imperiales propiamente. Se trata de una variante derivada de Bramante y su obra en el Patio del Belvedere, que a su vez tiene un antecedente clave en las ruinas del Templo de la Fortuna Primigenia de Palestrina, que de una u otra forma Bramante debió de conocer. Este esquema es introducido en España por Diego de Siloé en la Escalera Dorada de la Catedral de Burgos y es conocida como escalera de planta en forma de "T". En Santiago, Ginés Martínez de Aranda, discípulo de Siloé, introduce el modelo aplicado al exterior y, a diferencia del ejemplo burgalés, lo proyecta hacia el exterior, de manera que la obra se interrelaciona con el espacio urbano.

29. BLONDEL, F.; *Cours de Architecture*, (de l'Imprimerie de Lambert Roulland en la maison d'Antoine Virré, rue du Foin), I parte, París, 1675, pág. 689.

dar respuesta a este aspecto, en cuanto a que no seguían la ley natural del “paso del hombre”. La disposición curva que adoptaban estas viejas estructuras medievales no se correspondía con la trayectoria habitual a la que la mente del hombre estaba predispuesta. El hombre en su andar dibuja una línea recta, de ahí que los tramos de una escalera deban de dar respuesta a esta necesidad. Este precepto va a ser acogido por la tratadística posterior, de la misma manera que se entiende que el ascenso por cada uno de los peldaños ha de ser lo más cómodo posible, con lo que se comienzan a establecer los parámetros métricos más adecuados para los peldaños, de manera que cada uno de ellos ha de equivaler a la marcha habitual del hombre. Se parte de que subir un escalón implica hacer un mayor esfuerzo que dar un paso sobre el plano horizontal. F. Milizia,³⁰ proponía que el paso natural del hombre era de 61 cms. (24 pulgadas) los cuales debían de estar convenientemente repartidos en el peldaño, de forma que el paso no se hiciera fatigado. En este sentido la comodidad de los peldaños de los grandes palacios europeos, que se despliegan hacia abajo como si de ondas se tratara se mantiene presente en algunas obras compostelanas. En el Pazo de Vaamonde existen unas escaleras cuya disposición es lateralizada respecto a la puerta de acceso, que cumple en gran medida este planteamiento; del mismo modo que sucede en los pazos de Bendaña y Amarante.

Otro de los elementos fundamentales en el grado de seguridad de una escalera es la luz, que en las casas gallegas se manifiesta fundamentalmente por medio de un panel destinado a ventanas, como sucedió en la Casa del Deán o en el Pazo de Amarante. En otros casos la tratadística recomendaba que si la escalera era interior se ubicara en la parte superior un lucernario que podía disponerse sobre una gran cúpula, adoptando la disposición de los cruceros de las iglesias. En Santiago la Casa del Doctor Valderrama sustituye este recurso por una vidriera que filtra la luz exterior, reduciendo el coste de la obra. En Europa, los palacios que respondían a la premisa de situar las escaleras en el *corps de logis* se beneficiaban a la hora de horadar el muro para abrir los grandes ventanales. Esto es lo que sucedió en los de Weissenstein, Madama o Wurzburg.

Existe un quinto aspecto que se podría decir que si bien fue de una importancia extrema en los palacios de Alemania y Austria; no fue así en España e Italia; y mucho menos en Santiago. Se trata del *belle compostum* aplicado al espacio de la escalera. En este sentido se puede decir que Galicia está más próxima a la tratadística francesa que cualquiera de los otros lugares. F. Blondel decía que la escalera debía de resultar bella por sus propios componentes; sin necesidad de recurrir a ningún tipo de aderezos; lo mismo que un siglo después recomendaba Milizia, para quien la decoración menuda debía de estar localizada en todas aquellas estancias del palacio más privadas. En efecto, las escaleras del Palacio de Wurzburg son el ejemplo manifiesto —con el

30. F. Milizia.: *Principii de architettura civile*, (riveduta, emendata, ed accresciuta di Figure disegnate ed incise in Roma da Gio. Battista Cipriani Sanese; tipogr. Giuseppe Remondini e figli), 3 vol., Bassano, 1825. vol. II, libro III, cap. IX, pág. 62.

fresco realizado por Tiepolo que ilustra la historia de Barbazul— de cómo la decoración inunda el espacio reservado para escalera; lo que todavía se fomenta en el caso de Augustusburg, donde la escultura se integra con la pintura para alcanzar un efecto de *horror vacui* que en el caso gallego desaparece por completo. Con gran probabilidad la austeridad gallega —no tan presente en fachadas y retablos de iglesias de las mismas épocas— no se deba tanto a un seguimiento de estos tratadistas; sino que más bien sea deudor de los repertorios de Dietterlin y Vredeman de Vries, reinterpretados por Simón Rodríguez y su escuela; quienes los aplicaron —eso sí, de una manera muy sutil— a este terreno de la escalera. En este sentido el Pazo de Fondevila es deudor de este vocabulario, ya no sólo en los netos de los pilares, sino también en el arco de acceso que años antes Simón Rodríguez había practicado en las escaleras de San Cristóbal de Xavestre en Órdenes (A Coruña);³¹ lenguaje del que también son deudoras las escaleras del Pazo de O Cotón³² y que simplemente recurre a los motivos geometrizarantes de placas y cilindros que definieron el lenguaje barroco compostelano.

Un último aspecto es el sistema constructivo que siguen a la hora de erigirlas. Se trataba de hacerlas sólidas y en este sentido en España las pautas para esto las marcó Fray Lorenzo de San Nicolás. Cabe destacar como, frente al mármol, el material habitual en Galicia es el granito, especialmente para los primeros tramos; dejando paso a la madera en los que le siguen, un rasgo común a muchas obras desde la construcción del Pazo de Feijoo.

31. M.C. Folgar de la Calle: *Simón Rodríguez. Catalogación Arqueológica...*, op. cit., pág. 166.

32. Se desconoce exactamente la autoría y fechas de construcción de esta obra. Lo cierto es que su lenguaje de placas hace pensar que pueda ser deudor de la tradición compostelana de la escuela de Simón Rodríguez. No es de extrañar esta relación, dada la cercanía de Negreira respecto a Compostela; y un dato más interesante es que se constata que en el siglo XVIII Simón Rodríguez intervino en la tasación de este pazo. Vid. M.C. Folgar de la Calle. *Simón Rodríguez. Catalogación Arqueológica...*, op. cit., pág. 15.



Lám.1. Escalera del Pazo de Bendaña.







Lám.4. Escalera del Pazo de Vilabade





Lám.6. Escalera del Pazo de Raxoi.

Un gato es un gato es un gato. La historia del arte y los estudios animales

CONCEPCIÓN CORTÉS ZULUETA
Universidad Autónoma de Madrid

Resumen: Los gatos y otros animales han sido considerados habitualmente como asunto propio de la biología y otras ciencias por parte de las ciencias sociales y las humanidades, y la historia del arte no ha sido una excepción. Por lo general, los animales como tema o bien se han tratado y analizado como mera anécdota en la que apenas se ha profundizado, o bien han quedado oscurecidos por una maraña de significados ambiguos y contrapuestos que no se han explorado y contextualizado. Los estudios animales, con vocación interdisciplinar, pretenden trazar una historia cultural de los animales sin perder de vista los avances de la biología, y aunque no están exentos de tensiones internas y limitaciones, resultan de un gran interés desde el punto de vista de la historia del arte.

Palabras Clave: estudios animales, historia del arte, animales, gatos, arte.

Abstract: *Cats and the rest of animals have usually been considered the natural subject of biology and other sciences by social sciences and humanities, including art history. In general, animals as a topic have either been addressed like a mere anecdote or either have been obscured by a tangled mess of ambiguous and opposed meanings that have not been explored or contextualized. Animal studies, with an interdisciplinary aim, are trying to delineate a cultural history of animals without losing sight of advances in fields like biology. In spite of having some internal tensions and limitations, these studies are a really interesting area from the point of view of art history.*

Key words: *animal studies, art history, animals, cats, art.*

Un gato es un gato es un gato... ¿A qué nos referimos exactamente cuando usamos la palabra *gato*? Según la primera acepción recogida en el diccionario en línea de la Real Academia Española:

“**gato.** (Del lat. *cattus*).

1. m. Mamífero carnívoro de la familia de los Félidos, digitígrado, doméstico, de unos cinco decímetros de largo desde la cabeza hasta el arranque de la cola, que por sí sola mide dos decímetros aproximadamente. Tiene cabeza redonda, lengua muy áspera, patas cortas y pelaje espeso, suave, de color blanco, gris, pardo, rojizo o negro. Es muy útil en las casas como cazador de ratones.”

Y también, en otra de sus acepciones según la R.A.E:

“12. m. *Zool.* Nombre aplicado a todos los félidos en general.”

El resto de acepciones se corresponden con nombres de objetos compuestos por garfios u otros elementos que se utilizan para fijar o agarrar cosas, sea ésta o no su función principal; con cierto tipo de baile y música; o con otros usos en los cuales se ha dado el nombre de *gato* a personas en las que se quiere enfatizar la presencia de cualidades que en general se asocian con los felinos, como la sagacidad, la agilidad o la astucia. Es decir, además de describir las características zoológicas y físicas que los animales denominados gatos tienen en común, parece evidente que las diversas definiciones que proporciona la R.A.E. beben de una utilización metafórica del término *gato*, aplicado a personas u objetos, de manera que la entrada del diccionario conviven lo biológico y lo cultural.

Desde una perspectiva científica o taxonómica los gatos domésticos, al igual que los seres humanos, son animales a los que hemos englobado dentro de una categoría denominada especie debido a que presentan unas capacidades y rasgos determinados, y pueden tener descendencia común. Los gatos maúllan, atrapan con sus garras retráctiles pequeños animales como ratones o pájaros, son muy ágiles, tienen bigotes sensibles y viven en casas y granjas como mascotas, o en las calles de las ciudades.

La biología, dentro de las ciencias naturales, y junto a otras disciplinas como la psicología, se ocupa de estudiar las características de los gatos y de los demás animales, su genética, su percepción y sentidos, su comportamiento, su evolución. Los científicos diseñan experimentos, observan, recopilan y analizan datos, números, que pretenden reflejar todo ello de la manera más objetiva y fiel posible. Plantean hipótesis, que luego demuestran o refutan, acerca de por qué ronronean los gatos, qué enfermedades les afectan y cómo, cuáles son los métodos que emplean para acechar y cazar a sus presas, o incluso si son capaces de soñar.

Al mismo tiempo, apoyándose en la genética y en la paleontología, intentan trazar el árbol genealógico completo de esta especie felina: cuándo se separaron sus ancestros de los gatos salvajes, qué gatos salvajes actuales están más estrechamente emparentados con los domésticos, o en qué momento empezaron a convivir con el ser humano. Por su parte, la arqueología busca en los yacimientos evidencias materiales de gatos que habitaran entornos humanos, y de gatos que efectivamente pudieran considerarse como mascotas por el trato que recibían.

De este modo la biología y las otras disciplinas mencionadas proceden con los gatos de igual manera que con el resto de animales, bien estudiando su comportamiento en el presente para describirlos y delimitarlos, bien utilizando recursos que desde el presente permiten obtener información acerca de su pasado, evolutivo o histórico, como los genes o los fósiles. Esto es, ponen en práctica métodos y herramientas que habitualmente ofrecen un alto grado de exactitud y fiabilidad a costa de ciertas limitaciones y una considerable rigidez, y especialmente en el caso de la biología evolutiva, de la incapacidad de ofrecer detalle más allá de periodos de tiempo que resultan inconmensurablemente largos e inabarcables para quienes estamos acostumbrados a manejar siglos, décadas, años, o incluso meses, semanas y días en el curso de nuestras investigaciones. Sin perder tampoco de vista que las ciencias, al igual que cualquier otra manifestación humana, están determinadas y marcadas por el contexto histórico en el que se producen los planteamientos que

las hacen crecer. Lo cual genera que lejos de ser idealmente objetivos e intelectualmente etéreos, dichos planteamientos acusen las circunstancias de la época, sea de forma positiva y enriquecedora o portando en sí mismos, consciente o inconscientemente, los prejuicios y creencias propios del momento.¹

Al igual que sucede con el resto de animales tendemos a etiquetar a los gatos, esos pequeños mamíferos domésticos, como asunto de la biología y de algunas otras ciencias. Asoma aquí la tan traída y llevada dicotomía entre cultura y naturaleza, que por razones de espacio sería complicado abordar en este texto. Esta dicotomía es la primera de una ristra de ellas entre las que figuran cuerpo y mente u hombre y animal, y que a pesar de haber sido denunciada y discutida sigue plenamente vigente.

Sin embargo con fecha relativamente reciente tanto los animales como todo lo vinculado con ellos, y en especial las relaciones que han mantenido y mantienen con los seres humanos, han sido reclamados por parte de un significativo número de investigadores como objeto de estudio serio y necesario dentro de las humanidades y ciencias sociales, incluida la historia del arte². Esto ha dado lugar a la aparición de grupos, publicaciones, asignaturas, congresos y proyectos que, mayoritariamente encuadrados en el ámbito anglosajón, se engloban dentro de lo que se conoce como estudios animales (*animal studies* o *human-animal studies*).³

Los estudios animales, con vocación interdisciplinar, procuran no perder de vista la historia y los últimos descubrimientos de la ciencia y en especial, claro está, de la biología. Sus raíces pueden rastrearse en los movimientos de defensa del medio ambiente y de los derechos animales de las décadas de los 60 y 70, pero los primeros pasos decisivos desde el punto de vista académico e institucional tuvieron lugar desde finales de los 80, y ya más entrada la década de los 90. Periodo en el que, entre otros hitos, se fundaron dos revistas fundamentales para estos estudios como *Anthrozoos* (1987) y *Society and Animals* (1993). Entre los objetivos de dichos estudios se hallaría el de proporcionar visiones de los animales partiendo del enfoque de las diversas disciplinas que estén contextualizadas histórica, cultural, económica, o socialmente, y que complementen,

1. Un ejemplo podría hallarse en la proyección de la sexualidad humana en las observaciones que se realizan sobre el comportamiento de los animales, lo que condiciona las investigaciones, afectando a los resultados: J. Mooallem, "Can Animals Be Gay?", *NYTimes* [Nueva York], 31 de marzo de 2010, <http://www.nytimes.com/2010/04/04/magazine/04animals-t.html>, última visita 19 de septiembre de 2010; L. C. Young, B. J. Zaub, B. J. Zaub y E. A. VanderWerf, "Successful same-sex pairing in Laysan albatross", *Biology Letters*, 4, 2008, pp. 323-325.

2. Resulta curioso constatar interés despertado dentro de la historia del arte y de otras disciplinas por otros asuntos naturales como podrían ser el paisaje y el entorno, protagonistas de exposiciones, publicaciones y congresos (puede que con motivo del género pictórico y de movimientos como el land art), frente la poca atención sistemática que han recibido los animales. Parece que esto está cambiando, y una muestra de ello es el proyecto ZoOo, organizado por la Fundación Cristina Enea en colaboración con arteleku y otras instituciones en los años 2009 y 2010 y consistente en exposiciones, ciclos, y un seminario académico en el que tuve la oportunidad de participar recientemente. <http://www.cristinaenea.org/zoool/pagina.php?queidioma=1&pg=39>, última visita 19 de septiembre de 2010.

3. Una buena forma de entrar en contacto con la disciplina es la lista de correos H-Animal, en H-Net, a la que están vinculados la gran mayoría de investigadores implicados, y que se puede hallar en esta dirección: <http://www.h-net.org/~animal/>

se sirvan de, y enriquezcan los planteamientos científicos. Llegando donde estos ni pretenden ni pueden alcanzar, como podría ser la posibilidad de discutir y argumentar la relación de gatos y seres humanos en un momento histórico concreto en base a textos, imágenes u otros materiales culturales. O indicando en qué medida dichos planteamientos son deudores de la época en la que fueron concebidos, de las creencias y prejuicios dominantes. Esto es, poniendo de relieve de qué pie cojean, por así decirlo.

Como campo de estudios en formación, todavía tienen que asentarse muchas cuestiones relacionadas con su ordenación, difusión, desarrollo, modelo, maduración, dirección a seguir, etc. Entre dichas cuestiones se hallaría el grado hasta el cual se consolidarán estos estudios, si desarrollarán métodos y formas de trabajo propios más allá de tomar prestados los de las disciplinas que los acogen y los inspiran, y si se llegarán a constituir en departamentos separados en algunas universidades e instituciones de las que los albergan, al igual que otros estudios de área, o tenderán a permanecer como especialización o sector a desarrollar por separado por investigadores o grupos de investigadores en cada una de las disciplinas implicadas⁴.

Otra patata caliente en los últimos años viene dada por la vinculación de los estudios animales con los movimientos de defensa de los derechos de los mismos, y la tensión que se genera entre dos posturas enfrentadas en mayor o menor medida: quienes apuestan por, y hasta exigen, un compromiso firme por parte de los investigadores con el bienestar animal que afecte tanto a su estilo de vida como a su trabajo en cuanto a temática y enfoque⁵; y quienes adoptan una postura teórica y crítica de aquello que abordan desde una perspectiva asépticamente académica, eludiendo mencionar o tratar cualquier postura personal, exista ésta o no. Por supuesto, también existen posiciones intermedias o mixtas, o el diálogo entre enfoques divergentes. Pero no deja de ser cierto que la presencia de estas dos tendencias se percibe de manera bastante inmediata, y que los roces entre ambas no brillan precisamente por su ausencia⁶.

En este sentido resulta útil el modelo a seguir desarrollado por los estudios de área que parten de la base de recuperar o tomar en consideración a un *otro* oprimido que anteriormente no había sido tenido en cuenta, como es el caso de los estudios de género, o de los poscoloniales, afroamericanos etc. En cierta medida es un modelo que se puede relacionar con ambas tendencias, sea de forma más directa o indirecta. En el caso de la teórica, los animales como otros serían el punto de partida para aplicar enfoques no explorados, y cuestionar la unidireccionalidad que hasta ahora se había tomado como punto de partida para analizar la relación entre seres hu-

4. Acerca del estado de la disciplina (en 2002) consultar el número monográfico de *Society and Animals: Society and Animals*, 10, nº 4, 2002. Cuadernos de Estudios Gallegos, XXII, 98-99, 1979, pp. 90-110.

5. Algo de lo que es muestra el *Call For Papers* para una conferencia que se declaraba a sí misma vegana que se difundió a través de la lista de correo de H-Animal y que se celebrará próximamente en Estados Unidos. La convocatoria puede consultarse en: <http://h-net.msu.edu/cgi-bin/logbrowse.pl?trx=vx&list=h-animal&month=1009&week=a&msg=9StTapoEftugpx0Eb/g7FQ&user=&pw=>

6. Es posible consultar la reseña de una conferencia en la que se escenificaron dichas fricciones en <http://www.h-net.org/reviews/showrev.php?id=10233>, última visita el 19 de septiembre de 2010.

manos y animales. Lo cual implicaba dar por sentado que el hombre dominaba a los animales e influía en y determinaba su comportamiento, pero difícilmente sucedía lo inverso⁷. Mientras que en el caso de la comprometida, no sólo se tiene en cuenta a ese otro sino que se hace todo lo posible por *liberarlo*, promoviendo de forma explícita cambios en la sociedad, los estilos de vida alternativos como el veganismo así como mejoras en el bienestar de los animales, y favoreciendo los enfoques e investigaciones que podrían conducir a ellos.

Por otro lado, un problema u obstáculo común que se encuentran aquéllos investigadores que dedican su tiempo o esfuerzos a trabajar sobre estas cuestiones, sea con desde una perspectiva más teórica o más comprometida, es la incomprensión o como poco, sorpresa por parte de muchos de sus colegas de disciplina, cuando no la burla o la indignación⁸. Esta última provocada por el hecho de que la equiparación de los animales, sean gatos u otros, con un otro *oprimido* (literal o teóricamente) o bien se considera como un elemento que debilita o mina la posición de esos otros oprimidos humanos, o bien se percibe como un insulto para ellos, se trate de mujeres, indígenas, o afroamericanos, de acuerdo con las parodias y expresiones que en muchas culturas hacen de la comparación con determinados animales un medio para la humillación y la ridiculización. En parte debido a esto, y en parte a la literatura e investigaciones académicas anteriores, el hecho de concederle tiempo, profundidad e importancia a esta temática y enfoque tiende a percibirse como poco serio o anecdótico⁹.

Así pues, ¿qué pintan los gatos, o los demás animales, en la historia del arte? En principio los animales, de un modo u otro, parecen haber estado vinculados con el arte ya desde los orígenes de éste. O al menos, desde no mucho después de lo que actualmente consideramos sus orígenes, con la imprecisión que conlleva hablar de tal cosa. En la cronología o evolución histórica y estilística que ha venido siendo el patrón de una disciplina que tradicionalmente se ha centrado en el ámbito occidental, los animales constituyen uno de los primeros temas del arte figurativo, uno de los primeros seres o elementos que son objeto de representación, como en las pinturas rupestres del arte prehistórico, en las que aparecen bisontes, caballos o leones, o en numerosos ejemplos de esculturas de arte mueble, tallados en piedra, madera, hueso¹⁰.

Pero volvamos a los gatos. Con ese remoto pasado prehistórico como punto de partida, podemos afirmar que los gatos, al igual que otros animales y una vez que pasan a formar parte de

7. Este enfoque también ha dado sus frutos en el ámbito científico, de lo cual es un ejemplo el caso del estudio de la Dra. Karen McComb acerca de un determinado tipo de ronroneo de los gatos. Este estudio afirma que los gatos aprenden a utilizar este ronroneo, con rasgos similares al llanto de un niño pequeño, para conseguir influir en el comportamiento de los seres humano y obtener de ellos comida, con bastante éxito: V. Gill, "Cats "exploit" humans by purring", disponible en <http://news.bbc.co.uk/1/hi/8147566.stm>, última visita 19 de septiembre de 2010.

8. Ver nota 3 acerca del número especial de *Society and Animals*, en el que se señalan estas dificultades.

9. Lo que conlleva, junto a todo lo anterior, que a pesar de uno mismo siempre casi se tenga una disculpa en la punta de la lengua debido al tema que acerca del cual se ha elegido trabajar, además de un montón de explicaciones por si acaso fueran necesarias.

10. Los animales también han proporcionado y proporcionan materiales para la práctica del arte, como el mencionado hueso, sustancias para la elaboración de pigmentos y colas, o pieles, entre otros.

la vida cotidiana del ser humano, se convierten en un asunto recurrente en el arte y también en la literatura o la música de numerosas culturas. Como muestra uno cualquiera de esos libros con títulos del tipo *Gatos en el Arte*¹¹, que también existen en el caso de otros animales domésticos populares como perros o caballos, u otros más salvajes como elefantes, tigres o leones. Libros que consisten en la reproducción en gran formato de serie considerable de viñetas extraídas de la historia del arte, y por lo general en poco más que eso, en las cuales los protagonistas son gatunos, empezando con hieráticos gatos egipcios, y pasando por gatos que aparecen en los márgenes de biblias medievales, gatos en escenas sagradas renacentistas, otros que amenazan la integridad de bodegones barrocos, o que acechan a pájaros indefensos en sentimentales retratos infantiles, estilizados gatos japoneses ejecutados con tinta y pincel, para finalmente terminar con unos cuantos gatos de vanguardia, ejecutados por artistas como Picasso, Klee, Franz Marc o Gauguin.

Vemos un gato en, digamos, un cuadro, y no vemos exactamente un gato, sino algo más. Un gato no puede ser sólo un gato, o mejor dicho, una representación de un gato, de ese animal llamado gato. Un gato significa alguna otra cosa, un gato simboliza *algo*, tiene algo detrás, tanto en una representación como cuando está efectivamente presente. Dada su condición de depredadores, en ocasiones se ha enfatizado este aspecto de los gatos, y se les ha relacionado con comportamientos maliciosos o crueles y quienes los practican. Pero también han sido y son iconos sentimentales, vulnerables e indefensos, de ojos grandes y maullidos lastimeros. Debido a lo fluido y ágil de sus movimientos, también se ha visto en ellos una forma de ser sinuosa, manipuladora y persuasiva, se les ha comparado con mujeres y a las mujeres con ellos, la mayor parte de las veces para desgracia de ambos. Y sin embargo no resulta extraño que encarne valores familiares y domésticos, dormitando sobre un cojín. Puesto que son nocturnos, se les ha vinculado con la luna, la oscuridad, e incluso con la brujería, como demonios y espíritus malignos. Pero al mismo tiempo, en algunas épocas han sido considerados dioses, dignos del respeto correspondiente, o auspiciosos elementos que atraen la buena fortuna (y a los clientes) y que conviene colocar a la entrada de las tiendas. Toda una amalgama de significados y simbolismos que varían entre culturas, y de unas épocas a otras, y que se van superponiendo o contraponiendo entre sí.

De esta forma, un gato deja de ser un gato, o bien para convertirse en una anécdota, una curiosidad, tal y como suele suceder en los volúmenes que presentan reproducciones artísticas de gatos a lo largo de la historia; o bien para ser sustituido por aquello que presuntamente simboliza, en interpretaciones que reducen el análisis de las representaciones de gatos al mero aplicar de una fórmula que dependiendo de la ocasión da como resultado “crueldad”, “malicia femenina”, “divinidad”, y así sucesivamente¹². Los rasgos biológicos que caracterizan a los gatos se pierden o se confunden con las proyecciones culturales correspondientes a épocas diversas, y no se atiende lo suficiente al contexto específico en el que tuvieron lugar las representaciones, sin que se preste

11. A modo de ejemplo el libro S. Zuffi, *Gatos en el Arte*, 451 Editores, Zaragoza, 2009.

12. H. P. Werness, *The Continuum Encyclopedia of Animal Symbolism in Art*, Continuum International Publishing Group, Nueva York, 2003.

demasiada atención al tipo de relaciones que mantenían gatos y humanos, o al estatus de los felinos en dichas épocas. Ésta es en general la tendencia en cuanto al análisis de lo que implican los animales y sus representaciones, en la historia del arte, quedando todos estos significados ambiguos por delante, y los gatos, y cualquier otro animal, ocultos a una cierta distancia con sus características y peculiaridades, en el fondo sirviendo de pantalla sobre la que se proyectan las inquietudes y preocupaciones humanas.

Los estudios animales pretenden ir más allá de esta maraña de significados, señalándolos y contextualizándolos por el camino, para aproximarse después hasta cierto punto hasta los animales, teniendo presente tanto su realidad biológica, como su historia cultural. De acuerdo con esto en la última década han ido surgiendo una serie de publicaciones con estos objetivos en mente, como los seis volúmenes de la historia cultural de los animales editada por Linda Kalof y Brigitte Resl, que abarca desde la Prehistoria al siglo XX¹³; o la serie *Animal* de Reaktion Books, entre cuyos 39 títulos se incluyen los dedicados a la hormiga, al camello, al oso, al salmón, al perro, a la ballena, al tiburón, y por supuesto, al gato¹⁴, y que todavía continúa creciendo. Como toda nueva aportación, resultan de un gran interés, aunque siempre sea de desear que con el tiempo se produzcan otras publicaciones y avances que no conviertan lo existente en una excepción, con los problemas que ello conlleva en cuanto a la riqueza y variedad de contenidos, o a la ausencia de un debate académico sólido y contrastado.

En este panorama de los estudios animales, en el que se hallan inmersos investigadores provenientes de la sociología, la geografía, la filosofía, el derecho, la economía, la criminología, la antropología, la geografía, los estudios de género, los estudios postcoloniales o la historia del arte¹⁵, hay determinadas disciplinas que parten con una pequeña ventaja con respecto a otras. Y esta ventaja reside en la presencia o no de animales en la literatura académica anterior, aunque ésta sea sólo testimonial o anecdótica, por lo que se trata algo con lo que cuenta la historia del arte, y de lo que puede partir para profundizar y desarrollar de manera más ordenada y sistemática este campo.

A primera vista, si se ojean libros dedicados a los gatos u otros animales en el arte, o diccionarios o así llamadas enciclopedias centradas en explorar el simbolismo animal puede parecer que no existe un gran cambio entre éstas y lo que los estudios animales proponen, puesto que en las obras mejor planteadas también se suele prestar algo de atención a cuestiones biológicas, o al contexto histórico. Sin embargo, siempre existen diferencias con respecto al grado de organización, de consideraciones teóricas, y de profundización, puesto que en los nuevos textos, inspirados por los estudios animales, se tiene una mayor conciencia de los rasgos biológicos y de comportamiento, y se pone mucho cuidado en separarlos de lo que constituyen meras proyec-

13. L. Kalof, B. Resl [eds.]; *A Cultural History of Animals*, Berg, Oxford, 2007. 6 v. : ill. ; 25 cm.

14. K. M. Rogers, *Cat*, Reaktion Books, Londres, 2006.

15. Éstas son las disciplinas que aparecen representadas en el número dedicado al estado de la disciplina de la revista *Society and Animals* (ver nota 3), al que se suman otros dos números especiales, uno dedicado a la geografía y otro a las representaciones (fundamentalmente visuales) de animales, que da una idea de las posibilidades de esta temática y enfoque dentro de la historia del arte: *Society and Animals*, 9, nº 3, 2001.

nes humanas. Con esto se consigue eludir el antropomorfismo, otra de las máximas obsesiones de estos estudios, que nos lleva a identificarnos con los animales en unos niveles que resultan excesivos, así como confusos y contraproducentes desde una perspectiva crítica. Y por otra parte, la misma importancia y centralidad que se conceden a estas investigaciones, frente al carácter de anécdota fascinante pero secundaria que dominaba con anterioridad, supone en sí misma un avance sustancial no sólo en cuanto a la forma en que se abordan y desarrollan los diferentes discursos, sino en cuanto a la manera en la que se espera que dichos contenidos sean recibidos y asimilados por el resto de la comunidad académica.

Otro extremo que no hay que olvidar reside en la posibilidad que los estudios animales favorecen de explorar otras direcciones en las relaciones entre seres humanos y animales. Ya no se trataría de gatos, o animales, supeditados a los deseos, órdenes y dominio de sus dueños respectivos, capaces de imponer su voluntad a sus mascotas en todo lugar y circunstancia. Esta visión pretende hacernos creer que tenemos un mayor control de la situación del que en realidad tenemos. Esto es, que el gato, que carece de influencia sobre nosotros, siempre hace lo que nosotros queremos (y ordenamos), y no nosotros lo que quiere el gato. En contraste con ella, se ha venido utilizando el término de *companion species*¹⁶ (especies compañeras) para referirse a especies que, como los seres humanos y los gatos, o los perros, han evolucionado conjuntamente. Esta coevolución, además de reconocerles capacidad de agencia a estos y otros animales, implicaría que las dos especies implicadas en la relación habrían influido recíprocamente tanto en el comportamiento (y la cultura) de la otra como en su biología y evolución, y que entre ambas se habría establecido incluso un intercambio genético, por medio de las enfermedades, virus y bacterias compartidos, que significaría que la convivencia durante miles de años habría marcado de forma irreversible tanto a los animales humanos como a los no humanos.

Puede que esto último suene a algo completamente ajeno y fuera del alcance de disciplinas como la historia del arte o el resto de las humanidades, pero abre la puerta para considerar fascinantes opciones marcadas por la influencia de la cultura en la biología, y a la inversa. Como, por ejemplo, el hecho de reflexionar acerca de los modos en los cuales los animales se comportan para acomodarse a nuestras expectativas acerca de ellos, y cómo esto se refleja en la cultura y sus manifestaciones¹⁷, o considerar incluso como representaciones a los animales individuales miembros de una raza encuadrada en una especie determinada cuya evolución se ha visto determinada al haber sido criados selectivamente para responder a una serie de funciones y necesidades

16. D. Haraway, *The Companion Species Manifesto: Dogs, People and Significant Otherness*, Prickly Paradigm Press, Chicago 2003.

17. Una anécdota al respecto, acerca de una función en un zoo a principios de siglo con chimpancés sentados a la mesa que se comportaban torpemente a pesar de manejarse mejor con el té y los cubiertos de lo que la gente pensaba, puede encontrarse en F. De Waal, *The Ape and the Sushi Master* *Cultural Reflections by a Primatologist*, Basic Books, Nueva York, 2001, pp.4-5.

dentro de un contexto cultural muy concreto¹⁸. En especial, los frutos de explorar estas nuevas direcciones en el ámbito del arte contemporáneo parecen muy prometedores, en un momento en el cual los artistas, contagiados o no por estas nuevas propuestas y por los descubrimientos científicos recientes, parecen estar cambiando sus actitudes hacia los animales, hasta el punto de que no se lo piensan dos veces y llegan a hablar de *colaboraciones* con los animales cuando instan a estos a que participen en sus obras, enfatizando su capacidad de agencia.

El hecho de considerar a los animales como otros cuya visión y perspectiva, o al menos cuyas circunstancias deberíamos tomar en cuenta, abre un gran número de fascinantes vías que están empezando a ser exploradas. Estas vías, en las cuales la historia del arte no se debería quedar atrás, contribuyen no sólo a una mayor comprensión de los animales, sino de la propia naturaleza humana. Sin embargo, algunos autores son pesimistas en cuanto a las posibilidades que verdaderamente tenemos de entender a los animales, o de tener intercambio alguno con ellos¹⁹. Otros enfatizan el tratamiento que les ha dispensado la posmodernidad, vaciándoles de todo significado y simbolismo para reivindicar su extrañeza²⁰. Personalmente, me interesan más, aunque por arriesgados resulten fallidos, los intentos de aproximarse a los animales, a su forma de percibir y pensar, que caracterizan las obras de determinados artistas contemporáneos.

¿Podremos llegar a saber algún día lo que piensa o siente un animal, o siquiera aproximarnos a ello? ¿Es algo tan descabellado como suena? ¿Podremos llegar a saber lo que piensa o siente un gato? Parece complicado, pero de todos modos, tratar de ponerse en el pelaje de un gato, o de cualquier otro animal, siempre tiene su recompensa en la forma de nuevas perspectivas y de soluciones a problemas en los que ni siquiera habíamos caído. Un gato es un gato es un gato...

18. G. Marvin, "Cultured Killers: Creating and Representing Foxhounds", *Society and Animals*, 9, n° 3, 2001, pp. 273-292.

19. J. Berger, "¿Por qué miramos a los Animales?", *Mirar*, Gustavo Gili, Barcelona, 2001.

20. S. Baker, *The Postmodern Animal*, Reaktion Books, Londres, 2000.

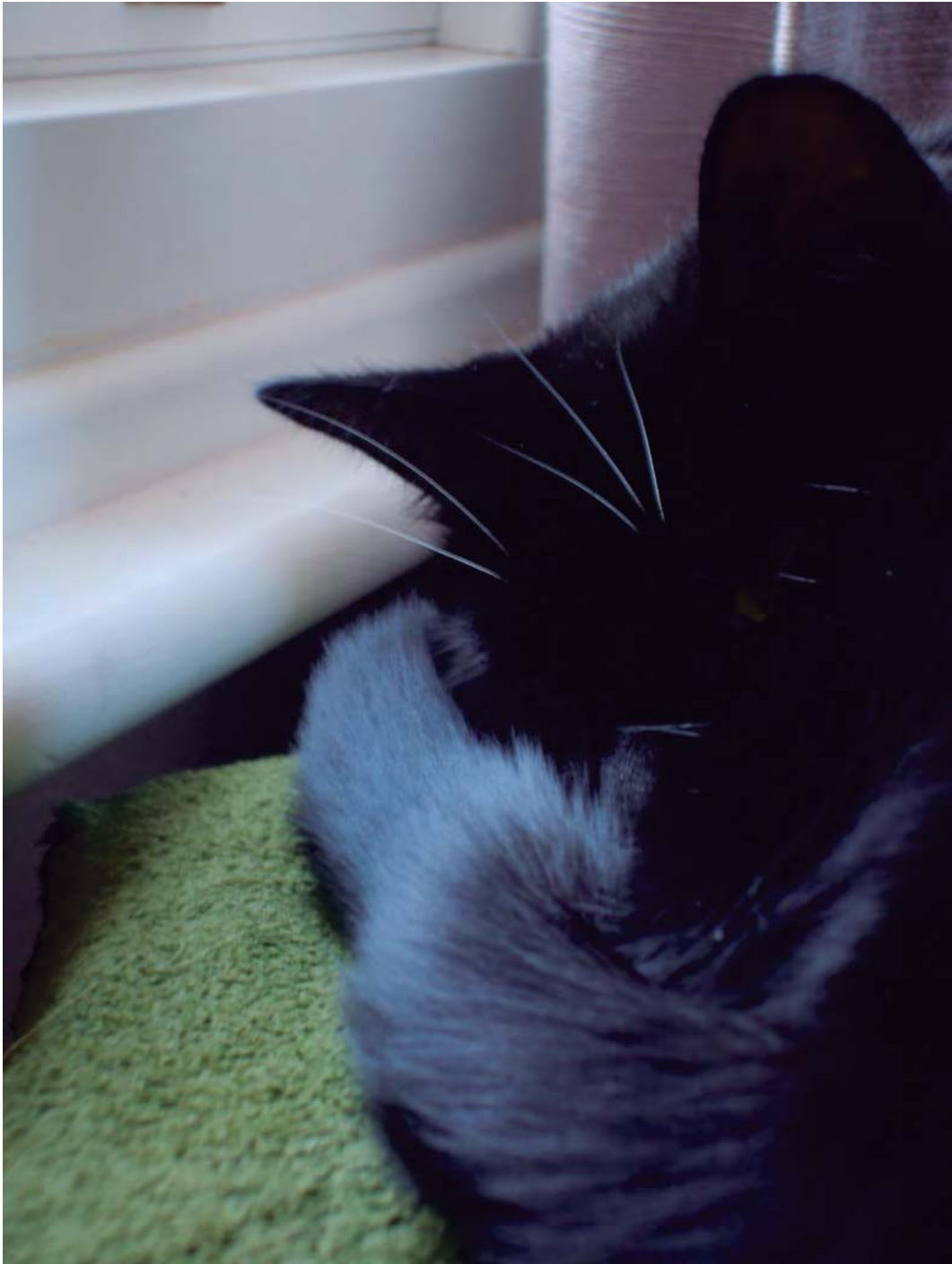


Fig. 1: Un gato es un gato es un gato...

Patrimonio y turismo. La intervención arquitectónica en el patrimonio cultural a través del Programa de Paradores de Turismo. Estado de la cuestión

PATRICIA CUPEIRO LÓPEZ

*Universidad de Santiago De Compostela*¹

Resumen: Este proyecto de tesis plantea el estudio de un tipo de construcciones repartidas a lo largo de la geografía española, los edificios históricos rehabilitados con fines turísticos de la red de Paradores de turismo de España, S. A, ya que a través de esta empresa podemos trazar una historia de la evolución de la rehabilitación turística en nuestro país. El principal objetivo de esta investigación es analizar la influencia del turismo en la revaloración del patrimonio cultural y su cambio de uso, a través de la historia reciente de nuestro país.

Estamos en disposición de afirmar que en la actualidad, no existe ningún estudio pormenorizado de las intervenciones realizadas en los distintos paradores. El tema está tratado a través de numerosas guías turísticas y hay estudios sobre paradores concretos y sobre restauraciones y rehabilitaciones concretas pero nunca se había abordado un trabajo conjunto de este tipo centrado específicamente en las intervenciones sobre estos espacios.

Palabras clave: Paradores de turismo, Patrimonio cultural, Arquitectura, Turismo y Estado.

Abstract: *This thesis project proposes the study of a type of edifices scattered all over Spain, the historic properties renovated for tourist purposes of the Paradores de España, S. A. network (parador: a kind of spanish hotel that belongs to the State), because through it, we can follow the history of renovation for tourist purposes in Spain; since one of its characteristics has always been helping to reuse historic properties. The main target of this research is analysing the influence of tourism on attaching value and changing uses to cultural heritage over a number of historical periods.*

We are in a position to affirm that, at present, there is not any detailed study on the interventions carried out in the different paradores. This subject has been discussed in numerous guidebooks and there are some studies on specific paradores, but a joint paper of this nature, specifically focused on the interventions in this kind of spaces, has never been done before.

Keywords: *Touristic "Paradores", Cultural heritage, Architecture, Tourism and State.*

A principios del siglo XX España asiste a un tímido arranque del futuro fenómeno del turismo cultural que paulatinamente se va desarrollando y encontrando su sitio en el mercado como alternativa al modelo de turismo de sol y playa. La necesidad de dar salida al incipiente incremento turístico, se materializa en la aparición de nuevas construcciones hoteleras y la rehabilitación de espacios con fines de alojamiento y confort ...

1. Departamento de Historia del Arte, G.I. 1907.

Este proyecto de tesis plantea el estudio de los edificios históricos de la red de Paradores, creada a principios del siglo pasado, puesto que la actividad de esta empresa nos permite trazar una historia de la rehabilitación con fines turísticos en nuestro país.

La Red de Paradores Nacionales de Turismo, tiene su origen en las primeras décadas del siglo XX y surge con el objetivo de dotar al país de una infraestructura de establecimientos hoteleros que vinieran a subsanar las importantes carencias de un sector prácticamente inexistente en aquella época. La idea de crear una cadena de establecimientos hoteleros se remonta a 1910, fruto de las preocupaciones del monarca Alfonso XIII por dar un impulso al turismo que pretendía atraer a nuestras tierras.

Al año siguiente se crea la Comisaría Regia para el Desarrollo del Turismo a cuyo frente estará el Marqués de Vega Inclán, quien aprueba el primer proyecto de parador en la sierra de Gredos asociado a actividades cinegéticas y a un turismo de naturaleza, parador que será inaugurado por el Rey en 1928.²

El establecimiento de este primer parador, da paso a la constitución a finales de 1928 de la Junta de Paradores y Hosterías del Reino, organismo que tenía la misión de mejorar la idea inicial y crear los nuevos Paradores, escogiendo para ello parajes naturales de especial relevancia y monumentos histórico-artísticos para evitar el deterioro de los mismos. Etimológicamente, la palabra “parador” alude ya desde la literatura clásica española a un lugar de alojamiento para los seres humanos similar a lo que actualmente entendemos como posada.³

El principio básico que imperó desde el primer momento en la actividad de la Red es favorecer la oferta de plazas hoteleras en aquellas zonas donde no llega la iniciativa privada, sirviendo como foco de atracción del turismo a lugares poco frecuentados, para diversificar la oferta e incentivar la inversión de particulares. Para ello, el Estado además de conceder el llamado Crédito Hotelero, preveía la construcción de nuevos establecimientos hoteleros a cuenta de los presupuestos públicos. Lo interesante desde el punto de vista de la historia del arte es que desde sus inicios, el aprovechamiento de inmuebles históricos para esta función será una de las líneas principales de actuación de esta cadena hotelera estatal, un modelo pionero en el mundo que sigue siendo rentable en la actualidad y que ha servido de ejemplo a otros países (como en el caso de Portugal y las “Pousadas con encanto” o algunos intentos fallidos en otros países como México⁴).

2. L. Fernández Fuster: “Albergues y Paradores”, en *Temas Españoles*, nº 309, Publicaciones Españolas, Madrid, 1959, p. 5.

3. Según Ceballos Martín, antiguamente “posada” era la acepción reservada a los lugares donde podían dejarse los caballos pero que no eran hospedajes para los seres humanos. Ceballos Martín, M.: “Aspectos histórico-jurídicos de la entidad estatal empresaria Paradores de Turismo”, en Parejo Alfonso, L. (dir.): *Documentación Administrativa*, nº 259-260 (enero-agosto 2001), INAP, Ministerio de Administraciones Públicas, Madrid, 2001, p. 355.

4. B. Montañés: “Algo más sobre la historia de los Paradores de Turismo y México”, en *Semanario de la hostelería y el turismo*, nº 355, 14 de enero de 1997, p. 12 y 13. La implantación de una red de establecimientos hoteleros propiedad del Estado emplazados en edificios históricos se gesta a finales de los años noventa. En este artículo se apunta la idea de que esta iniciativa no se lleva a término debido a los cambios políticos sucedidos en ese país. No obstante desde los años cincuenta está en funcionamiento en México una red privada de establecimientos de este

La Red ha sobrevivido a los avatares del tiempo y a los cambios políticos que se han producido en la historia más reciente de nuestro país sin que en ningún momento, se haya desestimado su interés como instrumento de la política turística del Estado y por qué no decirlo, en el caso de los paradores históricos, de la política de conservación del patrimonio. A través de sus ejemplos, podemos ver los diferentes tipos de rehabilitación que se han llevado a cabo en el siglo XX en España, habiendo un antes y un después con el fin de la Dictadura y la promulgación de la Ley 16/85 de Patrimonio Histórico Español. Se puede decir que hay una serie de hitos fundamentales en la historia de la Red que cabe relatar brevemente:

Los años treinta del siglo XX suponen el inicio de este furor por ofertar experiencias únicas en edificios singulares con valor patrimonial proyectándose los Paradores de Oropesa,⁵ Úbeda, Ciudad Rodrigo y Mérida, abriendo camino a una larga lista de edificaciones, actualmente cerca de un centenar, de la que podemos afirmar que en torno a un cuarenta y seis por ciento, poco menos de la mitad de ellos, son monumentos histórico-artísticos.

Ya en los años 60, la Red de Paradores entra en una etapa de esplendor con el impulso que Manuel Fraga Iribarne da a la construcción de Paradores tras su nombramiento como Ministro de Información y Turismo, ya avanzada la Dictadura.⁶ En este momento, la gestión de la Red dependía de la ATE (Administración Turística Española), dependiente de la Dirección General de Turismo y es cuando surge la figura de “Paradores Asociados” para fomentar de nuevo la iniciativa hotelera privada de calidad, al obtener el prestigio de estar en la cadena.⁷ Entre otros, podemos nombrar por estas fechas la remodelación del Castillo de Alarcón o del Palacio de Carlos V en Jarandilla de la Vera para pasar a formar parte de la Red y al mismo tiempo, la creación del Hostal de San Marcos de León y la gestión del Hostal de los Reyes Católicos en Santiago de Compostela, que si bien, en esta época forman parte de la Empresa Nacional de Turismo (ENTURSA), cuando ENTURSA se privatiza en la época de Miguel Boyer como Ministro de Economía, pasarán a formar parte integrante y fundamental de la Red de Paradores.

Otro momento clave para la Red surgirá en 1990, cuando se crea la entidad pública Paradores de Turismo de España, S. A. cuyo cometido es la gestión y explotación de los establecimientos turísticos del Estado. En este momento, los paradores pierden el adjetivo “nacional” en su denominación para pasar a ser simplemente “paradores de turismo”. Se trata de una entidad subordinada al Estado, ya que la titularidad de sus acciones depende de la Dirección General del Patrimonio del Estado y los inmuebles que conforman la red son de titularidad estatal, sometidos al Instituto de Turismo de España.⁸

tipo llamada “Camino Real”, que cumple en parte esta función, por lo que es sencillo suponer que la implantación de una cadena similar no urgía.

5. El parador de Oropesa es el primer parador de la red establecido en un edificio histórico en 1929.
6. A. Moreno Garrido: *Historia del Turismo en España en el siglo XX*, Editorial Síntesis, Madrid, 2007, p. 251.
7. M. Romero Samper: *Paradores 1925-2003. 75 años de tradición y vanguardia*, Paradores de Turismo de España, S. A., Madrid, 2003, p.112.
8. IDEM: p. 188.

Recién estrenado el siglo XXI, se produce una de las mayores inversiones de la historia de la Red desde la época de Fraga Iribarne con el objetivo de lograr una puesta a punto de las instalaciones de los inmuebles más desgastados y una gran campaña de rehabilitación de edificios históricos como los paradores de San Esteban de Ribas de Sil, Limpias, Lerma o Monforte de Lemos. Este proyecto plantea como objeto de estudio, desde las primeras “adaptaciones” de edificios a las exigencias de la Red de Paradores Nacionales, “adaptaciones”, “remodelaciones” o “intervenciones” en el patrimonio que no se ajustan a los criterios actuales de rehabilitación internacionalmente aceptados debido la época en que fueron proyectados,⁹ hasta los últimos ejemplos de rehabilitación más recientes (la apertura del Parador de Alcalá de Henares, por ejemplo) para los cuales ya podemos aplicar los criterios actuales a la hora de establecer una opinión.

La amplia historia de Paradores ha sido objeto de muchas publicaciones de marcado carácter divulgativo. De ellas, quizá la más interesante, por la amplitud de datos que aporta, sea el libro conmemorativo del 75 aniversario de la creación de la Red, de la Doctora Milagrosa Romero Samper, profesora de Historia Contemporánea de la Universidad San Pablo CEU, Madrid. Su obra *Paradores 1925-2003. 75 años de tradición y vanguardia* es fundamental para comprender el ya casi un siglo de historia que comprende el establecimiento de la red de paradores de turismo de España. Contiene información de archivo, entrevistas con los principales responsables de la evolución de la red y una revisión histórica que nos ayuda a contextualizar los avatares por los que pasan los diferentes inmuebles.

Contamos con numerosos artículos jurídicos y económicos sobre la Red que nos ofrecen una visión global del tema, pero desde el enfoque de la historia del arte, la rehabilitación arquitectónica se ha tratado bien de forma somera en libros como *Paradores históricos* de Ontañón y Eslava Galán o bien de forma seccionada al abordar otros temas como el Camino de Santiago por ejemplo en varios libros coordinados por M^a Dolores Vila Jato¹⁰ y editados por la propia entidad. Interesante es el libro de Ulled Merino, Fernández Muñoz y Pombo Martínez¹¹ sobre la recuperación de edificios históricos para usos turísticos en el que se aborda la rehabilitación de un número bastante amplio de paradores además de otro tipo de establecimientos. La perspectiva que ofrece este libro es fundamentalmente desde el punto de vista del arquitecto.

Existen también monografías sobre determinados paradores o sobre tipologías constructivas en concreto.¹² Uno de los paradores más importantes de la red y que cuenta con mayor número

9. Los paradores realizados hasta el periodo democrático actual son anteriores a las reflexiones que se empiezan a llevar a cabo sobre salvaguarda del patrimonio inmueble en los setenta en Italia, que comenzarán a hacer mella en España a mediados de los ochenta (de ahí la promulgación de la LPHE) por lo que evitamos para denominarlas el término “rehabilitación”.

10. M^a D. Vila Jato: *Sonidos de un viaje milenario*, Paradores de Turismo de España S. A., Madrid, 1997; y *El Camino de Santiago. La ruta de las estrellas*, Paradores de Turismo de España, S. A., Madrid, 1999.

11. A de J. Ulled Merino, A. Fernández Muñoz, y M. Pombo Martínez: *La recuperación de edificios históricos para usos turísticos. La experiencia española*, Tecniberia, Madrid, 1986.

12. *Castillos y sus Paradores*, Paradores de Turismo de España, Madrid, 1998.

de publicaciones que versan sobre él es el Parador de Santiago de Compostela. Contamos con estudios que abarcan todas las épocas como el de Vila Jato y Goy Diz¹³ hasta otros que tratan su historia como hospital como el de Rosende Valdés.¹⁴

Habida cuenta de que existen numerosos folletos y guías turísticas promovidos por Turespaña o la propia empresa de divulgación nacional e internacional,¹⁵ cabe destacar la guía de los años ochenta realizada en por la Universidad de Harvard,¹⁶ con pequeñas fichas sobre cada uno de los paradores a visitar, que demuestra el interés por la Red más allá de nuestras fronteras o la guía de finales de los setenta de Read y Manjón.¹⁷ En la actualidad, la entidad Paradores de España, S. A. edita periódicamente la revista *Paradores*, que se puede consultar en edición papel y on-line, para tener informados a los clientes de las novedades de la Red.

No obstante podemos afirmar, que a día de hoy no existe ningún trabajo que aporte una visión global la rehabilitación arquitectónica en la Red de Paradores de una manera crítica. Se trata de un tema muy complejo y amplio debido a la dispersión geográfica de los inmuebles que son objeto de estudio¹⁸ y los archivos que custodian la información al respecto a dichos establecimientos y, por otro lado, debido a la ausencia en muchos casos de documentación de épocas concretas, que por lo que estamos comprobando, parece haberse perdido. El área geográfica tratada abarca prácticamente la totalidad del territorio español por lo que resulta indispensable una buena organización del trabajo para optimizar tiempo y recursos.

El objetivo principal de este proyecto es comprobar la influencia del turismo en la revalorización del patrimonio, desde diferentes perspectivas:

- Desde un punto de vista artístico, se pretende estudiar en profundidad el reaprovechamiento de edificios históricos de la categoría del Hostal de San Marcos en León o el Parador de Cuenca y las transformaciones realizadas en ellos a lo largo de los años. De este modo, podremos establecer el tipo de intervenciones que se realizan en estos edificios singulares y comprobar en que medida contribuye esta iniciativa turística a la valorización y conservación de estos monumentos, a la vez

13. M. D. Vila Jato y A. Goy Diz: *Parador "Dos Reis Católicos" Santiago de Compostela, Un Hotel con quinientos años de historia. El más antiguo de Europa*, Paradores de Turismo de España, Secretaría de estado de Comercio, Turismo y de la PYME, 1999.

14. A. Rosende Valdés: *El Grande y Real Hospital de Santiago de Compostela*, Madrid, 1999.

15. Muchos de los libros mencionados, como los de Vila Jato, están traducidos también a varios idiomas.

16. Sam & Jane Ballard: *Paradores of Spain. Unique lodgings in State-owned Castles, Convents, Mansions and Hotels*, The Harvard Common Press, Boston, 1986.

17. J. Read, y M. Manjón: *Paradores of Spain. Their History, cooking and wines*, Macmillan London Limited, London, 1977.

18. En este punto, quisiera agradecer la ayuda de la entidad Paradores de Turismo de España, S. A. y en concreto, a su actual Director General Manuel Miguélez y a la Secretaria General Rosario Lucas por facilitarme la gestión de las visitas y por el apoyo logístico que me han brindando.

que contribuimos al incremento el estudio del patrimonio arquitectónico español del siglo XX.

- Desde el punto de vista histórico, se estudiará el proceso que experimentan este tipo de inmuebles, desde que son escogidos para este fin hasta que se lleva a cabo el último proyecto de rehabilitación, puesto que algunos ya han sido intervenidos varias veces.
- Desde el punto de vista cultural y sociológico, se analizarán los efectos de las actividades turísticas en el patrimonio arquitectónico. No hay que olvidar que el inmueble se somete a un cambio de uso con unas necesidades muy específicas que han variado a lo largo del tiempo en función de la sociedad y el cliente que hacía uso de las instalaciones. Una de las últimas exigencias más importantes en la sociedad del estrés en que vivimos es la recuperación de la Salud Por el Agua, los SPA. Este tipo de servicios son tremendamente difíciles de ubicar en los edificios históricos, es necesario hallar un punto de equilibrio entre las exigencias de la explotación hotelera del inmueble y su salvaguarda, lo que implica que a veces desde el punto de vista económico se opte por la construcción de un parador de nueva planta.
- Por último, se estudiará la influencia que supone esta iniciativa nacional en otros países. Además de los casos portugués y mexicano anteriormente mencionados, existe una cadena de paradores en Puerto Rico, aunque con una línea empresarial muy diferente, y nuestro sistema ha servido de inspiración para la iniciativa privada en países como Francia, Italia o Reino Unido.

El estado actual de la investigación es el siguiente: se han visitado la mitad de los inmuebles que forman parte de este estudio por lo que huelga decir que sería muy precipitado hablar de resultados dado que el número de edificios por visitar todavía es amplio. Esto no ha sido un obstáculo para que se hayan podido publicar varios textos, haciendo una aproximación histórica a la rehabilitación de paradores como el Parador de Santiago de Compostela o el de San Marcos de León.¹⁹ No obstante, estamos sólo a medio camino de lograr alcanzar los objetivos propuestos.

Bibliografía

Ballard, Sam & Jane: *Paradores of Spain. Unique lodgings in State-owned Castles, Convents, Mansions and Hotels*, The Harvard Common Press, Boston, 1986.

19. Cupeiro López, P.: "Patrimonio y turismo. La intervención arquitectónica en el patrimonio cultural a través del programa de paradores nacionales de turismo en las rutas Jacobeas. El Camino Primitivo" en *I Edición Becas de investigación Caminos Jacobeos*, Asociación de Cámaras Oficiales de Comercio, Industria y Navegación de los Caminos Jacobeos, Santiago de Compostela, 2007; y "Patrimonio y turismo. La intervención arquitectónica en el patrimonio cultural a través del programa de paradores de turismo en las rutas Jacobeas. El Camino Francés" en *II Edición Becas de investigación Caminos Jacobeos*, Asociación de Cámaras Oficiales de Comercio, Industria y Navegación de los Caminos Jacobeos, Santiago de Compostela, 2008.

- Castro Fernández, B. M.: “La nueva imagen Xacobeas de Santiago de Compostela en el periodo franquista: El Hostal de los Reyes Católicos y los peregrinos de paradores”, en *Porta da Aira*, 11, 2006.
- Castillos y sus Paradores, Paradores de Turismo de España, Madrid, 1998.
- Catedrales y sus Paradores, Paradores de Turismo de España, Madrid, 1998.
- Cupeiro López, P.: “Patrimonio y turismo. La intervención arquitectónica en el patrimonio cultural a través del programa de paradores nacionales de turismo en las rutas Jacobeas. El Camino Primitivo” en *I Edición Becas de investigación Caminos Jacobeos*, Asociación de Cámaras Oficiales de Comercio, Industria y Navegación de los Caminos Jacobeos, Santiago de Compostela, 2007.
- Cupeiro López, P.: “Patrimonio y turismo. La intervención arquitectónica en el patrimonio cultural a través del programa de paradores de turismo en las rutas Jacobeas. El Camino Francés” en *II Edición Becas de investigación Caminos Jacobeos*, Asociación de Cámaras Oficiales de Comercio, Industria y Navegación de los Caminos Jacobeos, Santiago de Compostela, 2008.
- Flores Cenamor, F.: *Paradores de España*. 2 volúmenes. Editorial Bitácora, Madrid, 1993.
- Freire Naval, A. B.: “La transformación del *Hospital Real de Santiago de Compostela en Parador de Turismo*”, en *el Hospital Real de Santiago de Compostela y la Hospitalidad en el Camino de Peregrinación*, Catálogo de la exposición celebrada en el Museo do Pobo Galego del 14 de julio al 29 de agosto de 2004, Consellería de Cultura, Comunicación Social e Turismo da Xunta de Galicia y S. A. de Xestión do Plan Xacobeo, Santiago de Compostela, 2004, pp. 529-546.
- Montañés, B.: “Algo más sobre la historia de los Paradores de Turismo y México”, en *Semanario de la hostelería y el turismo*, nº 355, 14 de enero de 1997, p. 12 y 13.
- Morales, J.: “Paradores de turismo: la recuperación del patrimonio monumental”, en *Cultura i turismo, actes del seminari dut a terme a Barcelona*, Xarxa d’Escoles de Turisme, 2002, p. 103-109.
- Moreno Garrido, A.: *Historia del Turismo en España en el siglo XX*, Editorial Síntesis, Madrid, 2007.
- Ontañón, F. y Eslava Galán, J.: *Paradores históricos*, Lunwerg Editores, 1999.
- Read, J. y Manjón, M.: *Paradores of Spain. Their History, cooking and wines*, Macmillan London Limited, London, 1977.
- Rosende Valdés, A.: *El Grande y Real Hospital de Santiago de Compostela*, Madrid, 1999.
- Vila Jato, M. D. y Goy Diz, A.: *Parador “Dos Reis Católicos” Santiago de Compostela, Un Hotel con quinientos años de historia. El más antiguo de Europa*, Paradores de Turismo de España, Secretaría de estado de Comercio, Turismo y de la PYME, 1999.
- Vila Jato, M^a D.: *Sonidos de un viaje milenario*, Paradores de Turismo de España S. A., Madrid, 1997.
- Vila Jato, M^a D.: *El Camino de Santiago. La ruta de las estrellas*, Paradores de Turismo de España, S. A., Madrid, 1999.

MIRANDO A CLÍO. EL ARTE ESPAÑOL ESPEJO DE SU HISTORIA
Patrimonio y turismo. La intervención arquitectónica en el patrimonio cultural
a través del Programa de Paradores de Turismo. Estado de la cuestión
Patricia Cupeiro López



Fig. 1: Parador de Oropesa, proyectado en 1929



Fig. 2: Parador de Ciudad Rodrigo, inaugurado en 1931



Fig. 3: Hostal de los Reyes Católicos, Santiago de Compostela, reformado en 1954.
(Fecha de incorporación a la red de Paradores: 1986). Fotografiado por Xoán Diéguez (Ukaná).



Fig. 4: Parador de San Marcos de León, reformado en 1964. (Fecha de incorporación a la Red de Paradores: 1986)



Fig. 5: Parador de Jarandilla de la Vera, reformado en 1964

MIRANDO A CLÍO. EL ARTE ESPAÑOL ESPEJO DE SU HISTORIA
Patrimonio y turismo. La intervención arquitectónica en el patrimonio cultural
a través del Programa de Paradores de Turismo. Estado de la cuestión
Patricia Cupeiro López



Fig. 6: Parador de San Esteban de Ribas de Sil, reformado en 1999. (Fecha de incorporación a la Red de Paradores: 2004)

El individuo y la sociedad de consumo desde los cromolitografiados publicitarios asturianos (1920-1960)

M^a DEL MAR DÍAZ GONZÁLEZ
Universidad De Oviedo

Resumen: Los impresos comerciales fundamentan el sistema de valores sociales, y determinan los hábitos de consumo de los individuos. Son fuentes documentales muy estimables para analizar la evolución del tejido industrial, porque las facturas, folios y cuartillas se concebían como un medio de información, de reclamo y de representación de la propia empresa. Además de un medio publicitario de los productos y manufacturas, traducen sus éxitos comerciales e industriales. Las imágenes vertidas en las cromolitografías informan asimismo acerca de los individuos, que aparecen en un hábitat rural determinado y desempeñando determinadas tareas específicas.

Palabras clave: cromolitografías, publicidad, consumo, sociedad, industria.

Abstract: *The commercial forms base the system of social values and determine the habits of consumption of the individuals. They are very estimable documentary sources to analyze the evolution of the industrial weave, because the invoices, sheets and letters were conceived like means of information, reclamation and representation of the own company. Besides advertising means of products and manufactures, they translate its commercial and industrial successes. The images spilled in chromolithographies also inform about the individuals, that appear in a certain rural habitat and carrying out determined specific tasks.*

Key words: *chromolithographies, publicity, consumption, society, industry.*

1. Introducción

Tanto la construcción de un estereotipo social como la génesis y evolución de la sociedad de consumo asturiana se pueden analizar a través de los reclamos publicitarios antiguos, poblados casi siempre de simbólicas representaciones. Los impresos comerciales atestiguan el sistema de valores comunitarios, tribales y grupales, determinan el comportamiento y los hábitos de consumo de los individuos, siendo además fuentes documentales muy estimables para analizar los usos y costumbres sociales o la transformación y el deterioro de determinados espacios naturales asturianos. Los reclamos publicitarios facilitan asimismo mucha información acerca de las arquitecturas populares y fabriles desaparecidas de las que aportan referencias, modelos y tipologías. Las imágenes vertidas en las cromolitografías también informan acerca de los individuos, que aparecen en un hábitat rural determinado y desempeñando determinadas tareas

específicas¹. Se trata casi siempre de una iconografía muy descriptiva que pone de manifiesto el pintoresquismo del paisaje, captado en amplias panorámicas o entresacando los lugares más bucólicos, y también los más emblemáticos (cabos, montes, valles, praderías, pastos, etc...). No falta tampoco la propuesta de los sistemas constructivos tradicionales (hórreos y paneras), la alusiva correlación de profesiones y oficios tradicionales (pescador, pastor, minero, matarife, zapatero, chacinero, etc...) que han resultado ser un buen estímulo propagandístico para la venta de las manufacturas regionales: sidras, mantecas, dulces de frutas, escabeches, etc...).

A la hora de abordar la lectura formal y conceptual de los cromolitografiados se han de tener en cuenta igualmente los aspectos técnicos, junto con los niveles denotativos y connotativos de los mensajes propagandísticos². Los propios clientes aportaban al dibujante, con mucha frecuencia, una serie de esquemas recurrentes que coartaron la innovación y la creatividad de los diseños durante décadas. Para facilitar el análisis de estas fuentes documentales tan proliferas, variadas y complejas, se han seleccionado específicamente, entre las demás tipologías, los timbrados litografiados. Todas las firmas asturianas disponían de papel bellamente ornamentado. Las facturas, folios y cuartillas se concebían como un medio de información, de reclamo y de representación de la propia empresa, industria y sociedad. Los membretes informan acerca de la línea propagandística elegida por los empresarios, que habían ideado personalmente los diseños o que los habían seleccionado en los muestrarios de imágenes comerciales que llegaban, vía suscripción, a las litografías asturianas. Los álbumes de modelos ofrecían al dibujante litógrafo una importante selección de impresos decorativos para entresacar referencias, siendo asimismo el vehículo de transmisión de modelos foráneos adaptados al gusto local.

2. Timbrados para las grandes sedes bancarias, comerciales y fabriles

Lo cierto es que si el timbrado bancario, corporativo y profesional se mantuvo mucho tiempo dentro de los estrictos límites caligráficos, en los encabezamientos comerciales se advierte, no obstante, un incremento notable de los valores decorativos y comunicativos. El eclecticismo arquitectónico desempeñó una función simbólica en las composiciones, siendo frecuentemente

1. Los cromolitografiados creados entre 1930 y 1950 traducen la evolución de los usos y costumbres de la sociedad asturiana que, en ese sentido, prosiguía los preceptos de otros centros publicitarios españoles más importantes. La propaganda ha sido, desde el inicio, un recurso de estímulo al consumo, siendo al propio tiempo reflejo de la sociedad. Su análisis y detenido estudio facilitan, sin lugar a dudas, la comprensión de la compleja realidad social en que se desenvuelve la creación publicitaria. Véase RODRIGUEZ MARTÍN, Nuria: "El nacimiento de la publicidad y los orígenes de la sociedad de consumo en la España del primer tercio del siglo XX" en *Seminario de Investigación del Departamento de Historia Contemporánea de la Universidad Complutense de Madrid*, Curso 2008-2009, primera sesión 20/11/2008, pp. 1-22, disponible en la red.

2. A partir de la clasificación establecida por Jean PIROTTE: *Images des vivants et des morts. La vision du monde propagée par l'imagerie de dévotion dans le namurois, 1840-1965*, Université Catholique de Louvain, Recueil de Travaux d'Historie et de Philosophie, Bruxelles, 1987, pp. XXXIV a XXXIX, el análisis de la imagen impresa implica la consideración de tres aspectos: el nivel denotativo, el nivel connotativo y el referente técnico que determina el criterio de calidad formal de los impresos.

el distintivo elegido por la burguesía bancaria, industrial, los hacendados, los propietarios de los grandes establecimientos comerciales y también por los tenderos, pero en menor medida.

Las sedes comerciales e industriales, los complejos financieros y los grandes inmuebles de los ensanches de Oviedo, Gijón o Avilés ponían de manifiesto el acierto alcanzado por los potentados. Al incorporar estrategias publicitarias denotativas tan persuasivas, los encabezamientos de cartas, facturas e impresos se convertían en el emblema de sus éxitos financieros. Las descriptivas panorámicas exteriores y vistas interiores de bancos, fábricas y comercios se plantearon con arreglo a las normas de la planimetría, dado que el procedimiento litográfico había sido un buen recurso para la reproducción de los despieces industriales. La puesta en valor de los inmuebles, edificios y establecimientos industriales no estaba exenta de idealizaciones con respecto a lo existente. A partir de una base real más o menos sólida, el dibujante engrandecía, embellecía y transformaba el complejo edificio, en función de los requerimientos del cliente. La reproducción arquitectónica y de su entorno, que podía incorporar a veces los almacenes e incluso las viviendas de la jefatura y de los empleados, destacaba el potencial económico de la empresa. Estas imágenes también atienden a la jerarquía de los espacios, al orden social establecido y al volumen de actividad que la empresa podía desempeñar. En este sentido, se puede afirmar que el edificio era un símbolo de prestigio y de éxito, puesto que traducía la magnitud del capital invertido. En los timbrados, el inmueble aparece destacado, sobrevalorado incluso, con relación al ambiente circundante al que dominaba en esplendor, belleza y poderío. Con arreglo a las reglas de la perspectiva caballera y cónica, el dibujante empequeñecía la anatomía de los trabajadores que faenaban en los patios y en los corrales y engrandecía, por el contrario, la magnitud de la sede industrial en la que aparecen.

3. Timbrados para las conserveras de pescado

Dado el carácter marcadamente artesanal que distinguía la mayor parte de la industria asturiana y la actividad agropecuaria³, no todos los empresarios se sintieron interesados ni en disposición de reproducir su propia sede industrial. En muchos casos, la transformación y elaboración de productos alimenticios o de mercancías se efectuaba en el domicilio familiar, o en los bajos y soportales habilitados a tal efecto dentro de la trama urbana (talleres de hojalatería, ebanisterías, conservas de pescados, preparados de carnes, lácteos, dulces y caramelos, etc...). En otros casos, por la propia naturaleza del negocio no existía un verdadero inmueble dedicado a la producción a gran escala, puesto que las actividades se centraban en el comercio al detalle, en la distribución de productos conserveros almacenados en chamizos y hangares o por medio de la venta ambulante.

3. Desde el manejo de las fuentes del Registro de Establecimientos Industriales de 1980, Amalia MACEDA RUBIO: "La industria alimentaria en Asturias", *Ería*, nº6, Departamento de Geografía de la Universidad de Oviedo, 1984, pág. 51, cuantifica las industrias de la alimentación, bebidas y tabaco en 1.047 de las 7.375 empresas censadas en ese momento (...). Según la autora, el 87 % de las industrias alimentarias contaban con menos de cinco trabajadores y sólo ocho de las censadas en el registro emplean más de cien...."

Así y todo muchos industriales unificaron toda la producción bajo un diseño personalizado, más específico y concreto, con distintivos visuales muy pintorescos. Para dar a conocer mercancías y manufacturas, se litografiaron cabeceras y membretes de cartas y facturas con una alusión descriptiva del producto, de la materia prima, de los lugares geográficos o de la marca. Entre las más llamativas dentro de esta categoría, pues cuentan con tres y cuatro tintas, cabe destacar los timbrados de las conserveras de pescados. Estos diseños destacan la razón social de la empresa y la identidad de su fundador en lugar preferente. Incluyen asimismo galardones, anagramas y logogramas, como medio de dignificación de la marca y como estrategia publicitaria demostrativa de la calidad del producto. Las conserveras se han decantado por la reproducción de un pez, aunque también aparecen con mucha frecuencia otros referentes marinos: carabelas, regatas, anclas, brújulas, barcos de diverso tonelaje, bahías, pescadores, pescaderas, banderas ondeando al viento, etc.

Por la relación de parentesco que existía entre el fundador de la *Conservera Cabo de Peñas S.A.*⁴, radicada en Luanco, y Robustiano Viña, oriundo de la misma villa, esta industria encargó todos los impresos comerciales desde el establecimiento del grabador litógrafo, en 1920, hasta la venta de la industria a una conservera gallega en la década de 1970. La panorámica del Cabo Peñas con su faro ha sido imagen corporativa y razón social de la firma desde el inicio. El pintoresco distintivo, delimitado por un marco oval apaisado, aparecía en los etiquetados policromos de la conservera luanquina, en las acciones de la sociedad y en sus encabezamientos de cartas y facturas. La austera concepción de la cabecera se planteó sobre la base de un sutil juego de equilibrios que concilia los enunciados caligráficos con el minucioso y denotativo dibujo del bello paraje marítimo.

4. Timbrados para el sector de productos lácteos

Los fabricantes de productos lácteos utilizaron el emblema de la vaca como marca de fábrica y como estrategia de difusión de sus manufacturas. La abundancia de pastos favoreció la implantación en Asturias de una potente cabaña ganadera que impulsó, a su vez, el crecimiento de una nutrida industria local de autoconsumo. Existen numerosos diseños de envueltas para las mantecas tradicionales consumidas en Madrid, sobre todo. Esta profusión de impresos corrobora la intensa canalización de este producto, superada tan sólo por otro sector importante como la hulla, que salía hacia otras provincias limítrofes y hacia el extranjero incluso. Los primeros excedentes domésticos dieron lugar a una mercantilización de la producción en los mercados y ferias

4. Amparada por un capital social de 40.000 pesetas, la sociedad Anónima *Cabo Peñas* se constituyó en Luanco en 1898. Véase Julio TASCÓN: "Industrias de bienes de consumo en Asturias, 1856-1973 (I)" en *Historia de la economía Asturiana*, Editorial Prensa Asturiana, Oviedo, 1990, Volumen II, págs. 480 a 496. Según información de Juan Viña Mori la cabeza visible de este negocio fue Juan Viñas, primo de Robustiano Viña. El enlace matrimonial de Margarita Viñas con Felipe Vega Arango repercutió en el accionariado de la empresa, pues la familia Vega Arango pasó a controlar la sociedad hasta la venta de esta última a principios de 1970 a una firma gallega. Dentro de la misma operación de liquidación, el emplazamiento de esta industria que ocupaba una céntrica parcela en la villa de Luanco, fue vendido a una constructora.

locales, y abastecieron más adelante los importantes núcleos urbanos regionales y nacionales⁵. El desarrollo industrial paulatino favoreció la consolidación de la zona central asturiana, polo de atracción de trabajadores y de empresas, dada su cercanía a los núcleos urbanos (Oviedo, Gijón y Avilés), potenciales mercados de consumo.

La fábrica de mantecas *Hijos de Benigno Gil* de Gijón ha sido uno de los establecimientos de mayor solera en Asturias dentro del sector de productos lácteos. La firma incorporaba en su elaboración membrete, impreso a tres tintas con marco y tracerías sobredoradas, las numerosas medallas y galardones con que se había distinguido la calidad de sus productos, desde su fundación en 1831. Para refrendar la distinción y alcurnia de su clientela, en el tondo que recoge la apacible escena de la cata de la leche, también aparece el escudo de la casa real de la que eran distinguidos proveedores. Los herederos de Benigno Gil conservaron, al menos hasta la tercera década del siglo XX, el primer diseño elegido por el fundador de la empresa.

Frente a esta imagen convencional, *Mantequerías Riera*, S.A. se presentaba a los asturianos, desde mediados de 1940, con un distintivo formal mucho más innovador. Esta firma gijonesa adoptó el emblemático símbolo de la vaca para encabezar sus cartas y facturas, y como marca corporativa de sus etiquetados. A modo de cartela, en el dorso del animal aparece una leyenda con el topónimo de procedencia: *El Sueve, Asturias*, ámbito geográfico de verdes pastos y siempre sinónimo de calidad. La poderosa síntesis gráfica del diseño incorpora influencias caricaturescas y comicgráficas.

5. Timbrados para las industrias de la sidra

Entre el grupo de industrias dedicadas a la producción de bebida alcohólicas, destaca en Asturias la actividad derivada de la explotación de la manzana. En mayor o menor medida, casi todos los caseríos y quintanas poseían su propio lagar familiar para el autoconsumo de sidra. Desde mediados de siglo XIX, algunos importantes establecimientos sidreros comenzaron a elaborar sidra artesanal para cubrir una demanda regional creciente y abastecer, al mismo tiempo, el mercado hispanoamericano. Para evitar los costes de acarreo, la mayor parte de estos negocios se implantaron en torno a los concejos de Gijón (48), Villaviciosa (31), Siero (18) y Nava (14). Lógicamente, esta industria se consolidó cerca de las grandes pomaradas y donde ya se registraban las áreas de consumo de esta bebida⁶. La mayor parte de las firmas implicadas en la fabricación de sidra utilizaron en las cabeceras de sus facturas, documentos publicitarios y en las etiquetas del producto la representación del manzano, de su fruto o de una botella de sidra. Estos elementos

5. Así, se ha señalado que "la manteca de vaca salada a "imitación de Flandes" ocupaba en 1857, el segundo puesto de las ventas astures al resto de España y el 20,82 por ciento del valor total, en reales, del comercio de cabotaje asturiano." (Julio TASCÓN: Op. cit., pág. 482).

6. Véanse Amalia MACEDA RUBIO: Op. Cit. Pág. 68 y Julio TASCÓN: "Industrias de bienes de consumo en Asturias, 1856-1973 (II)" en *Historia de la economía Asturiana*, Editorial Prensa Asturiana, Oviedo, 1990, Volumen II, págs. 497 a 512.

referenciales, y ciertamente alusivos, han sido el símbolo más característico de estas industrias y, como tal, ocupaban un lugar de privilegio dentro de la composición del encabezamiento.

Al margen de la marca *Valle, Ballina y Fernández* de fama internacional⁷, vale la pena detenerse en la más veterana industria *Zarracina*. En 1857, esta casa que disponía de treinta trabajadores ya había iniciado su actividad en un lagar de Somió (Gijón). A consecuencia de una serie de problemas relacionados con la ausencia de registro de su primera marca comercial: *La Asturiana*, la firma se vio obligada a renunciar a ella en favor del apellido del fundador: *Zarracina*⁸. A pesar de que no se había constituido en sociedad hasta 1915, *Sidra Zarracina* nunca renunció a la primacía de su antigüedad, celebrando su primer centenario en 1957, para el que había encargado un diseño exclusivo en el que aparece reseñado el intervalo cronológico 1857-1957 dentro de una corona de olivo. El membrete incorpora igualmente la tradicional botella de sidra, acantonada en el margen izquierdo de la cabecera.

6. Timbrados para las industrias del azúcar y del cacao

Dentro de los artículos de consumo, las industrias del azúcar y de sus derivados han adoptado principios de difusión similares a los demás sectores. La *Azucarera de Veriña* fue la primera industria implantada en Asturias, en 1893, para la obtención de azúcar de remolacha⁹. A partir de la cosecha de este tubérculo, se podía obtener una materia prima de excelente calidad y de gran poder edulcorante. Para evitar la gravosa importación ultramarina, se potenció el consumo interno y el abastecimiento a granel de las industrias de derivados del azúcar¹⁰.

Durante el primer cuarto del siglo XX, se incrementa ostensiblemente la producción de caramelos. La poca infraestructura requerida fomentó la expansión de lo que se puede calificar como una industria de soportal, cuya fabricación resultaba muy sencilla y elemental. Intervienen asimismo otros factores proclives al desarrollo de estas manufacturas, que se beneficiaron de la abundancia, cercanía y baratura de los ingredientes principales: el azúcar y la leche. La importación colonial del cacao y de la vainilla permitían lograr nuevos sabores, siendo un importante estímulo para la fabricación de golosinas para niños y adultos.

7. Se constituyó en sociedad en 1890 con un capital de 10.000 pesetas, en Francisco CRABIFFOSSE CUESTA: *Valle, Ballina y Fernández, S.A. Historia de una empresa*, Fundación José Cardín Fernández, Villaviciosa, 2000, pág. 45.

8. Julio TASCÓN: *Op. cit.*, pág. 493. Véase también la reseña de Paz GARCÍA QUIRÓS y José María FLORES SUÁREZ: *Gijón, Historia de la industria y del comercio*, Biblioteca Gijonesa del Siglo XX, Gijón, 2000, págs. 176 a 178.

9. Paz GARCÍA QUIRÓS; José María FLORES SUÁREZ: *Op. cit.*, págs. 172 a 173.

10. Además de la pérdida de las últimas posesiones españolas, el conflicto de 1898 desencadenó una merma de la importación del azúcar de caña que motivó la implantación de la remolacha azucarera en España. Cuando su cultivo se generalizó en Asturias, la venta asegurada de su producción incrementó los ingresos de los campesinos. Adaptada a la rotación de cultivos regionales, la remolacha azucarera resultaba beneficiosa para las tierras a las que dejaba en excelentes condiciones para la producción de maíz y judías. Además de la entrada del campesino asturiano en la economía de mercado, impulsó la mejora de los aperos agrícolas (arados, binadoras, desterronadoras, sembradoras, etc...). Véase Francisco QUIRÓS LINARES: "Notas sobre las fábricas azucareras en Asturias (1873-1957)", *Eria*, n°3, 1982, págs. 87 a 96.

La fábrica de caramelos *Ramiro Canal*, situada en el número uno de la calle San Félix del Llano Alto gijonés, se cuenta entre las empresas de mayor arraigo en Asturias. Este establecimiento se dio a conocer bajo el distintivo *La Suiza Asturiana*¹¹. Su imagen corporativa incorpora dos figuras femeninas engalanadas con sendos trajes regionales en medio de un bucólico paisaje *suizo-asturiano*. Las muchachas, en pie de igualdad, ofrecen al público dos cajas de caramelos. La ingenua escena de presentación del producto al consumidor aparece dentro de un marco circular en los timbrados que esta casa encargó en la década de 1930.

Los mensajes publicitarios informan acerca de la dedicación que algunas fábricas de chocolates prestaban a la confitería y a la producción de pan. Su marcado carácter artesanal fomentó el crecimiento del sector asturiano que contaba, durante el primer cuarto del siglo XX, con unas ochenta firmas repartidas por toda la provincia¹². Madrid, Barcelona y Valencia ostentaban la primacía en cuanto a la fabricación del chocolate, pero Asturias ocupó un destacado cuarto puesto hasta 1958, al menos. La proliferación de chocolateros durante la primera mitad del siglo veinte dio lugar a un destacable aumento del empleo¹³. Estos establecimientos fomentaron la creación de impresos y desarrollaron una serie de estrategias propagandísticas para incrementar el consumo de este producto. El timbrado de la gijonesa fábrica de chocolates y pan "*La Oliva*" de Urbano León y Hno es un buen ejemplo de industria mixta. Sobre las espigas de trigo imbricadas en las tracerías caligráficas de la razón social, aparece la rama del cacaotero, emblema del sector. El distintivo visual creado por esta casa, en la década de 1940, se dirige al potencial consumidor del producto, dado que la imagen infantil asume todo el protagonismo. La candorosa mirada del niño embadurnado de chocolate ha sido un recurso publicitario dirigido a las madres, *ángeles de los hogares* en aquellos momentos, que asumían el cuidado de la familia. El color verde oliva elegido para la reproducción de esta escena también contribuye a evocar la razón social del establecimiento de Urbano León.

El timbrado de *Industrias "Herminia"* se cuenta entre los diseños más innovadores e interesantes del repertorio de impresos asturianos. El creador del mismo se ha decantado por la caricaturización de la figura del orondo chocolatero. Este diseño sustituía un encabezamiento anterior más convencional y decimonónico, en el que aparecía la vista de la primera fábrica *La Herminia*, situada en la calle San Francisco de Padua de Gijón. La primera cabecera destacaba el nombre y apellidos del fundador del establecimiento, Herminio Fernández, que había iniciado el negocio en 1885, dirigiéndolo personalmente hasta 1923¹⁴. El nuevo y eficaz diseño corporativo surgió a finales de 1930 y se mantuvo hasta finales de 1960. El dibujante explotó la técnica del negativo, con

11. Muchas tiendas de prestigio incorporaban el nombre de Suiza en su razón comercial, porque lo suizo era sinónimo de calidad. Para justificar la denominación de la industria de Ramino Canal, se ha de tener en cuenta que, desde mediados del siglo XIX, era frecuente referirse al tópic de Asturias como la *Suiza española*.

12. José Ramón FERNÁNDEZ-TRESGUERRES: "La industria del xocolate n'Asturies" *Asturies, Memoria encesa d'un país*, n^o2, Belenos, Conceyu d'Estudios Etnográficos, Avientu 1996, págs. 30 a 39.

13. Amalia MACEDA RUBIO: Op. cit., pág. 52.

14. Véanse José Ramón FERNÁNDEZ-TRESGUERRES: Op. cit., pág. 32 a 33 y Paz GARCÍA QUIRÓS: José María FLORES SUÁREZ: Op. cit., pág. 171.

reserva de la silueta sobre un entintado rojo. La síntesis formal y la economía de medios de impresión (dos tintas sobre papel biblia rugoso) se cuentan entre las otras cualidades de esta creación gráfica, a las que cabe sumar asimismo el innovador efecto de la tipografía, en detrimento de la caligrafía tradicional. Es, por ello, una de las más eficaces y logradas cabeceras dentro de este ramo.

7. Timbrados para las industrias de conservas de carnes de frutas

Entre los recursos publicitarios denotativos, sobresale el logotipo de la *Conservera Asturiana S.A.* Antes de 1945, esta empresa había elegido el reclamo de la manzana reineta como marca de fábrica, dado que se trataba de la materia prima fundamental de sus conservas de carne de fruta. Por imperativos del Registro de la Propiedad Industrial, tuvo que adoptar, desde ese momento en adelante, la denominación ámbar como se puede advertir en este timbrado. La conservera ovetense, que ocupó varios edificios en la calle del General Elorza (números 46 a 50), permaneció activa allí hasta su cierre a finales de 1970. El diseño elegido por el industrial concilia la imagen y el texto de contrastada armonía tipográfica. La muy descriptiva composición reproduce dos apetitosas manzanas sobre fondo azul añil, mientras que las leyendas relativas a la razón social, el sector y la actividad industrial se disponen a partir de una familia clásica del tipo de las romanas. Por el contrario, los datos más precisos, tales como la dirección, el teléfono y las cuentas bancarias se reseñan en caja baja con una letra de palo seco.

8. Timbrados para los productos de droguería y farmacopea

Durante el primer tercio del siglo XX, y a medida que se consolida la sociedad de consumo en Asturias, se genera un paulatino incremento de productos de droguería, belleza y farmacopea para los que se requieren impresos específicos. La burguesía y las clases medias suscitan entonces una gran demanda de cremas de belleza, afeites, perfumes, tintes capilares, etc... El proletariado, por el contrario, sólo podía adquirir productos de limpieza (lejías, jabones, sosa...) que también requerían etiquetas para su distribución comercial. Esta actitud, que entra dentro de una lógica de consumo restringido o de élite, sobre todo en cuanto a la adquisición de perfumes, jabones de tocador, cremas de belleza o limpia metales se refiere, difiere del modelo de consumo de masas implantado en Estados Unidos desde principios del siglo XX¹⁵.

La complejidad de los diseños publicitarios dedicados a la farmacopea, droguería y belleza implicaba un mayor grado de compromiso técnico a la hora de abordar su impresión. La cabecera de *José M^a Sotorrío*, confeccionada antes de 1925 por la Litografía de Ramiro Pérez del Río Palicio de Luarca atestigua el incremento de las dificultades procedimentales. El propietario de los establecimientos santanderinos reseñados en el impreso, *Droguería Central y Droguería San Francisco*, eligió un diseño de encabezamiento que ocupa casi la mitad del espacio total del soporte. La cromolitografía de seis productos de droguería, a siete tintas, con sus correspondientes

15. Véase Luis Enrique ALONSO; Fernando CONDE: *Historia del Consumo en España: Una aproximación a sus orígenes y primer desarrollo*, Debate, Madrid, 1994, págs. 65 a 81.

textos de apoyo, se organizó en el área superior izquierda. El contraste tipográfico es otro de los interesantes recursos de este diseño, dado que la inserción de la razón social del establecimiento incorpora un prototipo caligráfico egipcio de gran valor decorativo, incrementado asimismo por el efecto tridimensional de las batientes. Una romana, un palo seco y un extenso formulario en letra de molde completan este mosaico tipográfico.

Mucho más concisa y sumaria resulta la composición efectuada para el fabricante de lejías *Carlos Préstamo Meana* de Oviedo. Aunque este industrial ya había promocionado otras fórmulas como la de “*El gato*”, eligió su marca comercial más popular y conocida, “*El Camello*”, como distintivo corporativo de sus timbrados. La alusiva composición para la promoción de sus lejías, resalta el exotismo de las pirámides, la palmera y el camello. Este impreso combina dos procedimientos de impresión, puesto que el difuminado azul pálido del fondo se ha realizado por medio del *offset*, mientras que la litografía interviene en el resto de la composición. Por todo ello, el impreso documenta ese periodo de transición técnico, difícil, complejo y ecléctico a nivel formal, durante el que convivió el tradicional sistema de estampación en plano con los procedimientos indirectos editados en retoprensas y en prensas *offset*.

9. Conclusiones

El propósito informativo o conmemorativo de los primeros timbrados traspasó muy pronto el precepto funcional con el fin de alcanzar una estrategia comunicativa mucho más amplia y ambiciosa. El aumento de la producción industrial en todos los órdenes, el proceso de crecimiento urbano, aparejado de una imparable ampliación de los mercados y del incremento del gasto familiar resultaron acicates suficientes para impulsar el consumo a gran escala de alimentos y manufacturas, aunque siempre dentro de unos límites en Asturias. La consolidación de la demanda tampoco es ajena a una radical transformación de los envases, embalajes y envoltorios que requerían, desde la segunda década del siglo XX, innovadores alicientes visuales para la difusión de los productos mercantiles asturianos¹⁶.

Si la publicidad fomentaba el consumo de las clases españolas más acomodadas, que podían acceder a una serie de productos elitistas, asociados a la elegancia y la distinción, también orientaba eficazmente a las clases populares hacia el ahorro bancario de sus excedentes pecuniarios y hacia la adquisición de productos alimenticios básicos y de bebidas alcohólicas. La propaganda comercial se hizo partícipe de esta dualidad lanzando mensajes y referentes estéticos diametralmente opuestos y en los que se escenificaban los usos y costumbres de unas clases sociales escindidas por la capacidad adquisitiva. Todo el sistema de propaganda atendió esta dualidad en arreglo a los preceptos de la Psicología publicitaria, que implicaba un estudio de los perfiles sociales del individuo y de la comunidad a que iban dirigidos los diseños.

16. Este aspecto ha sido tratado por José Ignacio HOMOBONO: “Industrias auxiliares de la conservera”, “Barrilería y tonelería”, “Hojalata, envases y metalgrafía” en *Conservas de pescado y litografía en el litoral Cantábrico*, FEVE, Bilbao, 1993, págs. 56 a 62.

"LA PRAVIANA"

FÁBRICAS DE MANTEQUILLA SIDRA CHAMPAGNE Y HARINAS

FABRICA DE VOLLERAMODO (CALLEJÓN)

VISTA GENERAL DE LAS FÁBRICAS DE CÓRIAS DE PRAVIA

ANTONINO ARIAS

CÓRIAS DE PRAVIA (ASTURIAS)

TELEGRAMAS: ARIAS (PRAVIA)
TELÉFONO: 31 (CÓRIAS)

SUCURSALES:

- MADRID TELÉFONO. 19055
- BILBAO TELÉFONO. 18148
- CÓRDOBA TELÉFONO. 1208
- SEVILLA TELÉFONO. 26100

CUENTA CORRIENTE BANCO DE ESPAÑA EN OVIEDO

SUCURSALES:

- MÁLAGA TELÉFONO. 1751
- VALENCIA TELÉFONO. 12122
- ZARAGOZA TELÉFONO. 2837

de 191

Fr:

FACTURA de los géneros que remito por
por su cuenta y riesgo pagaderos a días sin otro aviso

CANTIDAD	PRECIO	PTAS.	CTS.

Fig. 1: Timbrado de factura de La Pravia de Antonino Arias. Litografía a una tinta, década de 1940. Los reclamos publicitarios aportan información acerca de las arquitecturas fabriles desaparecidas, ofrecen imágenes de los modelos y las tipologías industriales específicas.



Fig. 2: Cabecera para las cartas de Cabo de Peñas S.A., Litografía a una tinta, década de 1920. El espectacular paisaje marítimo luanquino fue marca corporativa y razón social de esta firma desde que inició actividades en 1898 hasta su cese en la década de 1970.

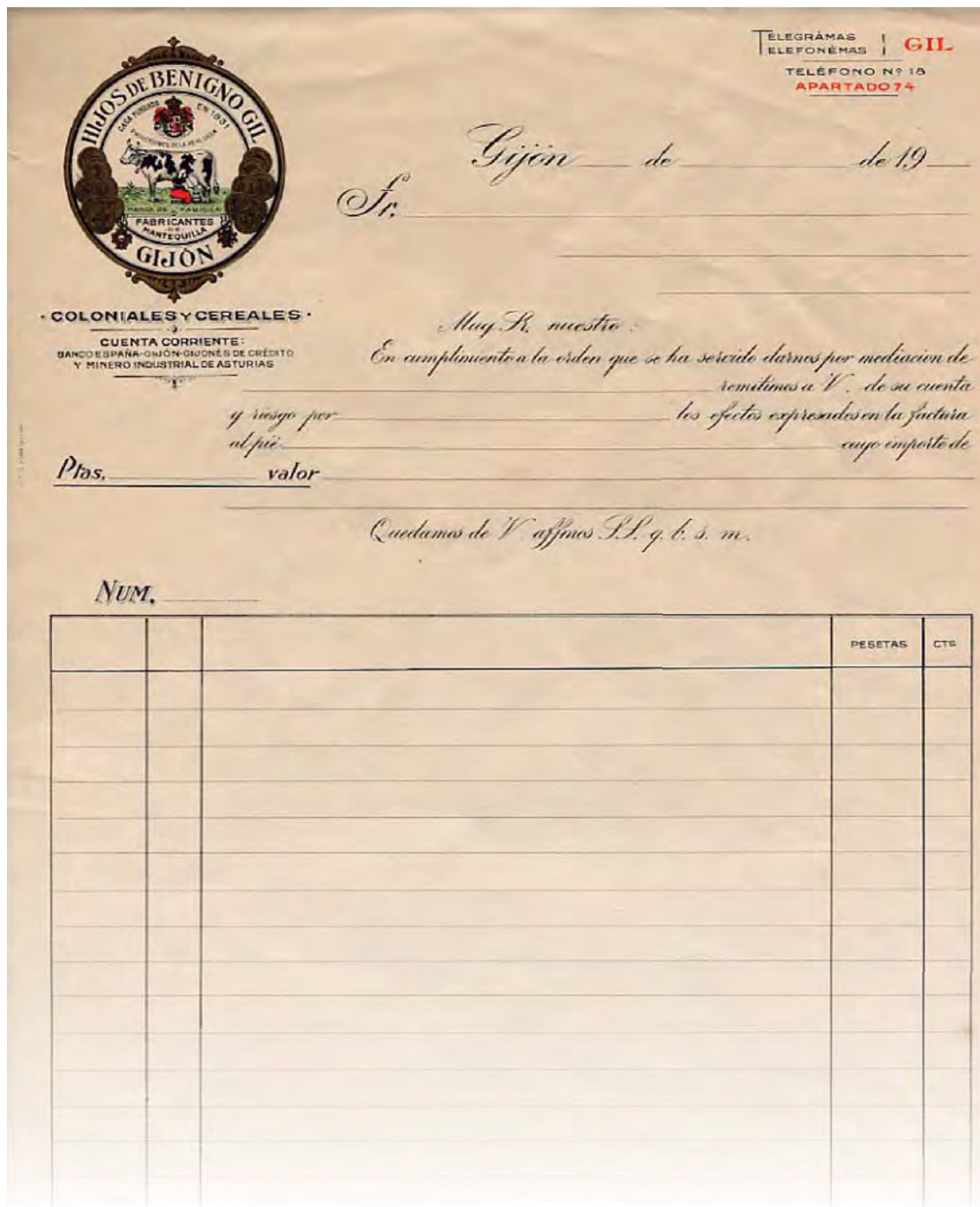


Fig. 3: Modelo de factura de Hijos de Benigno Gil. Comolitografía a tres tintas más sobredorado, década de 1900. Dentro del sector de productos lácteos, esta fábrica de mantecas, emplazada en Gijón ha sido la de mayor solera en Asturias.

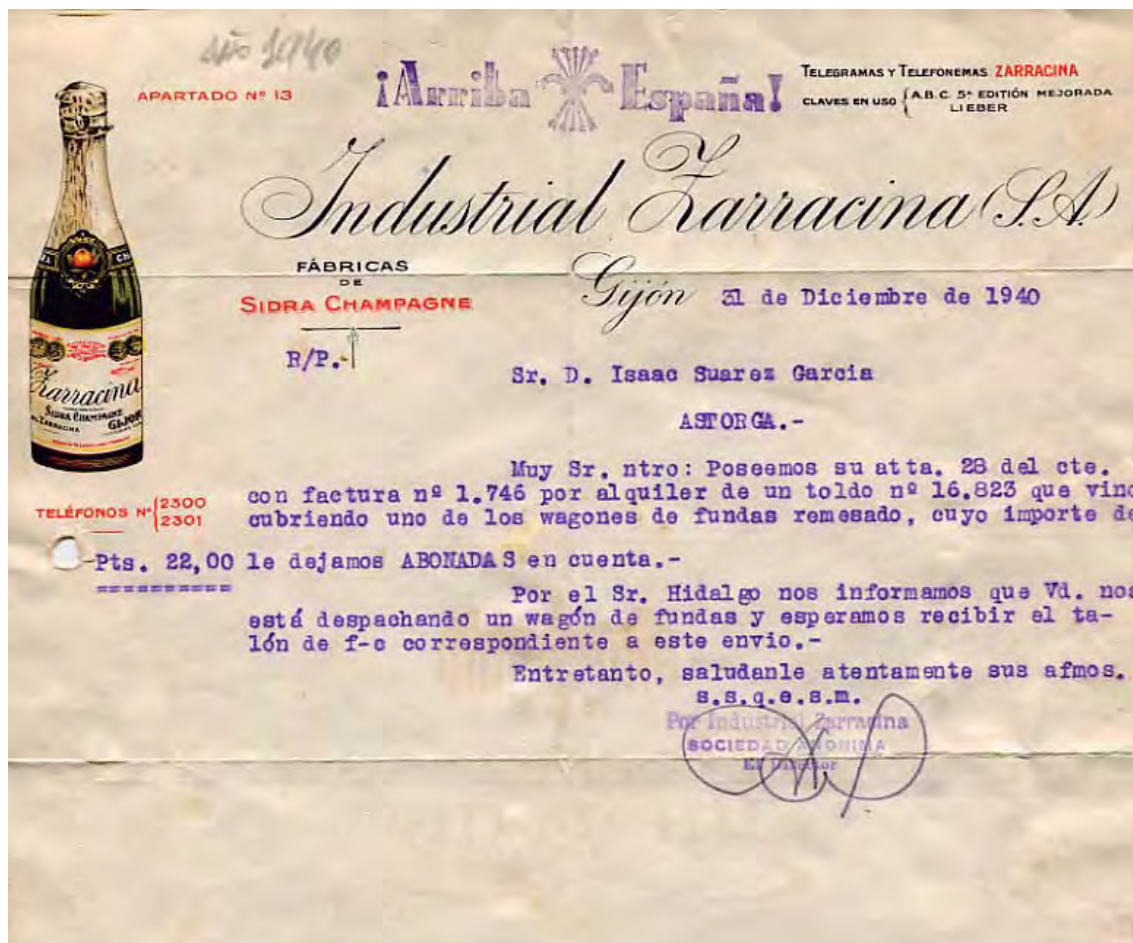


Fig. 4: Membrete de las cartas de *Industrial Zarracina S.A.* Cromolitografía a cuatro tintas, década de 1940. Aunque este establecimiento no se constituye en sociedad hasta 1915, celebró su primer centenario en 1957 con el diseño de un timbrado específico que evoca esta cabecera más antigua.



Fig. 5: Encabezamiento de las cartas de *Conservera Asturiana S.A.* Cromolitografía a cuatro tintas y sobredorado, después de 1945. Por imperativos del Registro de la Propiedad Industrial, la fábrica de conservas tuvo adoptar la denominación *ámbar* en detrimento de la calidad *reinet*a que aparecía en las cabeceras anteriores a 1945.



Fig. 6: Timbrado para las cartas de *Lejías El Camello* de *Carlos Préstamo Meana*. Cromolitografía a dos tintas, década de 1960. La composición del timbrado concilia el sistema *offset* y la litografía tradicional, atestiguando el proceso de renovación de las infraestructuras de impresión de las litografías asturianas tras el periodo autárquico.

El patrimonio a través del espejo. La gestión cultural en Santa Ana Zegache (Oaxaca, México)

MARÍA DIÉGUEZ MELO
Universidad de Salamanca

Resumen: El municipio de Santa Ana Zegache está localizado a veintiocho kilómetros al sur de la Oaxaca y en este municipio el pintor Rodolfo Morales dedicó la última parte de su vida a los trabajos de recuperación y restauración del templo dominico del siglo XVII dedicado a Santa Ana. Perseguida además un proyecto mayor: preservar el patrimonio artístico y revivir los viejos oficios de la región creando unos talleres de restauración in situ. En la actualidad este proyecto iniciado en los años 90 se ha continuado posibilitando un motor de desarrollo local que ayude a dar opciones de trabajo y desarrollo a la población de este municipio a través de unos talleres comunitarios centrados en la restauración del patrimonio de la zona.

En esta comunicación se analiza la actuación de Morales y su continuación a cargo de Georgina Saldaña, directora de los Talleres comunitarios y Demián Flores, artista contemporáneo mexicano y director de proyectos.

Palabra Clave: Desarrollo local, restauración, Oaxaca, Santa Ana Zegache, Rodolfo Morales.

Local development, art restoration, Oaxaca, Saint Ana Zegache, Rodolfo Morales.

1. Situación y patrimonio de la localidad de Santa Ana Zegache

● Breve historia y situación del Estado de Oaxaca

La localidad de Santa Ana Zegache está ubicada en el centro del estado mexicano de Oaxaca¹, uno de los 31 estados que, junto con del Distrito Federal, conforman las 32 entidades federativas de México. Esta región se ubica al sur del país, en el extremo suroeste del Istmo de Tehuantepec y limita con los estados de Guerrero al oeste, Puebla y Veracruz hacia el norte y Chiapas al este. Además alberga una rica composición cultural conviviendo más de 16 grupos étnicos en su territorio, el quinto más grande del país.

1. DALTON PALOMO, M., *Oaxaca Tierra del Sol*, Monografía Estatal (Secretaría de Educación Pública) 1989; VVAA, *Oaxaca en el Camino*, Instituto Oaxaqueño de las Culturas; VVAA, *Historia Antigua de Oaxaca*, Segunda Edición, México D.F. 1987; VVAA, *Historia General del Estado de Oaxaca*, 1a. Edición Oaxaca 1995; VVAA, *Pequeño diccionario enciclopédico de Oaxaca*, Manuel Zárate Aquino

La presencia humana en este territorio se remonta a unos 11000 años de antigüedad como atestiguan los restos de la cueva Guilá Naquitz situada cerca de Mitla. Según los estudios llevados a cabo por investigadores del Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH) de México, las cavernas albergan semillas de calabaza de 10 mil años de antigüedad, que constituyen los restos más antiguos de plantas domesticadas conocidas hasta ahora en América. También fueron descubiertas semillas de frijol y maíz que datan de 6 mil y 4 mil años antes de Cristo respectivamente. Además en el yacimiento de la meseta Caballito Blanco en Yagul se han hallado pinturas rupestres relacionadas con grupos nómadas ligados a los primeros pobladores del valle de Oaxaca. Este tipo de testimonio, junto con los restos de alfarería de la región de la laguna Zope, atestigua la presencia humana en todo el territorio oaxaqueño, en especial en la región de los Valles Centrales.

En época posterior, esta zona central de Mesoamérica fue compartida por dos grandes civilizaciones que, aunque compartieron características, siempre compitieron por la dominación de Oaxaca. En primer lugar los zapotecas, civilización que florece en el área de Monte Albán a partir del año 900 a. C. hasta su derrota a manos del imperio mixteco, segunda de las civilizaciones de esta zona. Los mixtecos se desarrollaron en la parte occidental del estado de Oaxaca llegando también a ocupar regiones de los vecinos estados de Puebla y Guerrero. Por las características geográficas de esta zona no se conforma un reino unificado sino que se organizan en forma de señoríos independientes.

Entorno a 1458 los aztecas, ubicados en la zona del Altiplano Central, inician campañas expansionistas hacia la zona sur bajo los reinados de Tízoc, Ahuítzotl y Moctezuma y luchando además por el control las rutas comerciales hacia Chiapas, Veracruz y Guatemala. Dentro de este afán expansionista fue fundada en 1486 la ciudad de *Huaxyacac* por los guerreros aztecas de Ahuítzotl, emperador de México quien la mandó construir en las márgenes del río Atoyac para vigilar a los reyes de Zaachila.

En 1521 una vez producida la caída de Tenochtitlán y conquistada la región del Altiplano Central, Hernán Cortés comisiona a Pedro de Alvarado para llevar a cabo la conquista de los territorios del Sur. La zona de la mixteca es invadida por Francisco de Orozco que llega en diciembre de 1521 a la ciudad prehispánica denominándola Guajaca por encontrarla próxima a un bosque de guajes, una especie de acacias. Entre los miembros de esta expedición estaba el clérigo Juan Díaz quien oficia la primera misa en la rivera del río Atoyac. En 1526 recibe la autorización formal para ser villa y en 1528 fue reconocida como la Villa de la Nueva Antequera, por ser el oidor real Nuño de Guzmán natural de Antequera. En 1532 recibió el título de “muy noble y muy leal ciudad” denominándose Antequera por el rey Carlos V de España mediante cédula real firmada el 25 de abril en Medina del Campo. Este nombre fue sustituido por Oaxaca en 1821, palabra derivada de la lengua náhuatl *huaxyacac* que significa “en la raíz de los guajes”. En 1872 tras la muerte del “Benemérito de las Américas” Benito Juárez, natural de este estado, recibió el nombre que ostenta actualmente: Oaxaca de Juárez.

Cuando en 1521 se conquista este territorio finaliza así la etapa prehispánica e inicia el periodo colonial basado en la conquista militar de la zona y un proceso posterior de asentamiento basado en la evangelización del territorio. La evangelización en la Nueva España, también llamada por Robert Ricard conquista espiritual, fue un proceso que implicó, mediante la enseñanza voluntaria u obligatoria de la religión católica en los territorios de la Nueva España, la transmisión de la cultura occidental. En el caso de la zona de Oaxaca recayó, de forma casi exclusiva, en manos de los frailes dominicos, una de las tres primeras órdenes religiosas que llegan al territorio de la Nueva España junto con los franciscanos y agustinos. Los primeros dominicos llegan el 19 de junio 1526 al puerto de Veracruz y establecieron sus primeras misiones en Oaxaca y Chiapas, destacando en su labor en la Nueva España la figura de Bartolomé de las Casas que presidió esta orden religiosa durante su estancia en Nueva España. Después de 1530 se extienden por todo el valle de México y entre los años de 1532 y 1540 realizan fundaciones en los territorios mixtecos (Yanhuitlán, Teposcolula, Noschitlán) y zapotecas (Etna, Coatlán, Villa Alta).

Su actuación en la Nueva España estuvo asentada en el proyecto de crear muchos conventos en las regiones indígenas para estar presentes junto al pueblo y conocer sus costumbres y lengua. Se realizan por tanto muchas fundaciones en las que hay pocos frailes de forma permanente a excepción de los grandes conventos de formación situados en las ciudades de México, Puebla y Oaxaca. Además siguen una política estudiada para la edificación de conventos, teniendo entre ellos una distancia de 35 kilómetros, es decir, una jornada de camino por lo cual se convierten en lugares de hospedaje para el tránsito de los monjes dedicados a la predicación itinerante. Un ejemplo de este tipo de fundaciones de paso es el ex-convento dominico de la localidad de Santa Ana Zegache que nos ocupa en este texto.

● La localidad de Santa Ana Zegache: historia y patrimonio

La localidad de Santa Ana Zegache² está ubicada en la zona central del Estado de Oaxaca (México) a veintiocho kilómetros al sur de la capital. Es la localidad central de emplazamiento zapoteco de Zegache³ contando en la actualidad con dos agencias municipales que son San Jerónimo Zegache y San Isidro Zegache. En cuanto a la regionalización política pertenece al décimo noveno distrito electoral local con cabecera en Ocotlán de Morelos y al noveno distrito electoral federal con cabecera en Zimatlán de Álvarez.

El nombre de este municipio significa en zapoteco “lugar de los siete mogotes” (*zhh gachi*). Históricamente se ignora la fecha de fundación de este asentamiento pero se cree que fue la tercera comunidad en fundarse en los Valles Centrales del Estado, después de Zaachila y Tlaxiacta de Cabrera.

2. Secretaría de Gobernación, Centro Nacional de Estudios Municipales, Gobierno del Estado de Oaxaca, *Los municipios de Oaxaca*, Enciclopedia de los Municipios de México, Talleres Gráficos de la Nación, México, D.F., 1988

3. Enciclopedia de los municipios de México [consultado 7/09/2010]
<http://www.inafed.gob.mx/work/templates/enciclo/oaxaca/municipios/20360a>

Su extensión es de 26.79 kilómetros cuadrados y representa el 0.028% de la superficie total del Estado. Limita al norte con los municipios de la Ciénega de Zimatlán, San Martín Tilcatepec y Santa Catarina Quiané; al sur con Ocotlán de Morelos, San Pablo Huixtepec y Santiago Apóstol; al este con San Pablo Huixtepec y Zimatlán de Álvarez; y al oeste con Ocotlán de Morelos y San Martín Tilcajete.

De acuerdo con los resultados que presentó el II Censo de Población y Vivienda en el 2005⁴, este municipio cuenta con un total de 3196 habitantes de los cuales el 92% de la población es católica y el 26% habla alguna lengua indígena. El 78% de la población se dedica a actividades propias del sector primario produciéndose una agricultura de auto consumo en la que se producen mayoritariamente maíz y frijol y la cría doméstica de aves de corral. El resto de la población se dedica a diversas actividades de construcción, electricidad, comercio y servicios.

Como peculiaridad, este municipio, como cada uno de los trece que conforman el Distrito de Ejutla, celebra el primer día del año el cambia de varas o bastón de mando y la entrega de cuentas entre el presidente municipal saliente y el entrante. Es una organización política propia de los zapotecas motivada por el hecho de que el presidente municipal no recibe remuneración alguna por su cargo a pesar de que debe descuidar sus actividades económicas habituales. Por ello, aún cuando el periodo normal de gobierno es de tres años en estos municipios se suele ejercer durante un año, hecho no oficialmente reconocido pero sí aceptado por los miembros de la comunidad.

Como todos los pueblos de ésta comarca, Zegache fue evangelizado por los padres dominicos de Santiago Cuilapan quienes predicaron, bautizaron y casaron a los zegachecos. Se estableció la religión en dos idiomas mixteco y zapoteco, a fin de que pudieran atender debidamente a los feligreses de ambos idiomas. Fruto de esta etapa de evangelización es la iglesia de santa Ana, antiguo convento dominico que constituye el único edificio religioso del municipio, a excepción de capillas devocionales en diversos cruces de calles. Se trata de un templo del siglo XVII que resguarda en su interior pinturas murales de los siglos XVII y XVIII, doce retablos barrocos del Siglo XVIII, dos grandes pilas sostenidas por ángeles en piedra dorada y plateada, una colección de espejos con marcos estofados y una colección de pintura y escultura religiosa.

2. Rodolfo Morales y el patrimonio oaxaqueño

Una figura importante para entender la rehabilitación y puesta en valor del patrimonio cultural del Estado de Oaxaca es el pintor Rodolfo Morales que nace el 8 de mayo de 1925 en Ocotlán de Morelos y muere en México en el año 2001. Se formó en la Escuela Nacional de Artes Plásticas de San Carlos en Mexico, ciudad a la que llega en 1948 e ingresa a la escuela de pintura de la Academia San Carlos. Se da a conocer a través de la exposición de sus obras en la Galería “Casa de las Campanas” en Cuernavaca, Morelos, impulsado por la escultora Geles Cabrera. La obra de

4. Instituto Nacional de Estadística, Geografía e Informática, *Censo General de Población y Vivienda 2000*. México 2001; Secretaría de Gobernación, Instituto Nacional para el Cerealismo y el Desarrollo Municipal, *Sistema Nacional de Información Municipal*. México, 2002

Rodolfo Morales esta dentro de grandes colecciones públicas y privadas en diversas partes del mundo. Su obra mural se encuentra plasmada en la estación del metro Bellas Artes en la Ciudad de México, donde expresa, de manera muy personal “La visión de Francia en Mexico”. La alegoría de las fiestas populares se exhibe en el salón de pinturas del Palacio de Gobierno de Oaxaca. En el Hotel Royal Pedregal de la Ciudad de México los huéspedes se envuelven en los recuerdos de dos murales cóncavos. Además Ocotlán tiene la historia de México ilustrada en las paredes del Palacio Municipal.

Además de sus trabajos como pintor, dentro de su labor destaca la creación de la *Fundación Cultural Rodolfo Morales*, creada para preservar el patrimonio cultural y ecológico, especialmente dedicada a la conservación y restauración de monumentos artísticos. La Fundación Cultural Rodolfo Morales, A. C es una organización no gubernamental, que promueve la educación y la cultura en el Distrito de Ocotlán del estado de Oaxaca. Fue creada bajo la tutela de Rodolfo Morales en agosto de 1992, según Diario Oficial de la Federación, con los siguientes objetivos: crear un Centro Cultural en Ocotlán de Morelos, así como apoyar las manifestaciones artísticas de este municipio; restaurar monumentos de interés artístico e histórico; instalar un vivero de especies nativas y no perseguir fines de lucro. A través de la Fundación se realizan restauraciones, mantenimiento y la conservación de monumentos arquitectónicos, escultóricos y pictóricos, se promueve la creación de talleres de restauración con jóvenes además de otras actividades culturales y de fomento de la lectura y las artes.

El área de restauración y conservación es la más importante de la Fundación Cultural Rodolfo Morales A.C. y hasta la fecha ha restaurado y conservado los templos dominicos de San Pedro en Taviche, San Baltasar en Chichicapam, San Felipe Apóstol, San José del Progreso y Magdalena en Ocotlán. También se restauró la antigua estación del ferrocarril de Ocotlán que fungirá como un puesto de socorro de la cruz roja, y un parque ecológico.

Un ejemplo de su actuación es la iglesia de San Jacinto, pueblo que colinda con Ocotlán, cuyas obras de restauración se iniciaron con la demolición de la fachada de la iglesia que estaba sobrepuesta a la original, la cual, una vez recuperada, fue pintada, poniendo esculturas de cantera en la cara principal. En cuanto a estructura arquitectónica se restauró la barda del atrio, se reforzaron muros perimetrales y contrafuertes complementándose los elementos estructurales faltantes. Además se le dio mantenimiento preventivo a la techumbre estilo mudéjar para aislar humedades; se cambiaron láminas, y se protegieron las pares y nudillos de la techumbre.

Otro de los proyectos importantes fue la actuación en el ex-convento de Santo Domingo en Ocotlán. En 1995 se inició el trabajo de restauración de los tres mil metros cuadrados que tiene el complejo. No se contaba con muchas fuentes bibliográficas para documentar la actuación, debido a la pérdida de los archivos conventuales, lo que complicó las labores, tomando la descripción de Fray Francisco de Burgoa y los datos del archivo de Indias como base para la intervención. La intervención se inicia con la fachada del templo, que una vez terminada se pintó de azul y se resaltaron sus molduras. También se actúa en el refectorio rescatando la pintura mural y las vigas de madera que datan del siglo XVI. Se instaló la iluminación y se integró el atrio, rehaciendo las

capillas posas y delimitando las áreas de acceso al atrio. Además el ex convento de Santo Domingo Ocotlán se convirtió un museo, que cuenta con una sala de arte religioso, una sala de arte popular, una sala de retrospectiva del Maestro Morales y una sala de exposiciones temporales.

El ejemplo que ocupa este texto en la iglesia de santa Ana Zegache, otra de las intervenciones llevadas a cabo por la Fundación Rodolfo Morales. Los trabajos en este templo comenzaron en 1997 cuando se constató el mal estado en el que se encontraba la iglesia. La tarea con la que se iniciaron las obras de restauración en Zegache fue una obra colectiva: se trataba de la construcción de la barda atrial almenada de 800m lineales de 1.20m de espesor por 2.50m de alto⁵. Después se inicia un proyecto de restauración en el interior de la iglesia y una intervención en la fachada. La restauración del interior de la iglesia conllevó la limpieza de muros y restauración de pinturas murales con elementos alusivos a la orden de dominicos. En la fachada principal se realizan labores de limpieza y pintura de los elementos arquitectónicos, tomando como referencia la tradición del barroco popular mexicano⁶. Además se añade una serie de jarrones de flores en las distintas hornacinas de la fachada.

Durante la intervención de la Fundación Rodolfo Morales en Zegache creará un taller de restauración con jóvenes para conservar la riqueza de los templos (retablos, pinturas, esculturas, etc.) a través de la capacitación en trabajos de pintura de caballete, pintura al fresco, herrería, carpintería, ebanistería, escultura, yeserías, cantería, etc... Durante el tiempo que duró la restauración se contó con un equipo de trabajo encargado de la restauración de los murales del templo formado por 10 jóvenes de la localidad pero desafortunadamente, por falta de medios económicos, este equipo desapareció después de la actuación en las pinturas murales y la fachada. Aún así es importante la creación de estos talleres ya que serán el germen de los Talleres Comunitarios Zegache que existen en la actualidad.

3. Talleres comunitarios “Zegache”: el patrimonio revivido

Los Talleres Comunitarios “Zegache” son la herencia de la filosofía de Rodolfo Morales empeñado en la formación de jóvenes de la región oaxaqueña en técnicas artísticas y oficios. En la actualidad son un grupo de jóvenes de la localidad de Santa Ana Zegache que trabajan, en las dependencias del antiguo curato. Gracias a los apoyos obtenidos por Fundación Rockefeller, Fundación Alfredo Harp Helú, La Curtiduría y la beca anual de dos salarios otorgada por Rosa y Gilberto Sandreto, 18 jóvenes zegachecos obtienen actualmente una gratificación mensual que los mantiene activos dentro de su comunidad en los Talleres Comunitarios. La directora de estos talleres es la restauradora Georgina Saldaña Wonchee y se dedican a la restauración de obra colonial, reproducción de espejos s. XVIII, reproducción de espejos contemporáneos, taller de talla en madera, carpintería, aplicación de hoja de oro y plata, taller de bordado a mano.

5. Se trata de una obra colectiva y comunitaria ya que para la realización de esta actividad cada ciudadano de la comunidad aportó 100 adobes.

6. En especial se puede ver la influencia de templos como San María de Tonanzintla, en el Estado de Puebla que significan la decoración barroca popular con abundancia de colorido y figuras.

● Espejos del siglo XVIII

Al realizar las labores de restauración dentro de la iglesia aparecieron, en un estado de total abandono, alrededor de cincuenta espejos del siglo XVIII, elaborados con una sencilla pero hermosa talla policromada, dorada y plateada, con diseños barrocos o con águilas bicéfalas. Se cree que en el barroco estos espejos eran colocados en la parte alta de la nave, entre cada retablo, para multiplicar la luz dentro del templo y en los últimos años eran utilizados para adornar el altar tradicional dedicado a la natividad.

En el mundo prehispánico el espejo tiene gran importancia ya que era el símbolo del dios Tezcatlipoca o “espejo humeante”. Este dios nocturno portaba un espejo que le servía para morar el corazón de los hombres, lo cual la tradición cristiana resignificó como idea de reflejo de la espiritualidad.

Estos espejos fueron los primeros objetos que se restauraron dentro del taller de restauración cuando este se reactiva en el año 2000. Al intervenirlos se encontró documentación oculta entre el vidrio y el soporte, algunas de gran importancia histórica ya que los archivos de este templo han desaparecido casi completamente.

Con el fin de que el proyecto sea auto sustentable, los miembros del Taller Comunitario realizan reproducciones de nueve diseños diferentes de estos bellos objetos artísticos, lo cual solventa los gastos del Taller y permite la adquisición de materiales para restauración: madera de cedro, hoja de oro fino de 23.5 quilates, plata fina, telas de lino, pigmentos, pintura al óleo, ceras, resinas, etc., así como la herramienta especializada.

Dentro de las actividades realizadas entorno a los espejos destacan las intervenciones artísticas contemporáneas. A partir de una reproducción realizada basándose en la estructura original de uno de los espejos del s. XVIII diversos artistas mexicanos contemporáneos realizan intervenciones, donando su obra y autorizando la realización de cinco reproducciones realizadas por los miembros del Taller Comunitario.

En la primera convocatoria participaron los siguientes artistas: Demián Flores, Francisco Toledo, Francisco Castro Leñero, Gilberto Aceves Humana, Jan Hendrix, Miguel Castro Leñero, Betsabee Romero, Sergio Hernández, Boris Viskin, Raúl Herrera, Guillermo Olguín, Dr. Laccra, Gustavo Monroy, Franco Aceves Humana, Mauricio Cervantes, Oscar de las Flores, Oscar Bachtold, Francisco Verástegui, Filemón Santiago, Irma Palacios, Alejandro Santiago, Germán Venegas, Gabriel Macotela, Daniel Lezama, Mario Rangel.

En la segunda intervención artística contemporánea participaron James Brown, Adán Paredes, Helen Escobedo, Luis Argudín, Laurie Litowitz, Jorge Yázpik, Marta Palau, Perla Krauze, George Mead Moore, Patricia Soriano, Felipe Ehrenberg, Rafael Cauduro y Javier Marín.

● Convocatoria de mujeres bordadoras

Esta actuación tenía la intención de conservar la tradición y el oficio del bordado en la región, así como dar trabajo e incluir en el “Proyecto Zegache” a las mujeres de la región. Se entregaron veinte telas dibujadas con la figura de uno de los espejos barrocos y las bordadoras realizaron un

trabajo sobre estas piezas, posteriormente convirtiéndolas en cojines para ofrecerlos a la venta. Una parte de los beneficios iría para las mujeres y otra para el sustento de los Talleres Comunitarios.

● Proyecto “Zegache” de Damián Flores

Damián Flores, artista plástico mexicano nacido en Juchitán en 1971, es uno de los artistas más cosmopolitas de Oaxaca. En su Estado fundó el Taller de Gráfica Actual y el centro de arte La Curtiduría. Ha trabajado durante los últimos 3 años junto con la comunidad zapoteca de Santa Ana Zegache y teniéndola como inspiración. Ha apoyado este proyecto de rescate de patrimonio hasta el punto de ser parte de su gestión desde el inicio de la dirección de Georgina Saldaña Wonchee.

La cercanía con esta localidad ha influido su obra, maridando el arte actual con el imaginario popular y uniendo la estética barroca con los objetos cotidianos. Además dentro del taller se han realizado objetos tallados en madera y dorados con técnica al agua, utilizando hoja de oro de 23.5 quilates. A partir de utensilios cotidianos u objetos como machetes, chacos, cuchillos, pistolas... integran elementos ornamentales de la época colonial como follajes, cabezas de águila, roleos, etc.

La propia comunidad le ha proporcionado objetos como cuchillos, cucharones para el mole o escobas que ha convertido en una suerte de “fetiches religiosos” recubriéndolos de pan de oro, en una especie de sacralización y resignificación de los objetos. Se trataría de una especie de mestizaje entre el mundo religioso y el mundo civil. Esta serie dedicada a Zegache tiene como pieza principal una carreta que retoma discursos de arte actual, como la instalación, pero a base de intervenciones basadas en la estética barroca: es un vehículo, bañado en oro, que se convierte en una especie de altar o templo rodante.

● Servicio de restauración

Gracias a las labores de formación de la Fundación Morales y los llevados en época reciente a través de cursos y talleres, los Talleres comunitarios Zegache brindan servicios de restauración y conservación a conventos e iglesias que resguardan patrimonio artístico dentro de comunidades aledañas, a coleccionistas privados, museos y galerías. Este taller de restauración se ubica dentro de las estancias del antiguo curato, restaurado en los años 90.

El trabajo principal, en cuanto a restauración se refiere, es la actuación sobre los doce retablos del siglo XVIII que el templo resguarda y que en su mayoría presentan un estado de conservación deplorable. Hasta la fecha actual se ha actuado sobre cuatro de ellos, siendo el último el dedicado a la crucifixión.

Conclusión

Las labores de los Talleres Comunitarios Zegache, herederos de las intervenciones de la Fundación Morales, suponen para el patrimonio del municipio de Santa Ana Zegache (Oaxaca, México) una gestión rehabilitadora y de puesta en valor dentro de la comunidad.



Fig. 1 Iglesia de Santa Ana Zegache, S. XVII. Antiguo convento dominico

La pintura flamenca del siglo XVI en el Norte de España. La vertiente cantábrica: de Navarra a Galicia

ANA DIÉGUEZ RODRÍGUEZ
Instituto Moll

Resumen: La pintura flamenca del siglo XVI en España es un tema que no ha sido suficientemente trabajado por la historiografía española, que se ha centrado más en los primitivos flamencos del siglo XV y en el trabajo de Rubens y sus seguidores. El siglo XVI flamenco ha quedado así relegado a un periodo de transición. Sin embargo, un análisis más detenido es prueba de la riqueza de este momento. Todas las influencias que en él confluyen que son explicación de la evolución y los derroteros de la pintura flamenca de épocas posteriores.

Aquí se explican los motivos de la elección de este tema, al igual que la metodología empleada para su estudio, avanzando algunas conclusiones y señalando aquellos motivos iconográficos jacobeos más habituales en la pintura flamenca encontrados dentro del espacio en estudio.

Palabras Clave: Pintura flamenca, siglo XVI, norte de España.

Key words: *Flemish painting, 16th Century, north of Spain.*

Como trabajo de investigación para la consecución del grado de Doctor en Historia del Arte por la Universidad de Santiago de Compostela, he planteado el estudio de la pintura flamenca del siglo XVI en España en la vertiente cantábrica, que pronto será defendida en esta universidad.

La elección de la pintura flamenca como tema de estudio tiene dos motivos: por un lado, la ya conocida estrecha relación, y dependencia, que España tenía con los territorios flamencos, haciendo que llegaran a la península muy buenas obras y maestros procedentes de Flandes; y por otro lado, los pocos estudios hispanos que han profundizado en este tema. Sí lo han hecho estudios históricos, que han tratado el asunto en sentido global, marcando una línea de trabajo en España, centrada, sobretudo, en las posturas políticas y comerciales entre los dos países¹. El estudio del arte, y en concreto el de la pintura flamenca del siglo XVI en España, ha sido, en un

1. Como ejemplos: R. Carande, *Carlos V y sus banqueros, I, La vida económica en España en una fase de su hegemonía, 1516-1556*, Madrid, 1943, (ed. 1965); II, *La Hacienda Real de Castilla*, Madrid, 1949; III, *los caminos del oro y de la plata*, Madrid, 1967; En los últimos años esta tendencia se está acentuando. A. Crespo Solana, *El comercio marítimo entre Ámsterdam y Cádiz (1713-1778)*, Madrid, 2000.

primer momento, relegada a un segundo plano. Sólo artículos monográficos de Allende Salazar, Angulo Íñiguez, Hernández Perera, el marqués de Lozoya, Sánchez Cantón y Tormo y Monzó han rescatado obras y pintores flamencos ignorados de este periodo en nuestras tierras², a los que, en algunos casos, la etiqueta de “hispanoflamenco” les había confundido con lo autóctono³. Fue Diego Angulo el primero en advertir la necesidad de romper con la dependencia del historiador del arte “extranjero” en los estudios sobre arte que había en España. Fue él el que propició que entre los años 60 y 80 apareciesen los primeros trabajos de conjunto hechos en España sobre la pintura flamenca a través de sus doctorandos: Elisa Bermejo, con su monografía de síntesis sobre los *Primitivos flamencos en España*; y Matías Díaz Padrón, con su tesis sobre la *Pintura flamenca del siglo XVII en España*. También fue labor de Diego Angulo apoyar la génesis de una colección de monografías sobre artistas con importante producción en la península Ibérica, entre los que estaban Pieter de Kempener, El Bosco, Juan de Flandes y Hernando Esturnio⁴. A partir de esta

2. Entre estos trabajos destacan: J. Allende Salazar, “El arte flamenco en el País Vasco”, *Revista Internacional de Estudios Vascos (RIEV)*, 22, (1931), pp. 223-224; D. Angulo Íñiguez, “El Maestro de la Virgo inter Virgines: la tabla del primer conde de Alba”, *Archivo Español de Arte y Arqueología (AEAA)*, II, (1925), pp. 193-196; *Ídem*, “Miscelánea de primitivos flamencos y españoles”, *Archivo Español de Arte (AEA)*, 39, (1937), pp. 191-206; *Ídem*, “Un tríptico del Maestro de Frankfurt”, *AEA*, 66, (1944), pp. 392-394; *Ídem*, “León Picardo”, *AEA*, 68, (1945), pp. 84-96; *Ídem*, “Algunas obras de Pedro de Campaña”, *AEA*, XXIV, 95, (1951), pp. 1-36; *Ídem*, “Martín de Vos en España y México”, en *Miscellanea Professor Dr. D. Roggen*, 1957, pp. 9-14; *Ídem*, *Pintura flamenca de tiempos de Carlos V*, Gante-Toledo, mayo-junio, 1969; J. Hernández Perera, “La obra de Adrian Isenbrant en España”, *Goya*, 34, (1960), pp. 213-222; *Ídem*, “Museo español de las Medias Figuras”, *Goya*, 49, (1962), pp. 2-11; Marqués de Lozoya, “La fuente de la Gracia y el triunfo de la Iglesia sobre la Sinagoga”, *Estudios Segovianos*, 65-66, (1970), pp. 295-299; *Ídem*, “Algo más sobre Ambrosio Benson”, *AEA*, 33, (1960), pp. 1-17; J. Sánchez Cantón, “El retablo de la Reina Católica”, *AEAA*, 6, (1930), pp. 97-133; *Ídem*, “El retablo de la Reina católica: (addenda et corrigenda)”, *AEAA*, 7, (1931), pp. 149-152; *Ídem*, “Pinturas de Van der Goes en España”, *AEAA*, 8, (1932), pp. 282-283; *Ídem*, “La Crucifixión de Moro”, *AEA*, 14, (1940-1941), pp. 79-80; *Ídem*, “Un cuadro de Willem Key en Madrid”, *AEA*, 15, (1942), pp. 231-233; *Ídem*, “Quien fue el pintor Georgius que firma un retrato en las Descalzas Reales?”, *AEA*, 17, (1944), pp. 131-133; *Ídem*, “Notas sobre Quintin Massys en la península”, *AEA*, 17, (1944), pp. 308-315; *Ídem*, “Adición a Quentin Massys en la Península”, *AEA*, 17, (1944), p. 390; *Ídem*, *Libros, tapices y cuadros que coleccionó Isabel la Católica*, Madrid, 1950; *Ídem*, “La reconstrucción de un políptico de Jan Provost” en *Miscellanea profesor Dr. D. Roggen*, Antwerpen, 1957, pp. 249-255; E. Tormo y Monzó, “La colección de tablas de Dña. Isabel la Católica en Granada”, *Boletín de la Sociedad Castellana de Excursiones (BSCE)*, II, (1904), pp. 487-491; *Ídem*, “Pintores flamencos del 1500”, *Cultura Española*, X, (1908), p. 563; *Ídem*, “Gerardo Starnina en España”, *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, 18, 2, (1910), pp. 82-101; *Ídem*, “Las tablas memligneeas de Nájera del museo de Amberes: su primitivo destino, fecha y autor”, en *Mélanges Bertaux*, París, 1924, pp. 300-322.

3. Una etiqueta que en principio sólo designaba aquella pintura de la segunda mitad del siglo XV hecha en España, pero a la que se recurrió por extensión para pinturas con una fuerte dependencia de modelos flamencos del siglo siguiente. Justi y Post fueron de los primeros en diferenciar y sintetizar la pintura flamenca encontrada en España frente a las obras autóctonas. [C. Justi, *Estudios de Arte español*, I-II, Madrid, (ed. española 1913), (1ª ed. Berlín, 1908); Ch. R. Post, *A History of Spanish Painting*, IV-I, Cambridge, 1933, pp. 12-64]. Sobre lo inadecuado del término véase: [P. Silva Maroto, *Pintura hispanoflamenca astellana: Burgos y Palencia*, Valladolid, 1990, I, pp. 3-21; J. Yarza Luaces, “El arte de los Países Bajos en la España de los Reyes Católicos”, en *Reyes y mecenas. Los Reyes Católicos, Maximiliano I y los inicios de la casa de Austria en España*, Madrid, 1992a, p. 134; P. Silva Maroto, “La pintura hispanoflamenca en Castilla” en *La pintura gótica hispanoflamenca. Bartolomé Bermejo y su época*, Cat. Exp., Barcelona-Bilbao, 2003, pp. 77-78].

4. D. Angulo Íñiguez, *Pedro de Campaña*, Madrid, 1951; E. Bermejo, *Juan de Flandes*, Madrid, 1962; I. Mateo, *El Bosco en España*, Madrid, 1965; J.M. Serrera Contreras, *Hernando de Esturnio*, Sevilla, 1983.

generación los artículos y trabajos sobre la pintura flamenca en España se multiplicaron con nuevas atribuciones y análisis de la labor de muchos pintores flamencos y su relación con los comitentes y promotores hispanos. Destacando los trabajos de Bermejo, Díaz Padrón, Padrón Mérida y Ollero Butler⁵.

Dentro de esta visión bibliográfica sobre el tema es necesario mencionar varios hitos en el estudio de la pintura flamenca en España llevados a cabo en Bélgica, pero que tuvieron mucho que ver en el impulso del estudio de la pintura flamenca en España. En primer lugar las exposi-

5. Señalar aquí los trabajos de estos historiadores sería muy extenso por lo que se citan sólo algunos de sus trabajos más importantes como ejemplo de su labor: E. Bermejo, "Nuevas pinturas de Adrian Isenbrant", *AEA*, 189, (1975), pp. 1-26; *Ídem*, "Un retablo flamenco en la iglesia de Santa María de Santoña", *AEA*, 49, (1976), pp. 1-16; *Ídem*, "Pinturas con escenas de la vida de Cristo por Marcellus Coffermans", *AEA*, 53, (1980), pp. 409-448; *Ídem*, "Pinturas inéditas de Pieter Coeck conservadas en España", *AEA*, 214, (1981), pp. 113-142; *Ídem*, "Pinturas inéditas de Pieter Coeck", *Miscelanea de arte*, 1982, pp. 95-98; *Ídem*, "Viaje a España de un artista flamenco y su importancia en la transición a la Edad Moderna: Juan de Flandes" en *Viajes y viajeros en la España medieval*, 1989, pp. 193-212; *Ídem*, "Influencia de Van Eyck en la pintura española", *AEA*, 63, 1990, pp. 555-570; *Ídem*, *Gillis Coignet: retablo de la Epifanía: concatedral de Santa María la Redonda de Logroño*, Madrid, 1999; *Ídem*, "Dos importantes pinturas flamencas inéditas atribuidas al Maestro de Frankfurt y a Petrus Christus", *AEA*, 320, (2007), pp. 367-377.

M. Díaz Padrón, "Una tabla de Jan van Hemessen en el Museo Provincial de Toledo", *Arte español*, 25, (1963-1967), pp. 69-71; *Ídem*, "Un juicio final inédito de Jacques de Backer", *Bulletin des Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique*, 17, (1968), pp. 39-46; *Ídem*, "Nuevas pinturas del Maestro de las Medias Figuras", *AEA*, 53, (1980), pp. 169-184; *Ídem*, "Una Coronación de la Virgen de Pieter Aertsen en el museo provincial de Bellas Artes de Sevilla", *AEA*, 52, (1979), pp. 329-338; *Ídem*, "Un retrato de A. Thomas Key identificado", *AEA*, 53, (1980), pp. 381-382; *Ídem*, "La obra de Pedro Brueghel el Joven en España", *AEA*, 53, (1980), pp. 289-318; *Ídem*, "Nuevas pinturas de Vicente Sellaer identificadas en el museo de Bellas Artes de Sevilla y colecciones madrileñas", *AEA*, 54, (1981), pp. 364-369; *Ídem*, "Nuevas pinturas del Maestro del hijo pródigo", *Goya*, 157/162, (1980-1981), pp. 130-139; *Ídem*, "Tres lienzos de Martín de Vos identificados en el Consejo de Estado y en la colección Osuna", *Boletín del museo del Prado*, 3, (1982), pp. 3-10; *Ídem*, "Una Virgen de la Humildad de Cornelis van Cleve", *Goya*, 163/168, (1981-1982), pp. 270-273; *Ídem*, "Una tabla de Jan Vermeyen identificada en el museo del Prado", *Boletín del Museo del Prado*, 5, (1984), pp. 108-112; *Ídem*, "Una Deposición inédita de Jan van Hemessen en el museo de Bellas Artes de Sevilla", *BMICAZ*, 16, (1984), pp. 27-32; *Ídem*, "Dos tablas de Joachim Beuckelaer en colecciones madrileñas", *BMICAZ*, 19, (1985), pp. 51-60; *Ídem*, "Varias tablas inéditas de Pierre Pourbus "el viejo" identificadas en la iglesia de Santo Domingo de la isla de La Palma", *Anuario de estudios atlánticos*, 31, (1985), pp. 537-551; *Ídem*, "Dos tablas de Joachim Beuckelaer y de Maarten van Heemskerck en colecciones españolas", *AEA*, 59, (1986), pp. 412-415; *Ídem*, "Pintura del XVI: una crucifixión inédita de Gillis Mostert", *Galería Antiquaria*, 212, (2003), pp. 50-53; *Ídem*, "Un triptyque inédito de Pierre Pourbus la Passion du Christ dans la cathédrale de Soria (Espagne)", *Revue belge d'archéologie et d'histoire de l'art*, 77, (2008), pp. 75-89; *Ídem*, "Hendrick de Clerck: una serie de las Artes Liberales identificada en el monasterio de El Escorial y algunas anotaciones a nuevas obras suyas en España", *BSAA*, 4, 2 2008, pp. 127-150; *Ídem*, "Pourbus y la tradición de los pintores flamencos", *Ars magazine: revista de arte y coleccionismo*, 4, (2009), pp. 52-65; *Ídem*, "Un tríptico identificado de Adrian Thomasz Key atribuido a Antonio Moro en España", *AEA*, 83, (2010), pp. 68-75.

A. Padrón Mérida y M. Díaz Padrón, "Miscelanea de pintura flamenca del siglo XVI", *AEA*, 57, (1984), pp. 337-356; A. Padrón Mérida, "Nuevas pinturas de Pieter Aertsen", *Goya*, 211/216, (1989-1990), pp. 347-352; *Ídem*, "Presencia en España del Maestro de los modelos de Pieter Coeck", *Academia*, 85, (1997), pp. 443-460; *Ídem*, "Una tabla de Pietri Nicolai en colección particular guipuzcoana", *AEA*, 61, (1998), pp. 180-183.

J. Ollero Butler, "Una obra desconocida de Pieter Aertsen en el Prado", *Boletín del museo del Prado*, 2, (1981), pp. 111-116; *Ídem*, "Una miniatura de Wtewael", *AEA*, LIV, (1981), pp. 361-362; *Ídem*, "Los flamencos en la España del siglo XVI", *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, II, 1990, pp. 173-177; *Ídem*, "Algunas novedades acerca de la Pintura flamenca del siglo XVI en España: Pieter de White y Denis Calvaert", *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, 3, (1991), pp. 79-82.

ciones sobre los *Primitivos flamencos en Brujas* de 1902⁶, y la celebrada en 1958 en Brujas y en Madrid sobre el *Arte flamenco en las Colecciones españolas*⁷; en segundo lugar, la monografía de Lavalleye sobre el mismo tema de la pintura flamenca en las colecciones españolas, de gran utilidad aún hoy en día⁸: primero por recoger una importante cantidad de pinturas flamencas en el ámbito español, y segundo por ser testimonio de obras que ya no pertenecen a él. Por último, la exposición Europalia de 1985, comisariada por Ignace Vandevivere y Matías Díaz Padrón⁹, que trató con brillantez el periodo más relevante de las relaciones hispano-flamencas, no sólo en las artes visuales sino también en las literarias y musicales. Su catálogo es una síntesis de lo más relevante, además de un referente para la bibliografía básica que se debe manejar en cada uno de los temas. Estas exposiciones fueron el punto de partida para el trabajo posterior de la historiografía hispana en el campo artístico.

La primera aproximación de conjunto de la pintura flamenca del siglo XVI en España la realizó Ollero Butler en su tesis doctoral de 1987¹⁰. Este trabajo recopila las piezas más importantes conservadas en la península, sobretodo de aquellas localizadas en los centros principales de Madrid, Cataluña y Andalucía, pero, debido al extenso territorio que abarca, es un trabajo que tiene importantes lagunas, comprensibles en un trabajo de tales características.

Este fue uno de los principales motivos por los que se decidió acotar el estudio de la pintura flamenca en la franja cantábrica, buscando una sistematización en la recopilación de la pintura flamenca del siglo XVI en la península. Comenzar por aquí es tomar como referente uno de los lugares principales de entrada de pintura flamenca hacia Castilla durante el siglo XVI, y uno de los que mayor relación tuvo con Flandes por su situación natural en el tráfico marítimo. El número de obras flamencas conservadas hoy en día en la zona son testimonio de este vínculo, y prueba de la riqueza que atesoró la zona. De algunas de ellas se ha perdido su pista, pero hay noticias que las localizan en capillas privadas, iglesias y colecciones de este territorio en estudio.

El método empleado para el estudio de la pintura flamenca del XVI en la franja cantábrica no es nuevo, aunque sí un poco relegado por la historia del arte más reciente. Se divide en dos líneas de actuación paralelas. La primera consiste en un rastreo de las pinturas conservadas, localizadas a través de la bibliografía de estos territorios; y la segunda, la visita a cada uno de estos lugares con pinturas flamencas del siglo XVI, para comprobar “in situ” su estado de conservación y tener un contacto directo con la obra. Se visitaron tanto iglesias como ermitas, museos y

6. G. Hulin de Loo, *Exposition de tableaux flamands des XIVe, XVe, et XVIe siècles. Catalogue critique de l'exposition des primitifs flamands à bruges*, Gante, 1902.

7. Catálogo de la exposición *Arte Flamenco en las colecciones españolas*, [coor. D. Angulo Íñiguez y E. Bermejo], Groeningemuseum, Brujas- Sociedad de Amigos del Arte, Madrid, 1958.

8. J. Lavalleye, *Collections d'Espagne*, Anvers, I, 1953 y II, 1958.

9. *Splendeurs d'Espagne et les villes belges, 1500-1700*, [coor. I. Vandevivere y M. Díaz Padrón], I-II, Bruxelles, 1985.

10. J. Ollero Butler, *La pintura flamenca del siglo XVI en España*, Tesis doctoral inédita. Universidad Autónoma, Madrid, 1987.

coleccionistas muy reacios a dejar estudiar las piezas que atesoran, por lo que se optó por señalar su existencia sin apuntar juicios de valor sobre su calidad o estado de conservación. Durante el trabajo de campo se recogieron todos los datos conocidos sobre la llegada de estas pinturas al territorio objeto de estudio. Fue de gran utilidad para ello los archivos de museos, tanto provinciales como privados, el archivo histórico nacional, al igual que bibliotecas donde recopilar toda la bibliografía sobre las obras de este periodo y escuela que hayan podido aparecer, completando la historia externa de las piezas

Dentro de la localización de pinturas flamencas del siglo XVI en el norte de España fue de gran utilidad la consulta de los archivos fotográficos Mas en Barcelona y Gómez Moreno en el Instituto del Patrimonio Histórico Español¹¹. Es una lástima que los ejemplos de estas dos figuras de finales del siglo XIX y primera mitad del siglo XX no hayan continuado en el tiempo. Su tesón y su amplia visión de la documentación gráfica como testimonio del patrimonio les llevó a viajar por toda la península tomando instantáneas de todos los tesoros artísticos, que ahora vemos como importantes referentes de piezas, que por desgracia, se han perdido por el paso del tiempo o por su enajenación. Aunque este entusiasmo caló en la Sociedad Española de Excursiones, con sus diferentes ramificaciones en las sociedades provinciales, no continuó en el tiempo. No obstante, los boletines de las diferentes sociedades de excursiones son una preciosa información de primera mano de pinturas y obras de arte, de las que hoy, en ocasiones, ya nada se sabe. Al mismo nivel que las sociedades de excursiones han estado las diferentes comisiones de monumentos provinciales, cuyas actas y boletines refrendan la existencia de un rico patrimonio de pinturas flamencas del siglo XVI perdidas que formaban parte de colecciones privadas, hoy dispersas, y de los ajueres muebles de diferentes iglesias en el norte. Algunas de estas pinturas perdidas se han podido localizar en catálogos de subastas, tanto nacionales como internacionales, al igual que en exposiciones colectivas, que las sitúan en manos privadas.

Por desgracia, no podemos incluir como referente para este trabajo el Inventario mueble de los bienes de la iglesia que se está realizando en la gran mayoría de las comunidades autónomas, salvo de aquellos que están siendo publicados, como el de Álava y Navarra. En el resto de comunidades autónomas que engloba este trabajo, la petición de la consulta de dicho inventario fue denegada por estar en proceso de digitalización en algún caso, y por remitir al ministerio de Cultura, en otros. Esto último no ayudó en absoluto, puesto que desde el ministerio se nos volvió a remitir a las comunidades de origen.

La forma en que se ha sistematizado toda esta recopilación de datos e información consta de dos partes: un catálogo de obras y el análisis en conjunto de las pinturas. Para la primera parte se trató cada pintura de forma individual, haciendo un estudio formal, iconográfico e histórico que

11. Tanto la labor del fotógrafo Adolf Mas como la del historiador Gómez Moreno es de gran ayuda para los futuros historiadores, pues el testimonio fotográfico es de gran valor documental e histórico. El trabajo de Gómez Moreno tuvo su fruto en los catálogos monumentales de las diferentes provincias que visitó. Algunos publicados como el de Salamanca o Valladolid, y otros aún inéditos se conservan en Instituto "Diego Velázquez" del CSIC, donde han podido ser consultados los correspondientes a la cornisa cantábrica.

permitió precisar el autor y comparar la pintura con el resto su producción conocida, además de averiguar su procedencia y llegada al lugar donde está localizada. Estos estudios están estructurados en varias partes, una con los datos técnicos, otra con el estudio razonado de la pieza, la bibliografía y documentación conocida, y finalmente el apoyo fotográfico que complementa el discurso.

Con esta metodología se consiguieron varios objetivos. El primero fue la recopilación de un corpus de obras flamencas que abarca todo el siglo XVI; el segundo conocer qué tipo de obras y pintores eran los más apreciados por la clientela hispana, y la forma de llegada de las pinturas a la península; y por último, dejar constancia de un patrimonio que, en muchas ocasiones, por su calidad y tamaño, es muy propicio para su salida de España¹². Entre los pintores más populares, teniendo en cuenta el número de piezas conservadas, están Ambrosius Benson, Adrian Isenbrant y Pieter Claeissens de la escuela de Brujas; de los talleres amberinos, los manieristas de Amberes, Jan van Dornicke, Pieter Coeck van Aelst y Marcellus Coffermans, y el trabajo de maestros anónimos recogidos bajo la convencionalidad de Maestro del hijo pródigo y Maestro de los modelos de Pieter Coeck.

Junto a piezas de tamaño medio se recogen excepcionales conjuntos monumentales como el que realizó Pieter Claeissens I en el retablo de San Bartolomé de Santoña, firmado y fechado en Brujas; o los retablos mayores de Tafalla (procedente del monasterio de La Oliva) y Fitero, ambos en Navarra, realizados por los pintores flamencos Rolan de Moys y Pablo Schepers, trabajando en Aragón y Navarra en el último cuarto del siglo XVI.

Aunque hay una supremacía de la pintura religiosa, hay ejemplos de calidad en temática mitológica, paisaje y retrato. Destaca el *Rapto de Europa* de Martín de Vos, el *Jardín del Amor* de Hans Vredeman de Vries y Gillis Mostaert, y el *Retrato de Felipe II* de Antonio Moro, todos en el museo de bellas artes de Bilbao.

A modo de conclusión, con este trabajo se intenta recuperar un tipo de metodología de trabajo para el siglo XVI que en los últimos años en España se ha relegado a favor de los estudios iconográficos y sociológicos de la historia del arte. Éstos, útiles y de importante revisión en la historia del Arte, no deben dejar de lado el estudio de la obra de arte como fuente principal de información, donde la primera cuestión es saber si estamos ante una obra de calidad o no, y quien ha sido su autor. El resultado ha sido la constatación de una riqueza pictórica flamenca durante el siglo XVI de la que quedan importantes ejemplos de maestros de primera mano, tanto de aquellos que trabajan durante la primera mitad como los de la segunda del XVI.

El estudio de la pintura flamenca del siglo XVI en el norte de España es ejemplo, y sirve de testimonio, para el resto de la Península, pues es testigo de unas pautas estéticas similares en la

12. Se han encontrado ejemplos de este hecho a lo largo de la realización de este estudio. Es el caso del *Tríptico de la Epifanía* de colección privada de Navarra que E. Bermejo documenta en 1988 (*Príncipe de Viana*, Anejo 11. Primer congreso General de Historia de Navarra, 1988, pp. 43-44, fig. 3), y que ha estado en el mercado artístico en fechas recientes (Londres, Sotheby's, 6-VII-2006, nº 127); la *Lamentación* de Ambrosius Benson de colección privada de San Sebastián (E. Bermejo, "Nuevas obras de Benson en España"..., *Op. Cit.*, 1970, p. 123), y en Londres en julio de 2010; o el *Tríptico de la Epifanía* de Isenbrant de colección bilbaína y hoy fuera de España (J.A. Gaya Nuño, *Pintura Europea perdida por España. De Van Eyck a Tiépolo*, Madrid, 1964, p. 30, nº 51-53); o el de Gerard David del Maurithuis y Metropolitan de Nueva York que anteriormente había formado parte de colecciones privadas del norte de España (J. A. Gaya Nuño, *Pintura europea perdida...*, *Op. Cit.*, 1964, pp. 28-29).

época y en todo el territorio, donde la propiedad de piezas flamencas era reflejo de una sociedad refinada, que imitaba a las clases altas dentro de sus posibilidades, viendo en la pintura flamenca tanto un objeto de lujo como de devoción.

Por último, y como remate dentro del marco del ámbito jacobeo de esta comunicación, se ha constatado la existencia de pintura flamenca de este periodo directamente vinculada con la devoción a Santiago apóstol. En todas ellas suele aparecer el apóstol representado como peregrino con el bordón, sombrero y característica venera.

De principios del siglo XVI es la tablita de Juan de Flandes del museo de las peregrinaciones de Santiago de Compostela, [Fig. 1] en depósito del museo del Prado. Presenta a Santiago como peregrino, en primer plano y de medio cuerpo. Lleva esclavina, el bordón en la mano derecha y sombrero de ala ancha con la venera en el centro. La mirada baja hacia el libro que sujeta con la mano izquierda, donde parece que ha detenido su lectura, da un sentido de meditación, propicia para una pieza de devoción como debió ser ésta.

Siguiendo este sentido devocional es el Santiago peregrino que presenta a don Álvaro Carreño en el ala izquierda del tríptico de la *Epifanía*, que encarga al Maestro de la leyenda de la Magdalena en Bruselas en la segunda década del siglo XVI, para colocar en su capilla privada de la iglesia de San Tirso el Real de Oviedo y que hoy está en el museo de Bellas Artes de Asturias. [Fig. 2] De más de tres cuartos, vestido con túnica y capa roja, sombrero de ala ancha con venera en el centro, sujeta el bordón con la mano izquierda mientras apoya la derecha sobre el hombro de don Álvaro. La estima por el santo de don Álvaro hacia el patrón de España le lleva a que sea él el que le presenta ante la Virgen y el Niño, rompiendo con la habitual tradición de presentación del santo patronímico.

De mediados del siglo XVI es el Santiago apóstol que aparece formando parte de un apostolado en la predela del retablo de San Miguel en la sacristía de la iglesia de San Pedro de Vergara (Guipúzcoa). [Fig. 3] De pie y de cuerpo entero, forma pareja con el imberbe San Juan Evangelista. Aunque está inmerso en la lectura, no le falta el bordón y la bolsa del peregrino colgando de su mano izquierda. Su significado aquí está dentro de la tarea de los doce apóstoles, rodeando a Jesús, y que ayudan a difundir su mensaje.

Por último, muy importante, por su inclusión dentro de un retablo dedicado a santos hispanos de importante tradición, y por la mayor complejidad iconográfica, es el Santiago peregrino de Pieter Claeissens del retablo de San Bartolomé de Santoña. [Fig. 4]. Realizado en a mediados del siglo XVI, está colocado en la calle del evangelio del segundo cuerpo, viste de peregrino de pies y de cuerpo entero ante un bello paisaje que se abre hasta la lejanía, donde tienen lugar diferentes escenas de su hagiografía: a la izquierda el momento en que Jesús le llama a la orilla del lago de Cafarnaún para formar parte de sus discípulos, y a la derecha, la lucha contra los moros en la batalla de Clavijo bajo la bandera de Castilla y León.

En conclusión, la iconografía de Santiago apóstol dentro de la pintura flamenca del siglo XVI está directamente vinculada con el cliente hispano relacionado con Flandes, que pide de forma expresa la representación del apóstol para colocar en alguno de los espacios devocionales privados, como capillas de enterramiento o capillas familiares que tiene en la península Ibérica y que decora con estas pinturas traídas de Flandes.



Fig. 1. Juan de Flandes, Santiago apóstol, Museo de las Peregrinaciones, Santiago de Compostela



Fig. 2. Maestro de la leyenda de la Magdalena, Tríptico de la Epifanía, Museo de Bellas Artes de Oviedo



Fig. 3. Maestro flamenco, Detalle de la predela del retablo de San Miguel, iglesia parroquial de San Pedro, Vergara



Fig. 4. Pieter Claeissens I, Santiago apóstol, iglesia parroquial de Santa María, Santoña

La ilustración de Ovidio en el siglo xv y la recuperación de la imagen mitológica¹

FÁTIMA DÍEZ PLATAS

Universidad de Santiago de Compostela

Resumen: Los contenidos de este trabajo se encuentran entre los resultados colaterales de un proyecto de investigación sobre la ilustración de las obras del poeta romano Publio Ovidio Nasón, por cuanto que se dedica al estudio del modo de ilustrar y de los mecanismos de figuración del mito. Y el objetivo primordial es mostrar por medio de la observación y el análisis de las ilustraciones de las primeras ediciones impresas de la obra de Ovidio, cómo se comienzan a configurar los motivos, las escenas y las características propias de las escenas mitológicas, que progresivamente recuperan una representación del mito que entronca con las versiones clásicas. Por evidentes razones de espacio, este análisis se ceñirá a una descripción general y a ejemplificar el proceso en un caso de estudio: la imagen del Hades.

Palabras clave: Hades, Metamorfosis, Fastos, Heroidas, Orfeo, Eneas

Abstract: *The contents of this paper are among the collateral results of a research project on the illustration of the works of Roman poet Ovid Publius Naso, because that is the study of how to illustrate and mechanisms of representation of the myth. And the primary objective is to show by means of observation and analysis of the illustrations of early printed editions of Ovid's work, how they begin to shape the motives, scenes and characteristics of the mythological scenes, which gradually recovered representation of the myth that stems from the classic versions. For obvious reasons of space, this analysis will be restricted to an overview of the process and will focus on a single study case: the image of the classical Hades.*

Key words: *Hades, Metamorphoses, Heroides, Fasti, Orpheus, Aeneas*

1. Las *Metamorfosis* de Ovidio en el Medioevo: la gestación de un imaginario mitológico nuevo

La obra mitológica del poeta romano Publio Ovidio Nasón y de manera especial su creación central, el poema de las *Metamorfosis*, se convirtió prácticamente desde su aparición en una fuente de creación de imágenes, porque la plástica manera de narrar y describir

1. Este artículo forma parte de los resultados del proyecto de investigación "BIBLIOTECA DIGITAL OVIDIANA: Las ediciones ilustradas de Ovidio. Siglos XV al XIX (I): Las bibliotecas de Galicia y Cataluña" (HUM 2007-60265/ARTE), financiado dentro del Programa Nacional de Investigación Fundamental, Plan Nacional de I+D+i 2008-2011.

los episodios míticos que se dan en el poema propició el desarrollo de motivos, escenas y figuras que pueden considerarse propiamente ovidianas. Y las imágenes que se asocian al poema afectan de manera especial al campo de la ilustración, esto es a la creación intencionada de imágenes para acompañar al texto editado, un fenómeno que se empieza a producir en el Medioevo cuando el texto de las *Metamorfosis* comienza su trasmisión en manuscritos iluminados. Así, la primera ilustración de los episodios del poema se encuentra en dos manuscritos del siglo XI conservados en Italia que contienen una serie de iluminaciones sencillas, compuestas por figuras que no siempre tienen la intención de constituir una escena.

La creación de escenas narrativas complejas para ilustrar el poema no se producirá, sin embargo, hasta el siglo XIV, en los manuscritos que contienen la moralización de la obra de Ovidio. El fenómeno de transformación del poema de las *Metamorfosis* en un compendio de explicaciones morales y alegóricas de las historias del pasado que era necesario incorporar con un fin en la historia de la salvación, facilita al material mitológico el salvoconducto necesario para transitar por la cristianizada Edad Media. Los llamados *Ovidios moralizados*, que se conservan en diversos manuscritos, son versiones ampliadas y comentadas del texto ovidiano y van profusamente acompañados de imágenes que afirman el carácter alegórico y el trasfondo evangélico y bíblico del uso de la obra de la antigüedad. Este proceso se realiza a veces de manera directa con la incorporación de escenas religiosas imbricadas en la historia para dar una cohesión al conjunto compuesto por las historias paganas, las fábulas, y por la interpretación que las reconcilia con la historia de la salvación; y todo ello con el fin concreto de dotar de sentido a un pasado que no se podía negar.

No obstante, los contenidos no sólo se visten con ropajes moralizados en el texto, sino que las imágenes pierden la contextualización clásica que en parte conservaban en los primeros manuscritos iluminados y se convierten en escenas medievales de género o directamente derivadas de la figuración religiosa contemporánea, perdiendo casi por completo, no sólo la apariencia antigua, sino también la realidad reconocible de los atributos o las características de las figuras y los motivos míticos. De este modo, el proceso de configuración de las escenas mitológicas en el camino hacia la meta de rendir de la manera más fiel o más veraz, según los casos, los contenidos de los distintos episodios mitológicos, supone la progresiva liberación, a veces en el sentido estricto, de ropajes y elementos propiamente medievales, que no eran meras circunstancias, sino que constituían una muestra fehaciente de la peculiar apropiación del texto de las *Metamorfosis* que la alegorización y la cristianización habían operado.

Pero, evidentemente, los *Ovidios moralizados*, además de *moralizados*, son *Ovidios* y sin sus historias truculentas, amorosas y casi fantásticas que se ocupan de unos cambios que cuesta concebir sin el concurso de la magia o de un milagro innecesario, “no habría película”. De este modo, estos manuscritos se llenan sobre todo de iluminaciones que empiezan a dar forma visual a las distintas fábulas y, en algún caso, a sus alegorías o explicaciones morales. En consecuencia, el reservorio de historias mitológicas que es por excelencia la obra de Ovidio, modela nuevamente muchos de los contenidos del mito en imágenes, aunque en unas imágenes especiales, que podríamos decir que están codificadas con una clave que hay descifrar y muestran una apariencia

bajo la que cuesta adivinar el mundo clásico de los protagonistas antiguos a los que nuestros ojos, acostumbrados a una Antigüedad redescubierta en el siglo XVIII, asignan apariencias y actitudes muy distintas.

2. El siglo XV y la transformación de la ilustración

Con este bagaje llegan las *Metamorfosis* al siglo XV y a las transformaciones que con la imprenta experimenta la edición de la obra ovidiana. Las moralizaciones francesas de Ovidio, que contenían los textos en verso y prosa de diversa autoría y de fecha contestada, pero probablemente del siglo XIV, y la moralización de Bercorius o Bersuire, en versión latina, son la fuente iconográfica inexcusable para los ojos de los ilustradores de las primeras versiones impresas. Éstas, en realidad, no son más que nuevos *Ovidios moralizados* en su texto, que cuentan con la ventaja de la imprenta para la reproducción y que ensayan un formato nuevo para las escenas mitológicas.

Las primeras ediciones impresas del poema que van acompañadas de xilografías son unas versiones nuevas de los *Ovidios moralizados* franceses, que arrastran en la ilustración las contextualizaciones e interpretaciones medievales asociadas a la explicación de los contenidos míticos. La primera edición aparece en Brujas en 1484 y, después, la conocida como la *Bible des Poètes*, en París, en 1493, ilustrada del mismo modo aunque con distintas planchas (fig. 1 y 2). Estas ediciones recogen la tradición de la ilustración del poema moralizado al que acompañan las imágenes de los dioses, de los que no vamos a ocuparnos en este momento porque merecen un apartado especial y ya se les han dedicado algunos estudios, como los indispensables de Panofsky y Seznec. Pero siendo textos profusos, llenos de historias y de explicaciones, prácticamente todas las ediciones que se producen de ellos operan una drástica reducción del aparato figurativo relacionado con las historias mitológicas.

La edición de Brujas que inaugura la tradición hace una selección de diecisiete escenas o episodios que más o menos se ajusta a los quince libros en los que se divide originalmente la obra ovidiana. Las tres primeras xilografías funcionan como introducción. En primer lugar aparece, como una genealogía de los dioses, la escena de la castración de Saturno, que expone de manera figurada el mito de sucesión de los dioses con Júpiter a la cabeza, castrando a Saturno, en lugar de a su padre, Crono, de acuerdo con un error que se extendió en la Edad Media en relación con el relato antiguo. En segundo lugar se encuentra ilustrado uno de los episodios del libro primero del poema, una de las tres Edades del Hombre, la Edad de Plata, y, en tercer lugar, una ilustración que contiene una imagen de Ovidio como autor del poema y una escena en la que se funde el episodio narrado también en el libro I del renacimiento del género humano, gracias a la acción de Deucalión y Pirra, con la caída de los ángeles. Las catorce ilustraciones restantes se corresponden con cada uno de los libros siguientes: Faetón en la casa del Sol ilustra el libro II; el episodio de Cadmo, el libro III; la historia de Píramo y Tisbe, el IV; el rapto de Prosérpina, el V; la historia de Minerva y Aracne acompaña al libro VI; el libro VII lleva la representación del Jasón y los toros; el VIII, el episodio de Minos y Escila; el noveno, la lucha de Hércules y Aqueloo; Orfeo y Eurídice ilustran el libro X y la muerte del poeta el libro XI; el libro XII lleva la ilustración del rapto de

Helena; el XIII, la disputa de Ajax y Ulises por las armas de Aquiles y el XIV una representación de la llegada de Eneas al reino de Dido, que también se ha interpretado como la visita de Glauco a Circe; por último, el libro XV lleva la ilustración de la construcción de la ciudad de Crotona.

Las xilografías ocupan toda la página y muestran escenas complejas generalmente con varios momentos de una historia. Y los temas elegidos se corresponden con los libros, aunque llaman la atención, en primer lugar, el tema teogónico con la confusión famosa de la castración de Saturno, cuya escena sirve para hacer una presentación de la generación de dioses, con sus estrellas y con sus atributos y, después, las xilografías que se corresponden al libro primero del poema de un contenido cosmológico que contempla además la creación y la evolución del hombre, que Ovidio cuenta retomando el mito hesiódico de las razas o las edades del hombre. Así la segunda xilografía de la edición recoge la llamada Edad de plata, la de la civilización, y la tercera, una de las historias ovidianas de la creación del hombre, con la historia de Deucalión y Pirra y la *reparatio humani generis*, la nueva creación del género humano. A esta creación se une la caída de los ángeles y el dato meta-referencial de la presencia del poeta que relata la historia que se representa como si se materializara desde su escritura (algo que está en varios *Ovidio moralizados* anteriores y que se explotará, para hacer presente a Ovidio en su obra como Dante se había hecho presente y había conjurado a Virgilio). Del resto de las escenas escogidas llaman la atención algunos temas que no se habían representado en los *Ovidios moralizados* y en otras obras que habían incorporado historias ovidianas, entre los que destacaría la lucha de Heracles con Aqueloo, que presenta esta inquietante y sorprendente aspecto, chocante sobre todo para nuestros ojos familiarizados con la imagen clásica (fig. 3).

No obstante, a esta tradición franco-flamenca que desarrolla la miniatura francesa, creando estas xilografías grandes, se une unos años más tarde, en 1497 y en Venecia, la primera edición italiana del poema con ilustraciones. El texto no es tampoco una traducción del poema propiamente dicho, sino una vulgarización que todavía incorpora interpretaciones y alegorías; pero las imágenes que lo acompañan, cincuenta y dos xilografías de autor anónimo, muestran una visión completamente nueva de la figuración de las historias míticas, que inaugura la tradición italiana de ilustración del poema durante el siglo siguiente y que ha sido estudiada de manera detallada por Gerlinde Huber-Rebenich y Evamarie Blattner. En primer lugar, llama la atención el aumento de episodios escogidos que ya no se ciñen a la introducción de cada libro, sino que seleccionan escenas o historias algunas de ellas poco conocidas o mal representadas aunque, sin duda, con distintas cargas de truculencia, violencia, metamorfosis y toques amorosos, que privilegian también las creaciones ovidianas y las escenas históricas y del ciclo troyano y de los últimos libros del poema. El aparato completo de las historias que van a pervivir en la tradición creada por Venecia 1497 se completa en una edición similar que aparece en Parma en 1505 y que incorpora siete ilustraciones nuevas sobre otros tantos episodios. De estas nuevas ilustraciones llama la atención la concesión prácticamente única a la imagen de tipo religioso en la primera escena que introduce el texto, con la creación del mundo, el diluvio o la presencia de escenas matrimoniales como la Hércules y Deyanira. No obstante queda prácticamente reducida a una cuestión formal, ya que

se puede decir que haya una total desaparición de los aspectos alegóricos y las cristianizaciones. Se aprecia en cambio la irrupción de escenas de clara intención clásica no sólo en la forma con la profusión de desnudos, sino la representación de temas que intentan mostrar la acción de los dioses como la escena de Hipomenes y Atalanta (con Venus en acción) (fig. 4) y sobre todo la escena de Tetis y Peleo. Llama así mismo la atención la ausencia de una escena tan conocida y difundida como la de la historia de Píramo y Tisbe, del mismo modo que resulta una muestra del entronque con la historia antigua la presencia no solo del ciclo troyano, sino también la preciosa escena de la fundación de Roma con Loba capitolina incluida (fig. 5).

3. Un caso de estudio: la representación del Inframundo

Pero para mostrar este proceso de conquista de imágenes que pretenden ser más fieles a unos contenidos que traen un mundo antiguo diferente, quería centrarme en una imagen concreta que tiene una vida larga e interesante: la representación del Hades, de los infiernos. Las *Metamorfosis* abren el infierno y lo exponen a los ojos de los mortales a los que les está vedado, como había hecho la *Eneida* con la visita de Eneas con la Sibila en el libro VI. Y estas visiones del infierno se producen básicamente en dos episodios fundamentales: la visita de Orfeo en busca de Eurídice, la catábasis más antigua y conocida después de la *Odisea*, y la visita de Juno al Hades en el libro cuarto, una respuesta casi bufa de Ovidio a Virgilio. A estas se une una visión fugaz del inframundo en la escena del rapto de Prosérpina, en la con frecuencia vemos el Hades por una rendija.

Ni que decir tiene que estas catábasis, y en especial la de Orfeo, fueron una jugosa pieza para las moralizaciones y los *Ovidios moralizados* se recrean presentando la imagen del infierno que ha poblado los portales románicos y góticos y mostrándola de distintas maneras, como un lugar, una casa o una prisión fortificada, o como la famosa boca del infierno tal y como aparece en el más antiguo de los *Ovidio moralizados*. A ella acude irremediamente Eurídice, a ella llega Orfeo y se acerca Juno ataviada como una reina, y Eneas y la Sibila, y un demonio peludo, que podría ser Plutón, se lleva a las almas o a la propia Eurídice a este infierno lleno de cabezas (fig. 6). Las xilografías de Brujas y París, que solo nos muestran el episodio de Orfeo en el Hades (fig. 1 y 2), pero no la visita de Juno, todavía mantienen a los demonios y la casa en llamas, como en llamas se encuentra la rendija del rapto de Prosérpina. El infierno de Orfeo no tiene más referencia clásica que la presencia desdibujada de uno de los condenados antiguos: Ixión y su rueda.

La propuesta italiana nos lleva irremediamente, como era de esperar, al mundo clásico: la imagen de Orfeo no nos permite ver un infierno al que no podemos ir y nos quedamos a la puerta con el barquero, del mismo modo que en el rapto no llegamos a ver la meta la nueva casa de Prosérpina; pero la visita de Juno al infierno es un verdadero *tour* por lo mejorcito del Hades antiguo: no solo están las Furias, que afortunadamente ya llevan las serpientes en la cabeza, sino que se materializan los condenados o algunos de ellos, Ixión (con un demonio manejando la rueda, tal y como dice el texto), Ticio, las Bélides y Sísifo (fig. 7). La diosa Juno ya no es una reina, sino una dama velada vestida para un viaje que prometía ser frío. Ya no hay ni siquiera una llama en el infierno, que es gélido y sin sol y además está concebido como una casa o una estancia con puerta o una especie de gruta.

La imagen del Hades que atraviesa el umbral del siglo XVI está en vías de recuperación y de entroncar de manera acertada con las imágenes del infierno antiguo que nos han llegado de forma privilegiada en el *Virgilio Vaticano*, una obra del siglo IV, que no es ovidiana, pero que reivindica el Hades como propio porque contiene no sólo las miniaturas del libro VI de la *Eneida* con la bajada al Hades de Eneas con la Sibila, sino también la ilustración de la cuarta *Geórgica* en la que se narra la historia de Orfeo. En ella nos encontramos con un Hades cavernoso, con un Cérbero de tres cabezas y con Ixión solo en su rueda (fig. 8), una imagen con la que la ilustración Ovidiana del XV comenzaba a coincidir.

Bibliografía

- Amielle, G. (1989), *Recherches sur des traductions françaises des Métamorphoses d'Ovide, illustrées et publiées en France à la fin du XVe siècle et au XVIe siècle*, J. Touzot, París.
- (2003), “Les Métamorphoses d'Ovide abrégées à l'usage des amateurs d'art”, en *Lectures d'Ovide*, Société d'Édition *Les Belles Lettres*, París, pp. 397-404.
- Blattner, E. (1998), *Holzschnittfolgen zu den Metamorphosen des Ovid, Venedig 1497 und Mainz 1545*, Munich.
- Boer, C. de (1915), “*Ovide Moralisé*”. *Poème du commencement du quatorzième siècle*, publié d'après tous les manuscrits connus par C. de Boer, tome I (livres I-III), Johannes Müller, Amsterdam.
- (1915-1938), “*Ovide moralisé* poème du commencement du quatorzième siècle”, *Verhandelingen der Koninklijke Akademie van Wetenschappen, Afdeling Letterkunde, Nieuwe Reeks*, Amsterdam, XV, XXI, XXXVI, XLIII (L-V), 1915-1938.
- (1954), “*Ovide Moralisé*” en prose (texte du quinzième siècle). Edition critique avec introduction par C. de Boer, *Verhandelingen der Koninklijke Akademie van Wetenschappen, Afdeling Letterkunde, Nieuwe Reeks, North-Holland Publishing Company, Amsterdam*, 1954.
- Cazes, H. (2002), “Les bonnes fortunes d'Ovide au XVIe siècle”, en *Lectures d'Ovide*, Société d'Édition *Les Belles Lettres*, pp. 239-264.
- Donati, L. (1959), “Edizioni quattrocentesche non pervenute delle *Metamorfosi*”, en *Atti del Convegno Internazionale Ovidiano* (ed. E. Paratore), Instituto di Studi Romani Editore, Roma, vol. I, pp. 111-124.
- Duplessis, M. G. (1889) *Essai bibliographique sur les différentes éditions des oeuvres d'Ovide ornées de planches publiées aux XVe et XVIe siècles*, Librairie Vve. Léon Techener, París.
- Engels, J. (1971) “L'Édition critique de l'*Ovidius moralizatus* de Bersuire”, en *Vivarium*, nº 9, pp. 29-34.
- Guthmüller, B. (1997), *Mito, poesia, arte. Saggi sulla tradizione ovidiana nel Rinascimento*, Bulzoni Editore, Roma.
- Henkel, D. (1922), *De Houtsneden van Mansion Ovids Moralisé Bruges 1484*, Amsterdam.
- (1926-1927), *Illustrierte Ausgaben von Ovids Metamorphosen im XV, XVI und XVII Jahrhundert*, Vorträge der Bibliothek Warburg.

- Huber-Rebenich, G. (1992), Huber-Rebenich, G. (1992), “L’iconografia della mitologia antica tra Quattro- e Cinquecento. Edizioni illustrate delle *Metamorfosi* di Ovidio”, en *Studi Umanistici Piceni* 12, pp. 123-133.
- (2002), “Kontinuität und Wandel in der Frühen italienischen Ovid-Illustration. Die Tradition der Holzschnitte zu Giovanni del Bonsignoris *Ovidio metamorphoseos vulgare*”, en *Metamorphosen: Wandlungen und Verwandlungen in Literatur, Sprache und Kunst von der Antike bis zur Gegenwart Festschrift für Bodo Guthmüller zum 65. Geburtstag*, (H. Marek, A. Neuschafer y S. Tichy, eds.), Wiesbaden, pp. 63-79.
- Javitch, D. (1978), “Rescuing Ovid From the Allegorizers”, *Comparative Literature*, vol. 30, nº 2 (Spring), pp. 97-107.
- Moissan, J. C. y Vervacke, S. (2003), “Les *Métamorphoses* d’Ovide et le monde de l’imprimé: la *Bible des poètes*, Bruges, Colard Mansion, 1484”, en *Lectures d’Ovide*, Société d’Édition Les Belles Lettres, Paris.
- Moss, A. (1982), *Ovid in Renaissance France. A survey of the latin editions of Ovid and commentaries printed in France before 1600*, The Warburg Institute, University of London, London, 1982.
- Orofino G., *L’illustrazione delle Metamorfosi di Ovidio nel ms.IV F.3 della Biblioteca Nazionale di Napoli*, in “Ricerche di Storia dell’Arte. Studi di miniatura”, 49, 1993, pp. 5-18.
- Seznec, J. (1993; 19801), *La survivance de dieux antiques, essai sur le rôle de la tradition mythologique dans l’humanisme et dans l’art de la renaissance*, Flammarion, Paris



Cy commence le .x. liure
 d'ouid. dont la pmiere fable
 est de Orpheus & de Erudice

Unde per immensum &c.
Dessus auez oy gment
 Orphis deunt vn beau
 ionence. et commēt
 il espousa Pautesamie **L**e
 dieu hyemen fut assis avec

pluiseurs autres dieux & de
 esses **E**t quant hyemen se
 parti. par l'air sen vola grāt
 erre en aconie ou semons es.
 toit de par orpheus q̄ deuoit
 espouser erudice samie **A**
 ces nopces vit sans bon eur
 aporter. et y donna signe de
 douleur auenir et de male for-
 tune comme ie vous diray.





Cep commence le .iij. liure
 du de. La premiere fable se
 est de hercules et de Acheron
 pour l'amour de deyanira.

Dessus auez oy le con
 te de la mutation de
 acheron de serpent en
 chor. mais qnt il se muoit
 en chor. il lui faillloit la dey

tre corne que perdue auoit.
 Theseus lui enquist qment
 perdue l'auoit. dont fort co
 menca a sousspirer. car pour
 icelle il auoit le fröt deffait
 touteffois acheron q l'ateste
 auoit herichie et trechie enui
 son de rose aux respouda sa
 demande. il mest grier dist
 il de raconter ma honte

LIBRO

ria lodata la sua faccia, Tanto che Cupido figliolo de Venus elquale se depingetanto bello nõ se poria si bello dipingere come era costui.

De Adonis & Venere.

Cap. XXXIII.



Onchosacosa che Adonis na sesse de la sua sorella emadre & li in breuetempo crebe e fatto suo homo fortissimo. Intãto che la dea Venus se innamorò de lui & tenēdo Venus lamor del suo figliolo nele faite, Cupido tolse la sueta & piano & debilmēte facto la madre. Alhora Venus comicio arepndere el figliolo. Ma pur ella fo presa del amore de Adonis tanto che ogni cosa abandonaua per seguire lui.

Cap. XXXIII.



Nãdo Adonis acagat la dea Venus la compaguaua dato che non fuosse suo officio de

andare p le selue cazãdo : & si adauap le cõtrade de Diana & uedea li animalli e le prede cioe le lepore e cerri & si cõcitaua li cani ma guardauasi dali porci salustici e feroci: & anchora da li rapaci e ãcho da li serpēti: e da li lionni & li amoniu Adonis : e si dicea pur che tu sii forte cõ li animalli fugitiui, Ma nõ essere securo ne audace cõ li animalli feroci: & pregote che tu perdoni al tuo e al mio picolo: che cullli faria se senestro te auenisse : & non andar contra li animalli liquali naturalmēte sono armati. Impeio che li porci salustichi sono come uno fulgore & guardati dali lionni e da li serpētiliquali sono molto spauenteuoli e piculosi : & uoglio che tu sapi che li lionni me sono molto in odio & se tu uoli chio te dica la cagione in tel diro.

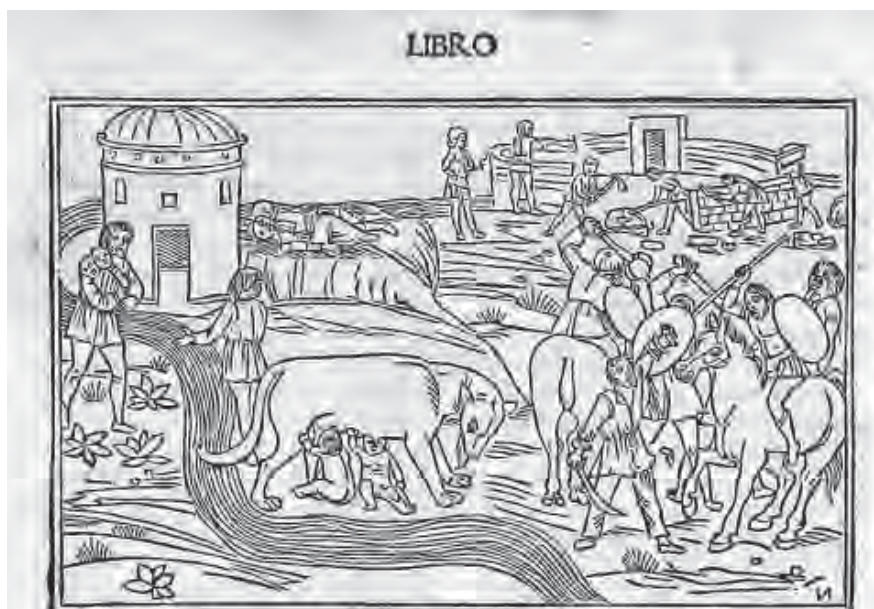
De Hippomene & Atalanta.

Cap. XXXV.



Api dice Venus chio te diro una cosa molto mostruosa la quale suo fra lo lionne. Ma io son rãto affaticata che sio nõ sedesse io

nõ te lo poria dir & nõ poria plare. Ecco qui uno arbore dice Venus idõeo & acio ato arposarse e uerde che ce apechã le uombre. Percio mi piace di



Vidio adòque ritorna a lo laf
 fato ordine doue dice de li di
 scendenti de Enea: & dice ch
 dopo lo re Auèrino succedete lo re Pa
 latino, Questo Palatino hauià foto se
 la dita nimpha Ipomona: decui e parla
 to e decui se innamorò Verrino, Que
 sto Palatino elquale altramente e ditto
 Procas ingenerò Amulio & Numito
 re: iquali tennero la dignità di la coro
 na dopo el padre loro Palatino: cioè ne
 lo regno de alba, Regnando q̄sti duo
 fratelli naque tra loro discordia, Intrato
 che Amulio cacio Numitore suo fra
 tello & era di piu di & acio che di que
 sto: Numitore non potesse fare uende
 ta prese il nepote & uno figliolo de nu
 mitore e si lo uccise: elquale hauià no
 me Lauso. Vna sua figliola laquale ha
 uia nome lilia ouero rea Siluia & cada
 uno di questi nomi era chiamata, Amu
 lio suo barba la misse in uno monaste
 rio di moniche. Costei era figliola de
 Numitore, El ditto monasterio hauià q̄
 sto ordine: che quale di loro facea alcu
 no fallo carnalmète douea essere lapi

data ouero soterrata viva. Et questo or
 dine fece lo re Amulio: acio che quella
 giouine nò ingenerasse mai figlioli li
 quali potessero fare uendeta contra di
 lui, Onde essendo la dita lilia nel mona
 sterio & nela cella suo chiamata e man
 data al fonte per laqua, Et essendo pres
 so ala q̄ sopra lherba se assise & subito
 suo adormetato: lo dio Marte la trouo
 che la dormia & si li sali adosso: perche
 se ingrauedo de duo i figlioli maschi
 cioè Romulo e Remo.

De la lupa. Cap. Lxiii.

Vando uene el tempo la don
 na pturi duo i belli figlioli ma
 uedendo come la douia esser
 lapidata si li fascio e diels a uno di mini
 stri e fanti di casa e disse ua gema questi
 nel teuero, El fante si mosse con quelli
 figlioli: puoi suo mosso di loro a pletar
 nò uolendoli gitare nelaqua. Ando da
 l'altra parte del fiume e si li colico piana
 mète fra li sterpi e fra le frasche. Onde
 diceano li romani cò fabula che una lu
 pa li trouo laquale hauendo di loro mi
 sericordia li li comicio alcarli e anutri



.III.

XXXI

gliola di Ceres era secondo favolegia Ouidio
in lo inferno a presso Plutone: la q̄ era nepote
di Ione: A scui seguita luno ando per le furie
de l' inferno.

Cap. XXV.

De la uia de l' inferno.

D Auia de l' inferno e fata tuta
ap̄t̄gia E ua i giu & e tuta co
pta di sassi & li si ne laboro
ueneroso i t̄to che gli aiali chene gu
stano semuorono subito. El luoco e s̄
za alchuno parlam̄to cō molto buio:
& lanime che ceuano nō posono faue
lare: & ene q̄sta uia tuta piena di nebie
lequale efcono deli fiumi isernalip q̄
sta uia discendonno lanime licus corpi
sono sepeliti. Et q̄lle aie licus corpi non
sono sepeliti uāo errādo p lo mōdo cē
to anni. Et ene q̄lla uia tuta piena di spi

ne, impertanto coloro che cessano fa
no quella uia: & hane defoto a se mille
uie: onde in q̄llo luoco se puo andare
& hane l' inferno mille porte: & cusi co
mo laqua del mare riceue ogni aq̄ di
fiumi: Cusi q̄ste porte riceueno tute
lanime: peio che fo op̄siōne de glian
tichi che tute lanime andātero al' infer
no. Et pr̄to se' destingua li luochi del
inferno: peio che parte nescono in pa
lacio e q̄lle sono piu torm̄tate che l' al
tre. Altre sono ale sine dil teto: e quelle
meno sono torm̄tate. Altre sono che
fano quelle medesime arte: che faceāo
al mōdo. Nondimeno posto che q̄sta
uia rierefesse a l' uo pur semise ad āda
re & ādo a l' inferno p lo grāde dolore
che li hauiā: Cap. XXVI.

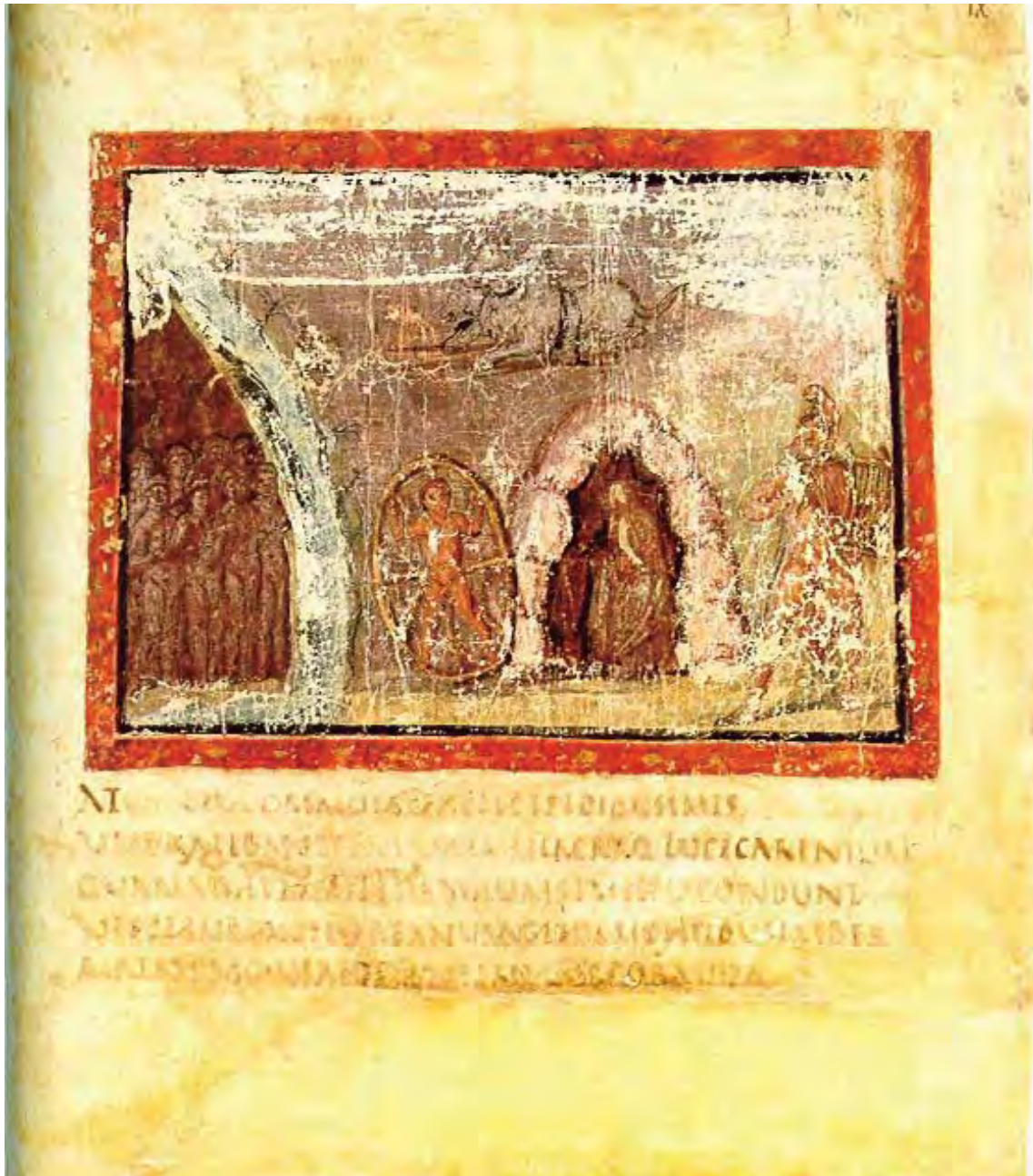


De lo inferno.

N On obstante la oscurita dela
sopradita uia: luno ando & i
tro al fondo del inferno. E quā
do cerbero: el qual p altro nome edito
hanitor: el quale ha tre capi de cāe m̄de
luno comuicio alatar: & i t̄to luno
cutto: e videle dec infernale cioè le
tre sorcelle Aleto: l' isiphone meghia

Costoro sono quelle che hāc officio
di condure le furie. ma p diuersi modi
secondo che in altro luoco apare: le q̄
le tre sedeano su la porta e petenauale
li capili: quali erano ogni capilo uno
serpe. Ma uedendo luno se leuaron su
& alhoia luno intro in lo palzo de lo
inferno.

De le pene de l' inferno.



La ciudad percibida. Memoria e identidad visual

CARLA FERNÁNDEZ MARTÍNEZ
Universidad de Santiago De Compostela
Departamento de Historia del Arte

Resumen: Esta comunicación expone el trabajo de investigación realizado sobre la ciudad de Avilés, resaltando la metodología utilizada y su aplicación a otros casos como el de Pontevedra. El proyecto se puede incluir en el ámbito propio de la iconografía urbana, pues, aparte de hacer un análisis histórico y urbanístico de ciertas ciudades del norte y noroeste peninsular, dirige su atención preferente hacia el estudio de la producción artística –pinturas, dibujos y grabados- que se conserva de ellas.

El objetivo principal es la identificación de aquellos elementos urbanos más emblemáticos de la ciudad que aluden a su historia y a su devenir social, cultural y artístico. Ellos son los protagonistas de este trabajo y son estudiados a través de las representaciones que hicieron determinados artistas que, seducidos por el paisaje urbano en su conjunto o por algunos aspectos individuales, lo convirtieron en el motivo más recurrente de su obra. Su fin último es, por tanto, la búsqueda de aquellas imágenes arquetípicas de las villas atlánticas, acotándolas en el tiempo al período de tránsito del siglo XIX al XX.

El análisis de estas representaciones plásticas nos ofrece una secuencia temporal de la evolución de su imagen visual y puede ser de utilidad para observar cómo ha cambiado la percepción de la ciudad en los últimos siglos. Además, dado que en numerosos casos nos encontramos ante reconstrucciones plásticas de ciertos componentes urbanos que ya no conservamos, son de gran interés para el conocimiento de aquella arquitectura que hoy forma parte de nuestro patrimonio desaparecido.

Se presenta la labor de documentación histórica, artística y urbanística realizada en diversos archivos, bibliotecas y museos, que se resuelve en la creación de un itinerario urbano por la ciudad. Precisamente, este proyecto, al centrarse en el estudio de sus componentes más simbólicos, resalta sus aspectos más identitarios, brindando una reflexión sobre nuestro pasado que puede aportar nuevas propuestas para establecer algunas de las pautas de actuación que protejan nuestro patrimonio construido y las señas de identidad que conlleva.

Palabras claves: Iconografía urbana, percepción visual, Arco Atlántico, identidad y patrimonio construido.

Abstract: *This paper expounds the researching work carried out on the town of Aviles, highlighting the used methodology and its use in other cases as Pontevedra. The proyect can be included in the characteristic sphere of the urban iconography, because, besides of stating a historic and urban analysis of certain cities sited in the north and northwest of Spain, it is mainly focused on the study of those cities preserved artistic production -paintings, drawings and engravings-.*

The main objective is the study of the most emblematic urban elements of the city which allude to their history and to their social, cultural and artistic evolution. They are the main features of this research and are analyzed by mean of the representations made by certain artists who, captivated by the whole urban landscape or by some particular aspects, turned it into the most recurrent motive in their work. Its final purpose is, therefore, the search of those archetypal representations of the Atlantic villages, limiting their time in the transit period from the XIX to XX centuries.

The analysis of these plastic representations offers a temporal sequence of their visual image evolution and may be useful to observe how the perception of the city has changed during the last centuries. Besides this, since many times we found ourselves in front of plastic reconstructions of some certain elements which are not preserved anymore, it can be of great interest for the knowledge of those architectures that today form part of our disappeared heritage.

It is presented a labour of historic, artistic and urban documentation carried out over different archives, libraries and museums and which aim is to create an urban itinerary across the city. Precisely, this project, by focusing on the study of their most symbolic components, it emphasizes their most singular aspects, providing a meditation about our past which may contribute with new proposal for establishing some of the acting guidelines for protecting our built heritage and the identity signs it entails.

Keys words: urban iconography, visual perception, Atlantic Arc, identity and heritage.

La iconografía urbana y su aportación al estudio del mundo urbano

A partir del Renacimiento, especialmente en algunos países como Italia, la representación plástica del mundo urbano se convirtió en un género pictórico con entidad propia. Las vistas urbanas fueron desde entonces uno de los recursos más utilizados para la decoración mural. Papas, soberanos y nobles comenzaron a encargar a numerosos artistas verdaderos retratos de la ciudad que cristalizaban su orgullo personal y, al mismo tiempo, expresaban la consistencia física e ideológica de la urbe. Durante toda la Edad Moderna y hasta nuestros días, la plasmación del paisaje urbano fue uno de los motivos temáticos que más sedujo a los pintores.¹ En este sentido, debemos recordar que, hasta que la fotografía no se hizo accesible a las masas, estas representaciones eran el principal medio de información visual, útil para materializar la imagen mental de la ciudad y poder condicionar la percepción que de la misma se hiciese el público espectador.

El conjunto de vistas y retratos de nuestras ciudades forma parte de lo que denominamos “iconografía urbana”, ámbito en el que se enmarca este proyecto de investigación que, partiendo de algunos principios formulados por la geografía de la percepción,² analiza a través de la historia del arte diversas formas de interpretar y percibir el espacio urbano a finales del siglo XIX y principios del XX. Su atención se dirige hacia un tipo de ciudad atlántica presente en nuestro norte y noroeste peninsular: urbes de tamaño medio que, gracias a la actividad de su puerto, desempeñaron un papel importante en la economía de sus regiones, tal y como ocurrió en Avilés y Pontevedra, ejemplos que serán comentados a continuación.

1. En España las vistas de ciudades fueron utilizadas por los monarcas para expresar su dominio territorial. Basta recordar el Salón de los Reinos del Palacio del Buen Retiro, donde se alternan los retratos de la familia real con representaciones de héroes míticos y batallas que tiene como telón de fondo la ciudad.

2. Esta nueva corriente nació a raíz de la segunda Escuela de Chicago, donde comenzaron a prosperar algunas propuestas que querían analizar la ciudad sin prescindir del carácter subjetivo del espacio. En este sentido, fue Lynch uno de los primeros investigadores que puso en práctica un sistema de análisis de la conciencia perceptiva que de la ciudad tenían sus habitantes, utilizando para ello los mapas mentales. Véase: K, Lynch, *La imagen de la ciudad*, Buenos Aires, 1959.

Las transformaciones de la ciudad decimonónica y su representación plástica

Uno de los rasgos más singulares del siglo XIX fue el crecimiento espectacular de las ciudades; se trató de un fenómeno que afectó a todo el Occidente europeo y constituyó uno de los síntomas de las transformaciones políticas, económicas y sociales que se estaban produciendo en la sociedad contemporánea.

En nuestro país fueron las ciudades con puerto las que experimentaron mayores cambios, debido, en muchos casos, al perfeccionamiento del sistema portuario y al desarrollo industrial. Un buen número habían tenido importantes alteraciones desde el punto de vista urbanístico que repercutieron en sus comunicaciones y en su demografía.³

Mientras se ejecutaban las obras necesarias para modernizarlas, una parte de su arquitectura sufría daños cuantiosos provocados, en ocasiones, por una mala interpretación de la nueva idea de progreso. En un ambiente anhelante de renovación y regeneración urbana, muchos monumentos y edificios se asociaban a un pasado oscuro e irracional con el que se quería romper todo tipo de lazos históricos; ya no se consideraban imprescindibles, sino que más bien se veían como obstáculos para el desarrollo y la expansión. En algunos casos, estas destrucciones fueron duramente contestadas por determinados ambientes culturales que, ante la ausencia de apoyo institucional, crearon asociaciones para promover el estudio de la historia local y de su arquitectura vernácula. Con el fin de difundir sus investigaciones impulsaron la publicación de numerosos libros ilustrados con fotografías y dibujos representativos de ese patrimonio histórico-artístico.⁴ Fue así como ciertos dibujantes y aficionados, conscientes del valor y significado de ese patrimonio construido, comenzaron a reconstruir plásticamente su aspecto, legándonos interesantes testimonios de una arquitectura que no conservamos en la actualidad.

La ciudad portuaria atlántica: los casos de Avilés y Pontevedra

Pontevedra y Avilés son dos ciudades de tamaño medio que, aunque se encuentran situadas periféricamente tanto en el contexto español como en el europeo, gozan de una posición privilegiada en sus respectivas regiones autónomas, concentrando la mayor densidad poblacional de sus litorales. Ambas se gestaron a partir de dos pequeños núcleos situados en las márgenes de

3. Santander había multiplicado su población por diez, Gijón y San Sebastián la habían cuadruplicado, A Coruña llegaba a los 43.000 habitantes y Bilbao a los 80.000. Véase: L. Sazatornil Ruiz, "Entre la vela y el vapor. La imagen artística de las ciudades portuarias cantábricas", *La ciudad portuaria atlántica en la Historia: siglos XVI-XIX*, Santander, 2006, pp. 105.

4. En este contexto cabe destacar el trabajo riguroso de las investigaciones realizadas en el seno de la Sociedad Arqueológica de Pontevedra. Encabezada por Don Casto Sampedro Folgar intentó reconstruir visualmente la imagen de Pontevedra antigua a través de la interpretación del aspecto de algunos edificios que, a pesar de su importancia en la ciudad, fueron destruidos a finales del siglo XIX. Para mayor información puede resultar de gran interés: AA. VV., *Os debuxantes da "Sociedade Arqueolóxica"*, Pontevedra, 1995.

sus rías con una población dedicada, principalmente, a la pesca.⁵ Ese carácter marítimo impulsó su desarrollo y crecimiento, y su situación geoestratégica y los recursos naturales de sus rías permitió el establecimiento de unos puertos de carácter fluvial: el de Avilés podía abastecer de materias primas y otros productos a la capital ovetense y el pontevedrés creaba un enclave apto para mejorar las comunicaciones entre Santiago y el sur de Galicia y Portugal.

Actualmente, debemos hacer un gran esfuerzo imaginativo para poder reconstruir el aspecto de esa Pontevedra vinculada a la pesca y al comercio marítimo, pues apenas conservamos restos del arrabal donde se concentraban estas actividades (Fig. 1 y 2). En el caso avilesino, a pesar de los interesantes proyectos que se están llevando a cabo para conectar la ciudad con su ría, el puerto ha dejado de ser su principal motor económico (Fig. 3 y 4).⁶ Como ocurrió en muchas otras urbes atlánticas, ante el debilitamiento de sus funciones portuarias, se desarrollaron nuevos usos y actividades que permitieron solventar su economía. En el ejemplo asturiano la instalación de la industria siderúrgica de ENSIDESA permitió su reactivación a partir de mediados del siglo pasado; no obstante, se trató de un proyecto que al producirse a un ritmo acelerado acabó acarreado serios problemas sociales y urbanísticos.⁷ La década de los setenta vino acompañada de una profunda crisis económica que reflejaba la incapacidad del puerto para dar cabida a los calados que precisaban los cargueros; mientras, el centro histórico se deterioraba a pasos agigantados.

Pontevedra se convirtió en una ciudad con fuerte carácter administrativo tras ser proclamada capital de provincia en 1833.⁸ La capitalidad generó un aumento de población y manifestó la necesidad de realizar algunas intervenciones para adecuarla a sus nuevos usos.⁹ Esta transformación funcional exigió la mejora e incremento de infraestructuras,¹⁰ pero conllevó al abandono

5. La documentación conservada de la Pontevedra del siglo XVI y comienzos del XVII, señala la importancia que tenía la pesca, exportando pescado a Castilla, Andalucía, Portugal, así como a otras zonas de la Península. Véase: X. M. Pereira Fernández, "Pontevedra en el siglo XVI. Contribución al estudio de la historia urbana de Galicia", *Obradoiro de historia moderna*, 6, 1997. pp. 239-261.

6. Además de los diversos planes de ordenación urbana que centraron su atención en conectar la ría y los recursos marítimos con la ciudad, debemos destacar el proyecto actual de "La Isla de la Innovación" y del Centro Cultural Óscar Niemeyer que creará nuevos usos en el entorno más urbano de su ría.

7. Avilés había tenido hasta el momento una industrialización muy escasa y la población no estaba preparada para asimilar la avalancha de inmigrantes que llegaron a la ciudad. Las repercusiones de la instalación de ENSIDESA en su costa fueron numerosas. Se hizo necesario emprender una serie de obras en la ría para poder hacerla navegable y ampliar su zona de atraque. Se crearon los poblados de Llaranes y la Luz para resolver los problemas residenciales que conllevó el masivo aumento de población. No obstante, pronto se comenzaron a visualizar tanto los numerosos fallos estructurales como que el emplazamiento elegido no había sido el más idóneo para ubicar una empresa de tal magnitud. Para mayor información consultar: M. Ortega Montequín, "El impacto de la industria", *Los nuevos usos del suelo en el litoral asturiano*, Oviedo, 2008, pp. 103-117.

8. Pontevedra se eligió como capital de provincia en 1833. No obstante, mantuvo continuas disputas con Vigo.

9. Sobre la historia de Pontevedra hay varios estudios científicos, entre los que destaca por su carácter riguroso el realizado por Fortes Bouzán, véase: X. Fortes Bouzán, *Historia de la ciudad de Pontevedra*, La Coruña, 1993.

10. A lo largo del siglo XIX se acometieron numerosas obras en Pontevedra. No obstante, fue a finales del siglo cuando se materializaron numerosos proyectos entre los que cabe destacar: el ensanche del puente del Burgo, la construcción de un puente de cantería para sustituir al de la Barca y la llegada del ferrocarril en 1884. Véase: M. A.

y a la degradación de las zonas carentes de interés. En ambos casos fueron los antiguos barrios marineros –A Moureira en Pontevedra y Sabugo en Avilés- las áreas que más padecieron la desatención de sus construcciones, motivo por el que hoy las incluimos en ese gran contenedor de nuestra arquitectura desaparecida.

No cabe duda de que el puerto y las actividades que en él se concentraban eran los elementos que más evidenciaban su carácter marítimo, latente también en otros rasgos definitorios de sus poblaciones como sus costumbres, creencias, espacios y edificaciones donde se desarrollaba la vida cotidiana. Precisamente, el estudio de las construcciones propias de esos barrios marineros ocupa un lugar destacado dentro de este trabajo que intenta recuperar, a través de las representaciones plásticas, parte de una herencia cultural que hemos perdido y, en algunos casos, olvidado a lo largo de la Edad Contemporánea.

El planteamiento metodológico del estudio de Avilés y su aplicación en el caso de la ciudad de Pontevedra

Cuando analizamos los testimonios plásticos sobre la ciudad nos enfrentamos con diferentes formas de representarla que testimonian, a su vez, los diversos modos de reaccionar ante un mismo escenario. Esas divergencias derivan de la pericia técnica de cada artista, de sus preferencias personales, de su capacidad discursiva, pero, también, confirman la idea de que el paisaje urbano es un territorio que, tal y como apuntan los geógrafos de la percepción, es vivido y percibido de manera multiforme. Es este el motivo por el que hablamos de “interpretaciones” que, pese a su carácter subjetivo, resultan sugestivas. Para apreciar los cambios continuados que se produjeron en nuestras ciudades.

Avilés por ser una villa atlántica comparte numerosas características con otras ciudades de este espacio geográfico que, tras la creación de la Conferencia de las Ciudades del Arco Atlántico,¹¹ está comenzando a ser revalorizado, después de haber sido considerado como un lugar periférico y de escaso interés. Es precisamente por su carácter marítimo y portuario, así como por su papel de eje dinamizador de la Asturias del siglo XXI, por lo que se eligió como modelo y arquetipo de este proyecto de investigación que aborda otros ejemplos como el ya citado de Pontevedra. Para ello, se utilizó material documental de tipo histórico, artístico y urbanístico custodiado en diversos archivos, bibliotecas y museos, necesario para proceder al análisis y catalogación de las pinturas, dibujos y grabados que representan aspectos de la ciudad aún presentes o ya perdidos.

Si bien es cierto que cada objeto físico posee la capacidad de suscitar una imagen diferente en el espectador, existe también una “percepción universal” según la cual la mayor parte de los individuos identificamos cada ciudad con una serie de construcciones y espacios concretos. En efecto, la mayoría de los artistas mostraron especial predilección por representar ciertos elemen-

Tilve Jar, “A Pontevedra de Enrique Labarta Pose. Sociedade e cultura na última década do século XIX”, *Extracto de literatura*, 2005, pp. 11-22.

11. Para mayor información véase: <http://www.atlanticcities.eu> (03-08-2010).

tos urbanos y no otros. De acuerdo con ello, podemos distinguir dos grandes bloques en este trabajo: aquel en el que se incluyen los elementos urbanos todavía presentes y el que hace referencia al patrimonio desaparecido. Cada una de estas dos partes se estructura en varios capítulos que aluden a esos elementos urbanos denominados hitos, nodos, vías, límites o barrios. Se recurrió a una serie de artistas, en su mayoría locales y poco conocidos, que incidieron en aquellos componentes que, a nuestro entender, configuran la propia identidad de la urbe. De esta forma, resultó posible recuperar la memoria visual de la ciudad, analizar cronológicamente los cambios que se efectuaron y la forma en que éstos fueron percibidos por los artistas plásticos.

El recorrido urbano por Avilés parte de su antiguo puerto (Fig. 5) –elemento desaparecido en la actualidad- y continúa por aquellas zonas más significativas: la antigua iglesia de San Nicolás de Bari, la calle de la Ferrería, la Plaza de España –conocida popularmente como el Parche-, las calles de Galiana y Rivero, el convento de San Francisco, el Carbayedo y el barrio de Sabugo con su interesante iglesia románica. Aunque destacan cuantitativamente aquellas obras creadas durante las primeras décadas del siglo XX, como la villa apenas experimentó grandes alteraciones en el período de entresiglos, resultan útiles para el análisis de la evolución de su urbanismo en la Edad Contemporánea. A fin de verificar su grado de verosimilitud fue indispensable recurrir a la fotografía, tanto para comparar las obras seleccionadas con la realidad representada, como para observar su estado de conservación en la época.

La aplicación de esta metodología está dando interesantes resultados en el estudio de Pontevedra. La gran cantidad de dibujos, acuarelas, óleos y grabados realizados por los artistas que colaboraron con la *Sociedad Arqueológica* ha permitido recuperar un material de gran interés para reconstruir el aspecto de su arquitectura desaparecida. A finales del XIX, la ciudad del Lérez se había convertido en un importante foco de atracción para los políticos que venían a pasar aquí sus vacaciones estivales y para ciertos intelectuales y artistas que contribuyeron notablemente a la renovación de su ambiente cultural. Algunos, como Enrique Campo, nos dejaron una ingente cantidad de dibujos sobre los rincones y monumentos más emblemáticos. Frecuentemente, se trata de bocetos para la ejecución de obras definitivas, aunque en ocasiones esos dibujos adquieren un valor *per se*, gracias a la práctica del “dibujo arqueológico”; no eran concebidos como obras de arte, sino como un medio para hacer perdurar en el papel lo que había sido creado en piedra algunos siglos atrás (Fig. 6).¹² Dentro del bloque dedicado a la arquitectura desaparecida nos encontraremos con la muralla –límite que separaba la Villa de los arrabales- y con hitos urbanos como las Torres Arzobispales, el Hospital de San Juan de Dios y la iglesia de San Bartolomé el Viejo. Seguidamente, en el capítulo que engloba toda la arquitectura conservada destacan los conventos de San Francisco, Santo Domingo y Santa Clara, así como la iglesia de Santa María la Mayor, sin olvidarnos de las plazas y la vías más destacadas de la ciudad. En el trazado de Ponte-

12. Sánchez Cantón definió el dibujo arqueológico como “tanto el que reproduce y muestra testimonios tangibles del pasado, como el que evoca monumentos, ruinas y rincones urbanos impregnados de recuerdos, documental aquél, sugestivo y emocionante éste, sin dejar de ser noticioso”. Véase: *Segunda exposición del Museo de Pontevedra*, Pontevedra, 1940. [Cat. Exp.].

vedra, al igual que sucedía en el de Avilés, se podían distinguir dos zonas: el recinto amurallado y los arrabales. A Moureira era el barrio más importante en el que estaban presente hitos, como el puerto y los *peiraos*; nodos, el Campo de San José o el de la Verdade; vías, como la de San Guillermo, y límites que permitían distinguir las tres partes en las que se estructuraba: el puente del Burgo, el de la Barca y el río dos Gafos.

Resultados y conclusiones

Las últimas décadas del siglo XIX y las primeras del XX fueron uno de los períodos más controvertidos del mundo contemporáneo. En un clima de confusión ante unas transformaciones que estaban alterando la realidad urbana, las reacciones fueron múltiples y contradictorias y los artistas plásticos, con sus obras, fueron auténticos fedatarios. Cambió el modo de entender y representar la ciudad, (coma) desde la visión más pintoresca y sentimental propia de los románticos, hasta otra en la que se concedía una mayor atención a la representación naturalística.

Esta investigación, al estudiar aquellos aspectos más propios y diferenciadores de cada ciudad, acepta algunos de los postulados defendidos por la teoría de la percepción del espacio. A pesar de sus diferencias, tanto la geografía de la percepción como la iconografía urbana, utilizando fuentes de estudio y metodologías muy dispares, analizan las formas diversas de entender la ciudad. Los objetivos de estas disciplinas son diferentes, pues la iconografía urbana se centra en el estudio de la evolución de su imagen gráfica, mientras que la geografía de la percepción se preocupa por la concepción que tenemos del espacio y nuestro comportamiento subsiguiente en función de la misma;¹³ no obstante, ambas se interesan por sus componentes más simbólicos, al añadir al análisis urbanístico otros aspectos de carácter subjetivo que aluden a la relación del hombre con el mundo urbano. De acuerdo con ello, este estudio iconográfico busca construir una secuencia temporal de la evolución de la representación plástica de la ciudad y analizar los cambios que en la percepción de la misma se fueron produciendo.

En síntesis, se pretende brindar una reflexión sobre nuestro pasado con el objetivo de ayudarnos a entender mejor por qué motivos no hemos conservado algunos elementos urbanos que son parte de nuestra memoria. Su conocimiento es necesario para valorar la herencia arquitectónica que hemos recibido y la que hemos desechado por una confusa o interesada idea de progreso, pudiendo servir de apoyatura en el imprescindible debate social sobre las ciudades que queremos hoy y en el inmediato futuro.

13. Véase: C. Herrero Fabregat, *Geografía y educación*, Madrid, 1995. pp.51-54.



Fig. 1. Fotografía de los peiraos de la Moureira a principios del siglo XX. Archivo gráfico del Museo de Pontevedra.



Fig. 2. Aspecto actual de la Ribeira dos peiraos de A Moureira (Fotografía de la autora).



Fig. 3. Fotografía del puerto de Avilés a finales del siglo XIX Fig. 4. Parque del muelle de Avilés
(Colección de Francisco González, Avilés). (Fotografía de la autora).



Fig. 4. Parque del muelle de Avilés (Fotografía de la autora).



Fig. 5. *Puerto de Avilés*. Luís Bayón, 1932. Óleo sobre Fig. 6. *La Moureira*. Enrique Campo Sobrino, Lienzo. 47 x 56 cm. (Imagen reproducida en: R, Rodríguez 1907. Dibujo a lápiz. 14,7 x 20,1 cm. Menéndez, *Desde la sombra del olvido*, Avilés, 1997, pp. 47 Museo de Pontevedra.



Fig. 6. *La Moureira*. Enrique Campo Sobrino, 1907. Dibujo a lápiz. 14,7 x 20,1 cm. Museo de Pontevedra

Restauración y reconstrucción monumental en España 1938-1958- las direcciones generales de bellas artes y de regiones devastadas

MARÍA PILAR GARCÍA CUETOS
Universidad de Oviedo

Resumen: En la presente comunicación, presentamos el trabajo del proyecto de investigación "Restauración y reconstrucción monumental en España 1938-1958. Las Direcciones Generales de Bellas Artes y de Regiones Devastadas", financiado por el Ministerio de Ciencia y Tecnología (ref. HUM2007-62699). La finalidad del citado proyecto es analizar la actividad de restauración y reconstrucción realizadas por las Direcciones Generales de Bellas Artes y de Regiones devastadas entre 1938 y 1958, un período en el que el patrimonio monumental español, arrasado por la guerra o seriamente alterado, fue objeto de intervenciones marcadas tanto por la voluntad de recuperar ese legado, como de utilizar las labores de restauración y reconstrucción con claros fines propagandísticos al servicio del nuevo régimen surgido tras la guerra civil.

Palabras clave: restauración monumental; reconstrucción de posguerra, franquismo, Dirección General de Bellas Artes, Dirección General de Regiones Devastadas

Abstract: *In this article we present the results of the research project titled "Restauración y reconstrucción monumental en España 1938-1958. Las Direcciones Generales de Bellas Artes y de Regiones Devastadas", financed by the Ministry of Science and Technology (Ref. 62699 HUM2007-62699). The aim of the aforementioned project is to analyse the activity of restoration and rebuilding made by Spanish Government with the assistance of three significant administrative organisations as: Dirección General de Bellas Artes, Dirección General de Regiones Devastadas y Dirección General de Arquitectura, between 1938 and 1958, a period in which the monumental Spanish heritage, razed for the war or seriously altered, was object of relevant interventions with the objective of recovering that legacy, but at the same time using them with clear propagandistic intentions, always at the service of the dictatorship emerged after the civil war.*

I - La cuestión de la recuperación del patrimonio monumental bajo el primer franquismo y la génesis del proyecto.

La propuesta de este proyecto parte del Grupo IPEC (Ideología y Patrimonio en la España Contemporánea), compuesto por Esther Almarcha Núñez-Herrador (Universidad de Castilla – La Mancha), Ascensión Hernández Martínez (Universidad de Zaragoza) y M^a Pilar García Cuetos (Universidad de Oviedo), cuyas trayectorias de investigación confluyeron en el análisis de la labor restauradora y reconstructora del período franquista.

El punto de partida fue la conocida idea de que si la restauración ha sido empleada como herramienta de elaboración y transformación de la memoria colectiva desde su misma gestación, puede constatarse que este fenómeno es especialmente característico en determinados momen-

tos de la historia en los que el control ideológico es más férreo, como sucede con el régimen franquista. Y si bien el estudio de la arquitectura franquista ha venido experimentando una evolución desde los análisis más generales, hasta ir centrándose en la revisión de organismos específicos, caso de Regiones Devastadas, o de arquitectos concretos, para culminar con análisis referidos a territorios determinados, parecía también incuestionable que los estudios sobre la práctica restauradora en España en el período que nos ocupa tenían un carácter general y usualmente se encontraban incluidos en publicaciones que abarcan períodos cronológicos más amplios.

Del período franquista, preferiblemente ha interesado la protección de monumentos durante los años de la guerra civil (1936-1939) y además el interés historiográfico por la historia de la restauración en España se ha centrado fundamentalmente en el siglo XIX, con las excepciones que suponen las interesantes aportaciones de (Alicia ALTED VIGIL, *Política del Nuevo Estado sobre el Patrimonio Cultural y la Educación durante la guerra civil española*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1984, Alfonso MUÑOZ COSME, *La conservación del patrimonio arquitectónico español*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1989, Morales, Alfredo J. MORALES. *El Patrimonio histórico-artístico*, Ed. Historia 16, 1997,) y en lo tocante a la labor reconstructora, cabe destacar los análisis de J. M., LÓPEZ GÓMEZ, *Un modelo de arquitectura y urbanismo franquista en Aragón: La Dirección General de Regiones Devastadas franquista (1939-1957)*, Zaragoza, Gobierno de Aragón, 1995)

Por lo tanto, la razón fundamental que da sentido a nuestro proyecto es la voluntad de contribuir a paliar la carencia de estudios sistemáticos y de un panorama general sobre la restauración y reconstrucción monumentales entre 1938 y 1958 en nuestro país y la certeza de que para intervenir rigurosamente sobre nuestros monumentos es necesario conocerlos, conocimiento que incluye necesariamente saber con exactitud las restauraciones que han experimentado.

Y si en algún momento los monumentos y conjuntos españoles han sufrido cambios, ha sido en el período en el que hemos centrado nuestro proyecto. A lo largo de aproximadamente un cuarto de siglo, nuestro patrimonio construido experimentó una profunda transformación, en parte resultado necesario de la destrucción generada por la guerra civil, pero también vinculada a la posterior manipulación ideológica y propagandística del patrimonio, el desarrollo de la política de explotación del mismo como un recurso turístico, la difusión de las “*monumentalizaciones*”, o recreaciones, de los conjuntos históricos, etcétera.

Además, la involución en los criterios de restauración que cristaliza a lo largo del primer franquismo, dio paso a profundas revisiones de los monumentos, dando lugar a ‘*falsificaciones*’ e ‘*intervenciones en estilo*’, desarrolladas por los arquitectos al servicio de las Direcciones General de Bellas Artes y de Regiones Devastadas, por todo el territorio español. Conocer esas transformaciones es fundamental para valorar nuestro legado patrimonial e intervenir en el mismo de forma rigurosa y coherente.

Determinados los fines generales de nuestra investigación, cabía establecer unos límites razonables a la misma. Obviamente, no era posible analizar todos los proyectos de restauración y reconstrucción llevados a cabo bajo el franquismo. Era necesario acotar el campo a analizar y establecer unos límites cronológicos para el mismo.

De esa forma, se optó por seleccionar las dos primeras décadas, entre 1938 y 1958, correspondientes con el Primer Franquismo. Esta periodización la tomamos de una de las fuentes principales de nuestro estudio: el catálogo de la exposición *Veinte años de restauración monumental de España*, celebrada en Madrid en 1958, que conmemoraba las dos décadas de trabajo de la Comisaría de Defensa del Patrimonio Artístico Nacional, de la Dirección General de Bellas Artes, una de las instituciones más destacadas en la tarea de conservar y restaurar los monumentos españoles. Junto con ella, otra institución creada por el franquismo determinaba nuestra investigación: se trata de la Dirección General de Regiones Devastadas, servicio adscrito al Ministerio de la Gobernación, cuya existencia coincide cronológicamente con la anterior (1937-1957).

Determinado el período cronológico, se concretó el objeto de nuestra investigación ciñéndolo a los proyectos de restauración de monumentos y reconstrucción de pueblos y ciudades españolas seleccionados por estas dos instituciones como los más significativos en dicho período. Esta selección la elaboramos apoyándonos diversos instrumentos fiables: la publicación *Fuentes documentales para el estudio de la restauración de monumentos en España*, publicada en 1989, donde aparecen indexados todos los monumentos objeto de restauración por la Dirección General de Bellas Artes; la publicación *Veinte años de restauración de monumentos de España* (Madrid, 1958), donde se recogía una selección de las intervenciones más importantes en el período y que constituyó el catálogo de la exposición organizada por la Dirección General de Bellas Artes en el Museo Arqueológico de Madrid bajo la dirección de Íñiguez Almech, con la colaboración de los arquitectos Pons Sorolla, Menéndez-Pidal, Chueca Goitia e Íñiguez Herrero. Una obra que constituye una fuente de primer orden para nuestra investigación, sobre todo porque presenta las intervenciones más importantes según el criterio de quienes fueron autores o responsables de las mismas, lo que nos ha ayudado a identificar de entre todas las intervenciones realizadas, que fueron numerosas, aquellas que podían tener mayor interés y, finalmente, la publicación Ministerio de la Gobernación, *Exposición de la Reconstrucción en España*, celebrada en Madrid en 1940, que marcó la pauta de la línea de trabajo de la Dirección General de Regiones Devastadas. En este último caso, sus aportaciones son igualmente una referencia fundamental, que determinó la pauta en la selección de los proyectos a analizar.

Esta investigación, así planteada, debía basarse en una intensa labor heurística, que nos acercara a los proyectos que determinaron estas intervenciones. Pero la localización de esas fuentes, la sistematización de un importante volumen de información y la creación de un instrumento que permitiera transferir y aplicar ese conocimiento a los procesos de tutela monumental y a las instituciones y profesionales involucrados en la misma, así como a los investigadores que estén interesados conocer la realidad de los monumentos que analizan, suponía la planificación de unos objetivos concretos a desarrollar necesariamente por un equipo de multidisciplinar y con la suficiente capacidad para llevar a cabo la empresa que nos proponíamos.

A día de hoy, el citado equipo está compuesto por trece investigadores de diferentes universidades¹, y fuertemente caracterizado por su carácter multi e interdisciplinar (está compuesto por especialistas en Historia del Arte, Arquitectura e Historia) y su carácter integrador, al tratarse de un equipo interuniversitario cuyos componentes se vinculan a 9 universidades y reunir investigadores ya formados junto con otros más jóvenes y becarios en formación, a los que se integra en el equipo con la intención de mantener generacionalmente nuestra línea de investigación. Puede decirse que hasta este momento no se había aglutinado un equipo de estas características con este objetivo científico.

II – Los fines y objetivos del proyecto.

Establecidos a partir de la propuesta inicial del grupo IPEC, el proyecto propone:

Analizar las actividades de restauración y reconstrucción llevadas a cabo por las Direcciones Generales de Bellas Artes y de Regiones Devastadas entre 1938 y 1958 y cubrir la deficiencia historiográfica constatada en este campo de investigación.

Localización y recogida de fuentes que permitan obtener el conocimiento de las intervenciones y de las transformaciones de los monumentos y conjuntos.

Ese conocimiento sistemático obtenido, permitiría su aplicación directa a la investigación y a la tutela patrimonial, permitiéndonos:

- Elaborar la crítica de autenticidad de los citados monumentos y conjuntos, desechando en algún caso los falsos historiográficos establecidos por análisis que no habían tenido en cuenta, o desconocían, estas transformaciones.
- Establecer una sistematización de los criterios de intervención aplicados y de otras informaciones de sumo interés para su aplicación en los trabajos de restauración monumental, prevención de daños o degradación de los monumentos, establecimiento de posibles riesgos para su conservación, etc. Esas informaciones, como el tipo de materiales y técnicas empleados, deberían ser integradas en una herramienta que permitiera su uso efectivo por parte de instituciones, profesionales e investigadores de forma útil y rápida.

1. El equipo, aparte de la Investigadora principal, que suscribe el presente trabajo, está formado por los siguientes investigadores: M^a Valle Gómez de Terreros Guardiola. Doctora en Historia del Arte. Catedrática de Universidad. Universidad de Huelva; ^a Gracia Gómez de Terreros Guardiola. Doctora en Arquitectura. Catedrática de Escuela Técnica. Universidad de Sevilla; M^a Pilar Mogollón Cano-Cortés. Doctora en Historia del Arte. Profesora Titular. Universidad de Extremadura; M^a Esther Almarcha Núñez-Herrador. Doctora en Historia del Arte. Profesora Titular. Universidad de Castilla-La Mancha; Isidro Sánchez Sánchez. Doctor en Historia. Profesor Titular. Universidad de Castilla-La Mancha; Silvia García Alcázar. Doctora en Historia del Arte. Profesora Ayudante. Universidad de Castilla-La Mancha; Ascensión Hernández Martínez. Profesora Titular. Doctora en Historia del Arte. Universidad de Zaragoza; Asunción Urgell Masip. Licenciada en Historia del Arte. Profesora Asociada. Universidad de Zaragoza; Javier Ordóñez Vergara. Doctor en Historia del Arte. Profesor Titular. Universidad de Málaga; Miguel Martínez Monedero. Doctor en Arquitectura. Profesor Asociado. Universidad de Granada; Belén Castro Fernández. Doctora en Historia del Arte. Profesora Adjunta. Centro de Estudios Superiores de Galicia (CESUGA). University College de Dublín y Miriam Andrés Eguiburu. Becaria del plan de FPI. Universidad de Oviedo.

La elaboración de esa herramienta de transferencia del conocimiento y aplicación de la información obtenida, se concibió y se diseñó como una base de datos que pusiera a disposición de instituciones, especialistas y técnicos una información fiable y útil.

Asimismo, y con el objeto de difundir nuestra investigación y ofrecer un espacio de intercambio y discusión científica y técnica, pero abierto igualmente a un público más amplio, se propuso la elaboración y puesta en marcha de una página Web, en la que se diera a conocer la actividad del equipo y se ofreciera otra información útil, como publicaciones, enlaces, etc. En dicha página, se añadirán al finalizar nuestro proyecto dos documentales cortos para difundir los resultados del trabajo y un panorama de la labor restauradora y reestructuradora del período que nos ocupa de forma asequible tanto a los especialistas, como al público en general y con una clara vocación difusora y didáctica.

En definitiva, el proyecto tiene una triple orientación dado su carácter científico, técnico y aplicado. Científico en lo relativo a la elaboración del conocimiento; técnico porque propone la creación de una herramienta estratégica para poder desarrollar políticas de tutela del patrimonio monumental y aplicado en su clara voluntad de transferencia de conocimiento y difusión del mismo.

III – Desarrollo del trabajo y resultados obtenidos hasta el momento

El trabajo se lleva a cabo en función de una planificación que estableció la distribución de las diferentes Zonas, a cargo de sus correspondientes arquitectos restauradores, entre los diferentes miembros del equipo. Asimismo, se organizó una distribución territorial paralela con el objeto de hacer el correspondiente análisis de la labor de la Dirección General de Regiones Devastadas.

La labor heurística se ha llevado a cabo fundamentalmente en el Archivo General de la Administración de Alcalá de Henares, donde se han analizado fondos correspondientes a las Direcciones Generales de Bellas Artes, Arquitectura, Regiones Devastadas y Patronato Nacional de Turismo, entre otros.

Este trabajo ha supuesto un importante esfuerzo, del que puede servir como muestra el hecho de que, en lo tocante a la labor restauradora, se han revisado un total de 374 monumentos de toda España y que debe tenerse en cuenta que cada uno de ellos experimentó numerosos proyectos sucesivos a lo largo del arco cronológico que abarca nuestro proyecto, de manera que el volumen total de proyectos analizados debería multiplicarse por una media de 5, aproximadamente.

El conocimiento obtenido con la revisión de la citada documentación, nos permite elaborar la historia constructiva de monumentos y conjuntos intervenidos durante el primer franquismo, destacando entre ellos empresas tan emblemáticas como la Cámara Santa de la Catedral de Oviedo; el Monasterio de Poblet (Tarragona); el Alcázar de Toledo; el monasterio de San Pedro de Roda (Gerona); las catedrales de Oviedo, Santiago de Compostela, Vic, Lérida, Toledo o Sigüenza o los conjuntos monumentales de Santiago de Compostela; los castillos de Loharre y Coca, etc. y establecer igualmente una crítica de autenticidad de los mismos, revisión que, en algunos casos, permite proponer nuevas tesis sobre la filiación y evolución de determinados monumentos, espe-

cialmente de cronología medieval, como sucede con la iglesia de San Caprasio en la Santa Cruz de la Serós (Huesca).

Asimismo, se han podido proponer unas primeras conclusiones sobre la restauración y reconstrucción durante el franquismo, que junto con los análisis concretos citados anteriormente, se han presentado en encuentros científicos nacionales e internacionales (*XVII CEHA. Arte y Memoria*, Barcelona 2008; *XI Simposio Internacional de Mudejarismo*, Teruel 2008; *VII Encuentro de Investigadores sobre el franquismo*, Santiago de Compostela 2009; *Emerging urban transformations: multilayered cities and urban systems*, Andhra Pradesh 2009; *44th Internacional Congreso on Medieval Studies*, Universidad de Michigan 2009; , *IV Bienal Internacional de la Restauración Monumental*, Madrid 2009; *Jornadas sobre Investigación en Conservación del Patrimonio cultural en España-Net-Heritage*, Madrid 2010 o el seminario internacional *Architecture & the State, 1940's-1970's*, Universidad de Columbia, Nueva York, 2010 y que se han recogido en diversas publicaciones, como las actas de los citados encuentros o las revistas *Logia. Restauración & Rehabilitación*, *Studi Latinoamericani*, *Ad Limina*, *Temas de Estética y Arte*, *Boletín del IPHA*, *Baetica*, *Temas de Arte y Estética*; o en obras colectivas como *La Ciudad y su imagen*, Toledo 2009; *PH. Cuadernos* nº 23, etc.

Asimismo, el equipo también ha organizado encuentros científicos y ciclos de conferencias, estableciendo intercambios con la universidad italiana de Chieti-Pescara con la intención de poder ir estableciendo un análisis comparado de la restauración y reconstrucción de posguerra en España y Europa (*Jornadas Técnicas Internacionales sobre Restauración, reconstrucción e identidad nacional en la posguerra europea*, Universidad de Oviedo- Universidad de Chieti-Pescara, 2009) y colaborando con instituciones científicas como el Real Instituto de Estudios Asturianos (*Ciclo de Conferencias Recreando el Pasado y Seminario Recuperando la Memoria. Historia, restauración y reconstrucción monumental en la posguerra española*, Oviedo 2010), La Institución Fernando el Católico (*Curso Lecciones de los Maestros*, Zaragoza 2009) o el Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Granada y el Patronato de la Alhambra, junto a los que se está organizando Seminario *Paisaje después de la batalla. Restauración y reconstrucción en la posguerra española*, a celebrar en noviembre de 2010.

Dos de los seminarios organizados por el equipo, han servido como punto de partida para la elaboración de dos publicaciones, en prensa, que reúnen las conclusiones de su investigación. En una de esas publicaciones se integrará, en formato CD, la base de datos propuesta, y que en estos momentos está siendo ultimada.

También se última la página Web del equipo, en la que se integrarán dos breves documentales dedicados en los que se analizará, respectivamente, la labor de las Direcciones Generales de Bellas Artes y de Regiones Devastadas.

IV - Conclusiones

La primera constatación que debemos hacer es que la intervención de posguerra en los monumentos y conjuntos españoles ha supuesto una transformación sin precedentes en nues-

tro legado monumental y que el alcance de la misma excede ampliamente lo propuesto hasta el momento.

En segundo lugar, una importante aportación de nuestro proyecto es la sistematización de unos datos que, en buena parte de los casos, no habían sido tenidos en cuenta hasta el momento, como sucede con el tipo, la cantidad y la calidad de los materiales empleados en las intervenciones llevadas a cabo en el período cronológico propuesto. De esa manera, por ejemplo, se constata el progresivo abandono de los materiales y técnicas tradicionales en beneficio del uso del hormigón y el cemento. Pero no es menos importante poder situar la procedencia de la piedra y la madera empleados, de tal forma que pueden identificarse sus características y patologías de forma más certera, incluso en ambos casos, adelantarse a posibles procesos de deterioro o degradación determinados por la presencia de estos materiales y de las técnicas utilizadas para integrarlos.

Asimismo, se pueden establecer las ya señaladas críticas de autenticidad.

También se ha podido profundizar en el estudio de la organización de las estructuras de tutela patrimonial durante el primer franquismo, la organización y plasmación de la reconstrucción y también perfilar las diferentes personalidades de los profesionales involucrados en la restauración. Hombres como Alejandro Ferrant Álvarez, Luis Menéndez-Pidal, Pedro Muguruza, Francisco Iñiguez Almech, etc. cuyas figuras se habían analizado ya previamente, ven ahora completarse su biografía y el análisis de su obra. Y otros que habían pasado más desapercibidos, como es el caso de Anselmo Arenillas, pueden situarse en su contexto.

Y una conclusión no menos importante es que es necesario cerrar el ciclo de nuestra investigación. Muchos de los monumentos y conjuntos intervenidos lo siguieron siendo tras la fecha final que habíamos propuesto en nuestro proyecto: 1958. Quedaría entonces pendiente completar el estudio de la labor restauradora del franquismo hasta la desaparición del régimen y también el análisis de la fortuna de todas esas intervenciones de restauración y reconstrucción, que a su vez han continuado siendo objeto de transformaciones posteriores.

Al hilo de esto que comentamos, debemos destacar un aspecto fundamental: la necesidad de conocer, pero también de integrar y respetar estas intervenciones como parte de nuestros monumentos y conjuntos. Algunos de los proyectos analizados han desaparecido ya, total o parcialmente, de nuestro paisaje monumental. De la misma manera que fue necesario contextualizar y poner en valor la arquitectura del franquismo, cabe ahora señalar la necesidad de conservar lo que, con sus aciertos y errores, forma parte de nuestro legado patrimonial. Es este el objetivo prioritario de nuestro equipo y marcará nuestras futuras investigaciones y labores de transferencia y difusión.



Figura 1 – Primera página del libro *La Reconstrucción en España*, Madrid, 1947.

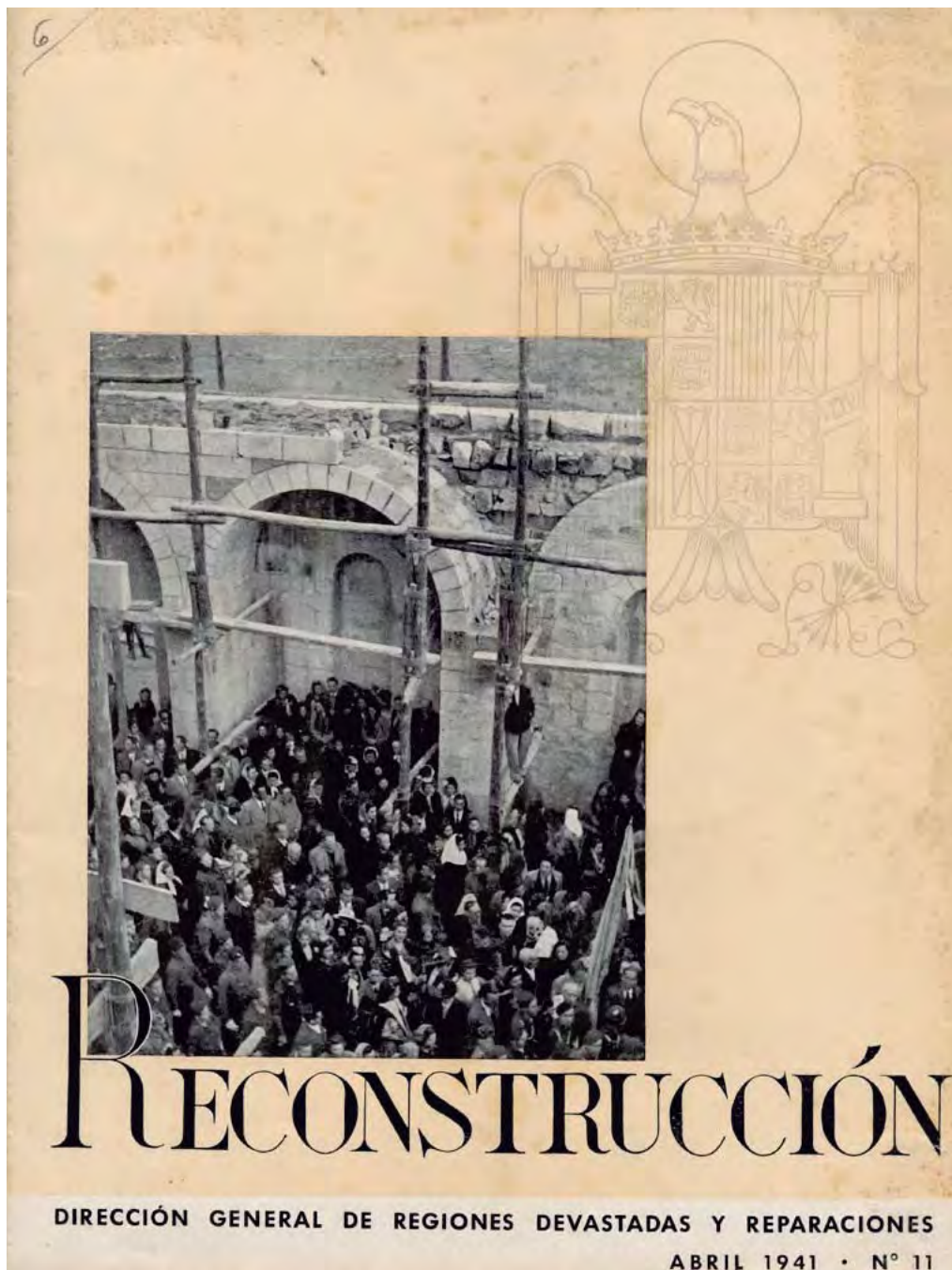


Figura 2 – Portada de la revista *Reconstrucción*, nº 1, Madrid, 1941



Figura 3 – La catedral de la Seo de Urgell antes de la restauración de Alejandro Ferrant. Fuente: *Veinte años de restauración monumental de España*, Madrid 1958.

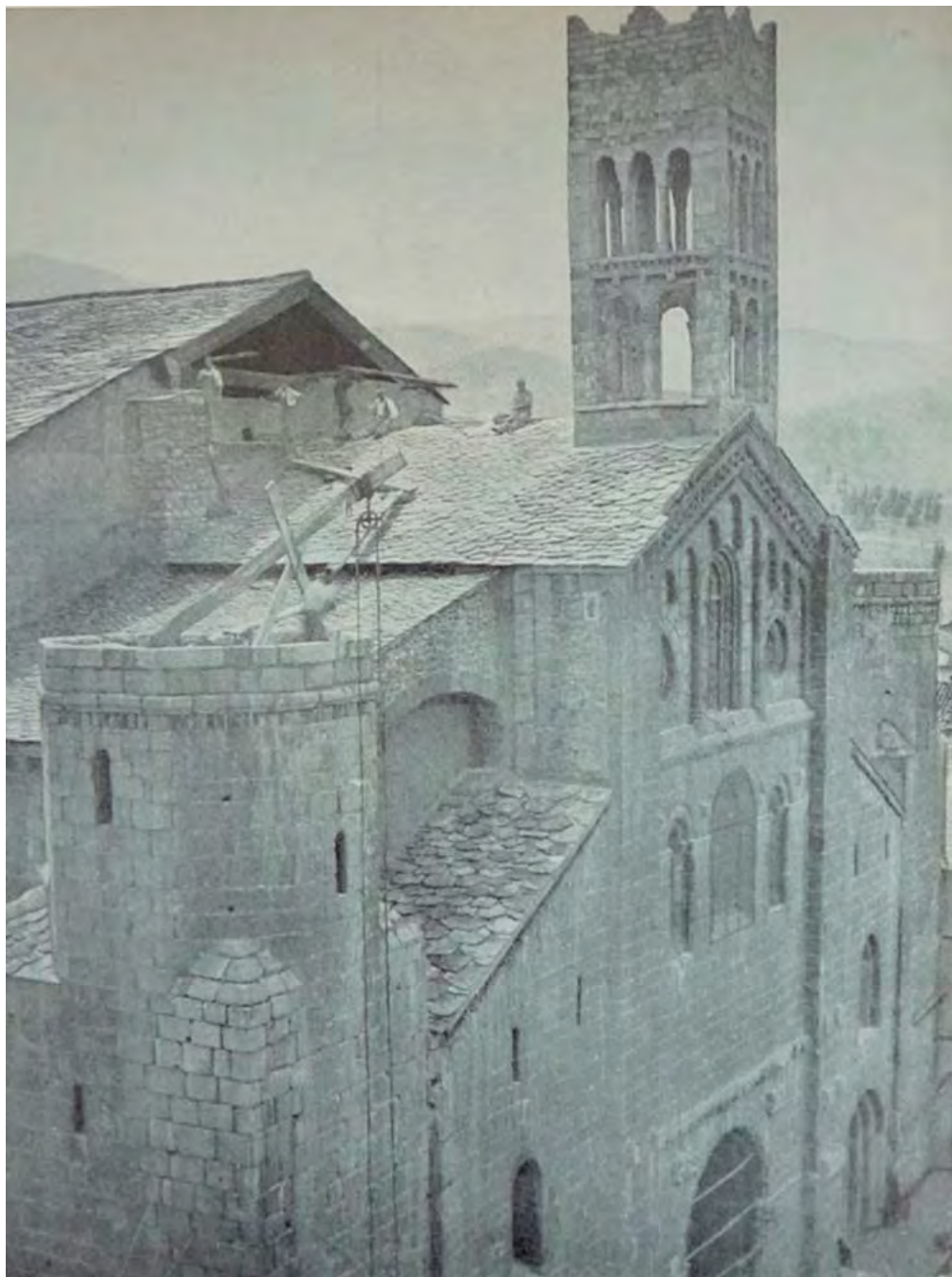


Figura 4 – La catedral de la Seo de Urgell después de la restauración de Alejandro Ferrant. Fuente: *Veinte años de restauración monumental de España*, Madrid 1958

Biblioteca digital ovidiana: **Las ediciones ilustradas de Ovidio de los siglos XV al XIX en las bibliotecas de Galicia y Cataluña¹**

ESTÍBALIZ GARCÍA GÓMEZ, ANDREA GARRIDO MUÑOZ, PATRICIA MEILÁN JÁCOME
Universidade de Santiago de Compostela

Resumen: La finalidad de este póster es presentar el desarrollo y resultados del proyecto de investigación titulado "BIBLIOTECA DIGITAL OVIDIANA: Las ediciones ilustradas de Ovidio. Siglos XV al XIX (I): las bibliotecas de Galicia y Cataluña". (HUM 2007-60265/ARTE), financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación. El objetivo último de este proyecto es la localización, digitalización, documentación y estudio iconográfico de las ediciones ilustradas de Ovidio, desde el siglo XV hasta el XIX, conservadas en las bibliotecas españolas, para construir un gran sitio Web concebido como una Biblioteca Digital sobre la obra de Ovidio. El trabajo en las Bibliotecas de Galicia y Cataluña, que presentamos, constituye la primera fase del proceso que se completa en este año 2010.

Palabras clave: Metamorfosis, Fastos, Heroidas, Tristes, ediciones impresas, Patrimonio bibliográfico, proyecto de investigación.

Abstract: *The purpose of this poster is to present the results and the work in progress from the research Project "OVIDIAN DIGITAL LIBRARY: OVID ILLUSTRATED EDITIONS FROM THE XVth TO XIXth CENTURIES (I): GALICIAN AND CATALONIAN LIBRARIES". This research project has as main scope to complete the first phase of the construction of a Digital Library on Ovid illustrated works, containing the gathering and the bibliographic and iconographical study of the Ovidian works from the 15th to 19th centuries kept in different Spanish Public and private libraries, which conforms the Spanish Bibliographic Patrimony. This poster presents the tasks developed during this first phase, which include the digitalization of the works, a classification, a bibliographical study of the editions in the libraries of Galicia and Catalonia.*

Keywords: *Metamorphoses, Fasti, Heroides, Tristia, Printed editions, Bibliographic patrimony, Research project.*

1. Antecedentes y descripción del proyecto

Es bien conocida la influencia que la obra de Ovidio ha ejercido a través de los tiempos, la difusión que sus creaciones tuvieron, y la atención que las distintas épocas le han dedicado de diversas formas. No cabe duda de que, siendo un inspirado poeta, su obra lírica, especial-

1. Este artículo forma parte de los resultados del proyecto de investigación "BIBLIOTECA DIGITAL OVIDIANA: Las ediciones ilustradas de Ovidio. Siglos XV al XIX (I): Las bibliotecas de Galicia y Cataluña" (Código: HUM 2007-60265/ARTE), financiado dentro del Programa Nacional de Investigación Fundamental, Plan Nacional de I+D+i 2008-2011, que tiene como investigador principal a la profesora Fátima Diez Platas.

mente la de tema amoroso, ha tenido siempre una importancia capital, pero su producción épica, las *Heroidas* y, sobre todo el poema de las *Metamorfosis*, ha merecido un puesto de honor en la literatura europea desde la muerte de su autor, de modo que resulta difícil encontrar una obra de autor latino -a excepción quizá de la *Eneida* de Virgilio- tan leída, glosada e influyente. Por esta razón, la bibliografía y el estudio de la obra de Ovidio, como autor, pero sobre todo el estudio de su transmisión del Medioevo al Renacimiento y hasta el mundo moderno ha producido y sigue produciendo cantidades ingentes de bibliografía e investigaciones en curso².

También desde el punto de vista de la historia del arte, la obra de Ovidio goza de una importancia capital, de manera especial como fuente de motivos mitológicos para los artistas, que utilizaron profusamente las ediciones ilustradas de las *Metamorfosis* que se multiplicaron a partir del siglo XV. Sin embargo, el estudio de estas ediciones ilustradas, el que llamamos el Ovidio ilustrado apenas ha merecido atención por parte de los estudiosos de la historia del arte. El trabajo iconográfico sobre la ilustración de la obra de Ovidio es escaso y el que existe se centra básicamente en el estudio de la ilustración de las *Metamorfosis*, sin que se haya abordado en modo alguno un estudio de conjunto de las tradiciones figuradas y de las ediciones en sí mismas.

La tendencia en los estudios sobre el Ovidio ilustrado en los últimos tiempos se dirige en cambio hacia el campo de la difusión. En los últimos años, el interés en torno a Ovidio y las imágenes creadas para las *Metamorfosis* se ha centrado más bien en las cuestiones relacionadas con la recepción de la tradición clásica que toman forma en diversos sitios Web de universidades y bibliotecas que han desarrollado proyectos de difusión de las ediciones ilustradas que se alojan en sus fondos en formato digital. Entre ellos destacan *Metamorphosing the 'Metamorphoses': The Ovid Project* de la Universidad de Vermont (EE.UU.)³ el archivo digital de la Universidad de Marburg, *Ovids Metamorphosen*⁴, y, de una manera especial, *Ovid illustrated: The Renaissance Reception of Ovid in image and text*, un completo sitio de Internet dentro de la biblioteca digital de la Universidad de Virginia (EE.UU.) que contiene la digitalización de una enorme cantidad de ediciones ilustradas del poema ovidiano con comentarios, bibliografía y varios hiperenlaces con otros proyectos⁵. Los estudios de recepción se encuentran bien representados en un proyecto sobre la influencia de la obra de Ovidio en las artes plásticas, *Die Eichstätter Datenbank zur Antike-Rezeption/Kunst*⁶ desarrollado en la Universidad alemana de Eichstätt, y alguno de ellos tienen una clara vocación iconográfica como el Proyecto ICONOS, de la Universidad de La Sapienza

2. En la red, existe un sitio Web específico dedicado de manera general a todos los aspectos ovidianos, tratados ordenadamente pero cuyos contenidos son extremadamente heterogéneos : Kirke- Ovid in WWW (<http://www.kirke.hu-berlin.de/ovid/start.html>)

3. www.uvm.edu/~hag/ovid

4. <http://www.fotomarburg.de/gaeste/OvidServ/ausgaben.htm>.

5. <http://etext.lib.virginia.edu/latin/ovid/ovidillust.html>

6. www.ku.eichstaett.de/SLF/Klassphil/grau/

(Roma)⁷, que aspira a ser una gran base de datos iconográfica sobre los episodios mitológicos que se analizan desglosados, con sus antecedentes griegos y su pervivencia, y que toma como base de la clasificación la exposición de los temas y objetos que se encuentra en las *Metamorfosis*.

Pero, realmente, el único de ellos que tiene el espíritu de un proyecto de investigación sistemático sobre la ilustración de las *Metamorfosis* es el que se está llevando a cabo desde hace tiempo en las universidades alemanas de Mannheim y Jena, “*Ovids Metamorphosen in der textbegleitenden Druckgraphik*” que, bajo la dirección de H. Walter y G. Huber-Rebenich, aspira a producir un estudio de todos los tipos de ilustración y de todos los grabados que se encuentran en las ediciones del poema desde el siglo XV hasta el XIX. Concebido como una verdadera actualización y ampliación de la obra de M. D. Henkel, pretende ir mucho más allá en el estudio de los juegos de grabados, los grabadores y, además, los motivos iconográficos que se encuentran representados. Aunque tiene un sitio Web bastante pobre⁸, los principales resultados están viendo la luz en distintos artículos de los investigadores principales y, sobre todo, en los repertorios de grabados, clasificados e ilustrados, de los que solamente ha visto la luz el segundo volumen *Ikonographisches Repertorium zu den Metamorphosen des Ovid. Sammel Darstellungen: Die texebegleitende Druckgraphik*. (HUBER-REBENICH, G.-LÜTKEMEYER, S.-WALTER, H., eds.) Berlín, 2004.

A ellos habría que unir que el único sitio Web de este tipo que existía hasta ahora en España: *Estudio iconográfico del Ovidio figurado español: las imágenes de las Metamorfosis desde el medioevo al siglo XVII*⁹, que contiene los resultados del proyecto de investigación del mismo título, financiado por el Ministerio de Ciencia y tecnología (BHA 2003-02187) realizado por nuestro equipo investigador de la Universidad de Santiago de Compostela, bajo la dirección de Fátima Díez Platas, como investigadora principal. El sitio Web recoge los resultados del trabajo sobre el Ovidio figurado español, con estudios introductorios sobre la ilustración de las *Metamorfosis* y las ediciones españolas del poema, además del estudio iconográfico individualizado de cada uno de los grabados de las ediciones, al que se incorporará en breve el estudio sobre la figuración medieval de las *Metamorfosis* y el estudio iconográfico de dos manuscritos medievales del poema de procedencia española.

A todas estas iniciativas se ha unido desde el año 2010 el proyecto que tiene en marcha nuestro equipo de investigación, la *BIBLIOTECA DIGITAL OVIDIANA*, fruto de los resultados del proyecto de investigación “*Biblioteca digital ovidiana: ediciones ilustradas de Ovidio, siglos XV-XIX (I): las bibliotecas de Galicia y Cataluña*” (HUM2007-60265/ARTE) cuya finalidad es contener digitalizadas todas las ediciones ilustradas de las obras de Ovidio desde el siglo XV al XIX, que se encuentran en las bibliotecas españolas públicas y privadas. Los datos que forman parte de esta biblioteca digital proceden de un minucioso estudio de las ediciones y sobre todo de su ilustración, lo que constituye la verdadera novedad del trabajo de investigación. De este modo

7. <http://www.iconos.it/index.php?id=1>

8. <http://www2.uni-jena.de/philosophie/altertum/mlat/ovid.htm>

9. www.usc.es/ovidios

la elaboración de este sitio Web implica ya un avance en la investigación sobre la ilustración de la obra de Ovidio y sobre la ilustración del mito en el rango de tiempo indicado.

Ante la abrumadora cantidad de ejemplares encontrados durante nuestras primeras inmersiones en las colecciones nos hemos visto obligadas, además, a programar nuestro trabajo en sucesivas fases geográficas. Actualmente nos encontramos en una fase avanzada de la primera, dedicada a las bibliotecas y colecciones de Galicia y Cataluña.

2. La metodología

Pero para arrancar con nuestra labor hemos tenido que elaborar toda una metodología de trabajo, partiendo fundamentalmente de nuestros objetivos, pero también sobre la base de otras experiencias ya en marcha, a las que ya nos hemos referido en el primer apartado, que, sin dejar de resultar interesantes en ciertos aspectos, no funcionan bajo los parámetros de la herramienta de uso y difusión que nosotras proyectamos.

La primera localización de las ediciones de Ovidio que se encuentran en las bibliotecas de Galicia y Cataluña se ha realizado a través del *Catálogo Colectivo de Patrimonio Bibliográfico Español*¹⁰, que contiene unas fichas bibliográficas bastante completas, aunque con notables carencias, a través de las cuales hemos hecho una primera selección de las ediciones ilustradas; no obstante dado que el catálogo citado es un trabajo en constante actualización, los resultados que se obtienen de su consulta nunca son exhaustivos y se hace necesario acudir a cada biblioteca a consultar los ejemplares de las ediciones. Ni que decir tiene que con extraordinaria frecuencia han aparecido ediciones y ejemplares que no estaban catalogados ni documentados en sitio alguno.

Una vez consultadas las ediciones, las documentamos una a una recogiendo los datos en una ficha **bibliográfico-iconográfica (ver anexo)**, desarrollada por los miembros del proyecto de manera específica, que contiene una información más completa y detallada de la que nos ofrecen normalmente las fichas bibliográficas al uso. Si bien es cierto que en la ficha se incluyen campos de datos básicos como el título de la edición, el lugar y la fecha de publicación y la descripción física de la misma, se han añadido además otros campos para reseñar una información suplementaria sobre las ediciones y los ejemplares, crucial para nuestro trabajo, como es el impresor, con el enlace correspondiente a cada impresor del *Consortium of European Research Libraries*, el comitente y el ilustrador. No obstante, la aportación más novedosa de esta ficha bibliográfico-iconográfica es el apartado denominado *características de la edición*, en el que reseñamos la historia y las peculiaridades de las distintas ediciones ilustradas de la obra de Ovidio, así como el apartado *lista de ilustraciones*, en el que se refleja el aparato de ilustraciones de cada edición completo, reseñando no sólo la ubicación de cada una ellas, sino sobre todo haciendo una lectura del episodio que representan.

10. <http://www.mcu.es/bibliotecas/MC/CCPB/index.html>

3. Los resultados

Los resultados que presentamos aquí responden a dos objetivos principales del trabajo: a) la recopilación, estudio y digitalización de las ediciones ilustradas de las obras de Ovidio y, b) la difusión conjunta del *corpus* compilado a través de la construcción de una Biblioteca digital de la obra ilustrada de Ovidio.

Actualmente se encuentran documentados y digitalizados el 90 % de los ejemplares de las bibliotecas gallegas, mientras que en la zona catalana, debido a la profusión de ediciones sólo está realizada la provincia de Barcelona, la más rica en ediciones, exceptuando la zona de Vic.

En el anexo se incluyen dos tablas informativas. La tabla nº 1 incluye la lista de bibliotecas gallegas y catalanas con el número de ediciones ilustradas de Ovidio que se encuentran en cada una. Se debe tener en cuenta que las cifras no son las definitivas, si no el resultado de la investigación hasta el momento. En la tabla nº 2 se han tomado como ejemplo las bibliotecas de la provincia de Barcelona. Las cifras de la primera columna muestran las ediciones de Ovidio que se encuentran en cada biblioteca, mientras que las de la segunda columna aquellas obras que se encuentran ilustradas, tras la revisión *in situ* de los ejemplares. Se puede observar una gran diferencia en los números, sobre todo en la biblioteca Reserva de la Universidad y la biblioteca del Seminario de Barcelona, donde el número de ejemplares de obras de Ovidio es enorme, mientras que el número de ediciones ilustradas disminuye considerablemente. Otro dato reseñable es el número de bibliotecas que han quedado descartadas para nuestro proyecto tras confirmar que no contienen ediciones de Ovidio ilustradas.

Con los datos recopilados hasta este momento estamos construyendo la primera fase del sitio Web que estará disponible a finales del año 2011 en los dominios www.ovidiuspictus.es, www.ovidiuspictus.net y www.ovidiuspictus.eu.

La novedad del sitio Web consiste sobre todo en ofrecer distintos modos de acceder a la información. Tras el trabajo realizado durante estos tres años, se ha hecho indispensable, a ojos de los miembros del proyecto, conseguir presentar la información de una forma estructurada y ordenada, pero a la vez con distintos puntos de acceso que permitan a los investigadores buscar desde cualquier campo de interés. Para ello se potencian fundamentalmente dos tipos iniciales de ordenación: el cronológico (mostrando la incidencia de las ediciones por siglos) y el patrimonial (como fondos de las bibliotecas), que a la vez desarrollan dos formas claras de búsqueda que permiten consultar cada ejemplar según su fecha de edición, o aquellos ejemplares que se encuentran en tal o cual biblioteca. Así se puede ir accediendo a cada uno de los libros, consultar la ficha donde aparece volcada toda la información bibliográfica e iconográfica tanto de la edición como del ejemplar, y visualizar las imágenes de todos los grabados que contiene, desde aquellas ediciones brevemente ilustradas con dos o tres, hasta otras en las que la profusión alcanza cifras de hasta 190 grabados.

El motor de búsqueda que se ha creado para el sitio Web amplía las posibilidades de acceso a la información, gracias a los numerosos campos que abarca y la utilización de las palabras clave. La mayoría de los campos contenidos en la ficha bibliográfica tienen su correspondencia en los

campos del motor de búsqueda, exceptuando aquellos en los que la información es de carácter narrativo. Las búsquedas podrán realizarse por formatos clásicos como título, obra, lugar de edición o fecha, pero también incluyen otros campos más novedosos como impresor, comitente, ilustrador o episodio mitológico. Este último, gracias a la utilización de palabras clave, permite averiguar en cuantas ediciones aparece un motivo iconográfico, cuales son y ver los grabados asociados en los que aparece dicha imagen, personaje o episodio.

Como resultado final la *Biblioteca Digital Ovidiana* albergará cerca de 9000 imágenes de grabados, consecuencia de un trabajo exhaustivo y minucioso. La construcción del sitio Web potencia los resultados del proyecto y aumenta la capacidad de alcance que este tiene. La utilización de las nuevas tecnologías, las páginas Web y las opciones que proporciona Internet no siempre son utilizadas en los proyectos de Humanidades. Sin embargo, de este modo hemos creído que el proyecto ve ampliados sus resultados. La difusión del conocimiento científico y su acceso se hacen en un nivel mundial, de manera que la Biblioteca Digital Ovidiana se convierte en difusora del patrimonio y en herramienta para la investigación.

Tabla nº 1

GALICIA	Nº de ediciones
Santiago de Compostela	
Biblioteca Xeral de la Universidad de Santiago de Compostela	12
Biblioteca del Convento de San Francisco	5
Fondo Histórico Caixa Galicia	1
Archivo Biblioteca Catedral de Santiago	2
Coruña	
Biblioteca del Real Consulado de la Coruña	2
Museo del Grabado de Ribeira	2
Biblioteca Privada	17
Lugo	
Biblioteca del Seminario Mayor	1
Biblioteca del Seminario Diocesano Santa Catalina de Mondoñedo	3
Pontevedra	
Biblioteca del Monasterio de San Juan de Poyo	1
Biblioteca Pública Provincial de Pontevedra	6
Biblioteca de la Universidad Popular en Vigo	3
Orense	
Biblioteca del Seminario Mayor	11

CATALUÑA	Nº de ediciones
Barcelona	
Biblioteca Pública Episcopal del Seminario de Barcelona	5
Biblioteca Reserva. Universidad de Barcelona	20
Biblioteca de Cataluña	35
Ateneu Barcelonés	1
Universidad Pompeu Fabra	3
Archivo provincial de la Escuela Pia de Cataluña	2
Biblioteca Borja (San Cugat del Vallés)	3
Biblioteca del Museo Victor Balaguer (Villanueva y Geltrú)	2
Biblioteca Episcopal de Vic	21
Biblioteca Joan Triadu. Vic	6
Tarragona	
Centro de lectura de Reus	13
Biblioteca Central de Xavier Amorós (Reus)	1
Biblioteca Pública de Tarragona	2
Abadía de Santa María de Poblet (Vimbodi)	4
Lérida	
Archivo General de Aran (Viella)	3
Archivo Histórico comarcal de Cervera	1
Biblioteca Pública de Lérida	6
Universidad de Lérida	2
Archivo comarcal de la Segarra (Cervera)	1
Gerona	
Universidad de Gerona	7
Biblioteca Lambert Mata (Ripoll)	5
Archivo Comarcal de la Cerdanya	3
Biblioteca Pública del Estado (Gerona)	12
Seminario Diocesano de Gerona	4
Archivo Histórico Comarcal de Puigcerdá (Gerona)	3

Tabla nº 2

BARCELONA	Ed. de Ovidio	Ed. ilustradas
Biblioteca Pública episcopal del Seminario de Barcelona	53	5
Universidad de Barcelona	114	20
Biblioteca de Cataluña	49	35
Universidad Autónoma de Barcelona	1	0
Ateneu Barcelonés	8	1
Universidad Pompeu Fabra	19	3
Real Academia de Buenas Letras	3	0
Archivo provincial de la Escuela Pia de Cataluña	6	2
Archivo Histórico de Sabadell	5	0
Biblioteca Borja (San Cugat del Vallés)	5	3
Biblioteca del Museo Victor Balaguer (Villanueva y Geltrú)	15	2
Biblioteca Episcopal de Vic	22	?
Biblioteca Joan Triadú. Vic	6	?
Biblioteca Francesca Bonnemaison de Barcelona (Ciutat Vella)	1	0
Biblioteca Ignasi Iglésias - Can Fabra de Barcelona (Sant Andreu)	1	0
Biblioteca P. Gual i Pujadas (Canet de Mar)	1	0
Biblioteca Sant Antoni Maria Claret de Sallent	1	0
Biblioteca Jordi Rubió i Balaguer de Sant Boi de Llobregat	1	0
Biblioteca Pare Fidel Fita d'Arenys de Mar	1	0
Abadía Benedictina de Montserrat	2	0

MIRANDO A CLÍO. EL ARTE ESPAÑOL ESPEJO DE SU HISTORIA
Biblioteca digital ovidiana: Las ediciones ilustradas de Ovidio de los siglos XV al XIX
 en las bibliotecas de Galicia y Cataluña
Estibaliz García Gómez, Andrea Garrido Muñoz, Patricia Meilán Jácome

Título	<p>P. OVIDII NA SONIS FASTORVM LIBRI DILIGENTI EMEN DATIONE.</p> <p>Typis impresse aptissimisq[ue] figuris or nate, eo[m]mentatoribus Antonio Con sta[n]tio Fanensi: Paulo Marso pisci nate viris clarissimis additis qui busda[m] versibus q[ui] deera[n]t in aliis codicibus, insup[er] grecis chara cteribus vbi deera[n]t in aliis impressio[n]ibus : appositis reb[us] notabilib[us] q[ui]nibus da[m] in margi[n]e, vna cu[m] Tabula in ordie al phabeti: q[ui] nullo i alio codice im pressa repe ries.</p> <p>COLOFÓN; Impressum Venetiis in Aedibus solertissimi vtri Ioannis Tacuini de Tridino Anno dñi. MDXX. Die. XII. Aprilis. Inclyto ac felicísimo príncipe Leonardo Lauretano.</p>
Obra	<i>Fastos</i>
Lugar de publicación	Venecia (Venetiis)
Impresor	Tacuino, Giovanni (Ioannes Tacuino de Tridino) http://thesaurus.cerl.org/record/cni00021875
Comitente	
Ilustrador	Anónimo
Fecha	1520
Características de la edición	<p>El texto de la edición presenta la obra ovidiana con los comentarios de dos humanistas italianos de la última mitad del siglo XV, Antonius Constantius (Antonio Costanzi de Fano) y Paulus Marsus (Paolo Marsi). Los comentarios fueron originalmente escritos entre 1480 y 1482 y editados juntos por Bartholomeus Merula en Venecia en 1496. La edición se ilustra con seis grabados, uno por cada libro. Cada grabado muestra dos o tres escenas relacionadas con los <i>Fastos</i>. Esta forma de organizar las escenas es propia del momento, y también se encuentra en ediciones venecianas de las <i>Tristes</i> y las <i>Heroidas</i>.</p>
Descripción física	<p>2º (31 cm) Foliación [10], 1-187 sign.: AA¹⁰, A-Z^h, &3 Portada a dos tintas y ornamentada. Grabados xilográficos a lo largo del texto Encuadernación en pasta. Reclamos y apostillas Iniciales decoradas levemente.</p>
Contenido	<ul style="list-style-type: none"> • Portada • f. AA¹ v. felicitaciones de los comentaristas; • f. AA² v. argumento de los fastos; • f. AA³ <i>Praefatio</i>; • f. AA³ v. vida de Ovidio; • f. AA⁴ calendarios;

MIRANDO A CLÍO. EL ARTE ESPAÑOL ESPEJO DE SU HISTORIA
Biblioteca digital ovidiana: Las ediciones ilustradas de Ovidio de los siglos XV al XIX
 en las bibliotecas de Galicia y Cataluña
Estibaliz García Gómez, Andrea Garrido Muñoz, Patricia Meilán Jácome

	<ul style="list-style-type: none"> • f. AA⁴ v. índice; • f. 1 libro 1; • f. 39 libro 2; • f. 71 libro 3; • f. 105 libro 4; • f. 140 v. libro 5; • f. 161 libro 6; • f. 186 v. comentario de Antonius Constantius Fanensis; • f. 187 comentario de Paulus Marsus Piscines; • f. 187 v. colofón
Estructura	<p>El texto de Ovidio se coloca en medio de los comentarios, en letra de mayor tamaño. Mientras los comentarios rodean el texto ovidiano formando en ocasiones tres columnas. La letra es redonda de toda la edición es redonda.</p> <p>Las ilustraciones se colocan al comienzo de cada libro y ocupan una cuarta parte de la caja del texto.</p>
Lista de ilustraciones	<ol style="list-style-type: none"> 1. Libro 1. Enero. Ovidio ante la estatua de Jano bifronte. Romulo estableciendo el calendario romano (f. 1). 2. Libro 2. Febrero. Escena de purificación. Arion sobre el delfín. La historia de Lucrecia (f. 39). 3. Libro 3. Marzo. Marte y Rea Silvia; Amulio y el hacha. Reformas del calendario de Numa Pompilio. Reformas del calendario de César (f. 71). 4. Libro 4. Abril. Venus patrona del mes de abril. El rapto de Proserpina. Las hogueras de las Parilias (f. 105). 5. Libro 5. Mayo. Las Floralia y sacrificio con Mercurio (f. 140 v). 6. Libro 6. Junio. La Concordia detiene la disputa de Juno y Hebe. Las pequeñas Quinquatrus, segunda fiesta de Minerva. Servio Tulio y el templo de Fortuna Virgo (f. 161).
Observaciones	<p>La ilustración nº 5 se encuentra totalmente censurada. Está encuadernado con:</p> <p><i>P. Ouidii Nasonis Libri de tristibus / cum luculentissimis commentariis riuendissimi domini Bartholomei Merulae protonotarii [et] aliis additio[n]ibus nouis muper in luce[m] enissis aptissimisq[ue] figuris ornat: nexnon castigatissima tabula que omnia vocabula: omnesq[ue] historias: [et] queq[ue] scitu dignissima s[ecundu]m alphabeti ordinem diligentissime complectitur</i></p>
Ubicación	Biblioteca Xeral, Universidad de Santiago de Compostela
Signatura	Res 20694
Historial	
Ejemplares Bibliotecas Españolas	Biblioteca de Reserva, Universidad de Barcelona: 07 CM-2316-2
Ejemplares en otras bibliotecas	Biblioteca nazionale Braidense – Milano Biblioteca Municipal de Troyes: x.4.335 Belles-lettres Biblioteca Nacional de Francia: RES M-YC-1046 British Library: J/11386.1.19
Referencias	BUSTAMANTE Y URRUTIA, J.: <i>Catálogos de la biblioteca universitaria. Impresos del siglo XVI, 1500-1569</i> . Santiago de Compostela, 1946, nº 207
Bibliografía	Moss 17

MIRANDO A CLÍO. EL ARTE ESPAÑOL ESPEJO DE SU HISTORIA
Biblioteca digital ovidiana: Las ediciones ilustradas de Ovidio de los siglos XV al XIX en las bibliotecas de Galicia y Cataluña
 Estibaliz García Gómez, Andrea Garrido Muñoz, Patricia Meilán Jácome



BIBLIOTECA DIGITAL OVIDIANA: LAS EDICIONES ILUSTRADAS DE OVIDIO DE LOS SIGLOS XV AL XIX EN LAS BIBLIOTECAS DE GALICIA Y CATALUÑA

(INVESTIGADOR PRINCIPAL: Fátima Diez Platas, Departamento de Historia del Arte, USC)



Estibaliz García Gómez, Andrea Garrido Muñoz, Patricia Meilán Jácome

EL PUNTO DE PARTIDA

Presentamos la Web *BIBLIOTECA DIGITAL OVIDIANA*. Se trata de un proyecto de implementación de recursos bibliográficos con las actuales tecnologías de la información que viene siendo financiado en sucesivas convocatorias competitivas por el Ministerio de Ciencia e Innovación.

BIBLIOTECA DIGITAL OVIDIANA aspira a ser el Sitio Web de referencia en español sobre la obra ilustrada de Ovidio editada entre los siglos XV y XIX.

Para llevar a cabo nuestro proyecto, que se ciñe a las ediciones que integran el *Patrimonio Bibliográfico Español*, ha sido necesario, como primera medida establecer unos límites. Ante la abrumadora cantidad de ejemplares descubiertos durante nuestras primeras incursiones en las colecciones, se ha hecho necesario programar nuestro trabajo en sucesivas campañas geográficas. Actualmente nos encontramos en una fase avanzada de la primera campaña, dedicada a las bibliotecas y colecciones de Galicia y Cataluña.

De manera efectiva, para llevar adelante nuestra labor hemos tenido que elaborar toda una metodología de trabajo, adecuada fundamentalmente a nuestros objetivos, pero que también ha tenido en cuenta otras experiencias similares, que ya están en marcha, y que, sin dejar de resultar interesantes en ciertos aspectos, no se ajustan a los parámetros de la herramienta de uso y difusión que nosotros proyectamos.



Ejemplos de las distintas maneras de ilustrar a Ovidio

LA METODOLOGÍA

La primera localización de las ediciones de Ovidio que se encuentran en las bibliotecas de Galicia y Cataluña se ha realizado a través del *Catálogo Colectivo del Patrimonio Bibliográfico Español*, que ofrece unas fichas bibliográficas bastante completa que hemos utilizado para hacer un primer filtrado de las ediciones y determinar un primer número de ejemplares ilustrados.

Una vez consultadas las ediciones en las bibliotecas en las que se encuentran, todas ellas se han fotografiado digitalmente y se han documentado una a una, elaborando una ficha bibliográfico-icónográfica, que hemos creado de manera específica para reflejar más información y contenidos de los que contienen las fichas bibliográficas al uso.

La ficha, que contiene campos básicos como el título de la edición, lugar y fecha de publicación y la descripción física, incorpora, además, información crucial para nuestro trabajo, como el impresor (con el enlace correspondiente a las entradas del *Consortium of European Research Libraries*), el comitente y el ilustrador.

A Coruña

Barcelona

Gerona

Lérida

Lugo

Mondofedo

Polo

Pontevedra

Pontevedra

Reus

Ribeira

Rijull

Sabadell

Santa María de
Poblet

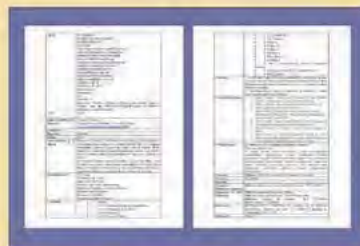
San Cugat del
Valles

Santiago de
Compostela

Turragoan

Vic

Vilanova i la
Geltrú

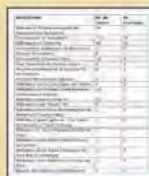


Ejemplo de ficha bibliográfico-icónográfica

Con todo, la verdadera novedad de nuestra ficha bibliográfico-icónográfica, la constituyen los campos "características de la edición", donde se recoge su historia, y "lista de ilustraciones", donde se refleja la configuración de cada ejemplar como obra ilustrada, con la relación completa de los grabados, su situación en la edición y los episodios que representan, lo que supone una primera lectura icónográfica.

LOS RESULTADOS:

Los resultados que aquí se presentan responden a dos objetivos principales del trabajo: a) la recopilación, estudio y digitalización de las ediciones ilustradas de las obras de Ovidio y, b) la difusión conjunta del *corpus* compilado a través de la construcción de una Biblioteca digital de la obra ilustrada de Ovidio, alojada en un dominio propio: www.ovidiuspictus.es.



Lista de ediciones de Ovidio.

Actualmente se encuentran documentados y digitalizados el 90 % de los ejemplares de las bibliotecas gallegas, mientras que de las colecciones catalanas, debido a la gran cantidad de ediciones localizadas, únicamente se ha completado el trabajo de la provincia de Barcelona, la más rica en ediciones, exceptuando la zona de Vic.

La novedad de este Sitio Web consiste principalmente en los diferentes modos de acceder a la información. Los datos se presentan de una forma estructurada y ordenada en forma de ficha, pero, a la vez, se habilitan distintos puntos de acceso que permitan a los investigadores realizar búsquedas diversas de acuerdo con los campos de interés. Fundamentalmente las ediciones se presentan ordenadas desde dos coordenadas: la cronológica y la patrimonial. No obstante, gracias al motor de búsqueda se podrán realizar rastreos por formatos clásicos como título, obra, lugar de edición o fecha, pero también por otros campos más novedosos como impresor, comitente, ilustrador o episodio mitológico.

Pretendemos, en definitiva, ofrecer una exhaustiva base de datos para la consulta directa de los libros digitalizados. De este modo contribuiremos a su conservación y acceso. Y además, buscamos recoger los estudios más recientes y pioneros al respecto para habilitar un foro responsable para su investigación y protección. □

Origen y destino de los tratados sobre perspectiva en España. Confrontaciones entre la teoría escrita y la práctica artística¹

CARMEN GONZÁLEZ ROMÁN
Universidad de Málaga

Resumen: Frente a la perspectiva de los pintores desarrollada en Italia, el estudio de los tratados específicos sobre la perspectiva en España en el siglo XVII arroja luz sobre cuáles eran los intereses de la especulación científica en torno a la configuración geométrica del espacio en nuestro territorio. Esta comunicación se propone constatar cómo en España el desarrollo teórico sobre los procedimientos geométricos o perspectivos estuvo, cualitativamente hablando, en manos de arquitectos, ensambladores o escultores. Se trata, por tanto, de profundizar en una narrativa distinta a la reflejada en los estudios sobre la perspectiva pictórica, para penetrar, más bien, en el ámbito de las artes del espacio y reconocer la aportación de aquellos artífices al desarrollo artístico y científico.

Palabras claves: Perspectiva, tratados, arquitectos, ensambladores, teoría artística.

Key words: *Perspective, treatises, architects, sculptors, art theory.*

Aunque escasos, los tratados y/o traducciones que versan sobre la perspectiva realizados por arquitectos o escultores españoles a lo largo del seiscientos merecen, sin lugar a dudas, una atención particular. El análisis comparativo de estos tratados, así como de las fuentes que fueron manejadas en su elaboración, permiten establecer no tanto la originalidad de los métodos propuestos, como una posible peculiaridad en cuanto a la intención, finalidad y orientación de tales disertaciones.

En el ámbito de la investigación internacional, los estudios sobre la teoría de la perspectiva en España durante la Edad Moderna siguen estando escasamente representados. Las recientes publicaciones recopilatorias o de carácter bibliográfico no aluden al caso español,² y ello, sin

1. Esta comunicación se inscribe en el marco del Programa Nacional I+D+I (Ministerio de Ciencia e Innovación), referencia: HAR2008-01636/ARTE: "La teoría sobre la perspectiva en España (siglos XVI-XVII): origen y fuentes conceptuales-terminológicas", cuya investigadora principal es la Dra. Carmen González Román.

2. En el pionero y fundamental repertorio bibliográfico sobre perspectiva publicado en 1979 por Luigi Vagnetti, ya se advertía acerca de la incomprensible escasez general de investigaciones sobre teoría de la perspectiva en el siglo XVII, cfr. VANEGTTI, L., "De naturali et artificiali perspectiva", *Studi e documenti di architettura*, 9-10. Cattedra di composizione architettonica y Libreria Editrice Fiorentina. Florencia, 1979. El caso español sigue sin estar presente

duda, es sintomático de la escasa relevancia concedida a la materia en nuestro propio país desde la disciplina de la Historia del Arte. Este hecho podría constituir un primer motivo de reflexión, pues sospecho tiene que ver con la inercia a considerar la teoría sobre la perspectiva en España como un remedo de la italiana, en manos fundamentalmente de pintores.

No obstante, la escasa bibliografía que disponemos sobre la teoría de la perspectiva en España surge fundamentalmente a partir de los años ochenta de la centuria anterior. Desde hace aproximadamente 25 años se han publicado algunos estudios puntuales donde se analizan los principales tratados que se ocuparon en todo o en parte de ella. A la mencionada década de los ochenta pertenece una importante investigación que dio a conocer un sistema de representación de la perspectiva arquitectónica genuinamente español: la “perspectiva angular”, presente en los tratados de Rodrigo Gil de Hontañón y Hernán Ruiz, se trata de la Tesis doctoral de Lino Cabezas Gelabert.³ Otro trabajo imprescindible que inaugura la década de los noventa es el de José Emilio Burucúa, “Arte difícil y esquiva, Uso y significado de la perspectiva en España, Portugal y las colonias iberoamericanas (siglos XVI-XVIII)”⁴

A finales de los ochenta Javier Navarro de Zuñiga publicó el descubrimiento del manuscrito de Antonio de Torreblanca conservado en la Biblioteca de la Real Academia de BB.AA. San Fernando (Madrid), y terminando la década de los noventa aparece otro artículo del mismo autor sobre la influencia del tratado sobre perspectiva de Vignola-Danti en España.⁵ Ramón Gutiérrez y Fernando Marías dedicaron sendos estudios al manuscrito sobre perspectiva de Salvador Muñoz,⁶ y ya cruzando el umbral de la actual centuria algunas publicaciones analizan la fortuna de los tratados italianos de perspectiva en España.⁷ Algunos estudios han sido el resultado de proyectos de investigación en los que se han examinado las fuentes literarias y figurativas del

en publicaciones recientes de contenido similar, entre otras, AA.VV., *The Treatise on Perspective: Published and Unpublished*. Lyle Massey (ed.). New Haven and London, Yale University Press, 2003; VELTMAN, K., *The sources and literature of perspective* [en línea]. Virtual Maastricht McLuhan Institute. Disponible en: http://sumscorp.com/img/file/2004_Sources_of_Perspective.pdf [consulta 1-8-2010].

3. CABEZAS GELABERT, L., *Tratadistas y tratados españoles de perspectiva desde sus orígenes hasta la geometría descriptiva de G. Monge, 1526-1803*. Publicación edicions Universitat de Barcelona, 1985. Resumen de Tesis Doctoral.

4. BURUCÚA, J.E., “Arte difícil y esquiva. Uso y significado de la perspectiva en España, Portugal, y las colonias iberoamericanas (siglos XVI-XVIII)”, *Cuadernos de Historia de España*. Instituto de Historia de España. Buenos Aires, LXXI, 1989, pp. 131-186; LXXII, 1990, pp. 179-280; y LXIII, 1991, pp. 174-290.

5. NAVARRO DE ZUVILLAGA, J., “Los dos libros de Geometría y Perspectiva de Antonio de Torreblanca”, *Academia. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 69, 1989, pp. 451-488. Del mismo autor, “El tratado de perspectiva de Vignola en España”, *Academia. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*. Madrid, 86, 1998, pp. 194-229.

6. GUTIÉRREZ, R., “El tratado de arquitectura y perspectiva de Salvador Muñoz (1610-1636)”, *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 22, 1991, pp. 41-62. MARIAS, F., “Teoría e historia en el tratado de arquitectura de Salvador Muñoz” en Madrid en el contexto de lo hispánico desde la época de los descubrimientos. Universidad Complutense de Madrid, 1992, II, pp. 1445-1461.

7. Véase, COLLAR DE CÁCERES, F., “La versión castellana (inédita) del Segundo libro de Serlio”, *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, 77, 1999, pp. 5-51.

siglo XVII español en los tratados de arquitectura y perspectiva.⁸ Un acontecimiento importante en relación a la puesta al día de los estudios sobre perspectiva tuvo lugar en diciembre de 2008, el *Simposio Internacional La práctica de la perspectiva*, organizado por el Departamento de Dibujo de la Facultad de Bellas Artes de Granada. En dicho evento, la autora de esta comunicación presentó un estudio sobre la primera versión del tratado de Antonio de Torreblanca, *Los ssiete tratados della perespectiva pratica*,⁹ el primer texto escrito sobre la materia en España a comienzos del siglo XVII. En la misma ocasión se dio a conocer el último de los manuscritos redactados en aquella centuria, un tratado anónimo de 1688, *Artes excelencias de la perspectiba*.¹⁰ Por último, el mismo año 2008, Lino Cabezas publica un libro en el que vincula la teoría de la perspectiva en España a manos de artífices relacionados con los ámbitos de taller.¹¹

La historiografía artística española, por tanto, no ha desvelado aún –o no suficientemente– el motivo del presunto “desinterés” por la especulación científica en torno a la perspectiva, la “ciencia del arte”, en nuestro país. Posiblemente este hecho esté relacionado con un encomiado empeño por establecer una epistemología de la teoría de la perspectiva en España deudora del modelo italiano, donde tales conocimientos fueron generados en un contexto vinculado fundamentalmente a lo pictórico, y a la aplicación de las matemáticas y la geometría para lograr plasmar el espacio tridimensional sobre un plano. Nada que ver dicha situación con el desarrollo en España de las reglas de la perspectiva generada en el entorno de maestros de obras, entalladores o escultores, verdaderos artífices, en muchos casos, de excelentes soluciones formales relacionadas con el dominio de la piedra y la madera aplicada a la construcción.¹² Sobre la base de unos cono-

8. DÍAZ MORENO, F., “De arquitectura y perspectiva: Felipe Lázaro de Goiti, traductor de Barbaro y Vignola-Danti”, *Anales de Historia del Arte*, 13, 2003, pp. 191-210. Este trabajo fue fruto del Programa Nacional I+D (Ministerio de Ciencia y Tecnología), referencia BHA 2000-0711: «Fuentes literarias y figurativas del siglo XVII español: arquitectura y perspectiva».

9. GONZÁLEZ ROMÁN, C., “Ciencia y pragmatismo en la primera versión del tratado de perspectiva de Antonio de Torreblanca”, en *Simposio Internacional La práctica de la perspectiva. Perspectiva en los talleres artísticos europeos*. Granada, Facultad de Bellas Artes, 2008 (en prensa). Con anterioridad a este congreso, la autora ya había dado a conocer este manuscrito en otros eventos científicos: GONZÁLEZ ROMÁN, C., “El primer tratado español sobre perspectiva: origen y fuentes de un libro desconocido de Antonio de Torreblanca”, en J.M. González y M^a J. Mejías (eds.), *Congreso Internacional conmemorativo del I Centenario del Laboratorio de Arte. Estudios de Historia del Arte. Centenario del Laboratorio de Arte (1907-2007)*, I. Sevilla, Vicerrectorado de Relaciones Institucionales y Dpto. de Historia del Arte, 2009, pp. 343-356. De la misma autora, “Uso y memoria de las fuentes antiguas en el primer manuscrito español sobre perspectiva”, XVII Congreso CEHA. Arte y Memoria. (Barcelona, septiembre 2009), en prensa.

10. MARTÍN PASTOR, A., “Artes excelencias della Perspectiba, 1688.a maestro. P. Gomez de Alcuña”. Un tratado de perspectiva”, en *Simposio Internacional La práctica de la perspectiva. Perspectiva en los talleres artísticos europeos*. Granada, Facultad de Bellas Artes, 2008 (en prensa); del mismo autor, *Artes excelencias della Perspectiba, 1688. Estudio de un tratado inédito de perspectiva del siglo XVII*, Tesis Doctoral inédita dirigida por D. José María Gentil Baldrich, leída el 2 de octubre de 2009 en la ETSA de Sevilla.

11. CABEZAS GELABERT, L., *El dibujo como invención: idear, construir, dibujar*. Madrid, Cátedra, 2008.

12. GONZÁLEZ ROMÁN, C. “Arquitectos, carpinteros y tratadística sobre geometría y perspectiva en la España del siglo XVII”, en E. Arcos, y C. González (eds.), *Técnica y fundamentos histórico-artísticos de la carpintería de armar*. Ciencia y Arte. Málaga, 2010 (en prensa).

cimientos geométricos que todos ellos manejaban, algunos apostaron además por la formulación de la teoría de la perspectiva. Se da la paradoja de que si supuestamente, como se ha venido manteniendo, el aprendizaje en el ámbito del taller estaba centrado en la relación con el maestro y en la transmisión de su saber empírico -todo ello al margen de la nueva conciencia de la formación del artista en base a disciplinas teóricas como la aritmética, la geometría y la perspectiva-, parte del desarrollo teórico-científico vinculado a las artes en el siglo XVII español es fruto, curiosamente, de personalidades ligadas a lo gremial, y en especial a la actividad de maestros de obras y entalladores. Estas iniciativas particulares eran ajenas a los intereses de las Academias que a lo largo del XVII trataron de ir estableciendo un sistema de enseñanza oficial del dibujo y otras disciplinas, acciones que culminarían con la creación de la Real Academia de San Fernando en 1751.

Ramón Gutiérrez, en su estudio sobre el manuscrito de perspectiva de Salvador Muñoz, ofrece una interesante explicación acerca del ámbito de desarrollo teórico de la perspectiva en España al exponer el interés de este entallador y arquitecto extremeño por el dibujo y la perspectiva, lo cual “constituye de alguna manera la articulación con el mundo de la geometría y matemáticas que conformaba la base del estamento arquitectónico de matriz “constructiva” frente al de las “bellas artes”. R. Gutiérrez concluye acertadamente, “en esta posible lectura, la perspectiva tenía un sesgo de “común denominador” que podría introducir una suerte de terreno hábil para “tecnificar” a los artistas e introducir el dibujo entre los “constructores”¹³

¿Significa esto que existió en la España del seiscientos un desarrollo específico de la teoría sobre la perspectiva práctica a manos de artífices vinculados a la arquitectura y la escultura paralela a la teorización sobre la perspectiva de los pintores?¹⁴ Por otro lado, si los conocimientos científicos necesarios para la definición de la perspectiva –matemáticas y geometría- se encuadraban entre las artes liberales ¿estarían de algún modo estos artífices, al redactar sus tratados, reivindicando la dignificación de su oficio y el reconocimiento como arte liberal, compensando de este modo su inferioridad social respecto a los pintores?

A la primera pregunta podemos responder con convicción de modo positivo, esto es, desde la primera versión manuscrita del tratado de Torreblanca (ha. 1600-1615), custodiada en la B.N. Argentina, hasta el último manuscrito anónimo sobre perspectiva redactado en 1683, conservado en el Archivo de Medina Sidonia,¹⁵ toda una serie de especulaciones -en forma de compilaciones

13. GUTIÉRREZ, R., “El tratado de arquitectura y perspectiva de Salvador Muñoz (1610-1636)”, Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada, 22, 1991, p. 58.

14. No debemos perder de vista que la teoría artística española expuesta en los tratados publicados a lo largo del siglo XVII no olvida el asunto de la perspectiva. En general, los argumentos en torno a ella quedan insertos en discursos sobre la supremacía de las artes y la liberalidad del arte de la pintura, considerándose con frecuencia como una disciplina ardua y hermética. Semejantes cuestiones las encontramos en tratados como el de Gaspar Gutiérrez de los Ríos, Pablo de Céspedes, Fray José de Sigüenza o Juan de Jáuregui, entre otros. Pero también hallamos algunas definiciones y métodos concretos sobre la perspectiva, ocupando capítulos específicos, en tratados de pintura o arquitectura como los de V. Carducho, F. Pacheco, Fray Juan Ricci, Caramuel, García Hidalgo, etc.

15. Dado el carácter anónimo de este manuscrito no podemos relacionar, de momento, a su autor con alguna actividad artística determinada, si bien del tratado se desprende que tenía sólidos conocimientos de geometría y

o traducciones- en torno a la “ciencia del arte” fue producida por arquitectos y entalladores o ensambladores que, más allá de la necesidad que tenían de ella para su oficio, advierten de su utilidad para los pintores y escultores. La respuesta a la segunda cuestión que planteamos, la posible búsqueda de la dignificación social, igualmente puede ser positiva, ya que el asunto entronca con un aspecto particular de la actividad constructiva de estos artífices, y es que para desempeñar tales labores se requerían conocimientos de geometría y matemáticas, esto es, unos saberes prácticos que les obligaba a estudiar las fuentes clásicas y las teorizaciones modernas al respecto, y que en consecuencia les dotó de gran maestría en el dibujo.¹⁶

La teoría sobre la perspectiva en España en el siglo XVII se inicia con las dos versiones manuscritas de Antonio de Torreblanca sobre la perspectiva práctica.¹⁷ Este ensamblador, natural de Villena, emplea en la redacción de sus tratados principalmente fuentes italianas, Vignola, Serlio o Sirigatti, pero también se apoya, en la primera versión de su tratado en la teoría artística española, en libros que tuvieron una enorme resonancia en el ámbito de los talleres, como es el texto de Juan de Arfe, *De varia commensuracion para la esculptura y Architectura* (1585) (Fig.1), cuyo *Libro Primero* se ocupa de las figuras geométricas y cuerpos regulares e irregulares, y donde se deja constancia de que la geometría es la ciencia primera y principal, “Por quien son en sus artes mas perfectos/los doctos Architectos y Escultores/Con otros mil avisos y secretos/tambien para Plateros y Pintores”.¹⁸ En consonancia con el planteamiento del platero sevillano, el ensamblador de Villena expresa en el título de su primera obra: “*Los siete Tratados de la perspectiva Práctica con el primero de los principios de la geometría y otras Reglas así curiosas como necesarias y provechosas.... Útil a la Arquitectura y escultura y en particular muy necesaria a la Pintura.* (Fig. 2)

Con el platero sevillano guardan también relación las palabras que Torreblanca escribe el prólogo de su primera versión:

Es el arte de la perspectiva amado lector tan apacible y natural al hombre en las cosas que le son antepuestas a su vista que apenas y muy raras veces sse hallará una

arquitectura. Andrés Martín apunta la posibilidad de que fuera profesor de perspectiva (no de pintura), y relaciona sus conocimientos sobre la materia con la necesidad que tenían los arquitectos de fundar su práctica arquitectónica en unos principios científicos, cfr. MARTÍN, A., Tesis doctoral inédita, op. cit. p. 372.

16. Sobre la reivindicación hecha por escultores y entalladores acerca del carácter liberal de su oficio en el contexto madrileño de finales del XVII véase, GUTIÉRREZ, R., “Notas sobre la organización profesional de la arquitectura en España, América y el Rio de la Plata (siglos XVI a XIX), en *Arquitectura colonial (s. XVI-XIX) Teoría y Praxis. Maestros, Arquitectos, Gremios, Academia y libros.* Instituto Argentino de Investigaciones en la Historia de la arquitectura y urbanismo. Resistencia, 1980.p. 16.

17. La primera versión del tratado manuscrito de A. de Torreblanca, custodiada en la Sala del Tesoro de la B.N. Argentina, ha sido analizada por GONZÁLEZ ROMÁN, C.: “Los siete tratados de la perspectiva practica, la primera versión del libro de Antonio de Torreblanca”, *Academia. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 102-103, 2007, pp. 33-60. La segunda versión, conservada en la biblioteca de la RA.B.A.S.F., fue estudiada por NARANJO DE ZUVILLAGA, J., “Los dos libros de Geometría y Perspectiva de Antonio de Torreblanca”, *Academia. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 69 (segundo semestre 1989) 451-488.

18. ARFE Y VILLAFÁÑE, J. de, *De varia commensuracion para la esculptura y Architectura...* En Sevilla, en la imprenta de Andrea Pescioni, y Juan de Leon, (Sevilla, 1585), Albatros Ediciones, 1979, fol. 1v.

en la qual dexa de descubrir en ella algún escorço por donde el ojo con suavidad dexa de ser engañado dulcemente con la apariencia engañosa nacida de la verdadera ymagen del cuerpo que está mirando...”

El tratado de Arfe dedica el título cuarto a los escorzos y dice: “Escorço se llama al relieve que se muestra por arte perspectiva en las cosas debuxadas, según se oponen a la vista...”

Según parece, Juan de Arfe tenía previsto escribir un libro sobre perspectiva.¹⁹ De haberse realizado este proyecto, el recorrido por la teorización de la perspectiva formulada en el ámbito de los talleres de arquitectos y escultores que aquí proponemos, tendría su inicio con esa obra del artífice sevillano. De hecho, dado el conocimiento y uso que hace Torreblanca del *De Varia commensuración* en la primera versión de su tratado, sería a Arfe a quien se refería el ensamblador de Villena cuando en el prólogo de la segunda versión indica: “un arte que tanto ymporta para los que del necesitan (aqe. algunos lo an prometido en sus prologos y proemios)”²⁰ (Fig. 3)

El *De varia* constituye un caso excepcional en el ámbito de la tratadística española de finales del XVI en lo que concierne, en particular, a la difusión de los principios teóricos sobre la perspectiva y el escorzo. Con esta obra podemos valorar cómo la teoría expuesta por Arfe al respecto, basada en Durero y caracterizada por unas demostraciones simples y unos elementales dibujos, tuvo una gran repercusión práctica en los talleres artísticos españoles, contribuyendo, al mismo tiempo, a la consideración de la pintura, escultura y arquitectura como artes liberales.²¹

El paso por la imprenta y la posterior difusión de la obra de Juan de Arfe favoreció, sin duda, la proyección que su planteamiento en torno a la geometría y, fundamentalmente, sobre los escorzos, tuvo entre pintores y escultores. Sin embargo, la teoría de la perspectiva ligada a lo “constructivo” redactada en España a partir del XVII va a quedar en su mayoría inédita. Los manuscritos originales que se conservan probablemente sólo circularon a través de copias, y en un ámbito artístico más restringido cuyo alcance hasta el momento desconocemos, aunque fundamentalmente se reduciría a la difusión entre talleres ligados al mismo gremio.²²

19. Véase el prólogo del Profesor Antonio Bonet Correa a la edición facsímil de los libros I y II de Juan de ARFE Y VILLAFANE. *De varia commensuracion para la esculptura y architectura*. Madrid, Ministerio de Educación y ciencia, 1974.

20. En efecto, Juan de Arfe en el prologo escribe: “Perspectiva para los escorços y disminución de las figuras y animales, y otras cosas puestas en historia (como lo diremos en nuestra Perspectiva practica muy en breve)”. Según Navarro de Zuvillaga, Torreblanca se refiere a Pablo de Céspedes y su manuscrito sobre “Perspectiva Teórica y Práctica”, atribución que nos parece poco probable a la luz de la información que arroja la primera versión del tratado de Torreblanca, cfr. NAVARRO DE ZUVILLAGA, J. “Los dos libros de geometría y perspectiva...” op. cit. p. 460.

21. Véase PORTMANN, M., “El escorzo. Fuente y desarrollo de un término en el arte del Siglo de Oro”, en XVIII Congreso C.E.H.A. Mirando a Clío. El arte español espejo de su historia, (Santiago de Compostela, 20-24 septiembre 2010), en prensa.

22. La difusión de las copias manuscritas pudo tener, no obstante, una proyección mayor de la que podemos hasta el momento constatar. Una muestra singular es el manuscrito de Salvador Muñoz conservado en Argentina, copia bastante alterada del original, que fue realizada en el siglo XVIII. Véase GUTIÉRREZ, R., “El tratado de arquitectura y perspectiva...” op. cit.

Más allá de un simple enunciado, el pragmatismo presente en los libros de Arfe y Torreblanca volverá a aparecer en otra obra escrita unos años después por otro carpintero, Diego López de Arenas, quien incluye en su tratado de “carpintería de lo blanco” un breve capítulo dedicado a la *Geometría más necesaria e importante para un Maestro y Alarife*. Sus reglas estaban basadas, según indica López de Arenas en el título de su libro, en las de Tartaglia, las mismas que –curiosamente– había utilizado con anterioridad Torreblanca en su primera versión de tratado sobre perspectiva. Todavía en la segunda mitad del XVII será de nuevo un carpintero, Rodrigo Álvarez, quien escriba un *Breve compendio y tra(ta)do de lo blanco* (1674) en el que trata de las reglas de geometría práctica. Similares intereses hayamos en el tratado del arquitecto y teórico Fray Andrés de San Miguel, quien dedica, además, un capítulo específico a la perspectiva.

Se conservan varias copias del tratado de perspectiva de Salvador Muñoz, arquitecto y ensamblador, natural al parecer de Badajoz y activo en Madrid, quien tradujo *Las dos reglas de la perspectiva práctica de iacome barozzi da vignola* (1642) (Fig. 4).²³ El texto de Salvador Muñoz supone algo más que una simple traducción, pues aporta comentarios y algunas ideas personales. Respecto a los fundamentos de la perspectiva, incorpora cinco páginas originales que él llama “De los principios, i fundamentos de la Perspectiva”, dividido en dos partes, una relativa al ojo y otra a la distancia. También incluye una nueva introducción a la segunda regla en la que expresa su preferencia frente a la primera regla de Vignola.²⁴

Entre las traducciones de textos emblemáticos italianos, la Biblioteca Nacional de Madrid conserva el manuscrito del que fue maestro mayor de la Catedral de Toledo, Felipe Lázaro de Goiti, *Primera parte del principio y fundamento de la perspectiva; comentada en lengua castellana...* (1643) (Fig. 5), traducción de los capítulos correspondientes a la perspectiva en los tratados de D. Barbaro y Vignola-Danti. El ejemplar fue dado a conocer por Ramón Gutiérrez en varias publicaciones, y recientemente ha sido estudiado por Félix Díaz Moreno.²⁵ En la tratadística sobre perspectiva del siglo XVII, cabe citar otra importante traducción, el libro del matemático Luis Carducho: *Libro de la perspectiva practica de Jacome Barozzi da Vignola* (ha. 1635-1650),

23. Una de las copias manuscritas de Salvador Muñoz se encuentra en la Biblioteca Nacional de España: *Las dos reglas de la perspectiva práctica de iacome barozzi da vignola, traducidas y comentadas por...* (1642); también en Madrid, en la biblioteca del Museo Lázaro Galdiano se conserva otro ejemplar. Una tercera copia se encuentra en la Biblioteca Colombina de Sevilla (1642 –fecha corregida: 1702) y, por último, la copia fechada en 1713, titulada *Libro de prespectiba de barios autores con barias reglas y curiosidades...* en la biblioteca de Ramón Gutiérrez (Resistencia, Argentina). Aunque las referencias al tratado de Salvador Muñoz se remontan a 1829, los únicos estudios publicados al respecto son, en orden cronológico, GUTIÉRREZ, Ramón, “El tratado de arquitectura y perspectiva...” op. cit.; MARÍAS, F., op. cit.; TEJADA, F., Introducción a *Las dos reglas de la perspectiva práctica de iacome barozzi da vignola, traducidas y comentadas por...* Badajoz, Real Academia de Extremadura de las Letras y las Artes, 1996.

24. MARTÍN, A., *Artes excelencias...*, op. cit. Tesis doctoral inédita, p. 27.

25. GUTIÉRREZ, R., *Biblioteca Hispanoamericana de Arquitectura S/L*. Resistencia, Dirección de Bibliotecas, 1972; del mismo autor, “La “perspectiva” de Vignola, su difusión en Hispanoamérica y el manuscrito de Carduchi”, *Academia, Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando* 58, 1984, pp. 180-192. DÍAZ MORENO, F., “De arquitectura y perspectiva: Felipe Lázaro de Goiti traductor de Barbaro y Vignola-Danti”, *Anales de Historia del Arte*, 13, 2003, pp. 191-210.

manuscrito de la Biblioteca Nacional de Lima (Perú) que fue estudiado por Ramón Gutiérrez.²⁶ Carducho, matemático, traductor de Euclides, arquitecto e ingeniero militar, se formó en la Academia de Matemáticas fundada por Felipe II, un entorno intelectual y artístico impulsor de publicaciones originales o de traducciones que fomentasen el conocimiento científico y técnico en España.²⁷ A este mismo círculo posiblemente perteneciera también el autor anónimo de otro interesante texto inédito atesorado por la Biblioteca Nacional madrileña (Fig. 6), el manuscrito con la traducción del Segundo Libro de Serlio, un texto redactado en torno a 1600, cuyo desconocido autor poseía evidentes nociones de geometría.²⁸

Finalmente del año 1684 es el hermoso manuscrito custodiado en los archivos de la Fundación Casa de Medina Sidonia en Sanlúcar de Barrameda, titulado *Artes excelencias de la perspectiva a Maestro P. Gomez de Alcuña*,²⁹ de autor desconocido, si bien poseedor de unas dotes extraordinarias como dibujante, y un conocimiento riguroso de las fuentes europeas contemporáneas sobre perspectiva y geometría que incluye, además de las italianas, aportaciones sobre el tema procedentes del ámbito holandés y alemán.

Llegados a este punto resulta necesario el reconocimiento de una vía específica dentro del desarrollo teórico-artístico español en torno a la perspectiva en el siglo XVII. Una teoría que se aleja de las especulaciones de los pintores, que resulta menos abundante que la de estos pero que, cualitativamente, constituye un conjunto teórico importante redactado por arquitectos y escultores o ensambladores.³⁰ Se trata, por otro lado, de una vertiente mucho más pragmática, que nada tiene que ver con la instrumentalización de la perspectiva que, con frecuencia, hallamos en los discursos en torno a la liberalidad de la pintura en la literatura artística española del Siglo de Oro.

Los tratados de perspectiva elaborados por aquellos artífices en la España del siglo XVII, aún a remolque principalmente de los más destacados teóricos en la materia del entorno europeo,

26. GUTIÉRREZ, R., "La "perspectiva" de Vignola...", op. cit.

27. Sobre el papel de la Academia de Matemáticas en el desarrollo de los conocimientos científicos vinculados a la geometría y la perspectiva en España, véase GONZÁLEZ ROMÁN, C., "Ciencia y pragmatismo..." op. cit.

28. Cfr. COLLAR DE CÁCERES, F., op. cit., el citado investigador apunta la posibilidad de que el anónimo traductor del libro de perspectiva de Serlio estuviera relacionado con el ambiente próximo a la Academia de Matemáticas fundada por Felipe II en 1584, a instancias de Juan de Herrera.

29. El primer texto donde apareció una referencia de este ejemplar fue en la ya citada *Bibliografía para la geometría descriptiva* de Gentil Baldrich y Peraita Huertas. Once años después el libro *Imágenes de la perspectiva* de Navarro de Zuvillaga lo recoge en la bibliografía final. El mismo autor, en otro artículo, vuelve a mencionar el manuscrito sanluqueño y lo relaciona con el tratado de Vignola-Danti. Finalmente, la investigación de este importante ejemplar fue desarrollada en la Tesis Doctoral defendida por Andrés Martín Pastor el 2 de octubre de 2009, en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Sevilla.

30. El hecho de que haya más tratadistas entre los pintores tendría que ver, a juicio de Soler y Fabregat, con el hecho de que la representación plana tenga más necesidad de la perspectiva que las artes del espacio; por otro lado, considera que la menor presencia cuantitativa de escultores podría explicarse en parte por el escaso uso de la perspectiva ilusionista entre los españoles más ocupados con la estatuaria y la retabística, cfr. SOLER Y FABREGAT, R., "Libres de perspectiva a biblioteques d'artistes espanyols (Segles XVI-XVIII)", *D'Art, Revista del Departament d'Historia de l'Art*, 20, 1994, pp. 167-180.

constituyen un corpus teórico que integra, actualiza y adapta unos principios científicos al ámbito artístico. Se trata de una teoría que precisa de las matemáticas y la geometría y que, dada la actividad desarrollada por sus autores, fue originalmente concebida no tanto para la plasmación ilusoria del espacio sobre el plano –pintura y bajorrelieve–, como para el diseño y posterior ejecución de aquellas artes que tienen que ver con el espacio, como edificios y retablos.³¹

Por otro lado, el interés suscitado por la “ciencia del arte” en nuestro país entre maestros de obras, escultores o ensambladores, y el desarrollo teórico que, a la vista de los manuscritos conservados, acompaña tales inquietudes, invita a reflexionar sobre algunas cuestiones ya apuntadas por José Emilio Burucúa en su ensayo sobre el uso y significado de la perspectiva en nuestros territorios, esto es, la posibilidad de considerar una especificidad de la mentalidad española.³² Aunque el propósito de nuestras investigaciones en este terrero no pretende, de momento, entrar en el debate historiográfico en torno a los modos de visión,³³ tal vez sí merecería la pena reconsiderar la relación entre pensamiento artístico y realidad social en el contexto cultural español del siglo XVII.

31. Resulta complejo precisar el alcance que llegarían a tener estos manuscritos entre los artistas. Los inventarios notariales que aportan información sobre las bibliotecas de pintores, escultores y arquitectos de los siglos XVI y XVII tienen a veces una naturaleza fragmentaria, y además recogen fundamentalmente obras impresas. Por tanto, dada la naturaleza de las fuentes teóricas aquí analizadas es probable que dichas obras circularan, como ya indiqué con anterioridad, en copias manuscritas y en círculos más reducidos ligados a algún taller o personalidad artística destacada. Contamos, no obstante, con un recuento provisional de los libros de perspectiva registrados en poder de los artistas españoles hasta el siglo XVIII, donde podemos valorar el uso y conocimiento que nuestros artistas poseían sobre tratados de perspectiva como el de Durero, Barbaro, Vignola, Sirigatti, Cousin, Vredeman de Vries, Marolois, etc.... véase SOLER Y FABREGAT, R., op.cit.

32. El citado investigador en sus primeras hipótesis, fiel al pensamiento de Cassirer o Panofsky respecto al valor simbólico de la perspectiva, se interrogaba acerca de la elaboración en España de un concepto peculiar del espacio, pero más adelante apuntaba algo más interesante, la presunta relación crítica del arte y del pensamiento español con la perspectiva como un síntoma más del conflicto de España con la ciencia moderna, cfr. BURUCÚA, J.E., “Arte difícil y esquiva...” op. cit., p. 135.

33. Una interesante confrontación entre las teorías de la visión relacionadas con la configuración perspectiva del espacio sistematizada en Italia, frente a otras interpretaciones de la perspectiva formuladas en el entorno europeo la encontramos en DE MESA, A., “Entre la práctica artesanal y teoría de la visión. El concepto de pirámide visual en el tratado de perspectiva de Jean Pélerin Viator”, *D’Art, Revista del Departament d’Historia de l’Art*, 20, 1994, pp. 59-114.

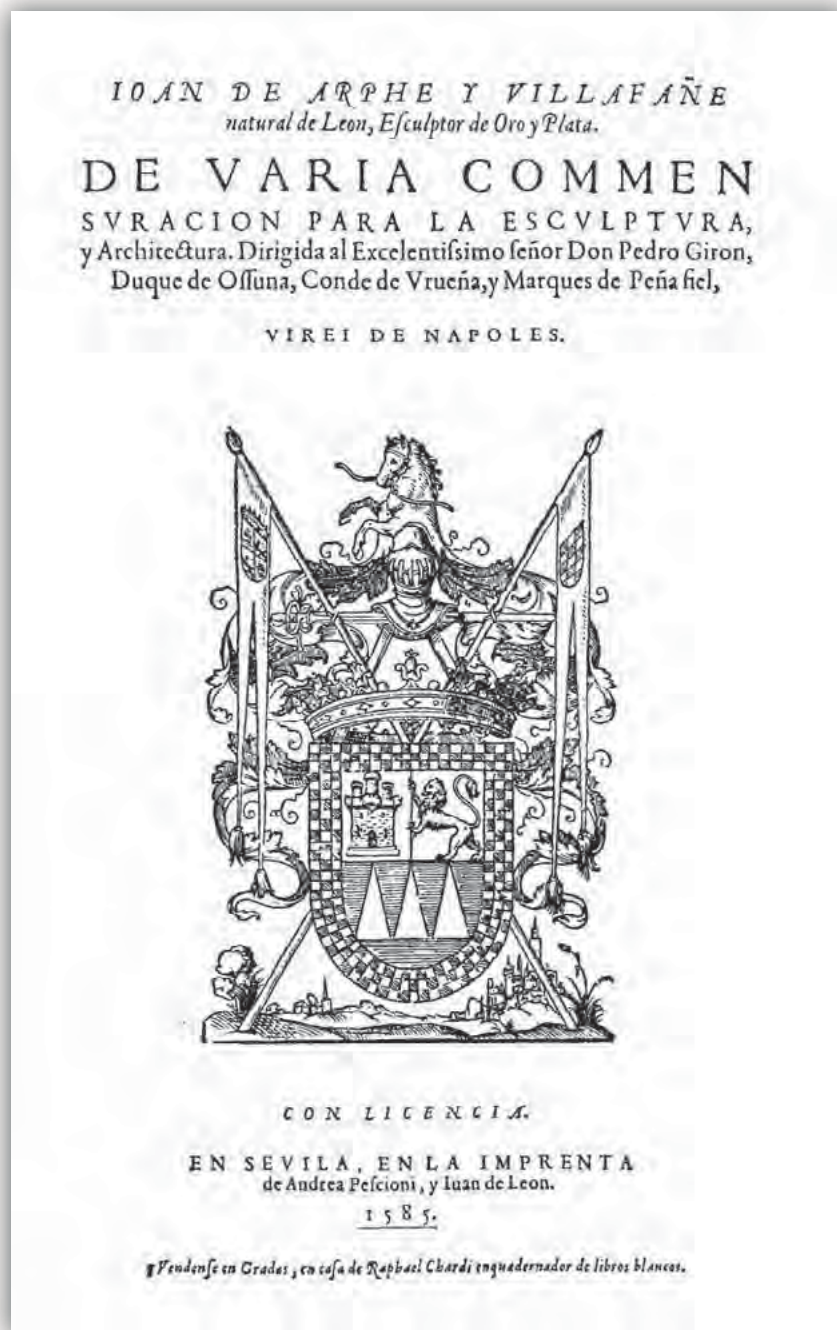


Fig. 1. Juan de ARFE Y VILLAFÑE, *De varia commensuracion para la esculptura y Architectura...*
 En Sevilla, en la imprenta de Andrea Pescioni, y Juan de Leon, Sevilla, 1585



Fig. 2. Antonio de TORREBLANCA, *Los siete tratados della perespectiva practica...* (ha. 1600).
 Biblioteca Nacional Argentina, FD 680(R806)



Fig. 3. Antonio de TORREBLANCA, *Libro segundo de perspectiva practica...* (1617).
 Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, ASF, 364/3



Fig. 4. Salvador MUÑOZ, *Libro de prespectiva de varios autores con varias reglas y curiosidades...* (copia fechada en 1713).
 Biblioteca de Ramón Gutiérrez (Resistencia, Argentina)

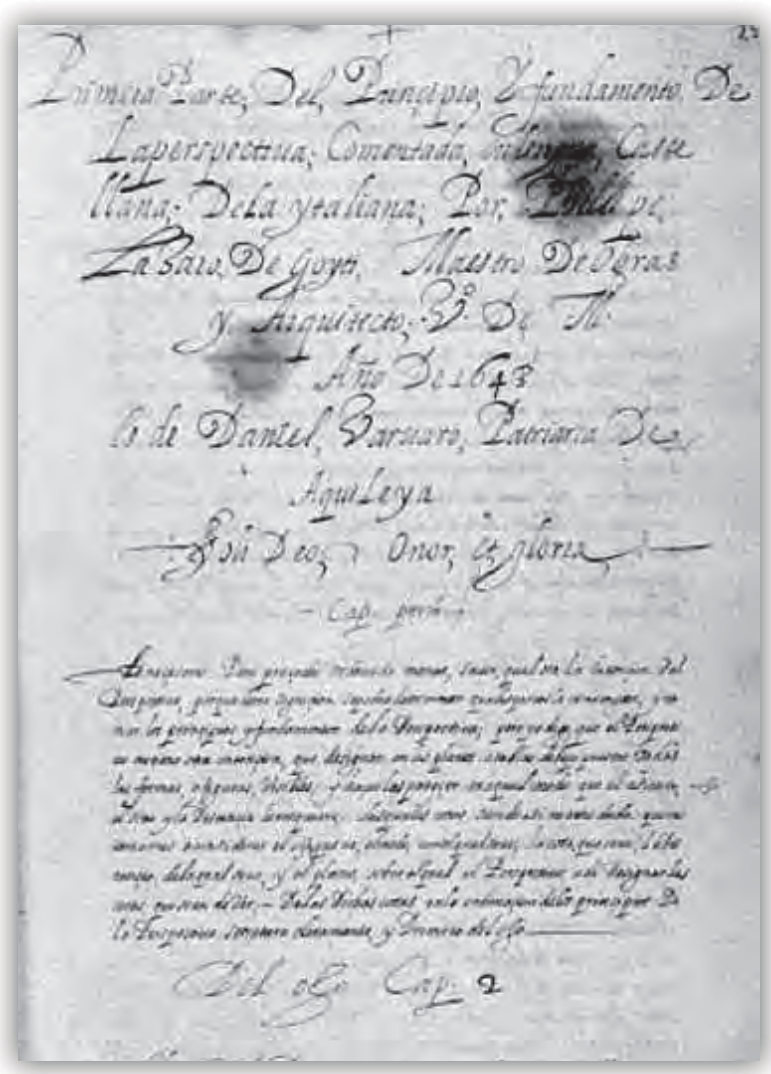


Fig. 5. Felipe LÁZARO DE GOITI, *Primera parte del principio y fundamento de la perspectiva; comentada en lengua castellana...* (1643). Biblioteca Nacional de Madrid, ms. 12830



Fig. 6. Anónimo, Demostración 23 del *Segundo Libro* de Sebastiano Serlio, (ha. 1600).
Biblioteca Nacional de Madrid, ms. 9.177, fol. 41

La investigación histórico-artística aplicada al proyecto de intervención en la Iglesia Renacentista de Iznalloz (Granada)

JOSÉ V. GUZMÁN FERNÁNDEZ

*Universidad de Granada. Departamento de Construcciones Arquitectónicas.
Área de Composición Arquitectónica*

Resumen: El siguiente artículo se presenta como un avance y síntesis de una investigación más amplia y compleja que se lleva a cabo para la realización del proyecto de intervención y puesta en valor de la Iglesia de Iznalloz.

La investigación y documentación histórico-artística ha sido y es fundamental a la hora de enfrentarse a cualquier intervención en un inmueble de valor patrimonial a la vez que supone un aporte importante a la historia y conocimiento del edificio

Recurriendo a fuentes gráficas y documentales, analizando el propio edificio y las diferentes fases desarrolladas en su construcción, así como los agentes que intervinieron, se logra establecer una cronología histórica precisa y dibujar un completo programa artístico, constructivo e iconográfico de la obra.

El proceso de investigación llevado a cabo ha precisado de un conocimiento exhaustivo de todos los niveles arquitectónicos e históricos para poder explicar los mecanismos que han posibilitado su transformación desde sus inicios hasta su imagen actual.

La investigación histórica del monumento, parte de la consideración del edificio como documento, y se ha realizado siguiendo una metodología que ha ido relacionando diversas entradas de información a través de bibliografía, archivos y hemerotecas; contrastada con la información que ofrece el inmueble, a través de su tipología edificatoria, los sistemas constructivos empleados en la construcción o el estado de conservación y su dibujo y levantamiento planimétrico.

La investigación, así realizada, ha posibilitado componer un panorama histórico completo y certero llenando las lagunas existentes y ha permitido establecer una eficaz metodología de investigación histórica aplicada, de una forma científica, al proyecto de restauración e intervención en el monumento, que puede ser muy útil para cualquier otro proyecto de similares características

Palabras Clave: Investigación, edificio como documento, fuentes documentales, metodología, conservación

Abstract: *The following paper is presented as a preliminary synthesis of a broader and more complex piece of an ongoing research carried out for the restoration and preservation program of the church of Iznalloz.*

Historical and artistic documentation and research is essential when dealing with the restoration of a building of heritage value; and they also represent an important contribution to the history and knowledge of the building.

It is possible to establish an accurate historical timeline, a full artistic assessment, the phases of construction and the iconography of the building if graphic and documentary sources, the analysis of the building itself and the builders themselves are considered in the research.

The research undertaken has required a full knowledge of all architectural and historical aspects in order to explain the mechanisms that have caused the transformation of the building from its original to its current state.

This historical research considers the building as a document, and it was carried out using a methodology that acquires the information from literature, newspapers and books. This is contrasted with the information provided by the building through its architectural style, the construction systems used, its state of conservation and drawings and planimetric surveys.

So, the research carried out has enabled the compilation of a complete and accurate historical overview which has filled the previously existing gaps in our knowledge. It has used an effective historical research methodology applied to the restoration project in a scientific way, which can be very useful for any other project of similar characteristics.

Keywords: *Research, building as a document, documentary sources, methodology, conservation*

1. Introducción

El proyecto de restauración y puesta en valor de un edificio protegido o de valores patrimoniales exige un exhaustivo y completo estudio del inmueble en el que tiene un peso fundamental la investigación histórica y artística del mismo. El interés de dicha investigación tiene un doble objetivo: por un lado ser “soporte para las decisiones de diseño y restauración”¹; y por otro lado, forma parte de la restauración misma, elaborar una documentación histórica completa del edificio que permita conocer desde su ideación y traza a las sucesivas intervenciones que han aportado capas históricas al mismo.

Gran parte de los estudios históricos que se llevan a cabo en restauraciones son excesivamente amplios, poco concretos y farragosos para el doble objetivo anteriormente descrito. Junto al estudio del período histórico, la adscripción estilística y el análisis artístico es necesario desarrollar una profunda investigación de la fábrica, la estructura y la construcción directamente sobre el mismo monumento, que debe ser considerado para el historiador como fuente documental básica para el estudio.

No suele ocurrir así, ya lo apuntaba la profesora Concha Fontela en varios de sus trabajos, lo habitual en Galicia y en muchos otros lugares es que los proyectos de restauración no cuenten con una memoria histórica seria y precisa del monumento.

¿Cómo se puede intervenir en un edificio si no se conoce su historia? Sería pues necesario “plantearse una revisión de la disciplina de la historia del arte con objeto de elaborar un método de trabajo que resulte adecuado para conseguir una correcta lectura científica² e histórica del monumento” que permita actuar sobre él de manera rigurosa.

Una metodología posible, con un esquema y una estructura concretos, es la que aportamos en las siguientes páginas fruto del proyecto de intervención y valorización de la Iglesia renacentista de Iznalloz (Granada).

1. R. Gutiérrez, “Las fuentes históricas y la heurística”. Máster de restauración y rehabilitación del patrimonio Universidad de Alcalá. Vol. 1, (Teoría e historia de la restauración), 1997, pp. 172-179

2. C. Fontela San Juan, “La documentación del proyecto y el proyecto como documento”, PH (Boletín del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico) 19, 1997, p. 83

2. El estudio histórico-artístico de un edificio

● 2.1 Premisas de partida

Los procesos de investigación sobre la arquitectura histórica, precisan de un conocimiento concreto de todos aquellos niveles en los que se manifiesta. Atrás quedaron los estudios basados en la mera consideración de bibliografías, búsqueda en archivos y planimetrías históricas. Al situarnos frente a un edificio histórico necesitamos conocer su evolución constructiva, para explicar los mecanismos que han posibilitado su transformación desde las primeras trazas hasta su imagen actual.

Ya la Carta de Venecia de 1964 decía que “La restauración estará siempre precedida y acompañada por un estudio arqueológico e histórico del monumento” y más aún “la conservación y restauración de monumentos constituye una disciplina que requiere de todas las ciencias y todas las técnicas que puedan contribuir al estudio y salvaguarda del patrimonio monumental”³; anunciando así la necesaria complementariedad de las diversas disciplinas para elaborar un documento lo más completo y riguroso posible.

La Declaración de Amsterdam de 1975 concretó lo enunciado en la Carta de Venecia: “Todo programa de rehabilitación deberá ser estudiado a fondo antes de su ejecución y conviene, reunir una documentación completa sobre los materiales y técnicas”

La carta de Cracovia del año 2000 abundaba aún más y aportaba algo novedoso: la interpretación y significado de la historia para el edificio, más concretamente “... la identificación del significado histórico, artístico y sociocultural del monumento”⁴.

Se advierte que a lo largo de estos años en los que el concepto de patrimonio y su rehabilitación ha ido variando y enriqueciéndose mucho, siempre se ha subrayado la necesidad de la investigación histórica. Ahora, sin embargo, se exige que vaya más allá que el simple análisis artístico y la cronología aproximada. Se hace necesario elaborar un significado, interpretar la historia para la obra, entender su emplazamiento, su lugar, las intervenciones sufridas y las patologías que las suscitaron.

Las nuevas leyes de patrimonio, como ocurre con la gallega, ya exigen la participación de un profesional de la historia en los estudios previos del proyecto de restauración. La ley de patrimonio andaluz aporta nuevas sensibilidades y nuevos enfoques relativos a la conservación e indica la necesidad de entender el emplazamiento, sus visuales, su adecuación ambiental y también apunta lo importante del respeto a las aportaciones que cada época dio al edificio, evitando su eliminación y eligiendo, por tanto, un estudio histórico mucho más exhaustivo y preciso.

3. Carta de Venecia: “Carta Internacional sobre la Conservación y la Restauración de los Monumentos y los Sitios”. Actas del Segundo Congreso de Arquitectos y Técnicos de Monumentos Históricos (Venecia, 25 -31 Mayo 1964), Venecia, 1964, p.1

4. “Carta de Cracovia. “Principios para la Conservación y Restauración del patrimonio construido”. Conferencia Internacional sobre Conservación, Cracovia, 2000, p. 2

Con este panorama tan claro resulta necesario responder con responsabilidad y elaborar una metodología que permita que la investigación histórica sea correcta en los términos que se exigen y que hemos bosquejado.

● 2.2 La investigación: fuentes documentales

El análisis de las diferentes fuentes es la base de toda investigación histórico- arquitectónica, constituyendo el principio sobre el que han de apoyarse las diferentes hipótesis evolutivas del edificio.

No es objeto de este trabajo ahondar en el tema de las fuentes documentales ampliamente estudiado por otros autores, pero sí aportaremos algunas matizaciones y consideraciones que normalmente utilizamos en la realización de nuestras investigaciones. Tener presente una clasificación clara y sencilla nos permitirá saber a qué fuentes acudir, cómo clasificar la información y cómo ordenarla a la hora de poder ir elaborando el trabajo. Las fuentes son entradas de información, que debe ir engrosando una base de datos pues su utilidad vendrá al provocar el cruce de información de cada manantial. En este sentido, las fuentes documentales podrían quedar sistematizadas así:

- las fuentes absolutas, son fuentes editadas o inéditas que tienen un claro contenido documental histórico: Escritas (bibliografía), Gráficas (Análisis de la cartografía histórica urbana, planimetría histórica del edificio, recopilaciones fotográficas), Institucionales (documentación archivística, índices de archivos y prensa escrita.), Personales (consulta personal, entrevista, conversación telefónica).
- Por otro lado junto a estas fuentes, entendemos el propio edificio como documento soporte de importante información: fuente documental relativa. Saber entresacar dicho contenido informativo y aplicarlo a la investigación histórica es nuestro cometido. Piero Sampaolesi⁵ ya indicó en sus trabajos que cualquier estudio histórico debe estar sustentado por un análisis continuo del edificio, obviar este examen sería olvidarnos de la fuente más importante y el estudio quedaría incompleto; por ello Sampaolesi fija el conocimiento del edificio a través de una serie de instrumentos: los denominados instrumentos intrínsecos, contenidos en el propio edificio, y los extrínsecos, procedentes de fuentes externas. Abundaremos en este tema más adelante.

Así, pues, con todo lo dicho anteriormente, podría establecerse una clasificación de dichas fuentes, en función de su procedencia, en la que se hallen implícitas las características indicadas por Sampaolesi y que queda bien reflejado en la figura 1.

5. P. Sampaolesi, "Discorso sulla metodologia generale del restauro dei monumento", Editrice Edam, 1977

● 2.3. El caso de la Iglesia Renacentista de Iznalloz

Sirvan unas breves líneas para presentar el edificio sobre el que trabajamos toda la investigación, la Iglesia Parroquial de Nuestra Señora de los Remedios de Iznalloz, que todos los autores coinciden en señalar como una de las creaciones más importantes del renacimiento andaluz y español. Pero el quedar inacabada junto con las desafortunadas intervenciones que se han llevado a cabo en el edificio en el último siglo, le dan un aspecto extraño e híbrido a medio camino entre iglesia antigua - nave industrial de bloques; lo cual, francamente, no hace honor al nombre que la trazó allá por el siglo XVI ni viene a subrayar las palabras de D. José Manuel Gómez-Moreno Calera que apuntan a este templo como "...una de las creaciones más felices del arquitecto Diego de Siloé⁶ ... y un ejemplar sin igual en nuestro Renacimiento español...". Efectivamente la traza siloesca, su novedad proyectiva y la eficacia de su espacialidad son los elementos más destacables de este edificio.

Hemos de saber que la obra se inicia en 1549, construyendo la cabecera, siguiendo los dos primeros tramos y el perímetro externo. Desde este primer momento, la eficaz colaboración de su mejor discípulo, Juan de Maeda, y la del escultor Alonso Hernández; dan buena factura y fuerza a la obra. De las tres naves y cuatro tramos de que consta, sólo se terminaron los dos primeros, los dos últimos quedaron sin cubrir quedando sólo hasta la altura de arranque de los arcos y bóvedas. En el siglo XX se termina lo inacabado de manera apresurada, poco respetuosa y rigurosa mediante una solución a base de ladrillos, uralitas y bloques que hacen desmerecer la importancia del edificio.

Gómez-Moreno González, se ha referido a ella como una reproducción en pequeño de la Catedral de Granada; ciertamente la configuración de pilares en cruz con pilastras para descargar los arcos, las capillas hornacinas, los contrafuertes y remates, y las bóvedas entre góticas y baídas, se acercan bastante al templo metropolitano, y todo el conjunto mantiene un bello equilibrio, que aunque con cierto regusto gotizante introduce gran novedad en planta y alzado de gran originalidad renacentista. Cabe citar, por ejemplo, la perfecta integración de todos sus componentes espaciales en un volumen cerrado que no muestra al exterior las complejidades y diferencias internas.

El Obispado de Granada, manifestó la necesidad de llevar a cabo una intervención de restauración del templo que lograra devolverle su esplendor y lo pusiera en valor. En ello estamos trabajando en los últimos años presentando aquí la metodología y proceso de investigación histórica que entendemos también forma parte del proceso de restauración, es decir, la elaboración de un corpus documental de su historia y construcción.

La información previa existente sobre el monumento era escasa; sólo el historiador granadino Gómez-Moreno Calera había dedicado un notable esfuerzo a dibujar el panorama bajo el que debió construirse la Iglesia, pero aún quedan lagunas por descifrar, en palabras del propio historiador: "...todavía con muchas cuestiones por aclarar...de una de las obras de arquitectura más singulares e interesantes de la provincia..."⁷.

6. J.M. Gómez-Moreno Calera. "Las Iglesias de las siete villas". Instituto Gómez Moreno. 1989. p. 139

7. *Ibid.* p. 143

La documentación gráfica disponible era también precaria, aunque sí que existía una importante documentación fotográfica histórica con algunas instantáneas de incalculable valor⁸. El único plano de planta encontrado ha sido el realizado por el historiador Manuel Gómez Moreno en el siglo XIX. Ver figura 2.

3. El edificio como documento: fuente de información primaria en la investigación

Como se apuntó anteriormente, entendemos que el edificio en sí mismo es un documento que puede ser “leído críticamente” y que puede “aportar información de carácter histórico”⁹. La obra arquitectónica entendida así con un valor documental, exige que el proceso de investigación tenga una etapa sustanciosa de búsqueda de información en el monumento mismo. La puesta en relación de documentos escritos y datos - análisis del monumento se entiende como un proceso de ida y vuelta entre ambas fuentes que darán como resultado un completo y acertado panorama histórico - artístico de la obra.

Pero esta consideración del edificio como documento que contiene información y que debe ser objeto de análisis y estudio a la hora de abordar cualquier estudio histórico es un concepto relativamente actual. Aunque ya se planteaba Viollet le Duc, la importancia de una investigación inicial a toda intervención, exhaustiva, documental e histórica; no será hasta Camilo Boito cuando se inicie un proceso de valoración del monumento desde el punto de vista histórico y estético que Gustavo Giovannoni elabora y sistematiza aún más y convierte en un puntal de la restauración contemporánea¹⁰.

Desde el momento en que entendemos que el monumento es un documento, cualquier intervención realizada en un edificio, considerando portador de una rica información estratificada en sus fábricas, ha de afrontarse con el mayor grado de conocimiento previo. Es además una fuente primaria de información; los trabajos de Ros Sempere¹¹ así lo apuntan: “las mismas cosas materiales (objetos) pueden ser consideradas documentos cuando se erigen en elementos sensibles y directos de estudio o de prueba en una demostración” y siendo nuestro objeto de estudio un edificio, podemos decir que es un documento primario pues su contenido es original e informativo y no deriva de ningún otro documento, lo cual lo convertiría en secundario.

El trabajo estriba en extraer la información contenida en el edificio. El siguiente esquema (Figura 3) sistematiza y recoge la información que puede obtenerse.

8. El plano junto con los croquis, dibujos y fotografías del historiador, se conservan en el Instituto Gómez Moreno de la Fundación Rodríguez Acosta de Granada.

9. Luis E. Molina. “Arqueología y restauración de monumentos históricos”. Boletín Antropológico Universidad de Los Andes. 65, Septiembre- Diciembre, 2005. p. 357

10. Ibid., p. 356

11. M. Ros Sempere. “Las técnicas documentales aplicadas a la restauración arquitectónica: precisiones sobre el concepto de documento”. Documentación de las Ciencias de la Información 91 2006, vol,29, 91-124

La obtención de esta información tan valiosa contenida en el edificio necesita de la realización de una serie de trabajos y de análisis específicos. Se precisa, pues, de una colaboración interdisciplinar basada en el respeto entre profesionales¹², en el trabajo conjunto que permita compilar los datos suficientes, ponerlos en común y poder elaborar la historia completa del edificio. Esta historia será también una plena contribución a la historia de la arquitectura en general y podrá servir en investigaciones de otros edificios.

4. Metodología de la investigación histórico-artística aplicada al proyecto de restauración

Desde el momento en que entendemos el monumento como documento, cualquier intervención que vayamos a realizar en éste, “considerando portador de una rica información estratificada en sus fábricas”¹³, ha de afrontarse con el mayor número de datos y análisis debidamente valorados por especialistas. El equipo multidisciplinar debe estar formado por profesionales en cada campo, coordinados por un arquitecto, y atañe al historiador del arte saber conjugar todas las informaciones recibidas.

Podemos elaborar una metodología siguiendo lo propuesto en el apartado anterior sistematizando dichos análisis a realizar en el edificio documento. Ver figura 4.

Entresacar la información contenida en dichos análisis es un proceso complejo, estos análisis suelen aportar muchos datos científicos importantes para el conocimiento del edificio pero que hay que saber discriminar los que nos interesan para la elaboración de la historia. Una opción que suele resultar operativa es tener claras una serie de cuestiones e interrogantes a plantear. Dichas cuestiones son de gran ayuda y orientan sobre qué respuestas debemos buscar en cada análisis y documento, en el siguiente esquema quedan reflejadas.

Toda la información ha de quedar recogida y relacionada en bases de datos, estructurada por temas y por elementos y gestionables mediante consultas; buscando el cruce de datos que es lo que realmente es interesante. Ver figura 5.

5. Historia y arte en la iglesia de Iznalloz: nuevos planteamientos y aportaciones

Aportamos ahora nuevos datos y nuevos planteamientos de manera sucinta que han venido a completar la documentación y conocimiento existente sobre la Iglesia de Iznalloz. Estas nuevas aportaciones derivan de la puesta en práctica de la metodología expuesta y servirán para ejemplificar muchas de las cuestiones y enfoques comentados.

Por un lado se ha podido documentar mediante la consulta de las FUENTES ABSOLUTAS (escritas, institucionales y orales), las intervenciones de los años 50 realizadas por los presbíteros

12. A González Moreno-Navarro, “La investigación histórica en el proceso de intervención en los monumentos”, *Historia y Arquitectura*. 1986, p. 155

13. Fontela, *Op.Cit.*, p. 83

y hermanos “los Benavides” que fueron párrocos de la Iglesia de Iznalloz en esos años de posguerra y autarquía; así como la intervención de Esnaola Gómez en los años 80 que fue paralizada posteriormente..

Respecto a las FUENTES RELATIVAS, dónde encontramos mayor interés y aportaciones novedosas: Desde el estudio URBANO, el edificio adquiere una posición estratégica de dominación del paisaje y de la escala de ciudad. Fue claramente proyectado para guardar una relación directa con el castillo árabe y con el acceso principal al municipio y guarda un pleno sentido con el concepto de espacio público del renacimiento

Respecto a la información ARTÍSTICA, aun no estando acabada, la Iglesia muestra una clara estructura original de planta de salón con intervenciones posteriores, sobre todo la portada del siglo XVII factura mediocre de Miguel Guerrero al uso de otras de la época.

La PLANIMETRÍA nueva ha permitido demostrar la cantidad de relaciones proyectivas utilizadas para la traza del templo, algo habitual en las obras renacentistas, lo que viene a subrayar el uso de los tratados de arquitectura en la obra. El levantamiento de los alzados y su hipótesis ideal ha venido a apoyar la idea del alzado sur como la verdadera fachada del edificio, compuesto al gusto de los palacios italianos.

Desde el punto de vista CONSTRUCTIVO y ESTRUCTURAL se han podido identificar los canteros, y sus marcas, documentando la perfecta estereotomía de la obra; así como las canteras locales de las que se extrajo el material tanto de piedra como de madera.

La información ARQUEOLÓGICA busca comprobar aún la antigua existencia de una mezquita en el lugar y los enterramientos.

La mayor parte de las PATOLOGÍAS de humedad derivan de la sustitución en los 50 de la cubierta original de cerchas y vigas de madera local por otra mediocre de mala factura.

6. Conclusiones

La investigación histórica del edificio, a través de bibliografía, archivos o hemerotecas, tiene necesariamente que ser contrastada con la información que ofrece el propio edificio, considerado como documento primario en el estudio. A través de su tipología edificatoria, los sistemas constructivos empleados en su construcción o su estado de conservación junto con los análisis y levantamientos realizados se podrá manejar una amplia documentación que, sin duda, permitirá que la investigación sea más rigurosa y exhaustiva. La interpretación de los datos absolutos y su contraste con la observación directa del edificio y sus análisis ha de realizarse mediante un buen trabajo interdisciplinar, dónde historiador del arte y arquitecto puedan armonizar bien todas las informaciones recibidas, planteando así una cronología evolutiva fiable.

En la medida en la que esto se ponga en práctica, las intervenciones en patrimonio serán más responsables y correctas. El patrimonio es documento de civilización y cultura una equivocada actuación sobre él puede dejar en silencio la historia de la memoria colectiva que, plasmada en piedra, aporta no sólo datos histórico constructivos, sino también referencias culturales y sentimentales del lugar en el que el monumento se sitúa.



Figura 1. Gráfico de clasificación de las fuentes documentales. Autor: JOSE GUZMÁN FDEZ



Figura 2. Instantáneas que muestran la configuración externa compacta, la fachada inacabada y la solución de los años 50 del siglo XX, la cabecera interior y las bóvedas y pilares de las naves. Autor: J. GUZMÁN



Figura 3. Gráfico del concepto de edificio como documento. Autor: JOSE GUZMÁN FDEZ

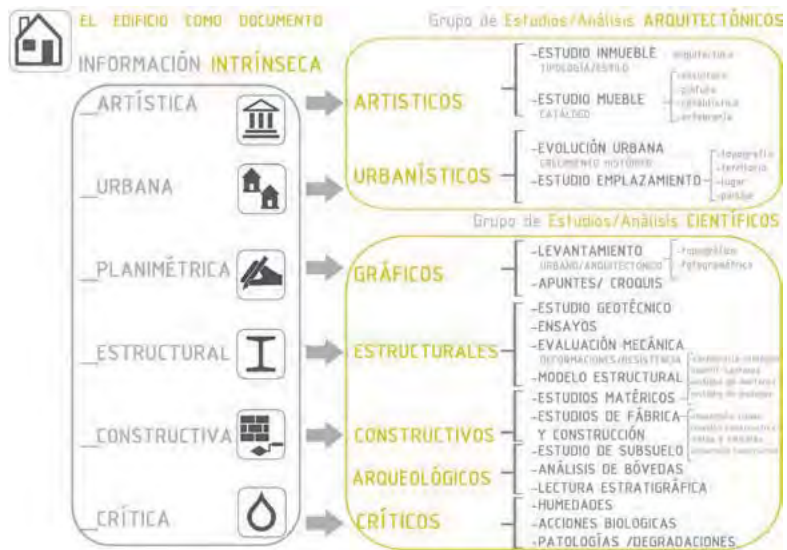


Figura 4. Esquema de la metodología a seguir para obtener información del edificio- documento. Autor: JOSE GUZMÁN FDEZ

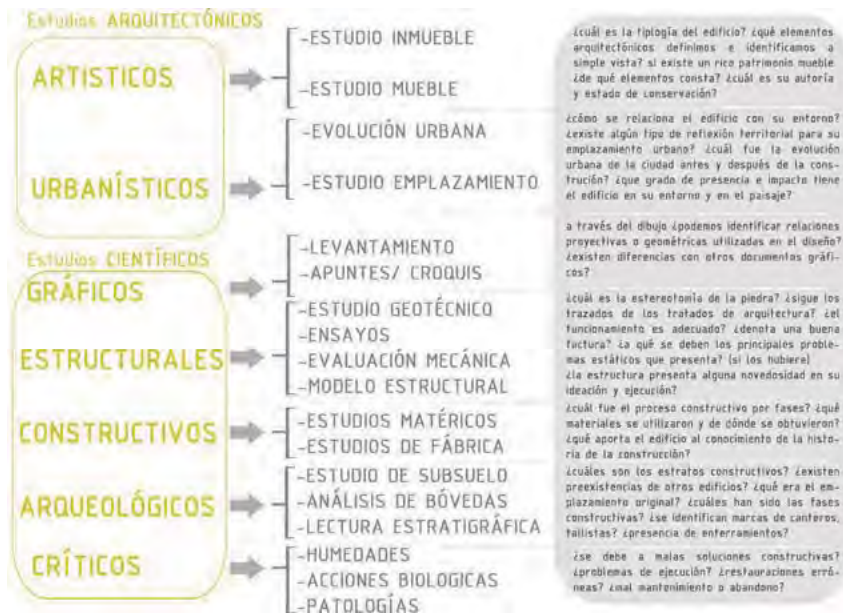


Figura 5. Gráfico de cuestiones a plantear a cada documento de análisis del edificio. Autor: JOSE GUZMÁN FDEZ.

Herencia y tradición: La pintura española decimonónica en ultramar

MARTHA ELIZABETH LAGUNA ENRIQUE¹
Universidad de Salamanca

Resumen: El Museo Nacional de Bellas Artes de La Habana, atesora una importante colección de pintura europea del siglo XIX. Entre las obras más representativas encontramos las procedentes de Italia, Alemania, Francia, Gran Bretaña y España. Particularmente la pintura española decimonónica destaca por el gran volumen y el valor de sus piezas y, en concreto, la pintura del último cuarto de ese siglo sobresale por su variedad tanto en autoría como en géneros. Así, nos encontramos con gran número de trabajos ejecutados por artistas españoles de la talla de Anglada Camarasa, Antonio María Esquivel, Mariano Fortuny, Vicente López, Eugenio Lucas Velázquez, Federico de Madrazo, Raimundo de Madrazo, Joaquín Sorolla, por solo citar algunos ejemplos. Este trabajo propone una aproximación a la colección de pintura española del siglo XIX del museo habanero y las posibilidades de investigación del tema.

Palabras clave: Pintura española, siglo XIX, Museo Nacional de Bellas Artes, La Habana.

Abstract: *The National Museum of Fine Arts in Havana, hoards an important collection of nineteenth century European painting. Between the most representative works we find the proceeding ones from Italy, Germany, France, Great Britain and Spain. Particularly the Spanish nineteenth-century painting stands out for the great volume and the value of his pieces. In specific the painting of the last quarter of the century stands out for his authors' variety and pictorial genders. We find a great number of works executed by Spanish artists of the height of Anglada Camarasa, Antonio María Esquivel, Mariano Fortuny, Vicente López, Eugenio Lucas Velazquez, Federico de Madrazo, Raimundo de Madrazo, Joaquín Sorolla and others. This work proposes an approximation to the collection of 19th century Spanish painting of the Havana's museum and the research opportunities of the topic.*

Keywords: *Spanish painting, 19th century, National Museum of Fine Arts, Havana.*

Preámbulo

El Museo Nacional de La Habana fue instituido oficialmente por decreto presidencial del veintidós de febrero de 1913, siendo el Presidente de la República de Cuba, José Miguel Gómez y el Secretario de Instrucción Pública y Bellas Artes, Mario García Kohly.² A ins-

1. Titular de una beca para iberoamericanos del Ministerio de Asuntos Exteriores y de Cooperación y de la Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo (Beca MAEC-AECID).

2. Al frente de esta Secretaría, Mario García Kohly desarrolló una intensa labor en pro del mejoramiento de la enseñanza y el progreso de la literatura y las artes, con un importante apoyo oficial. Precisamente, el expediente

tancias de este último se fundaron además la Academia Nacional de la Historia³ y la Academia Nacional de Artes y Letras.⁴ En su momento quedaron establecidos los presupuestos del museo como entidad pública, liderada en un principio por Emilio Heredia⁵ y creada con el propósito de (...) *que no se pierdan por falta de atención debida los esfuerzos efectuados durante las distintas etapas de nuestra vida colectiva, por llegar al estado de derecho en que, pura ventura nuestra y de nuestros sucesores, nos coloca el actual régimen republicano, después de tantos sacrificios que, por sí solos serían motivo suficiente para estimular a los elementos constitutivos de la nacionalidad para no detenerse en sus adelantos, hasta lograr que el nombre de la República de Cuba, se repita con la respetuosa veneración que inspiran las naciones celosas de su tradición histórica y resueltas a figurar en primera línea en el concierto de la civilización universal.*⁶

Así, en los albores de 1959, la institución que nos ocupa era un museo mixto de arte e historia de Cuba y atesoraba aquellos objetos y documentos de diversa naturaleza que tuvieran relación con cualquier manifestación de la cultura, la ciencia y la historia. A partir de esa fecha, acontecieron cambios económicos, políticos, sociales y culturales, que marcaron el inicio de un nuevo período en la historia del país. Los hechos que se sucedieron vertiginosamente dieron lugar, además, a la reforma de esa institución que, al cabo, perfilaría su vocación definitiva, disponiendo su posterior consagración exclusiva a las bellas artes. De esta manera, el Museo Nacional de Bellas

más antiguo que se conserva en el Museo Nacional de Bellas Artes remite a la gestión del Secretario de Instrucción Pública y Bellas Artes, con el propósito de lograr la donación de la primera pieza para la colección del museo, suceso ocurrido el diez de agosto de 1910. Sobre este particular, vid. Registro General de Adquisiciones y Donaciones de objetos al Museo Nacional (1912-1959), Exp. 1, Museo Nacional de Bellas Artes, Ciudad de La Habana.

3. Fundada por el decreto ley núm. 772, fechado el veinte de agosto de 1910 funcionó como corporación adscrita a la Secretaría de Instrucción Pública y Bellas Artes, con la misión de investigar, adquirir, coleccionar y clasificar todos aquellos documentos y objetos que, en mayor o menor grado, pudieran resultar de interés histórico. En este sentido, vid. *Enciclopedia Cuba en la mano*, Ucar, García y Cía, 1940, pp. 1047-1048.

4. El treinta y uno de octubre de 1910 se creó la Academia Nacional de Artes y Letras por decreto presidencial, con el objetivo de adquirir y conservar obras artísticas y literarias de relevancia y difundirlas por medio del grabado y la imprenta. Asimismo, la Academia velaba por la conservación de los monumentos artísticos de la nación y promovía exposiciones públicas, concursos y actos de divulgación cultural. La integraban las secciones de Literatura, Música, Pintura, Escultura y Arquitectura. En este sentido, vid. *Ibidem*, pp. 1048-1049 y "Academia Nacional de Artes y Letras", *El Figaro* (La Habana), 13 de noviembre de 1910, núm. 46, p. 698.

5. Emilio Heredia y Mora, nació en La Habana el dieciocho de septiembre de 1872. Este arquitecto y dibujante cursó estudios en la Escuela Profesional de Pintura y Escultura de San Alejandro de La Habana, en la Academia de San Fernando de Madrid y permaneció cuatro años en París, como estudiante libre de arquitectura de la Académie des Beaux-Arts, y de dibujo en la Académie Colarossi. Colaboró con sus dibujos e ilustraciones en numerosas revistas y publicaciones, entre ellas *El Figaro*. Emilio Heredia publicó en edición limitada un testimonio de su gestión en la instalación del Museo Nacional, dejando un exhaustivo listado que contiene las piezas que atesoraba esa institución en un primer momento de su existencia. Vid. E. Heredia, *Museo Nacional. Memoria del Comisionado del Sr. Emilio Heredia*, La Universal, 1913. Murió en la capital cubana, el veintinueve de julio de 1917 y dejó inconclusos numerosos proyectos arquitectónicos y monumentos.

6. *Gaceta Oficial de la República de Cuba*, 3 de marzo de 1913, "Decreto núm. 184, de 22 de febrero de 1913", p. 2631-2632.

Artes de La Habana emprende su historia como entidad cultural y educativa especializada únicamente en artes visuales.

Andando en el tiempo, en el año 2001 se inició un nuevo período en la historia del museo habanero, lo que podría considerarse como un renacimiento de la institución determinado por la importante remodelación y ampliación arquitectónica a que fue sometida a finales del pasado siglo,⁷ con el propósito de albergar, en dos edificios localizados en una misma zona, los más valiosos exponentes del patrimonio artístico de la nación cubana. De esta manera quedó inaugurado un museo con sendas sedes abiertas al público para exponer el arte de producción nacional y el arte internacional de forma independiente, y un tercer inmueble,⁸ menor en dimensiones y espacio, destinado justamente a las labores administrativas, dotado con talleres de mantenimiento, espacios para otras funciones logísticas del conjunto museístico y que, en determinadas circunstancias, puede alojar alguna que otra muestra expositiva, dependiendo de las características de la misma. Todo ello podría traducirse en la materialización de un proyecto integral de expansión del museo que implicó un considerable crecimiento del espacio expositivo, con los requerimientos técnicos de conservación (iluminación, climatización, control de humedad) y almacenes adecuados física y ambientalmente para la preservación y manipulación de las obras.

Actualmente la colección de arte cubano, que incluye trabajos de una buena parte de los artistas más representativos del país desde el siglo XVI hasta el presente, se muestra en el Palacio de Bellas Artes, que constituía la sede habitual del Museo Nacional de Bellas Artes de La Habana hasta el momento de la remodelación⁹ (Fig. 1). Dividida en cuatro secciones que se suscriben a la clasificación de arte de la colonia, cambio de siglo, arte moderno y arte contemporáneo, la muestra exhibe la evolución histórica de la plástica cubana, a través de las diferentes manifestaciones artísticas -pintura, escultura, grabado, dibujo e instalación-, destacando en este sentido los espacios individuales reservados para artistas sobresalientes de cada período histórico.

7. A mediados de 1996, el museo cierra sus puertas y un equipo especializado bajo las directrices del Consejo de Estado de la República de Cuba, asume la responsabilidad del monumental proyecto arquitectónico de restauración y ampliación.

8. Se trata de la sede socio-administrativa "Antonio Rodríguez Morey" que se encuentra situada en la calle Monserrate, esquina Empedrado, en la Habana Vieja. Enclavado dentro del recinto amurallado de San Cristóbal de La Habana, el edificio que nos ocupa datado en 1764, albergó el antiguo Cuartel de Caballería y Milicias del ejército español, que en su momento fue el cuartel más grande de la ciudad. A lo largo de los años, este inmueble fue destinado para diversos usos militares y en 1946 se le añadió un tercer nivel. En la década de 1980, con serios problemas constructivos, sobre todo estructurales, fue adjudicado para uso del Museo Nacional. En este sentido, vid. J. Linares, *El Museo Nacional de Bellas Artes. Historia de un proyecto*, Oficina de publicaciones del Consejo de Estado, 2001, pp. 88-94.

9. Ubicado en la calle Trocadero, entre Zulueta y Monserrate de la Habana Vieja, este edificio proyectado por el arquitecto Alfonso Rodríguez Pichardo, se inauguró el dieciocho de junio de 1954 y reemplazó al decimonónico Mercado de Colón (conocido como Plaza del Polvorín), luego de los prolongados avatares que se presentaron para la construcción del Palacio de Bellas Artes. Sobre este particular, vid. *Ibidem*, pp. 44-53

La colección de arte universal se expone en el otrora Centro Asturiano de la capital cubana, ubicado frente al céntrico Parque Central¹⁰ (Fig. 2). Proyectado por el arquitecto español nacido en Pinar del Río (Cuba), Manuel del Busto Delgado -galardonado con el primer premio del concurso internacional convocado a tal efecto-, este edificio monumental fue inaugurado el veinte de noviembre de 1927, tras cuarenta años de vida de esa institución en la isla antillana y se inscribe dentro del eclecticismo historicista de principios del siglo XX y el neorrenacimiento hispánico.¹¹ Posterior a esta obra, la producción del arquitecto transitaría hacia otros estilos como el Art Decó y el racionalismo.

Las colecciones de arte universal incluyen pinturas, esculturas, dibujos, grabados y significativos fondos arqueológicos que se agrupan en varias salas de exposiciones. Precisamente la estancia destinada al Arte de la Antigüedad dedica secciones a Egipto, Grecia y Roma. También encontramos exponentes mesopotámicos, fenicios y etruscos. Destaca el conjunto de más de un centenar de vasos griegos, el grupo funerario egipcio y los retratos republicanos romanos. Por su parte, el arte europeo incluye muestras de escuelas internacionales de relevancia innegable: Italia, Flandes, Holanda, España, Francia y Gran Bretaña. Llegados a este punto, debemos manifestar el interés que despiertan los retratos ingleses de los siglos XVII al XIX, con exponentes de Thomas Gainsborough, Thomas Lawrence, Joshua Reynolds, entre otros; los variados géneros abordados por la pintura holandesa del siglo XVII, el núcleo conformado por obras españolas del siglo XIX y comienzos del siglo XX y el arte francés a través de figuras como François Gerard, Jean Dominique Ingres, Delacroix, Courbet, Millet y varios pintores de la Escuela de Barbizon, Camille Corot, Constant Troyon, Charles-François Baubigny, entre otros. De igual modo, el museo atesora una amplia colección de estampas y dibujos de arte europeo, que abarca desde el siglo XVII hasta nuestros días. Aparte se exhiben obras correspondientes a las colecciones de arte asiático, norteamericano y de las escuelas nacionales de México, las Antillas y Sudamérica. He aquí la relevancia y el gran atractivo histórico, artístico y pedagógico que ofrece esta institución dotada de un amplio abanico de posibilidades para los visitantes y, por supuesto, para los estudiosos de las artes visuales.

Hablamos entonces de un museo cuyo nombre figura junto a prestigiosas instituciones culturales latinoamericanas del siglo XX como el Museo de San Carlos de Ciudad de México, el Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires o el de Bellas Artes de Río de Janeiro. El museo cubano

10. La sede de arte universal se halla emplazada estratégicamente en la calle San Rafael, núm. 1, entre Zulueta y Monserrate, la Habana Vieja. Este palacio que destaca por su grandilocuencia arquitectónica fue la morada de las Sociedades Asturianas en Cuba, una de las más representativas y poderosas de las asociaciones regionales en la isla, que se mantuvo hasta inicios de los años sesenta. El edificio de uso eminentemente colectivo, resuelto en espacios de grandes dimensiones y comunicaciones muy abiertas, albergó más tarde el Tribunal Supremo Popular de la República de Cuba, hasta el momento de su restauración para ser utilizado con fines museísticos. Al respecto, vid. *Ibidem*, pp. 162-169 y *Centro Asturiano de La Habana. Nuevo Palacio Social*, Purdy & Herderson Company, 1928.

11. En este sentido, vid. C. Álvarez, "El Palacio del Centro Asturiano de La Habana", en *Liño. Revista Anual de Historia del Arte*, 8, 1989, pp. 109-128. Sobre el arquitecto Manuel del Busto Delgado sugerimos vid. R. Faes, *Manuel y Juan Manuel del Busto, arquitectos* (Tesis Doctoral), Universidad de Madrid, 1982.

cuenta con una colección de alrededor de 47 628 obras conformada en sus más de noventa y siete años de existencia. De ellas, más de 45 000 declaradas patrimonio nacional y cerca de 2 000 que están en depósito como parte de la labor de gestión cultural inherente a la entidad. De esa cifra, cerca de 700 obras integran la colección de arte español, cuyas piezas más antiguas están fechadas en las postrimerías del siglo XV.

La pintura española del siglo XIX en el Museo Nacional de Bellas Artes de La Habana

La comunicación que presento al XVIII Congreso Español de Historia del Arte *Mirando a Clío. El arte español espejo de su historia*, y en concreto a la sección *Proyectos e Innovación. El ámbito jacobeo*, que se perfila como un espacio para la reflexión e intercambio de proyectos, constituye una aproximación a la investigación que estoy desarrollando sobre *La pintura española del siglo XIX en el Museo Nacional de Bellas Artes de la Ciudad de La Habana*, tema de mi Tesis Doctoral, actualmente en proceso de realización. Por tanto, nuestro interés no reside en abarcar el tema en su totalidad, sino introducir el estudio, analizar cuál es el estado de la cuestión y sus posibilidades de investigación, aportando algunas claves generales.

Alcanzado este punto, resulta oportuno plantear que este conjunto que puede considerarse entre los más representativos fuera de la península, no ha sido suficientemente estudiado.¹² En efecto, aunque se han realizado varias exposiciones en Cuba, España y otros países,¹³ que reafirman la importancia de este patrimonio artístico y constan varios estudios y catálogos sobre estas obras, estimamos que partiendo de estas publicaciones y esas experiencias museológicas, se debe profundizar y rellenar lagunas que aún persisten en el tratamiento del tema en la actualidad. Con tal propósito nos hemos planteado un análisis exhaustivo de las fuentes, contrastando las informaciones aparecidas a ambos lados del Atlántico, planteando además un seguimiento pormenorizado del itinerario de cada una de las obras, la historia de su llegada a la isla y las colecciones a las que pertenecieron antes de su ingreso al Museo Nacional de Bellas Artes. Procuramos integrar los estudios museográficos que se han realizado sobre este tema, con nuevas y actualizadas visiones historiográficas sobre estas obras, incluyendo también referencias al contexto histórico, los

12. En el continente americano existen otras colecciones de pintura española que han sido tradicionalmente más analizadas, por ejemplo, la del Museo de San Carlos de México, la del Museo de Bellas Artes de Buenos Aires y la de The Hispanic Society of America, en Nueva York.

13. Algunas de ellas las mencionamos a continuación: *Pintura española*, Londres (1920); *El legado Rafael Carvajal*, La Habana (1955); *La pintura española del siglo XIX*, La Habana (1965); *La pintura romántica en España*, La Habana (1981); *Pintura española y cubana y litografías y grabados del siglo XIX*, Madrid (1983); *Los Sorollas de La Habana*. (Colección del Museo Nacional de Bellas Artes de Cuba), Madrid (1984); *Sorolla, el pintor de la luz*, México (1992); *Pintura española del siglo XIX. Del Neoclasicismo al Modernismo*, Madrid (1992); *Eugenio Lucas Velázquez en La Habana*, Madrid, (1996); *Obras maestras del Museo Nacional de Cuba. Pinturas españolas y cubanas del siglo XIX*, Tokio, Osaka, Nagano, Nagoya y Matsuyama (1997); *Pintores valencianos en el Museo de La Habana*, Valencia (1997); *Pinturas españolas y cubanas del siglo XIX. Museo Nacional de Cuba*, Salamanca (1999); *Pintura andaluza del siglo XIX. Museo Nacional de Bellas Artes de Cuba*, La Habana (2003); *José María Romero, un romántico entre Sevilla y La Habana*, La Habana (2006) y *Arte y realidad. Pintura española del siglo XIX*, La Habana (2006).

estilos artísticos a que pertenecen, etc., lo cual enriquece el análisis en gran medida. Todo ello va a permitir dilucidar algunas contradicciones presentes en la bibliografía sobre este tema.

Grosso modo dentro de los objetivos generales que perseguimos con esta investigación podemos expresar nuestro interés en profundizar en el estudio y valoración de las obras de pintura española del siglo XIX de la colección del museo cubano, recuperar toda la información posible acerca de la historia y procedencia de esas pinturas, así como su llegada al museo de arte habanero, realizar una valoración actualizada de la importancia y la trascendencia de esas obras dentro de la producción de cada uno de los artistas e investigar y destacar a través del análisis de las mismas los vínculos culturales entre España y Cuba. También se encuentra dentro de nuestros objetivos la elaboración de un catálogo que contenga las pinturas españolas de ese período (1800-1900) que se localizan en la actualidad en el museo, con el oportuno análisis formal y la reconstrucción de la historia de cada pieza, las exposiciones en las que ha participado, la bibliografía y catálogos en que aparece, etc.

Del mismo modo, debemos apuntar que, tal como hemos anticipado, proyectamos abordar el proceso de conformación de esta importante colección de pintura española, los principales coleccionistas, las características específicas de ese coleccionismo privado de arte europeo y las circunstancias históricas que condicionaron ese interés manifiesto en la burguesía y la aristocracia habaneras por la pintura española en los inicios del siglo XX —momento en el que, según se ha planteado, se produce la entrada de la mayor parte de las obras de arte español a Cuba procedentes principalmente de España, pero también de diferentes países europeos, Estados Unidos y Argentina—.

Para el desarrollo de esta Tesis Doctoral en un primer momento, en la Ciudad de La Habana, practicamos al estudio y valoración de los fondos in situ. Nuestra prioridad fundamental ha sido realizar un examen exhaustivo de cada una de las pinturas que constituyen el objeto de nuestra investigación, apoyándonos en toda la literatura especializada que analiza algunos de los artistas y las obras, estimando la posibilidad de proponer nuevas perspectivas de análisis.

El trabajo de archivo se ha desarrollado fundamentalmente en el Centro de Documentación “Antonio Rodríguez Morey” del propio Museo Nacional de Bellas Artes, en el Museo de la Ciudad, la Biblioteca Nacional de Cuba, el Archivo Nacional de Cuba, la Biblioteca Central de la Universidad de La Habana y el Registro de Patrimonio de la Ciudad de la Habana. Recopilamos así, suficiente información procedente del levantamiento bibliográfico y de fuentes primarias y consultamos una buena parte de la bibliografía disponible sobre este tema en ambos países, los catálogos de las exposiciones que se han realizado hasta el momento y contienen textos críticos, algunos libros y artículos publicados sobre la pintura de cada uno de los artistas españoles objeto de nuestro estudio y, lógicamente, todos los textos, reseñas y noticias sobre el museo.

Por lo que hemos expuesto hasta aquí, sin lugar a dudas, podemos expresar que el arte español constituye uno de los puntos más sólidos de la colección de pintura internacional de esta institución cubana pues resulta uno de los conjuntos más numerosos y heterogéneos. A través de las obras que posee el museo es posible apreciar el desarrollo histórico del arte peninsular desde las últimas manifestaciones del gótico internacional y el estilo hispano-flamenco de los siglos XV y XVI, hasta las corrientes que precedieron al vanguardismo del siglo XX.

El mayor protagonismo del conjunto lo asume la pintura, aunque también encontramos es-cultura, dibujos y estampas que en este caso, no se incluyen en nuestro estudio, pero que estimamos serán objeto de una investigación posterior ya que, por su número e importancia dentro de la colección, ameritan un análisis específico. El origen de la colección se debe fundamentalmente a ingresos de clasificación muy diversa que abarcan desde las donaciones realizadas por diversas instituciones y coleccionistas privados,¹⁴ pasando por algunas compras efectuadas por el museo, hasta algunos legados de considerable importancia, entre los que sobresale el realizado en 1954 a nombre de Rafael G. Carvajal y Ruiz¹⁵ que significó un incremento sustancial para el conjunto de pintura hispana del período. De esta suerte, la formación de la colección de pintura española se ha producido de manera paulatina a partir de la fundación de la institución en 1913, sin embargo, debemos señalar que en las décadas de sesenta y setenta se experimentó un crecimiento acelerado en el número de obras, a partir de las transferencias realizadas por el Estado tras el cambio político acontecido en 1959, incorporándose a las colecciones numerosas piezas patrimoniales de inestimable valor artístico e histórico.¹⁶

Sin lugar a dudas, el siglo XIX y las primeras décadas del siglo XX, constituyen la sección mejor representada dentro de la pintura española del museo. Los diferentes géneros abordados en la pintura del siglo XIX se encuentran reunidos en esta colección, el retrato, el paisaje, la composición costumbrista, los bodegones, quedando en desventaja la pintura de historia. Así, el retrato, género pictórico extremadamente fecundo en ese siglo dada su gran demanda social,¹⁷

14. Por solo citar algunos nombres de importantes coleccionistas: Julio Lobo Olavarría, Oscar B. Cintas Rodríguez, José Gómez Mena Vila y su hija Lilian Gómez Mena Seiglie, Rafael G. Carvajal Ruiz, Tomás Felipe Camacho y Joaquín Gumá Herrera (conde de Lagunillas); junto al Arzobispado de La Habana, la Casa de Beneficencia, entre obras instituciones públicas y coleccionistas privados que contribuyeron notablemente con sus aportaciones a los fondos de este museo.

15. María Ruiz y Olivares era viuda de Marco Aurelio González de Carvajal y marquesa consorte de Pinar del Río. Sobre este particular, vid. F. X. Santa Cruz, "Del Pasado-Por el Conde San Juan de Jaruco. Títulos nobiliarios residentes en Cuba", *Diario de la Marina* (La Habana), 15 de febrero de 1948. En memoria de su hijo Rafael G. Carvajal y Ruiz, la marquesa legó en 1954 al Museo Nacional setenta y nueve pinturas cubanas y europeas. En la familia el coleccionismo fue iniciado por María del Carmen de la Luz González de Carvajal y Leopoldo González de Carvajal y Zaldúa. Matrimonio de cubana y asturiano, se dice que en los años ochenta del siglo XIX, el esposo recibió el título de marqués de Pinar del Río. La señora era una de las hijas del dueño de la Real Fábrica de Tabacos y Cigarros de Cabañas (Pinar del Río) y aportó gran capital a la unión, permitiendo que la familia estableciera una nueva marca de puros. La descendencia incrementó la colección, siendo antológico el conjunto de arte erótico, propiedad de Rafael Carvajal.

16. Desde los primeros meses el Estado revolucionario inició la denominada política de *recuperación de valores del Estado* practicando confiscaciones y nacionalizaciones que pusieron en sus manos invaluable obras de artes plásticas y decorativas, pasando la propiedad de ese patrimonio a titularidad estatal, a partir de la Oficina de Recuperación de Bienes del Estado (ORBE), del Ministerio del Interior de la República de Cuba. Sobre la naturaleza y formación de las colecciones de arte extranjero del Museo Nacional de Bellas Artes de Cuba, vid. D. M. López, *Un estudio de la historia del coleccionismo de Arte Universal en el Museo Nacional de Bellas Artes* (Tesis de Maestría), Facultad de Artes y Letras, 2007.

17. En España, el auge y la originalidad del retrato como género pictórico durante el Siglo de Oro, ejerció una influencia decisiva a lo largo de todo el siglo XIX. Así, la mayor parte de los pintores españoles de la centuria, fueron asiduos retratistas y algunos de ellos, se dedicaron casi exclusivamente al género. En este sentido, vid. J. Barón, *El retrato español en el Prado. De Goya a Sorolla*, Museo Nacional del Prado, 2007.

logra su expresión más elaborada en artistas de la talla de Vicente López, José Gutiérrez de la Vega, Antonio María Esquivel, José de Madrazo, Federico de Madrazo y Joaquín Sorolla, entre otros ejemplos, excelentes retratistas que reflejan en sus obras la sociedad española de su tiempo a través de personajes destacados dejando muestras de la variedad extraordinaria que alcanza el retrato y la evolución del género. (Figs. 3 y 4)

Por su parte, las escenas costumbristas encuentran a través de Eugenio Lucas Velázquez y su obra, un intérprete habitual, que con su romanticismo colorista y popular, a través de las escenas taurinas o protagonizadas por majas y su técnica suelta, desarrolló una pintura de género en la cual está presente el recuerdo de Francisco de Goya, del que es seguidor y en ocasiones, claro imitador.¹⁸ El museo posee abundantes cuadros de Eugenio Lucas Velázquez y de su hijo Eugenio Lucas Villaamil y aunque se han realizado revisiones de las obras para diferenciar las que pertenecen a padre e hijo, todavía el conjunto genera determinada ambigüedad puesto que, a través del tiempo, un mismo trabajo ha sido atribuido a uno u otro indistintamente.

El cultivo del paisaje en España también cobra protagonismo en la colección con las dos obras que atesora el Museo Nacional del pintor de origen belga Carlos de Haës, padre del paisajismo español, quien inició y estimuló con sus cuadros naturalistas un nuevo interés en el género (Fig. 5), sin desvirtuar los valores intrínsecos de la obra de Jenaro Pérez Villaamil y Manuel Barrón que se distinguen por sus versiones idealizadas del paisaje. También está representado el paisaje realista catalán, influido básicamente por la pintura francesa de género y protagonizado por Ramón Martí Alsina, autor de un par de marinas de formato apaisado que forman parte de los fondos del museo. De la segunda mitad del siglo, la colección posee piezas de artistas de notoriedad como Mariano Fortuny de quien se conservan cinco óleos, cuatro acuarelas y nueve grabados y Raimundo de Madrazo con un conjunto de trece piezas suyas, incluidas dos acuarelas. Asimismo, están bien representadas otras firmas importantes del momento como los artistas madrileños Martín Rico (nueve obras), Vicente Palmaroli (dos retratos) y Eduardo Rosales (un pequeño paisaje).

Particular importancia tiene el conjunto de obras de Joaquín Sorolla, valorado por su extensión y reconocida calidad.¹⁹ Aunque la mayor parte de los cuadros del artista corresponden a la etapa de mayor trascendencia de su producción plástica, entre los años 1900 y 1911, existen ocho trabajos fechados en los finales de la centuria decimonónica. Quedan por mencionar otros artistas con trabajos importantes dentro de la colección habanera y que forman parte de nuestra investigación: José María Romero²⁰ (Fig. 6), Valeriano Domínguez Bécquer, Ricardo Balaca, Hermenegildo Anglada Camarasa, entre otros. En fin, una extensa nómina de artistas hispanos

18. Sobre el conjunto de Eugenio Lucas Velázquez en el museo cubano, vid. F. Calvo, M. Crespo: *Eugenio Lucas Velázquez en La Habana*, Fundación Cultural Mapfre Vida, 1996.

19. Sobre este particular, vid. *Los Sorollas de La Habana. (Colección del Museo Nacional de Bellas Artes de Cuba)*, Dirección General de Bellas Artes y Archivos, 1984.

20. Todo parece indicar que a mediados del siglo XIX, la obra del artista José María Romero tuvo gran aceptación en Cuba. Así en la colección del matancero José Manuel Ximeno, figuraban al menos quince de sus pinturas. Consta además, que cuatro de estas obras pasaron con posterioridad a integrar los fondos del Museo Nacional. Para consultar parte del inventario de la colección Ximeno, vid. D. M. Ximeno, *Aquellos tiempos...*, Imprenta y Librería El Universo, 1928, pp. 110-205.

del siglo XIX,²¹ cuyas obras gozaron de amplia recepción y fuerte arraigo entre la pujante aristocracia criolla de la mayor de las Antillas, conformando un valioso patrimonio que aguarda por estudios sistemáticos y pormenorizados, para llenar los vacíos existentes y solucionar incógnitas en el conocimiento de la historia del coleccionismo de arte español en Ultramar.

Bibliografía

- C. Reyer, M. Freixa, *Pintura y escultura en España 1800-1910*, Cátedra, 1995.
- F. V. Garín, *Los Sorollas de La Habana*. (Colección del Museo Nacional de Bellas Artes de Cuba), Ministerio de Cultura, 1984.
- D. M. López, *Un estudio de la historia del coleccionismo de Arte Universal en el Museo Nacional de Bellas Artes* (Tesis de Maestría), Facultad de Artes y Letras, 2007.
- Gaceta Oficial de la República de Cuba*, 3 de marzo de 1913, “Decreto núm. 184, de 22 de febrero de 1913”.
- Gaceta Oficial de la República de Cuba*, 10 de marzo de 1913, “Decreto núm. 218, de 3 de marzo de 1913”.
- Gaceta Oficial de la República de Cuba*, 18 de mayo de 1962, “Resolución núm. 2880, de 16 de mayo de 1962”.
- G. Zéndegui, “Lo que significa el Museo Nacional y cómo aprovecharlo”, *Revista Cubana*, XXXI, 3-4, 1957, p. 119.
- H. Montenegro, *La pintura romántica en España*, Editorial Orbe, 1981.
- I. Trujillo, “Una mirada por el arte cubano y universal”, *Bohemia Internacional*, 9, 93, 2001, pp. 32-35.
- J. A. Gaya, *La pintura española fuera de España. Historia y catálogo*, Espasa-Calpe, Madrid, 1958.
- J. Linares, *El Museo Nacional de Bellas Artes. Historia de un proyecto*, Oficina de Publicaciones del Consejo de Estado, 2001.
- J. Weiss, *La arquitectura colonial cubana. Siglos XVI al XIX*, Instituto Cubano del Libro. Agencia Española de Cooperación Internacional, 1996.
- L. Soto, “El tesoro artístico nacional”, *Carteles*, 1, mayo, 1946, pp. 48-53.
- A. Fernández, M. Crespo, E. Cardet, *Pinturas españolas y cubanas del siglo XIX. Museo Nacional de Cuba*, Caja Duero, 1999.
- P. Hoz, “El Museo Nacional se multiplica. Una obra a la altura del patrimonio artístico de la nación”, *Granma* (La Habana), 19 de julio de 2001, 170, p. 5.

21. El registro de las obras del siglo XIX objeto de nuestro estudio se incrementa con los trabajos de Juan Rodríguez Jiménez (El Panadero), Juan López, Luis Álvarez Catalá, Carlos Blanco, Vicente Borrás Mompó, Ricardo Brugada Panizo, Ramón Cortés, Francisco Domingo Marqués, Manuel Domínguez Sánchez, Rafael Romero Barros, Tomás Fedriani Ramírez, Luis Ferrant Llansás, Antonio Gisbert Pérez, Manuel Jiménez Aranda, María Luisa de la Riva Callo, Enrique Martínez-Cubells, José Felipe Parra Piquer, Francisco Peralta del Campo, Aureliano de Beruete Moret, Francisco Pradilla Ortiz, Ignacio Pinazo, Cecilio Plá Gallardo, entre otros.



Fig. 1. Edificio de Arte Cubano, Palacio de Bellas Artes, 1954
Museo Nacional de Bellas Artes. Ciudad de La Habana.
Arquitecto: Alfonso Rodríguez Pichardo



Fig. 2. Edificio de Arte Universal, Antiguo Centro Asturiano, 1927
Museo Nacional de Bellas Artes. Ciudad de La Habana.
Arquitecto: Manuel del Busto Delgado



Fig. 3. Vicente López Portaño

El General José Pascual de Zayas y Chacón, ca. 1818. Óleo/tela, 225 x 160,5 cm

Colección Museo Nacional de Bellas Artes. Ciudad de La Habana. Inv.: 93-605

Procedencia: Colección Pedro Romero y Ferrant, conde de Casa-Romero.

El dieciocho de junio de 1962 fue transferido al Museo Nacional de Bellas Artes por el Instituto Nacional de la Reforma Agraria (INRA).



Fig. 4. Federico de Madrazo Küntz

Retrato de don José Rodríguez López, 1872. Óleo/tela, 208 x 131 cm

Colección Museo Nacional de Bellas Artes. Ciudad de La Habana.

Firmado y fechado en el billete sobre la mesa, extremo central izquierdo: «I.S.M.B./ Fed. de Madrazo. /23 Febo. 1872» (en sepia). Inscripción en el billete superior: «Habana. Exmo. Sr. D. José Rodríguez/ López/ Sagua La Grande» (en sepia). Inv.: 93-620
Procedencia: Colección Oscar B. Cintas. Permaneció en el salón de la casa de Cintas del Vedado (La Habana) hasta su muerte el once de mayo de 1957. No consta la fecha de ingreso al Museo Nacional.



Fig. 5. Carlos de Haës Nerinckx

Paisaje con árbol y agua, 1865. Óleo/tela, 78 x 103 cm

Colección Museo Nacional de Bellas Artes. Ciudad de La Habana.

Firmado en el extremo inferior derecho: «C. de Haes 1865» (en siena). Inv.: 93-108

Procedencia: Legado de Rafael G. Carvajal.

El tres de febrero de 1954 fue donado al Museo Nacional de Bellas Artes por María Ruiz Olivares, marquesa de Pinar del Río, en memoria de su hijo.



Fig. 6. José María Romero López

La comunión de Santa María Magdalena, ca. 1857-1858. Óleo/tela, 245,5 x 155 cm

Colección Museo Nacional de Bellas Artes. Ciudad de La Habana. Inv.: 93-588

Procedencia: Colección Cosme de la Torriente.

Se conoce que a mediados del siglo XIX, este óleo pertenecía a la colección de José Manuel Ximeno.

La Historia del Glorioso Apóstol Santiago a través de la escultura gallega de los siglos xvii y xviii

MARICA LÓPEZ CALDERÓN¹
CEPESE (Porto)

Resumen: Durante los ss. XVII y XVIII, la imaginería gallega y, particularmente, compostelana representó a Santiago el Mayor a partir casi exclusivamente de dos tipologías: como peregrino y como caballero. En este artículo intentamos demostrar cómo tras la elección de las mismas se encuentra, no ya el afán tridentino de instruir al fiel, sino la específica defensa de estos dos aspectos de la hagiografía de Santiago desde el punto y hora que su veracidad es puesta en cuestión en este momento; por consiguiente, en nuestra opinión, ambos tipos iconográficos deben leerse en clave política más que devocional.

Palabras claves: Santiago el Mayor. Peregrino. Caballero. Escultura. Galicia

Abstract: Throughout the XVII and XVIII centuries, the Galician and, particularly, the Compostelana sculpture represented James the Elder almost exclusively according to two typologies: as pilgrim and as knight. In this article we attempt to demonstrate how behind their choice underlies, not just the effort derived from Trent of training the faithful, but the specific defense of these two aspects of James's hagiography, since their veracity is put into question at this moment; consequently, in our opinion, both iconographic types must be read better in a political than in a devotional key.

Key words: James the Elder. Pilgrim. Knight. Sculpture. Galicia

El Concilio de Trento en su sesión vigésimo quinta declara “que se deben tener y conservar, principalmente en los templos, las imágenes de Cristo, de la Virgen madre de Dios, y de otros Santos” y que, por medio de las mismas, “se instruye y confirma el pueblo”². Este hecho, la imagen como Biblia de los iletrados, serviría ya para justificar por qué a lo largo de la Edad Moderna y, particularmente, a raíz de Trento la estatuaria galaica resume la vida del apóstol San-

1. Beneficiaria del Programa Nacional de Movilidad de Recursos Humanos del Plan Nacional de I-D+i 2008-2011. Este trabajo se integra en los Proyectos de Investigación “Arte y monasterios. La aplicación del patrimonio artístico a la sostenibilidad de la Ribeira Sacra (Montederramo y Ribas de Sil)” financiado por el Ministerio del Interior y Ciencia (Ref.: HUM 2007-61938) y “Artífices e patróns no monacato galego: Futuro, presente e pasado” financiado por la Xunta de Galicia (Ref.: INCITE 263-131PR).

2. El Sacrosanto y Ecuménico Concilio de Trento, traducido al idioma castellano por Don Ignacio Lopez de Ayala, Madrid, Imprenta Real, 1785, pp. 476-477.

tiago el Mayor a partir, principal y casi simplemente³, de dos tipos iconográficos: como peregrino y como caballero. Y es que, como explicaba Fr. Juan de Niela Torres en su *Oración Panegírica de Señor Santiago el Mayor*, “los Españoles debemos hablar del, en orden a Nosotros”⁴ y cuánto más, añadiría, si bien implícitamente, en su *Oración Panegírica* el P. Bartholome Torres de Navarra, “los Gallegos”⁵. Y *hablar del, en orden a Nosotros* era hablar, como se desprende de cualquiera de las dos oraciones mencionadas o como refiere en su sermón, bajo el ya sugerente título “De las Alabanças del Apóstol Santiago, y de las obligaciones en que le está España”, F. Antonio Feo de que “enseño a invocar el nombre de Cristo” y de que “nos tiene debaxo de su proteccion”⁶; esto es, de Santiago como peregrino y como caballero. Ahora bien, tras la elección de estas dos tipologías creemos que no sólo se encierra el afán tridentino de instruir al *idiota*⁷, sino que también se encuentra, como en los propios discursos que acabamos de referir, la defensa de estos dos aspectos de la hagiografía de Santiago desde el punto y hora que la veracidad tanto de uno como de otro, y atendiendo a distintos intereses particulares, es puesta en cuestión en este momento. Por lo tanto, aún cuando se trata de dos tipos que hunden sus raíces en la Edad Media, su vigencia en la Moderna no ha de ser vista como simple herencia e inercia histórica, sino que cobran todo su valor en el contexto mismo en que fructifican; y, es más, resultado de ese contexto son algunas de las innovaciones que, como a continuación veremos, se introducen en los propios tipos.

1. Tipo iconográfico de Santiago Peregrino

● 1.1. Primer subtipo: Santiago peregrino posando

El tipo iconográfico de Santiago Peregrino, como dijimos, nace en la Edad Media, momento en que, a raíz del incremento del culto a Santiago y desarrollo de la peregrinación a Compostela, la hasta ese momento vigente representación del Santo como apóstol empezó a apropiarse, primero, de los atributos –báculo y escarcela- e insignias –venera- de los peregrinos que visitaban

3. Es cierto que también se utiliza el tipo de Santiago en la Catedral, pero este sólo aparece en las iglesias parroquiales de las que es Patrón.

4. J. Niela Torres, *Oración Panegírica del Señor Santiago el Mayor, Apóstol, y Patrono de las Españas, y de sus Armas Catholicas*, predicada en su día en la Santa Iglesia Metropolitana de Granada, con la asistencia de los dos Cabildos Eclesiástico, y Secular, y del Ilustrísimo Señor Arzobispo. Año 1703, Granada, Imprenta Real de Francisco Ochoa, 1703, p. 26.

5. De hecho, el autor hace girar el sermón, como él mismo expone en el folio 4, en torno al nombre del apóstol como *Santiago de Galicia*. Ello, evidentemente, lo lleva a focalizar todo el discurso en la relación existente entre el Santo y su “patria” o “tierra propia” –Galicia-. B. Torres de Navarra, *Oración Panegírica*, en la solemnisima fiesta, que el Ilustrísimo Cavildo de la Santa, Apostolica, Metropolitana Iglesia de Señor Santiago, consagra a su Unico Singular Patron, y Tutelar de las Españas, el día veinte y seis de Julio de mil setecientos y veinte y dos, Santiago, Imprenta de Andres Frayz, 1722.

6. A. Feo, *Sermones de los tratados, y vidas de los Santos*. Traduzidos de lengua portuguesa, en castellana, por don Alonso Mexia, Galeote natural de Baeça, Baeza, Mariana de Montoya, 1617.

7. Término empleado en los escritos surgidos a raíz del Concilio de Trento para referirse al público analfabeto al que se destina la obra de arte; sirva como ejemplo el tratado que, precisamente bajo el título *Norte de Idiotas*, publica Francisco de Monzón en el año 1563.

su tumba y, a continuación, de su indumentaria; este proceso culminaría en el siglo XVI siendo el apóstol figurado bajo la apariencia de un peregrino de su tiempo⁸. En este contexto, el teólogo de Lovaina Johannes Molanus en su *De Historia SS. Imaginum* (1594), obra que es consecuencia del decreto tridentino sobre las imágenes⁹, al abordar la iconografía de Santiago establece que es preferible su representación con la espada que con el bordón y la venera justificando este hecho en que su fuente se encuentra en las Sagradas Escrituras¹⁰; es decir, reclama una vuelta al tipo apóstol en detrimento de aquel de peregrino.

Ahora bien, ¿qué sucede en la práctica? Steppe en su estudio sobre la iconografía de Santiago, en el que toma como referencia ejemplos de España, Francia y, sobre todo, de los Países Bajos, señala que “dans la période de la Contre-Réforme et du Baroque on observe un retour au type apôtre”¹¹, característica que, en principio, también se constata en Italia¹². De forma específica, si atendemos al primer encargo de empeño que acomete el propio cabildo compostelano tras Trento, nos referimos al coro de la catedral (1599-1606), parece asimismo confirmarse este hecho desde el punto y hora que en él Santiago es figurado con la indumentaria de apóstol –túnica, *pallium* y descalzo-, limitándose la de peregrino al sombrero que lleva a su espalda, al tiempo que, salvo por el bordón, se prescinde de cualquier otro atributo o insignia que lo identifique como romero.

No obstante, esta obra no deja de constituir una excepción en el conjunto de la plástica compostelana, perfectamente explicable en el contexto mismo de la sillería para la que fue concebida, como lo demuestra el hecho de que en las dos siguientes empresas que el cabildo acomete en relación con la figura de Santiago: la escultura que Pedro del Valle talla para el baldaquino de la catedral (1667) y la estatua que Pedro del Campo esculpe para la fachada de la Puerta Santa (ca. 1694) (Fig. 1), el apóstol aparezca, en realidad, perfectamente caracterizado como peregrino a través de la vestimenta, atributos e insignias, restringiéndose su identificación como discípulo de Jesús al libro que, en ambos casos, sujeta, cerrado, con su mano izquierda. La importancia de estas dos piezas radica, además, en que se convirtieron en el paradigma a seguir por los imagineros compostelanos, de manera que, a lo largo de los siglos XVII y XVIII, en Galicia y, particularmente, en el área de influencia de Santiago la representación del hijo del trueno siguió siendo como peregrino, distinguiéndose, eso sí, las variantes de Santiago con capa y Santiago sin capa en función de que el modelo tomado fuese el de Pedro del Campo o Pedro del Valle respectivamente. Así, la referencia al primero aún la encontramos en el año 1758, concretamente en la imagen que

8. J. C. Steppe, “L’iconographie de Saint Jacques Le Majeur (Santiago)”, Santiago de Compostela: 1000 ans de pèlerinage européen, Gante, 1985, pp. 136-139.

9. En el mismo, tras aceptarse la conservación de las imágenes, se establece “que no se coloquen imágenes algunas de falsos dogmas, ni que den ocasión a los rudos a peligrosos errores” (op.cit., p. 478), lo que dará lugar a la aparición de numerosas obras, entre ellas la del flamenco Molanus, que buscarán reglar la iconografía religiosa.

10. J. Molanus, *De Historia SS. Imaginum*, Lovaina, Joannes Natalis Paquot, 1771, pp. 316-317.

11. J. C. Steppe, op.cit., p. 139.

12. R. Mª Vázquez Santos, “Santiago peregrino: indumentaria, atributos, emblemas y variantes de una iconografía”, Camín de Santiago: revista peregrina, 7, 2009, pp. 36-37.

Gregorio Fernández O Vello talla para la parroquia de Santiago de Bascoi (Mesía, A Coruña)¹³, mientras que al segundo, bien entrada la segunda mitad del siglo XVIII, en la imagen que Pedro de Romay realiza para la capilla compostelana de San Roque¹⁴.

Esta preferencia por la tipología de Santiago como peregrino que se constata en la Compostela moderna, en realidad, era advertida por los propios escritores del momento para el conjunto de España; de hecho, cuando Interián de Ayala en su también tratado sobre las imágenes sagradas aborda la iconografía del apóstol refiere que “de dos maneras pintan frecuentemente los Pintores al Apóstol Santiago”, siendo una de ellas “en traje de peregrino, afianzado de un grande báculo, de donde está colgando una bolsa, y sobre los hombros [...] la Esclavina; y además, con un sombrero bastante grande, adornado de conchas”¹⁵. Iconografía que, como continúa el fraile mercedario, “habrá dimanado, de haber corrido este Apóstol con mucha presteza, y conforme convenía al hijo del trueno, la España”¹⁶, afirmación nada baladí para la época.

En este sentido, no podemos perder de vista que, a finales del siglo XVI, la curia romana, encabezada por el cardenal César Baronio, niega la venida, predicación y presencia del cuerpo del apóstol en Compostela, lo que tendría como consecuencia la reforma tanto del breviario de Pío V, como de los libros de liturgia romana¹⁷. Evidentemente, la respuesta a tales afirmaciones no se hizo de esperar desde España y, menos aún, desde la propia catedral compostelana, de manera que salieron a la luz diversas *Historias del apóstol*, más o menos vinculadas con el propio ámbito catedralicio, en que se rebatían los argumentos del cardenal; sirvan como ejemplo la *Historia del Apóstol de Jesús Christo Sanctiago Zebedeo Patrón y Capitán General de las Españas* escrita por Mauro Castellá Ferrer y publicada en el año 1610 o la *Historia del Glorioso Apóstol Santiago Patrón de España: de su venida a ella, y de las grandezas de su Iglesia, y Orden militar* de Hernando Oxea, donde, ya desde el propio título, se adivina cuál es, sino la principal, al menos una de las principales intenciones del autor, lo que se traduce al interior en dos capítulos, el sexto y el decimoquinto, dedicados, según reza esta último, a “responde(r) a las objeciones que algunos hacen acerca de la venida de Santiago a predicar a España: que cosa sea tradición, y del grande crédito que se le deve”.

Pero no sólo desde este ámbito concreto de la hagiografía del apóstol se dirigió la defensa de su vinculación con España, sino que esta se extendió a todos los niveles, haciendo partícipes de la misma a los fieles a los que, evidentemente, se les seguía instruyendo en todo lo contrario a lo que Roma afirmaba. Buen ejemplo de lo dicho son los sermones de época; además de los referidos en

13. A.H.D.S., Libros parroquiales, Santiago de Bascoi, Libro de Fábrica, fol. 15 r.º

14. R. Otero Túñez, “Del manierismo al barroco: imaginería e iconografía en la capilla compostelana de San Roque”, *Archivo Hispalense*, 249, 1999, pp. 177-200.

15. J. Interián de Ayala, *El pintor christiano y erudito o tratado de los errores que suele cometerse frecuentemente en pintar y esculpir las Imágenes Sagradas*, Madrid, Joaquín Ibarra, 1782, p. 315.

16. *Ibíd.*, p. 315

17. O. Rey Castelao, *Los mitos del apóstol Santiago*, Santiago de Compostela, 2006, pp. 68-70.

la introducción, resulta muy interesante el que Fr. Balthasar Pacheco escribe en el año 1605, por tanto, en una fecha en que todavía la contienda se encontraba en su máximo apogeo: en las primeras diecinueve líneas del mismo asevera y, consecuentemente, enseña al devoto, primero, que Santiago estuvo y predicó en España -“con cuya predicación y doctrina, fue alumbrada, adquiriendo noticia del salutífero Evangelio” e, insiste, “que *personalmente* predicó en ella”- y, segundo, que se su cuerpo descansa en la misma -“y con cuyo cuerpo es ilustrada y nombrada, mucho más que por otras grandezas”¹⁸-. Aparte del sermón, las vidas de los Santos, concebidas -como el propio sermón escrito- como soporte para la meditación en el contexto tan genuinamente español de la oración mental metódica¹⁹, sirvieron también, en el caso concreto de Santiago, para aleccionar al devoto sobre lo que hasta la fecha se había tenido por cierto; así, el P. Pedro de Ribadeneira en su *Flos Sanctorum*, obra que asimismo sale a la luz cuando la polémica (1599-1601), no sólo da por cierto a la lectura del fiel la presencia, en vida y muerte, de Santiago en España, sino que, además, pone ante sus ojos la problemática suscitada por Baronio y los argumentos con que, en su opinión, cabe rebatirle²⁰.

De esta manera, a nuestro juicio, se explica que la vuelta al tipo de Santiago apóstol como proponía Molanus, al menos en Galicia y, por supuesto, en el epicentro mismo de la polémica, Compostela, no triunfase, sino todo lo contrario: se mantuvo la tipología medieval de Santiago Peregrino porque esta, como hemos visto referir a Interián de Ayala, significaba que el apóstol había *corrido* la España. Es, pues, la respuesta visual, y no se olvide el papel, ya partidista, jugado por la indumentaria del apóstol en la Roma de los siglos XV al XVII²¹, como las *Historias del apóstol* son la escrita: al devoto, por lo tanto, se le hacía oír, leer y también ver que Santiago el Mayor, frente a las consideraciones de Roma, era el Apóstol de España, el Apóstol de Galicia.

● 1.2. Segundo subtipo: Santiago peregrino extático

Ahora bien, no sólo a partir de la indumentaria de peregrino de Santiago la imagería barroca se sumó a la causa española del apóstol; en nuestra opinión, la actitud extática bajo la cual es figurado en algunas de las piezas de este período, variante a la representación posando que recogemos en el epígrafe anterior, ha de ser también entendida dentro de este contexto de lucha entre lo que Roma consideraba leyenda y España realidad. Así, si retomamos cualquiera de las *Historias del Apóstol* citadas, leeremos -como el devoto moderno- que “por revelación del Espíritu Santo

18. B. Pacheco, Sermonario del propio de los Sanctos, que ocurren por discurso de todo el año, según el Calendario romano: con el común de ellos, y de defunctos: añadidas las festividades clásicas del rezado de los Frayles Menores, II, Salamanca, en casa de Artus Taberniel, 1605, p. 1.

19. G. Lemeunier, “El nuevo coloquio divino. Investigaciones sobre la oración mental metódica en el Siglo de Oro”, Revista Murciana, 2, 1997, pp. 41-63.

20. P. de Ribadeneira, Flos Sanctorum, o Libro de las vidas de los Santos, Madrid, Imprenta Real, 1675, p. 388.

21. R. Vázquez Santos, “San Giacomo degli Spagnoli. Arte e iconografía jacobea en la Roma de los siglos XV al XVII”, in P. Caucci von Saucken, Santiago e l'Italia: Atti del Convegno Internazionali di Studi (Perugia, 23-26 maggio 2002), Perugia, 2005, pp. 827-859.

fue mandado al Apóstol Santiago que viniese a España²²; es decir, ambos autores buscan ahora ratificar al fiel que el apóstol vino a España bajo el argumento del mandato divino. Precisamente, creemos que este es el tema que subyace tras el subtipo de Santiago Peregrino extático.

Su introducción en la plástica galaica se la debemos al escultor Francisco de Moure; concretamente, en el coro de la catedral de Lugo (1621-1624) (Fig. 2), dispone al apóstol vuelto hacia la luz, la cual, como elemento barroco que es codificado para la visión²³, cabe interpretar como la presencia de la divinidad y, en consecuencia, como el momento mismo en que el Espíritu Santo le revela su destino: España. La elección de este subtipo en Lugo se explica, además de en los referidos intereses generales de España, en intereses particulares: como relatan tanto Castellá Ferrer y Hernando Oxea “también puso el Apóstol por Obispos [...] a Capito en Lugo²⁴, de manera que el respaldar la historia de Santiago suponía asimismo para el obispado de Lugo defender su propio origen, emparentándose directamente con uno de los discípulos de Jesús.

Por lo que respecta al ámbito de la escultura compostelana, el subtipo es introducido por Miguel de Romay en 1712 en la imagen del retablo mayor de Santa María Salomé²⁵, a partir de lo cual será frecuente encontrarlo. Así, un operario de su taller lo repite, posiblemente dos años más tarde, en Iria Flavia (Padrón, A Coruña); un artista noiés lo utiliza, corriente ya el año de 1740, para la parroquia de San Pedro de Tállara (Lousame, A Coruña)²⁶ y otro para San Julián de Beba (Mazaricos, A Coruña), mientras que José Gambino se vale de él en la pieza que, entre 1753 y 1756, talla para el monasterio de Santa María de Oseira (Cea, Ourense) (Fig. 3). Las esculturas de Beba y Tállara se caracterizan, además, porque Santiago es figurado sin sombrero, variante que en el tipo *posando con capa* incorpora por primera vez Miguel de Romay en el retablo mayor del Santuario de la Virgen de la Barca de Muxía que data de 1718 (A Coruña). Llamamos la atención sobre estos cambios en la iconografía de Santiago puesto que los mismos, y siguiendo en este punto el método arqueológico, se convierten para el historiador del arte en instrumento para la catalogación de las piezas del apóstol.

Asimismo, la tipología nos faculta para explicar las variaciones que se producen en el estilo de un escultor, de igual forma que, a la inversa, estas nos permiten identificar el tema que subyace en la pieza; y es que forma y contenido caminan indisolublemente unidos en el barroco, no en vano, esa Biblia de los iletrados que son las imágenes debe, como pide Pacheco, “con la verdad posible, representar con claridad lo que pretende²⁷. Por lo tanto, ¿de qué *manera* expresan los distintos imagineros el tema extático?

22. M. Castellá Ferrer, op.cit., fol. 22 vº. Véase también H. Oxea, op.cit., fol. 77 vº.

23. J. Gállego, *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro*, Madrid, 1996, p. 254.

24. H. Oxea, op.cit., fol. 30 vº. Véase también M. Castellá Ferrer, op.cit., fol. 74 vº.

25. Actualmente la pieza, con el retablo, se encuentra en San Andrés de Souto (A Estrada, Pontevedra).

26. A.H.D.S., *Libros parroquiales*, San Pedro de Tállara, Libro de Fábrica, fol. 110 rº.

27. F. Pacheco, *El arte de la pintura*, Madrid, 2001 [1649], p. 300.

En el caso de Francisco de Moure ya hemos visto que, merced al propio carácter narrativo del relieve, se vale de los rayos de luz como manifestación de la divinidad. Ahora bien, esta no constituye el único elemento codificado en el barroco para la visión, sino que el movimiento que se observa en los paños de todas las figuras extáticas, desde el del manto del Santiago de Moure hasta el de la túnica del de Gambino, cabe asimismo interpretarlo como la presencia misma de la divinidad, concretamente estaría evocando el *Numine afflatur*²⁸. Este hecho, que los imagineros confieren al paño este valor semántico, se pone en evidencia en el momento en que cotejamos estas piezas de Santiago extático con aquellas otras que, realizadas por los mismos escultores, figuran el subtipo de Santiago posando: sirva como ejemplo de Francisco de Moure la imagen que del apóstol forma hoy parte del Museo de la catedral de Ourense (1599), de Miguel de Romay la pieza de Santa Eulalia de Boiro (1737, A Coruña) y de José Gambino la talla que, en torno a los mismos años que la de Oseira, realiza para Santiago de Estraxiz (Sarria, Lugo). En estas últimas se constata la quietud de las telas, lo que contrasta con el movimiento de las primeras y prueba que este no responde al antojo del escultor, sino a un lenguaje perfectamente codificado como es el del barroco.

Al lado de estas recetas, los artistas también se valen del rostro como vehículo de expresión del tema extático, de acuerdo, por lo tanto, a la teoría del *decorum* expuesta por los intérpretes del Concilio de Trento: “el pintor excelente fácilmente sabrá expresar los gestos convenientes y propios a cada pasión”, señala, por ejemplo, Gilio da Fabriano²⁹. De esta forma, todos ellos, y conforme al repertorio que Charles Le Brun codificaría en su *Conferencia sobre la expresión* (1668) para el arrobo³⁰, conciben la figura con la cabeza ligeramente levantada e inclinada hacia atrás, la mirada elevada con la pupila rayando el párpado superior y sin tocar el inferior y la boca entreabierta, aunque, eso sí, ya en función de la maestría de cada uno de ellos en la plasmación de dicho repertorio pondrán ante los ojos del fiel un afecto más o menos, como se diría en la época, *vivo*; en este sentido cabe destacar la pericia técnica tanto de Francisco de Moure como de José Gambino.

Finalmente, también quisiéramos llamar la atención sobre cómo este último escultor se vale de lo que en la estética barroca había nacido como un *modo*³¹ de expresión condicionado, como pedía Gabrielle Paleotti, a “imágenes de santos que hicieron prolongadas abstinencias y se laceraron con ayunos y lágrimas”³² -es decir, al asceta- para transmitir y, sobre todo, hacer

28. W. Weisbach, *El barroco arte de la Contrarreforma*, Madrid, 1942, p. 154.

29. *Due Dialogi*, Florencia, 1986 [1564], fol. 81 v.º

30. J. Montagu, *The expression of the passions*, New Haven, 1994, p. 117.

31. Concepto que desarrolla Nicolas Poussin en 1647 en la carta que escribe a Paul Frèart de Chantelou. Se trata de un estilo aplicado: consiste en seleccionar los recursos estilísticos en función de un contenido en base a que sus efectos son los más adecuados al tema a desarrollar. J. Bialostoki, *Estilo e Iconografía*. Contribución a una ciencia de las artes, Barcelona, 1973, pp. 13-36; S. Moralejo, *Formas elocuentes*. Reflexiones sobre la teoría de la representación, Madrid, 2004, p. 125.

32. G. Paleotti, *Discorso intorno alle imagini sacre et profane*, Bolonia, 1990 [1582], fol. 280 r.º

visible el contacto del Santo con la divinidad, aprovechando la factura lumínica que la propia concreción del rostro mediante sólo hueso y piel del *modo* asceta lleva implícita. De nuevo, el valor semántico de este recurso del estilo del escultor se constata en el momento en que confrontamos esta pieza con la que antes referimos de la parroquia de Estraxiz: así se observa que ante la misma iconografía –Santiago-, ejecutada por las mismas fechas –mediados de la década de los cincuenta-, el tratamiento fisonómico varía, de manera que las matizaciones carnosas de la figura de Estraxiz desaparecen en Oseira a favor de una concreción del rostro a partir sólo de hueso y piel. El cambio ha de explicarse, por lo tanto, en función del distinto tema que subyace tras la misma iconografía, lo que viene a demostrar la importancia que tiene la tipología en los estudios de historia del arte ya no sólo como manifestación de una historia de las mentalidades, sino también, como referimos al inicio, en la comprensión de las variantes que se producen en el estilo de un mismo artista.

2. Tipo iconográfico de Santiago Caballero

Interián de Ayala, tras referir la iconografía de Santiago como peregrino, señala que la otra manera en que “pintan frecuentemente los Pintores al Apóstol Santiago” es “montado a caballo, armado con la espada, rompiendo por el medio de los esquadrones de los Moros, y persiguiéndolos hasta matarlos”³³; esto es, como Santiago caballero. Afirmación del fraile mercedario que confirma la propia imaginería barroca compostelana, donde el tipo es introducido por Mateo de Prado en el coro de San Martín Pinario (1639-1647) (Fig. 4) y, a partir del cual, lo encontraremos frecuentemente utilizado, tanto por el propio autor, como por los principales artistas del momento como son Francisco de Castro Canseco, Miguel de Romay y José Gambino.

Como ya hemos referido, se trata de una tipología que hunde sus raíces en la Edad Media, concretamente puede decirse que es deudora de la variante de Santiago *al galope*³⁴, si bien, y como sucede con el tipo anterior, esta imagen no ha de ser vista como prolongación de la época precedente, sino que en el siglo XVII se actualiza tanto en lo que a forma como a significación se refiere. Formalmente, y sin entrar ahora en las peculiaridades del estilo de cada uno de los escultores citados, sí cabe llamar la atención como la idea medieval de galope se reviste ahora en todos ellos de la disposición del caballo en corveta; es decir, la iconografía de Santiago caballero se contamina de la fórmula que pasa a definir los propios retratos ecuestres de los monarcas –recuérdense, por ejemplo, los de Felipe IV o el Príncipe Baltasar Carlos de Velázquez-, asumiendo, como es lógico y dentro de ese principio rector de claridad que hemos dicho demanda la estética barroca, la misma significación que tiene en estos: la del triunfo³⁵, en este caso el de Santiago. Pero, ¿triunfo sobre quién?

33. J. Interián de Ayala, op.cit., p. 316.

34. A. Sicart Giménez, “La iconografía de Santiago ecuestre en la Edad Media”, *Compostellanum*, 27, 1-2, 1982, pp. 27-30.

35. F. Checa, J. M. Morán, *El Barroco*, Madrid, 2001, p. 204.

Interián refiere sobre los *esquadrones de los Moros* y, efectivamente, estos son los que, en el caso de la plástica compostelana, se figuran a los pies de Santiago. Escena que debía evocar en el imaginario del devoto moderno la Batalla de Clavijo desde el punto y hora que los mismos sermones y hagiografías que hemos visto instruirlo en la venida y predicación del apóstol a España lo educaban en la misma; incluso, Antonio Feo en su sermonario de 1617 al comentar esta batalla como la primera vez en que Santiago “comenzó a favorecer a los Españoles contra los Moros” hace también leer o escuchar al fiel que el Santo “fue visto pelear, armado en un cavallo blanco”³⁶, por lo tanto, lo mismo que el artista, convertido en el “tácito predicador del pueblo”³⁷, le hacía ver. Pero, como dice Oxea en el capítulo cuadragésimo segundo en el que trata “del favor que muchas veces ha dado visiblemente a sus gentes en las batallas”, “porque no parezca que contamos cosas viejas, referiré otro caso particular, y muy nuevo”³⁸; aquí el autor pasa a relatar como “el año pasado, de mil y seiscientos dos” el apóstol Santiago, como caballero, ayudó al Capitán General Don Juan de Oñate en la conquista y pacificación de las provincias del Nuevo México. Lo interesante de este hecho es comprobar cómo desde las *Historias del Apóstol*, pero también desde los sermones y hagiografías, se enseña que el apóstol Santiago sigue, en el presente, siendo, en palabras de Balthasar Pacheco, el defensor de España³⁹. Precisamente, es dentro de este contexto como cabe entender, según en su día ya señaló Steppe, el auge que, durante los siglos XVI y XVII, el tipo caballero conoció en España e, incluso, de acuerdo al mismo autor, en toda la Europa Católica⁴⁰.

No obstante, en el caso concreto de España y especialmente de Compostela creemos que su difusión también se explica, de igual forma que la tipología de Santiago Peregrino, como respuesta a una polémica. Y es que si desde Roma se había atacado la venida y predicación del apóstol a España, en la propia España, a finales del siglo XVI y principios del XVII, se cuestiona la veracidad de la Batalla de Clavijo; así lo refiere, por ejemplo, Mauro Castellá en su obra, valiéndose de la misma, como en el caso de la disputa con la curia romana, para defender su veracidad: “no porque estos Autores dexassen de referir muy en particular la batalla y milagro de Clavijo”, concluye, “dexó de ser”⁴¹. Que este tipo iconográfico podría funcionar como contestación visual a esta querrela, de forma similar a los textos escritos, se intuye en las palabras de Ayala; el fraile, tras comentar que la iconografía de Santiago caballero es una de las más habituales, afirma: “lo que se hace muy bien [...] por haberse visto muchas veces pelear [...] a favor de los Españoles: de que no podrán dudar los que asistiendo a su Oficio Eclesiástico, hayan oído, que se cantaba de él [...]”.

Ahora bien, la cuestión de la Batalla de Clavijo sólo es la punta del iceberg del verdadero problema, económico, que subyace tras la misma: el Privilegio de los Votos. Si se pone en duda, y

36. A. Feo, op.cit., p. 264.

37. G. Paleotti, op.cit., p. 275.

38. H. Oxea, op.cit., p. 242.

39. B. Pacheco, op.cit., p. 1. Véase también P. de Ribadeneyra, op.cit., p. 390.

40. J.C. Steppe, op.cit., pp. 144-145.

41. M. Castellá Ferrer, op.cit., fol. 289 v.º

nótese, como refiere el propio Castellá, que en principio se hace desde los tribunales⁴², es porque en ella se fundamenta la renta que los campesinos de distintas partes de España debían pagar a la catedral de Santiago, la cual, de hecho, llegó a basar toda su economía en la percepción de la misma⁴³. Entonces, ¿hasta qué punto el desarrollo de la iconografía de Santiago caballero en España y, concretamente, en Compostela -en el foco mismo de la polémica y bando de la parte interesada- no se explica también como defensa, propaganda y autoafirmación misma del voto? En nuestra opinión, este hecho no resulta descartable si tenemos en cuenta que, como hemos estado viendo, la imagen no deja de ser otro vehículo de enseñanza al fiel, al cual, por ejemplo, Ribadeneira le proponía para su meditación que el voto “se entiende con mucha razón, y se acrecienta cada día más”⁴⁴ y, concretamente, creemos que es dentro de este contexto -el de exhibir la imagen militar de Santiago sobre la que gravita el privilegio de la catedral- como cabe entender la indumentaria castrense con que Mateo de Prado (Fig. 5) y Miguel de Romay atavían las imágenes de Santiago caballero que en 1675 y 1705, respectivamente, acometen para la propia basílica compostelana cuando, fuera de ella, lo visten siempre de peregrino: así se observa en el coro de San Martín Pinario (1639-1647), en el caso del primero, y en el retablo mayor del mismo monasterio, en el taller del segundo (1730). Indumentaria esta última que, en cualquier caso y como hemos también podido comprobar, tampoco es aséptica, de ahí que, lejos de desaparecer, se haya irradiado en la imaginería galaica a los demás temas del Apóstol de Galicia.

Este, como se enseña a partir de la palabra, el texto y la propia iconografía, es el *defensor* de España, donde *personalmente predicó* y donde, además, “truxo la devoción de la Virgen Sacratissima”⁴⁵ y, particularmente, la de la Inmaculada Concepción puesto que a él cupo “el obsequioso empleo de Luzero también de María”, esto es, “Defensor de la Virginitad de la Madre de Dios”⁴⁶; precisamente, esta es la creencia que explica el empleo del tipo Santiago caballero en los retablos dedicados a la Inmaculada Concepción, tema que desarrollaremos independientemente en un próximo estudio.

42. Ibídem, fol. 281 rº. Sobre este tema véase O. Rey Castelao, op.cit., p. 198 y 204.

43. O. Rey Castelao, op.cit., p. 194.

44. P. de Ribadeneira, op.cit., p. 389.

45. A. Feo, op.cit., p. 264.

46. G. Jacinto de Puga, El Luzero del Occidente. Oracion Panegyrica al Unico, y Singular Patron de toda la Monarquía Española. Señor Santiago, Santiago, Imprenta de Antonio Aldemunde, 1709, pp. 26-27.



Fig. 1. Pedro del Campo. Santiago el Mayor. Puerta Santa, catedral de Santiago de Compostela. Ca. 1694.



Fig. 2. Francisco de Moure. Santiago el Mayor. Coro de la catedral de Lugo. 1621-1624



Fig. 3. José Gambino. Santiago el Mayor. Monasterio de Santa María de Oseira (Cea, Ourense). Ca. 1753-1756



Fig. 4. Mateo de Prado. Santiago el Mayor. Coro del monasterio de San Martín Pinario (Santiago de Compostela). 1639-1647

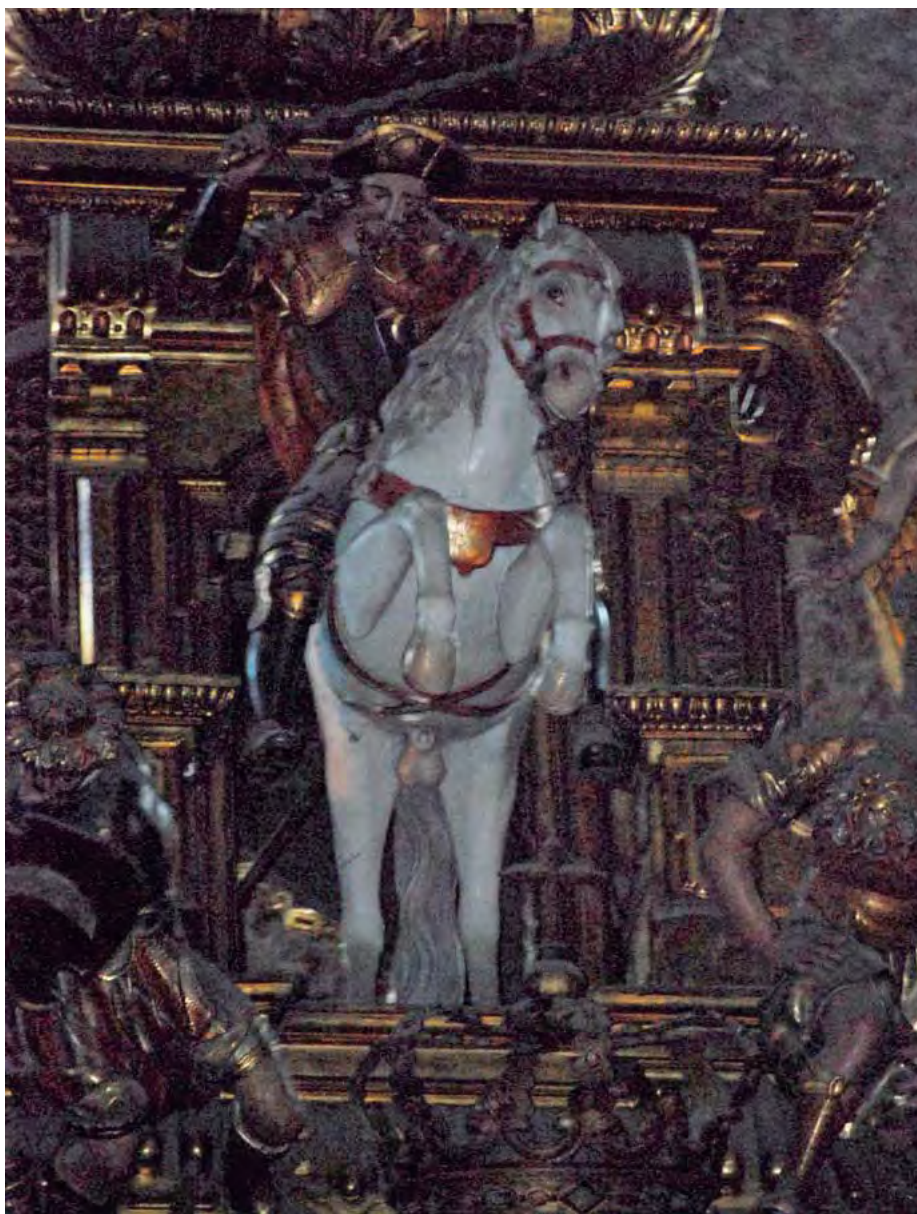


Fig. 5. Mateo de Prado. Santiago el Mayor. Catedral de Santiago de Compostela. 1675

Patrimonio mitológico: Las ediciones ilustradas de Ovidio en las bibliotecas gallegas¹

PATRICIA MEILÁN JÁCOME
Universidad de Santiago de Compostela

Resumen: Las colecciones bibliográficas españolas, tanto públicas como privadas, cuentan con un número destacado de ediciones de la obra ovidiana en cuanto a cantidad de ejemplares, pero también significativo en cuanto a la calidad y belleza de sus ilustraciones. Enmarcado dentro del proyecto "BIBLIOTECA DIGITAL OVIDIANA: Las ediciones ilustradas de Ovidio. Siglos XV al XIX (I): Las bibliotecas de Galicia y Cataluña", este artículo pretende mostrar brevemente los fondos más significativos de este periodo que se encuentran en las bibliotecas de Galicia. Como parte de un proyecto, los resultados pueden modificarse por el trabajo en progreso, puesto que siempre está sujeto a que se produzcan nuevas adquisiciones por parte de las bibliotecas o nuevos hallazgos en otras bibliotecas en las que se lleva a cabo la investigación.

Palabras clave: Grabado, Metamorfosis, Fastos, Heroidas, Tristes, Ediciones Impresas, Patrimonio Bibliográfico, Proyecto de investigación.

Abstract: Spanish library collections, both public and private, have a remarkable number of editions of the Ovidian works in terms of quantity, but also significant in terms of quality and beauty of the illustrations. Framed within the research project "OVIDIAN DIGITAL LIBRARY: Ovid Illustrated Editions from the XVth to XIXth centuries (I): the libraries of Galicia and Catalonia", this article will briefly display the results from the most important collections of this period found in the libraries of Galicia, taking into account that, as a part of a current research project, this is a work in progress.

Keywords: Woodcut, Metamorphoses, Fasti, Heroides, Tristia, Printed Editions, Bibliographic Patrimony, Research Project.

La obra de Ovidio ha sido, desde la Edad Media, una de las más prolíferas en cuanto a copias, comentarios y traducciones. La importancia de este autor romano para el conocimiento mitológico de los escritores medievales fue tal que el siglo XII fue denominado por L. Traube como *Aetas Ovidiana*, para diferenciarlo de las anteriores *Aetas Virgiliana* y *Aetas*

1. Este artículo forma parte de los resultados del proyecto de investigación "BIBLIOTECA DIGITAL OVIDIANA: Las ediciones ilustradas de Ovidio. Siglos XV al XIX (I): Las bibliotecas de Galicia y Cataluña" (Código: HUM 2007-60265/ARTE), financiado dentro del Programa Nacional de Investigación Fundamental, Plan Nacional de I+D+i 2008-2011, que tiene como investigador principal a la profesora Fátima Díez Platas.

*Horatiana*². Desde finales del siglo XV, con la invención de la imprenta, las obras ovidianas se han difundido por todo el mundo. Desde comentarios alegóricos de tipo medieval, traducciones en lenguas vernáculas o ediciones anotadas del texto latino, las *Metamorfosis*, los *Fastos* y las *Heroidas*, obras principales de Ovidio, han servido como punto de partida e inspiración a artistas y literatos.

Desde un primer momento el deseo por mostrar a través de imágenes los capítulos mitológicos narrados por Ovidio llevó a los impresores a realizar ediciones ilustradas de las obras ovidianas. Sin duda las *Metamorfosis*, como texto mitológico por antonomasia, fueron el más ilustrado, proporcionando a los artistas la oportunidad de plasmar cientos de episodios de los héroes y dioses clásicos. No se debe olvidar, sin embargo, otras obras de Ovidio como las *Cartas de las Heroínas*, los *Fastos* y *Tristes*, que, aunque en menor medida, se ilustraban someramente en alguna ocasión.

De esta forma cada edición, y más allá, cada libro, muestran un conjunto de imágenes que permite iniciar un estudio concreto del aspecto iconográfico de las ediciones ilustradas en relación con la transmisión del material mitológico figurado a lo largo de los siglos XV al XIX. Así, Ovidio se convierte en fuente y obra de arte a la vez, y en punto de partida de la configuración de una interesante iconografía, de la que se presenta en este artículo una breve pero significativa visión de las ediciones que se encuentran en las bibliotecas gallegas.

Ovidio en las bibliotecas gallegas

El rastreo realizado en las bibliotecas de las cuatro provincias gallegas revela que el conjunto de ediciones con aparato figurado constituye un muestreo bastante completo del conjunto ilustrativo de la obra de Ovidio (tabla I).

Sin embargo, uno de los primeros resultados de esta investigación constata la presencia de un mayor número de ediciones no ilustradas. La tabla II muestra las ediciones de Ovidio que se encuentran en las bibliotecas de la ciudad de Santiago de Compostela³. Se observa un número mayormente significativo de ediciones no ilustradas, llegando incluso en algunas bibliotecas como el Instituto Teológico San Martín Pinarío, la biblioteca de Estudios Galegos Padre Sarmiento o la biblioteca del IES Xelmirez a no encontrarse ninguna edición ilustrada entre sus volúmenes.

Sin duda influye la mayor impresión de ediciones no ilustradas frente aquellas que, cargadas de imágenes, se convertían en un objeto más caro, llegando en algunas ocasiones a considerarse objetos preciosos, más costosos y por tanto menos accesibles. Solo en las *Metamorfosis*, si cogemos la relación de ediciones latinas y comentarios de Ovidio impresos en Francia hasta el año

2. L. Traube, *O Roma nobilis*, Munich, 1891, había definido a los siglos VIII y IX como *aetas virgiliana*, los siglos X y XI podría calificarse como *aetas horatiana* y, finalmente, los siglos XII y XIII como *aetas ovidiana*.

3. Se ha escogido la ciudad de Santiago de Compostela por ser la que alberga el mayor número de ediciones ilustradas y no ilustradas, por tanto se consideró oportuna para mostrar la relación entre aquellos ejemplares con aparato gráfico y aquellos que no constan del mismo.

1600 que realiza la investigadora Ann Moss⁴ se constata que, de un total de 66 ediciones latinas de las *Metamorfosis*, tan solo 14 están ilustradas.

Sin duda, el uso dado a estas ediciones para la lectura, en el caso de traducciones, o para el estudio del latín, era uno de los motivos que favorecía su expansión. Muchas de estas ediciones se encuentran anotadas y subrayadas, algunas mantienen los *ex libris* de sus dueños y estudiantes, lo que nos permite ver toda una vida pasada, que ha quedado marcada a lo largo de sus páginas.

Aunque no siempre resulta fácil conocer el pasado de un libro, y este artículo no pretende ahondar en ello, sino mostrar, a partir de ahora, algunos de los fondos más interesantes y, en ocasiones, poco difundidos de ediciones ilustradas de Ovidio. El espacio limitado no permite exponer de forma satisfactoria todos los ejemplares del patrimonio gallego, es por ello que se han seleccionado aquellos que resultan más interesantes, relevantes en el conjunto de ilustraciones ovidianas o excepcionales y “raros” como ejemplares. El muestreo de ediciones ofrece una idea bastante clara de la incidencia de las ediciones acompañadas de imágenes, a la vez que presentan un panorama bastante amplio y significativo del aparato figurativo ovidiano.

Las ediciones se presentarán siguiendo estas premisas, por orden cronológico, y comenzando por las más numerosas, las *Metamorfosis*.

Metamorfosis

Como compilador de la mitología antigua, las *Metamorfosis* de Ovidio son su obra más editada desde el siglo XV. El carácter de esta obra, como catálogo mitológico es responsable de su profusión y difusión, ayudado por riquísimos juegos de ilustraciones, algunos de los cuales se presentarán a continuación.

Desde mediados del siglo XVI, las ediciones ilustradas de Ovidio comienzan a tener una gran difusión, la mejora de las cualidades de la imprenta y el aumento de la tirada de impresión ayudan e implementan esto. De esta manera, tenemos entre las primeras ediciones más difundidas la traducción al italiano realizada por Ludovico Dolce en Venecia en 1555⁵. La traducción del humanista aparece ilustrada por un magnífico conjunto de grabados de gran calidad realizados por Giovanni Antonio Rusconi, que, iconográficamente, se inspiran en la tradición veneciana antigua. La primera edición ve la luz en 1553, con varias reimpressiones en 1555, 1557, 1558, 1561 y, por último, en 1570. Nuestra edición presenta 94 grabados, al igual que la primera de 1553. A pesar de ser una de las grandes ediciones en lengua vernácula de la época, para la que se crea específicamente un nuevo juego de grabados, se observan ciertos errores que sorprenden en una

4. A. Moss: *Ovid in Renaissance France. A Survey of the Latin Editions of Ovid and Commentaries Printed in France before 1600*, The Warburg Institute, University of London, Londres, 1982, presenta un trabajo sobre los textos y los comentarios de las ediciones latinas de Ovidio en Francia antes de 1600. Al final de su estudio incluye una tabla con la relación de ediciones (pp. 66-79).

5. *Le Trasformazioni Di M. Lodovico Dolce. In Qvesta Terza Impressione di nuovo da lui reviste, et emendate Con la Tauola delle Favole con Privilegi. In Venegia appresso Gabriel Giolito De Ferrari E Fratel. M D LV.* Biblioteca Privada, A Coruña.

edición de estas características. En el ejemplar gallego, de las 94 xilografías, 10 están repetidas, mientras que la edición posterior de 1558 contiene 84 grabados sin ninguna repetición. Por otra parte, también se encuentran algunas imágenes de difícil identificación dentro de la temática ovidiana, algunas de las cuales se asimilan a escenas de carácter bíblico⁶.

En la biblioteca Xeral de la Universidad de Santiago de Compostela se encuentran tres ediciones cuyos juegos de ilustraciones son de los más difundidos a partir del siglo XVI. La primera de 1584⁷ es una traducción al italiano realizada por Andrea dell'Anguillara en Venecia en 1561. Las otras dos ediciones son traducciones al castellano. La primera realizada por Sánchez de Viana impresa en 1589 en Valladolid por Diego Fernández de Córdova⁸. La segunda se imprime en Amberes en 1595 en casa de Pedro Bellerio, con una traducción que se atribuye a Jorge Bustamante⁹. Las tres ediciones presentan juegos de grabados que exponen tres maneras diferentes de ilustrar a Ovidio durante el siglo XVI, hasta el punto de llegar a convertirse en tres verdaderos modelos, explotados e imitados, en esta centuria y en la siguiente¹⁰.

Cronológicamente, la primera de estas ediciones, la de Anguillara de 1584 (fig. 1), presenta un conjunto de quince grabados, uno por cada libro, creados para esta edición por Giacomo Franco, que además inauguran una nueva forma narrativa en las escenas de las *Metamorfosis*, y un nuevo formato a toda página. Hasta el momento cada grabado representaba una escena concreta o un episodio mitológico, pero Giacomo Franco presenta en cada grabado escenas de los episodios más representativos de todo el libro. Esta narración mediante cuadros sinópticos permite al autor ubicar en un solo grabado hasta diez episodios diferentes, organizados desde el primer plano hasta el último, y en disminución de tamaño. La dificultad de plasmar todos estos mitos en un solo escenario es solucionado por el grabador, consiguiendo imbricar perfectamente cada episodio en el conjunto general de la escena.

6. La escena que se encuentra en la página 292 de la edición gallega, parece claramente la representación de Lot y sus hijas, tras la destrucción de Sodoma y Gomorra.

7. *Le Metamorfosi di Ouidio ridotte da gio Andrea Dell'Anguillara in Ottava Rima: Con le annotationi di M Giuseppe Horologgi, & gli Argomenti & Postille di M Francesco Tvrcchi. In questa nuoua Impressione di et agle figure adornate. M D L XXXIV In VIN. Presso Bern. Givnti. Biblioteca Xeral de la USC, Mi Res 17706.*

8. *Las Transformaciones de Ouidio: Traduzidas del verso Latino, en tercetos, y octauas rimas, Por el Licēciado Viana. En lēgua vulgar Castellana. con el comento, y explicacion de las Fabulas: reduziendolas a Philosophia natural, y moral, y Astrologia, e Historia. dirigidido, lo vno y lo otro a Hernando de Vega Cotes y Fonseca, Presidente del Consejo de las Indias. Impresso en Valladolid, por Diego Fernandez de Cordoua, Impressor del Rey nuestro señor. Año, M.D.LXXXIX. CON PRIVILEGIO. Biblioteca Xeral de la USC, 18662.*

9. *Las Transformaciones de Ouidio en lengva española, repartidas en qvinze libros, con las allegorias al fin dellas, y sus figuras, para provecho de los artífices. Dirigidas a Estevan de Yvarra secretario y del consejo del Rey nuestro Señor. En Anvers, En casa de Pedro Bellerio. M. D.XCV Con privilegio. Biblioteca Xeral de la USC, 8184.*

10. F. Diez Platas, "Tres maneras de ilustrar Ovidio, una aproximación al estudio de las "Metamorfosis" figuradas del XVI", en M^a Carmen Folgar de la Calle, A. E. Goy Diz, J. M. López Vázquez (coords.) *Memoria artis : studia in memoriam M^a Dolores Vila Jato*, Santiago de Compostela, 2003, pp. 247-267. En este artículo la profesora Diez Platas presenta estas tres ediciones y estudia el desarrollo de sus fórmulas ilustrativas. Véase también su interesante estado de la cuestión para ver como se ha abordado hasta el momento el estudio de las ediciones ilustradas de Ovidio.

Esta edición es sin duda una de las más conocidas tanto por la gran calidad de sus ilustraciones como por el número de ejemplares que se encuentran repartidos por todo el mundo¹¹. Sin ir más lejos, otros ejemplares de esta edición de 1584 se pueden encontrar en una biblioteca privada de A Coruña o en el Seminario de Lugo. Desgraciadamente en este último, el ejemplar solo mantiene una ilustración, la de su portada, puesto que las restantes quince le fueron sustraídas.

Giacomo Franco es el iniciador de este tipo de ilustración sinóptica. A partir de él, aparecen otras ediciones que copiarán o se inspirarán en sus grabados, de las cuales se encuentran algunos ejemplos dentro de las bibliotecas gallegas y que revisaremos a continuación.

Es el caso de la edición publicada en Lyon en 1628¹², perteneciente a una colección privada. Esta edición, contiene, además de un grabado por cada libro, un retrato de Ovidio y al final se incluye el Juicio de París, con su consecuente ilustración. Este juego de grabados tiene su fuente inicial en los realizados por Giacomo Franco para la edición de Anguillara, pero son un copia fiel de los que crea (siempre basándose en los de Franco) Léonard Gaultier en París en 1606¹³.

Siguiendo este mismo estilo narrativo de carácter sinóptico, se encuentra otra edición de París 1637¹⁴ en una biblioteca privada de A Coruña. Se trata de un juego de quince planchas creado por Franz Klein y Salomon Savrij para la edición de Oxford 1632, utilizadas posteriormente en dos ediciones más, esta de París y otra en Londres en 1640. Crean un segundo tipo con varias ediciones que copian o recrean estas ilustraciones.

Un tercer tipo¹⁵ aparece posteriormente en 1717 en la edición de Jacob Tonson impresa en Londres. Crea una nueva familia de carácter iconográfico de la cual tenemos dentro del pa-

11. Búsquedas en varios catálogos colectivos como el español, el francés o el italiano, permiten encontrar decenas de ejemplares.

12. *Les Metamorphoses d'Ovide, traduites en prose françoise, & de nouveau soigneusement reueües & corrigées, Auec XV. Discours, contenant l'explication morale des Fables: Ensemble vuelques epistres, traduittes d'Ouide & diuers autres traittez, dont ceste impresión a esté augmentée. Le tout par N. Renouard A Lyon, chez Pierre Drobot, en ruë Merciere, au plat d'Estain. M.DCXXVIII.*

13. *Les Metamorphoses d'Ovide. De nouveau traduittes en françois. Auec XV. Discovrs. Contenant l'explication morale des fables. A Paris Chez Matthieu Guille. Avec Privilege dv Roy. [1606], Biblioteca Nacional de París, Résac. Yc.6664. Lo mismo ocurre con otra edición de Rouen publicada en 1651 que se encuentra en una biblioteca privada de A Coruña: *Les Metamorphoses d'Ovide. traduites en prose Françoise, et de nouveau soigneusement reueues, et corrigées. Avec quinze discovrs, contenant l'explication morale des fables ensemble vuelques epistres traduittes d'Ouide, et diuers autres traictez, ont ceste Impresión a esté augmentée. A Roven, Chez lean Berthelin, dans la Court du Palais M. DC. LI.**

14. *Pub Ovidii Nasonis Metamorphoseon Libri XV. Ad fidem editionum optimarum et codicum manuscriptorum examinati, animadversi, necnon notis illustrati. Operâ & studio Thomae Farnabii Editio nunc primum in Gallia et multi figuris aneis adornata. Parisiis. Sumptibus Aegidii Morelli, viâ Iacobaeâ ad insigne Fontis M. DC. XXXVII. Non sine Regis privilegio., Biblioteca Privada A Coruña.*

15. Para más información sobre los diferentes tipos de ilustraciones ovidianas de carácter sinóptico véase G. Huber Rebenich, *Ikonomographisches Repertorium zu den Metamorphosen des Ovid. Die textbegleitende Druckgraphik, Teil II: Sammel Darstellungen*, Berlin 2004.

rimonio gallego una copia impresa en la edición de Londres 1727¹⁶ que se encuentra en una colección privada. Se trata de una traducción inglesa de la obra de Ovidio en dos volúmenes con un juego de quince grabados. Estas calcografías imitan las realizadas en 1717 pero son copias giradas y de peor calidad.

Retomando las ediciones de la Biblioteca Xeral de la Universidad de Santiago, la segunda de las ediciones presenta una traducción al castellano realizada por Sánchez de Viana, impresa en Valladolid en 1589 por Diego Fernández de Córdoba¹⁷. El juego de quince grabados (fig. 2), igual que la edición de Anguillara, nos habla de una tradición que se desarrolla en Italia desde la segunda mitad de siglo como contrapartida a las anteriores ediciones venecianas herederas de la de 1497¹⁸, de carácter más profuso, que se extienden por Francia, los Países Bajos y Alemania.

El juego de quince grabados que lleva la edición de Viana había sido utilizado ya en Venecia 1561 por un ilustrador anónimo, para acompañar la traducción de Andrea dell'Anguillara, y reutilizado en sucesivas ediciones. Su originalidad radica en la elección de temas, puesto que no se escogen los episodios más conocidos ni los más representados, sino que, en la mayoría de las ocasiones, se elige el primer episodio de cada libro. El carácter narrativo que plasman se opone totalmente al creado por Giacomo Franco, puesto que se prima un momento concreto de un episodio en una sola imagen. La edición de Viana fue considerada como la mejor traducción al castellano de la época, lo cual amplió su fama y su extensión por el territorio español. En las bibliotecas gallegas podemos encontrar ejemplares de esta edición en el Archivo-Biblioteca de la Catedral de Santiago¹⁹ y en el Seminario de Orense²⁰.

La tercera de las ediciones, impresa en 1595 en Amberes (fig. 3), presenta una traducción libre del poema ovidiano que se atribuye a Jorge Bustamante. Como bien reza en el título de la portada se trata de la décima edición, aunque es la primera que incluye ilustraciones. A pesar de tratarse de la edición más tardía de las tres presentadas, sus grabados son originarios de la edición latina impresa en Frankfurt en 1563²¹. Para dicha edición el grabador Virgil Solis crea

16. *Ovid's Metamorphoses, in fifteen books, translated by Mr. Dryden. Mr. Rowe. Mr. Addison. Mr. Pope. Dr. Garth, Mr. Gay. Mr. Mainwaring. Mr. Eusden. Mr. Congreve Mr. Croxall. And other eminent hands. Publish'd by Sir Samuel Garth, M. D. Adorn'd with sculptures. The Third Edition London: Printed for J. Tonson in the Strand. MDCCXXVII.* Biblioteca Privada, A Coruña.

17. Para más información sobre esta edición y sus grabados www.usc.es/ovidios

18. La edición de 1497 impresa en Venecia por Rosso consta de 53 grabados e inicia la línea de ilustración profusa del poema ovidiano. Los grabados de la edición pueden verse en Gallica: <http://gallica.bnf.fr/>

19. Signatura 821

20. Dos ejemplares: Est 155, Est 149.

21. *Metamorphoses Ovidii, Argvmentis Quilldem soluta oratione, Enarrationibus autem & Allegoriis Elegiaco uersu accuratissime expositae, summaque diligentia ac studio illustratae, per M. Iohan. Sprengivm Avgvstan. una cum uiuis singularum transformationum Iconibus a Virgilio Solis, eximio pictore, delineatis. Frankfurt: G. Coruinus, S. Feyera-bent, & haeredes VVygandi Galli, 1563.* Esta edición puede encontrarse en <http://etext.virginia.edu/latin/ovid/about.html>

un juego de 178 estampas, que a su vez había copiado del juego realizado por Bernard Salomón en Lyon en 1557²².

Según Julie Coleman²³ los grabados de Virgil Solis fueron reutilizados en 25 ediciones de diferentes idiomas hasta 1652. Un ejemplo sería esta misma edición, pero también, en la Biblioteca Xeral, se encuentra otra edición con los el juego de grabados de Solis. Se trata de una edición holandesa impresa en Amberes en 1619²⁴ que contiene un total de 176 grabados de los 178 que componen el juego. De la misma manera, la edición impresa en Frankfurt en 1599²⁵ que se encuentra en el Fondo Histórico Caixa Galicia presenta el mismo conjunto de ilustraciones, en el caso de este ejemplar un total de 157 grabados, puesto que presenta varios errores y alguna repetición.

Rarezas y curiosidades

Las ediciones de principios del siglo XVI son ejemplares raros y escasos que conviven con los problemas y carencias coyunturales que lleva aparejado la imprenta en esos momentos. La tirada de impresión es menor y eso los convierte en objetos preciosos, puesto que conforman ellos mismos los comienzos de la creación de la narración iconográfica de las ilustraciones de Ovidio.

Dentro de las bibliotecas gallegas encontramos uno de los ejemplos más interesantes entre los postincunables. Se trata de la edición de 1505 impresa en Parma (fig. 4) por Francesco Mazali²⁶, un ejemplar bastante escaso²⁷ que se encuentra en el Seminario de Mondoñedo en Lugo. Su juego de grabados se compone de 59 xilografías, 52 que pertenecen a la edición de Venecia de

22. En realidad Bernard Salomón continúa la tradición más profusa de ilustración de las *Metamorfosis*, aunque él no crea sus grabados para una edición propia del poema ovidiano, sino que cada estampa se ubica en una página individual con una pequeña sentencia explicativa en la parte inferior. Para más información sobre el grabador y bibliografía de la edición véase F. Díez Platas, *op.cit.*

23. J. Coleman en <http://special.lib.gla.ac.uk/exhibns/month/sep1999.html>

24. *Metamorphosis Datis: Die Herscheppinghe oft Veranderinghel/beschreuen vanden vermaerden ende gheleerden Poet Ovidius. In onse duysche tale ouergheset, ende met vele figueren verciert, elck tot fijnder historien dienende. Seer profiitelyck, dienstbaer ende nut voor alle edele Geesten, ende Constenaers: als Rhetoriciens, Schilders, Beelt-Snyders, Gout-Smeden, ende eenpaerlyck alle liefhebbbers der historien. Thantvverpen. By Guilliamb Lefteens, inde Hoochstraer, inden Gulden Pellicaen 1619. Met Privilegie. Colofón: Thantvverpen. Ghedruckt by Andries Bacx M. D. C. XIX., Biblioteca Xeral de la USC, 13990.*

25. *Pub. Ovidii Nasonis Metamorphoseon Libri XV. In singulas quasque Fablas Argumenta Ex postrema Iacobi Micylii Recognitione Francofurti, Typis Ioannis Saurii, impensis heredum Petri Fischeri M.D.XCIX.* Fondo Histórico Caixa Galicia, C 1/3. Este ejemplar presenta errores de montaje entre las páginas 161 y 177, y una repetición del grabado *Plutón y Venus* en la página 489.

26. *Habeis candide lector P. Ouidii Nasonis Metamorphosin castigatissimam cum Raphaelis Regii cōmentariis emendatissimis & capitulis figuratis decenter appositis & ab aliquo calchographo hactenus non impressis Colofón: Impraessum Parmae Expensis & Labore Francisci Mazalis Calchographi Dilligentissimi. MDV Cal. Maii.* Biblioteca del Seminario de Santa Catalina de Mondoñedo (Lugo), e74-90.

27. Tras la búsqueda en los catálogos de Patrimonio Bibliográfico Español solo se ha encontrado otro ejemplar en la Biblioteca Universitaria de Murcia: S-B-1786 (1)

1497, una repetida y seis nuevas ilustraciones²⁸ realizadas para esta edición que, como las anteriores, representan la captura de un momento concreto de un episodio. Pese a su escasez actual la edición debió de ser muy conocida en su momento, y sirvió de fuente iconográfica para las sucesivas, puesto que los episodios nuevos incluidos en esta edición permiten seguir su influencia a través de los años y las ediciones. Estas ediciones son las que inauguran esa tradición más profusa en cantidad de imágenes que ilustran el poema ovidiano y que luego continuarán artistas grabadores como Bernard Salomon o Virgil Solis.

Para terminar este apartado de *Metamorfosis* debemos citar como ejemplar único una edición de la biblioteca del Convento de San Francisco de Santiago de Compostela impresa en Bruselas en 1677²⁹. Se trata de la traducción bilingüe en francés y latín realizada por Du Ryer, que en esta edición se encuentra bellamente ornamentado por un total de 125 ilustraciones (fig. 5). El tamaño del libro, 45 centímetros, y su cuidada encuadernación hacen de él una de las ediciones más espectaculares. El conjunto de grabados fue realizado mayoritariamente por los grabadores Frederick Bouttats y Martin Bouche³⁰ y presentan escenas concretas de cada episodio. Lo que convierte este ejemplar en único es la mano anónima que bellamente va censurando una a una todas las ilustraciones del libro. Cubre la desnudez de las mujeres con mantos o vestidos que se adaptan bastante bien al estilo de los grabados, pasando algunos desapercibidos a una mirada poco atenta.

Otras obras de Ovidio

Para terminar este breve paseo por las ediciones ovidianas en las bibliotecas gallegas no se puede dejar de mencionar tres impresiones significativas, cada una de una obra diferente de Ovidio, *Heroidas*, *Fastos* y *Tristes*, las tres localizadas en la biblioteca Xeral de la Universidad de Santiago de Compostela.

Después de las *Metamorfosis*, las *Heroidas* son la obra más ilustrada de Ovidio, aunque no se puede comparar a la cantidad de ediciones del gran poema ovidiano. Sin embargo, sí existen ediciones del XVI, XVII y XVIII aunque son mucho más raras y difíciles de encontrar en las bibliotecas. A pesar de ello se conserva un ejemplar de la edición de Lyon 1513 (fig. 6) en la bi-

28. Según Dyson Perrins existen dos ediciones de la misma fecha que solo se diferencian en el título y en algunos grabados. La primera edición sería la que se encuentra en la Biblioteca Universitaria de Murcia, que se diferenciaría de la que se haya en Seminario de Mondoñedo en que solo tiene cuatro grabados nuevos y repite tres de la edición de Venecia 1497. C. W. D. Perrins, *Italian Book-illustrations and Early Printing. A Catalogue of Early Italian Books in the Library of C.W.Dyson Perrins*, Londres, 1994 (1ª ed. 1914), nº 170 y 171.

29. *Les Metamorphoses d'Ovide, in latin et françois, divisées en XV livres. Avec de nouvelles Explications Historiques, Morales & Politiques sur toutes les fables, chacune selon son sujet; de la traduction de M. Pierre Du-Ryer Parisien, de l'Academie Française. Edition nouvelle, enrichie de tres-belles figures. A Bruxelles, chez François Foppens, Marchand Libraire & Imprimeur au S. Sprit. M. DC. LXXVII.* Biblioteca del convento de San Francisco de Santiago de Compostela, 13237.

30. No todos los grabados se encuentran firmados, los que lo están es mayoritariamente por los dos artistas mencionados, pero en dos ocasiones aparecen las iniciales J. A. La Edad de Oro aparece firmada por Ab. Diepenbeek y P. Clouwet.

bliblioteca Xeral de la Universidad³¹. Se trata de una edición muy comentada de las *Heroidas* que se imprimió repetidas veces tanto en Francia como en Italia³². Esta es la primera edición lyonesa que presenta grabados al comienzo de cada carta. Dichos grabados están basados en la edición veneciana de las *Heroidas* con los comentarios de Volscus y Clericus que realiza Tacuino en 1501³³.

Se compone de un total de 23 grabados, incluyendo las *Heroidas*, la portada y uno para el *Ibis*. Las ilustraciones se presentan en forma de tríptico con escenas relativas a las *Heroidas*, aunque en algunas ocasiones el ilustrador se deja influir por los comentarios, añadiendo escenas que no aparecen explícitamente en el texto ovidiano.

El mismo estilo a modo de tríptico lo encontramos en la edición veneciana de los *Fastos*³⁴ de 1520. Con un juego de seis grabados, cada uno muestra dos o tres imágenes relacionadas con la temática de los *Fastos*. El ejemplo de la edición de las *Tristes*³⁵ no presenta xilografías con escenas divididas sino cinco grabados con representaciones de Ovidio en varias escenas de su vida en el exilio. Tanto los *Fastos* como las *Tristes* no suelen ir acompañadas de aparato gráfico y hasta el momento estos dos juegos son los únicos que conocemos para ilustrarlas.

Se ha planteado en este artículo un breve paseo por el conjunto de ediciones figuradas de Ovidio que forman parte del patrimonio gallego, intentando mostrar de una parte el rico abanico que presentan las ediciones ovidianas ilustradas y de otro dar a conocer y difundir aquellas que forman parte de nuestras bibliotecas gallegas. Desgraciadamente el espacio limitado ha obligado a dejar en el tintero un gran número de ediciones con el objetivo de poder realizar una muestra significativa de este bello patrimonio mitológico.

31. Pub. Ouidii Nasonis preclarum opus de nouo impressum: et a mendis castigatum: vna cum figuris ornatum: in quo continentur hii libri partiales: videlicet Liber heroidum epistolarum. Liber Sapphus.

Libellus in Ibin. Cum expositione familiari Antoniii Volsci. Ubertini clerici Cresentinatis. Domitii Calderini et Jodoci Badii singularium interpretum. Uenundantur Lugduni a Stephano Gueynard: al's Pineti Prope sanct u Antoni u. Biblioteca Xeral de la USC, 13822.

A pesar de que las últimas páginas se han perdido, hemos identificado la edición a través del lugar de imprenta que tenía Stephano Gueynard en ese momento concreto y que aparece recogido perfectamente en H. Baudrier, *Bibliographie Lyonnaise : recherches sur les imprimeurs, libraires, relieurs et fondeurs de lettres de Lyon au XVe siècle*, Génova, 1999 (1ª ed. 1895-1921), t. XI-XII, pp. 230-231.

32. A. Moss, *op. cit.*, p. 8.

33. *Idem* p. 11.

34. P. Ouidii Nasonis Fastorum Libri Diligenti Emendatione. Typis impressae aptissimisq[ue] figuris ornate, co[m]mentatoribus Antonio Consta[n]tio Fanensi: Paulo Marso piscinate viris clarissimis additis quibusda[m] versibus q[ui] deera[n]t in aliis codicibus, insup[er] grecis characteribus vbi deera[n]t in aliis impressio[n]ibus : appositis reb[us] notabilib[us] q[ui]busda[m] in margi[n]e, vna cu[m] Tabula in ordie alphabeti: q[ui] nullo in alio codice impressa reperies. COLOFÓN: Impressum Venetiis in Aedibus olertissimi uiri Ioannis Tacuini de Tridino. Anno dñi. MDXX. Die. XII. Aprilis. Inclyto ac felicissimo principe Leonardo Lauretano. Biblioteca Xeral de USC, Res 20694.

35. P. Ouidii Nasonis Libri de tristibus cum luculentissimis commentariis Reuerendissimi domini Bartholomei Merulae apostolici protonotarii [et] aliis additio[n]ibus nouis nuper in luce[m] emissis, aptissimisq[ue] figuris ornati: necnon castigatissima tabula que omnia vocabula: omnesq[ue] historias: [et] queq[ue] scitu dignissimam alphabeti ordinem diligetissime complectitur. Biblioteca Xeral de USC, Res 20694.

Tabla I:
Lista de bibliotecas gallegas que albergan ediciones de Ovidio y el número de ediciones ilustradas que se encuentra en cada una

Galicia	Nº de ediciones ilustradas
Santiago de Compostela	
Biblioteca Xeral	12
Biblioteca del Convento de San Francisco	4
Archivo-Biblioteca de la Catedral	2
Fondo Histórico Caixa Galicia	1
A Coruña	
Biblioteca del Real Consulado de la Coruña	2
Biblioteca Privada	50
Museo del grabado de Ribeira	2
Lugo	
Biblioteca del Seminario Mayor de Lugo	1
Biblioteca del Seminario diocesano de Santa Catalina de Mondoñedo	3
Ourense	
Biblioteca del Seminario Menor de Orense	3
Pontevedra	
Biblioteca Pública de Pontevedra	4
Biblioteca del Monasterio de Poio	1

Tabla II: *Comparación de ediciones ilustradas y sin ilustrar en las bibliotecas de la ciudad de Santiago de Compostela*

Santiago de Compostela	Ed. Ilustradas	Ed. Sin ilustrar
Biblioteca Xeral	12	25
Biblioteca del Convento de San Francisco	4	12
Fondo Histórico Caixa Galicia	1	1
Archivo-Biblioteca de la Catedral	2	2
Biblioteca del Instituto Xelmirez	0	3
Biblioteca del Instituto Teológico de San Martín Pinarío	0	6
Biblioteca del Instituto de Estudios Gallegos Padre Sarmiento	0	1
TOTAL	19	50



Figura 1: Libro II, *Metamorfosis*, Venecia, 1584 (p. 28). Biblioteca Xeral de la Universidad de Santiago, Mi Res 17706

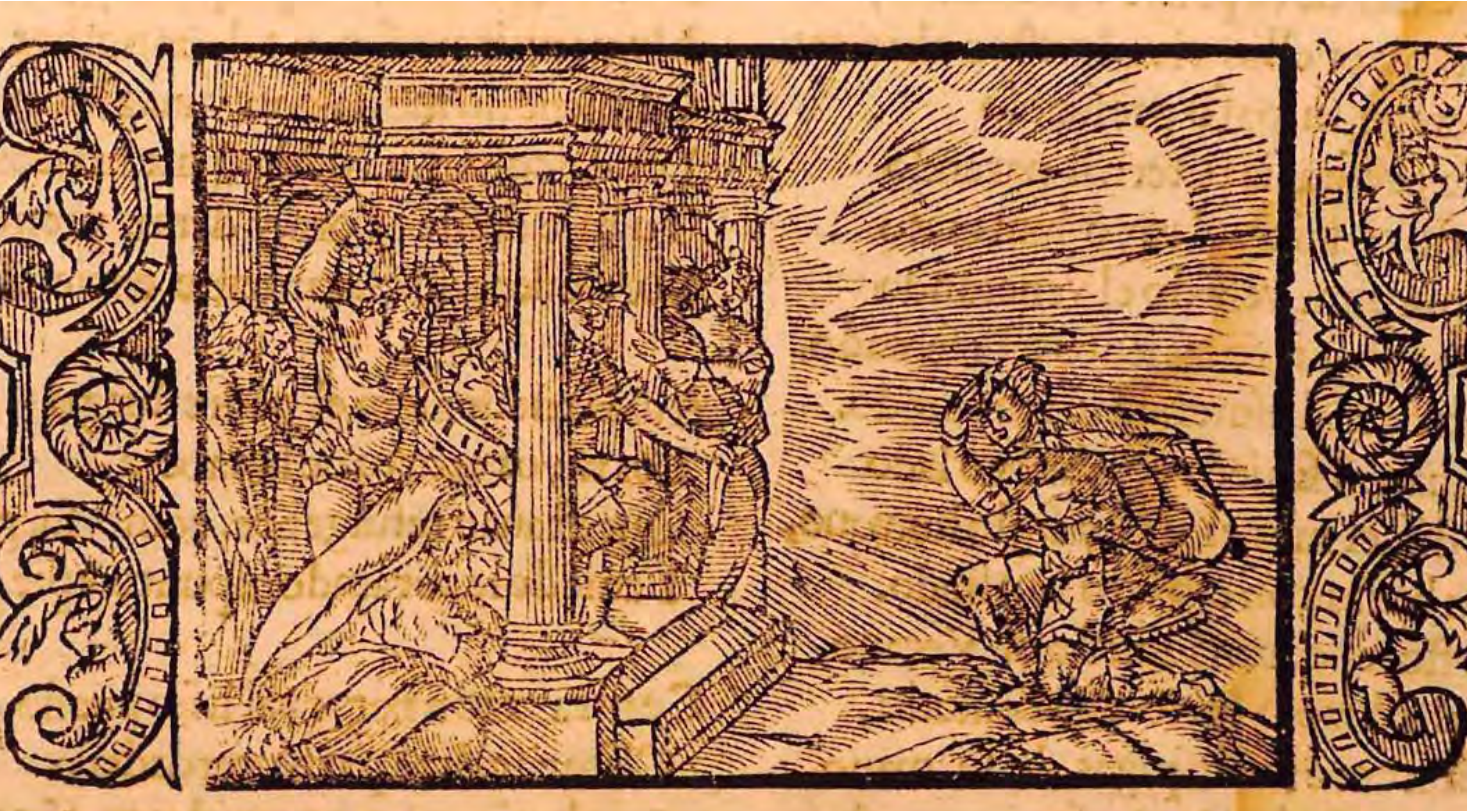


Figura 2: Libro II, *Metamorfosis*, Valladolid, 1589 (f. 11). Biblioteca Xeral de la Universidad de Santiago, 18662

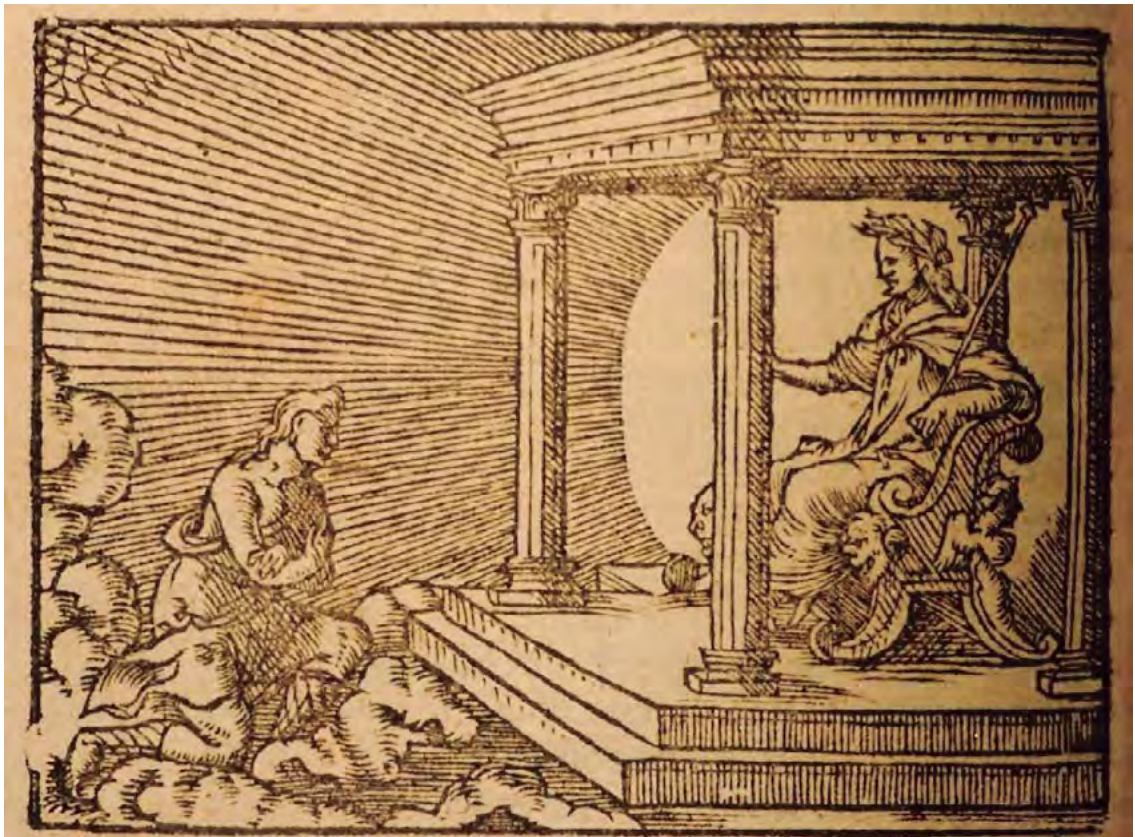


Figura 3: *Faetón en la casa del sol*, libro II, *Metamorfosis*, Amberes, 1595 (f. 19v.).
Biblioteca Xeral de la Universidad de Santiago, 8184

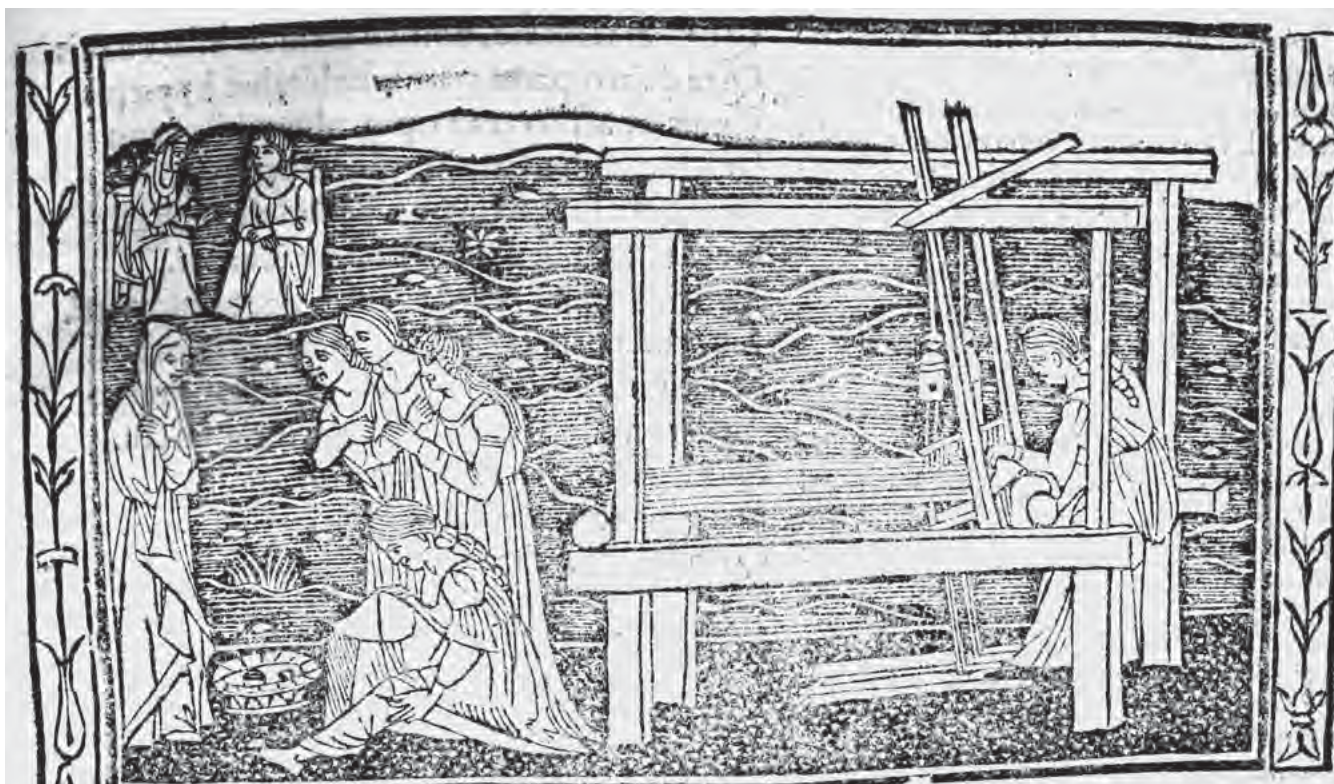


Figura 4: *Aracne*, libro VI, *Metamorfosis*, Parma, 1505 (f. h7).
Biblioteca del Seminario de Santa Catalina de Mondoñedo, Lugo, e74-90



Figura 5: *Dafne en laurel*, libro II, *Metamorfosis*, Bruselas, 1677 (p. 25).
Biblioteca del Convento de San Francisco, Santiago de Compostela, 13237



Figura 6: *Historia de Teseo, el Minotauro y Ariadna, Heroidas*, Lyon, 1513 (f. LIII v).
Biblioteca Xeral de la Universidad de Santiago, 13822

Urbanismo y paisaje como condicionantes de la experiencia turística en los conjuntos históricos medios. El ejemplo de Combarro

ANA MESÍA LÓPEZ

Universidad de Santiago de Compostela

Resumen: La gran importancia que está adquiriendo el turismo cultural, unida a los conceptos de patrimonio e identidad, hace que las ciudades históricas despierten un nuevo interés. En este contexto enmarcamos el turismo de Combarro.

El objetivo de este trabajo es estudiar la potencialidad turística de Combarro, perteneciente al ayuntamiento de Poio (Pontevedra), uno de los conjuntos históricos gallegos que mejor mantiene su esencia. Sus reducidas dimensiones hacen que prácticamente todo el núcleo sea susceptible de aprovechamiento turístico.

Percibimos que su capacidad de atracción de visitantes es mucho más alta de la que ofrece porque al interés que despierta se pueden unir todos los recursos turísticos de su entorno.

Hemos realizado un estudio del espacio turístico, para determinar si Combarro está preparado para recibir mayor cantidad de visitas. También hicimos un estudio de sus principales objetos de atracción turística y diseñamos dos modelos de zonificación.

Para dinamizar el conjunto histórico, planteamos la creación de una región turística basada en los conceptos de centro-periferia y red, ambas basadas en el concepto de región turística.

En el primer caso, cada atractivo de la región se configura como un único destino que puede funcionar de modo independiente y, a la vez, complementario. Del mismo modo se diseña el modelo de red, que vincula a todos los elementos actuando al mismo nivel. El resultado debe ser el fortalecimiento de todo el sistema y la generación de economías de escala.

Palabras clave: Conjunto histórico, Patrimonio Cultural, Turismo Cultural, Paisaje, Sostenibilidad.

Abstract: *The great importance that cultural tourism is gaining, linked to concepts of heritage and identity, means that historic cities are attracting new interest. Tourism in Combarro can be framed within this context.*

The objective of this report is to study the potential for tourism in Combarro, in the council of Poio (Pontevedra), one of the heritage sites in Galicia that best maintains its historical essence. Its small dimensions mean that almost the entire site can be taken advantage of for the purposes of tourism.

We believe that its capacity to attract visitors could be much higher than is currently attained, by creating links to other tourism resources in the area.

We have carried out a study of the space available for tourism to determine if Combarro has the capacity to receive a greater number of visitors. We also conducted a study of its principle tourist attractions and designed two models for zoning.

In order to make the heritage zone more dynamic, we suggest the creation of a tourism region, based on the concepts of centre and periphery, and networks, both of which are based on the idea of regionalised tourism.

In the first instance, each attraction in the region is styled as a unique destination that can function both independently and complementarily to one another. In the same way, a network model can be designed to link all of the elements so that they function on the same level. The result would be a strengthening of the whole system and the creation of economies of scale.

Keywords: *Historical City, Cultural Heritage, Cultural Tourism, Landscape, Sustainability.*

1. Patrimonio y Turismo¹

Los bienes que forman el Patrimonio se han convertido en objeto de interés del Turismo Cultural; dichos bienes son cada vez más apreciados como elementos positivos para la conservación de la cultura y de la naturaleza porque puede captar los aspectos económicos del patrimonio y aprovecharlos para su comercialización turística; así, se genera una corriente de doble sentido que atrae visitantes y genera fondos que, a su vez, redundan en la conservación del patrimonio visitado.

Este efecto de ida y vuelta debe enfocarse como factor de desarrollo, contribuyendo a la financiación de acciones de mantenimiento, rehabilitación, nuevos usos y conservación del Patrimonio y así, paliar la cautela que muestra la Carta de Cracovia² sobre el Turismo cultural, al cual califica de riesgo.

Las ciudades históricas y, especialmente, las que ostentan la declaración de conjunto histórico despierten especial interés pues aúnan la visita a un lugar con Patrimonio Cultural a la vez que ofrecen los servicios propios de una ciudad.

Aplicamos el concepto “conjunto histórico” según la legislación de Patrimonio de Galicia, que lo define como “la agrupación de bienes inmuebles que forman una unidad de asentamiento, continua o dispersa, condicionada por una estructura física representativa de la evolución de una comunidad humana por ser testimonio de su cultura o constituir un valor de uso y disfrute para la colectividad³.”

Los conjuntos históricos ofrecen un paisaje vinculado al patrimonio histórico-artístico, transformándose más allá de los factores naturales con los que siempre se asoció, para alcanzar la categoría de paisaje cultural⁴.

El turista que visita Galicia, aprecia de modo preferente el paisaje y disfruta con él, como demuestran los datos que reflejan los aspectos más valorados, situándose éste en primer lugar,

1. Esta comunicación se enmarca en el estudio de destinos turísticos cuyo aliciente principal es el patrimonio cultural, vinculado al proyecto “Creación del mapa de recursos patrimoniales de los cascos históricos medios de Galicia” (código: 09TUR008210PR, investigadora principal: Begoña Fernández) al cual pertenece la autora. Forma parte del grupo de investigación GI-1097 “Proyectos y estudios sobre Patrimonio Cultural. Iacobus” del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Santiago de Compostela.

2. El artículo 11 de la Carta de Cracovia. Principios para la conservación y restauración del patrimonio construido dice “El turismo cultural, aceptando sus aspectos positivos en la economía local, debe ser considerado como un riesgo”.

3. Artículo 8.1.b de la Ley 8/1995 de 30 de octubre, del Patrimonio Cultural de Galicia. Diario Oficial de Galicia, 30 de octubre de 1995, núm. 214.

4. El Convenio Europeo del Paisaje otorga reconocimiento jurídico a los paisajes culturales. Siguiendo sus directrices, la Comunidad Autónoma de Galicia ha aprobado la Ley 7/2008 de 7 de julio, de protección del paisaje de Galicia. En el artículo 3.a, se define “paisaje cultural” como “cualquier parte del territorio tal y como la percibe la población, cuyo carácter haya sido el resultado de la acción y de la interacción de factores naturales y humanos”.

con 3,4 puntos sobre 4; con la misma valoración se sitúa la gastronomía, hospitalidad y la relación calidad/precio⁵.

Percibimos que la capacidad de atracción de visitantes de los conjuntos históricos de Galicia, especialmente los de dimensiones medias, es mucho más alta de la que ofrece en la actualidad; para ello, hemos realizado un estudio del espacio turístico y diseñamos dos modelos de zonificación consistente en la creación de una región turística a partir de un conjunto histórico.

Nos hemos basado en teorías de planificación territorial y de redes con el fin de que los modelos propuestos puedan ser aplicables a cualquier ciudad histórica; con el mismo fin, definimos indicadores de presión turística y de evaluación del estado de conservación de la ciudad histórica capaces de ayudar a gestores y planificadores en el diseño y valoración de acciones de mejora de la experiencia turística y de la conservación del Patrimonio.

En este contexto enmarcamos el turismo de Combarro.

2. El conjunto histórico de Combarro

Combarro es uno de los conjuntos históricos mejor conservados de Galicia y el que mejor mantiene su esencia. Sus rasgos principales son la adecuación a la topografía y de la valoración de su arquitectura popular. Debe su particular estructura al trabajo de sus pobladores, compartido entre el mar y del campo, es la perfecta adaptación al medio natural.

Su nombre, formado a partir de la raíz *comb-* se explica por su forma, combada, flexionada al borde de la ría de Pontevedra, forma que ya no conserva en la actualidad debido a los sucesivos rellenos y con la creación del puerto deportivo y sus servicios.

Pertenece al ayuntamiento de Poio, limítrofe con Pontevedra, Meis, Barro, Sanxenxo, Meaño y la Ría de Pontevedra. Combarro tiene 1.262 habitantes⁶, en una superficie de 16,75 Ha. Sus diminutas dimensiones (16,75 Ha), hacen que prácticamente todo el núcleo sea susceptible de aprovechamiento turístico.

Esta circunstancia, que aparentemente puede verse como una gran ventaja, a la larga puede presentar graves problemas de convivencia entre turistas y población local pues el hecho de que no exista ningún espacio por el que puedan circular los habitantes sin toparse con turistas rompe la cotidianidad del pueblo, puede dar lugar a una sensación de saturación y agobio por parte de los residentes, con el consiguiente deseo de abandonar el conjunto histórico. Si se dan estas condiciones, la vida del conjunto histórico se puede poner en riesgo.

La ocupación de los habitantes de Combarro varió mucho en las últimas décadas, condicionada por el auge del turismo. Conllevó un crecimiento del sector servicios, que proporciona una

5. Secretaría Xeral para o Turismo, Encuesta de destino 2009. Análise Estatística sobre o turismo en Galicia", Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 2009, p. 53.

6. Instituto Nacional de Estadística, cifras oficiales de población a 1 de enero de 2009, último dato disponible [Consulta 10/08/2010].

tasa de empleo muy alta, y a una reducción, sobre todo, de la población ocupada en agricultura, no así el porcentaje de los trabajadores de la pesca, la cuarta parte de la población⁷.

Además, debemos tener presente que Combarro está declarado Bien de Interés Cultural⁸ (en adelante, BIC) en la categoría de conjunto histórico. La declaración tuvo lugar en 1972 y le otorgó la máxima protección patrimonial. Esta particularidad revaloriza el interés cultural del lugar pero, a la vez, restringe el campo de actuación al ser necesaria la redacción de un Plan Especial para él.

El proceso de declaración fue largo. En 1948 hubo una propuesta de la Comisión Central de Monumentos que proponía la declaración de conjunto de interés pintoresco⁹, formulada por el arquitecto Francisco Pons-Sorolla.

El expediente permaneció en el olvido durante 24 años sin que ni siquiera se hubiese incoado. Existe constancia de que en 1951, el Ayuntamiento de Poio solicitó dicha incoación y la simultánea delimitación de la zona a la Dirección General de Bellas Artes. En 1952 fueron elaboradas unas “normas que regirán en las edificaciones enclavadas en el conjunto artístico y pintoresco de Combarro”¹⁰ que delimitaban el conjunto y declaraban la tutela del Estado sobre el conjunto histórico y, por lo tanto, sometido a la legislación patrimonial vigente en aquel momento (Ley de la Presidencia del Patrimonio Artístico Nacional, 1933, derogada en 1985).

Combarro es, tipológicamente, una “aldea cerrada”, según la clasificación de poblaciones propuesta por Georg Niemeier¹¹ quien define esta tipología como la formada por apretadas manzanas y calles transversales estrechas en pendiente, ajustadas a su topografía. La construcción de los inmuebles se realizó entre medianeras, la mayor parte de las veces en torno a un camino que adquiere el carácter de calle más o menos urbanizada y se constituye en el eje longitudinal del núcleo, al que salen de vez en cuando otras vías más estrechas.

Sus casas forman grupos homogéneos, articulados por una red sencilla de caminos o calles en torno a dos calles llamadas San Roque y A Rúa formando un eje longitudinal que atraviesa todo el pueblo. De este eje salen otras calles y callejones transversales que descienden al mar y que a veces se convierten en rampas por las que se podían subir y varar las embarcaciones.

Todo el conjunto es peatonal, excepto para los residentes. La circulación con vehículos por el interior sólo es posible en las calles mencionadas pero la configuración del pueblo hace que el

7. Instituto Nacional de Estadística.

8. “Decreto 3394/1972 de 30 de noviembre, por el que se declara conjunto artístico y pintoresco de carácter nacional el pueblo de Combarro, en el Ayuntamiento de Poyo (Pontevedra)”. Boletín Oficial del Estado nº 299 de 14 de diciembre de 1972, núm. 299, p. 22306-22307.

9. R. Vallejo Pousada, “A arquitectura e o urbanismo tradicionais: da identificación á substitución por derribo. O exemplo do conxunto histórico de Combarro”, *Cadernos A nosa terra de pensamento e cultura*, nº 19 (1995). Vigo: Promocións culturais de Galicia, p. 12-23.

10. R. Vallejo Pousada: “A arquitectura ...”. *Ibidem*.

11. G. Niemeier, “Tipos de población rural en Galicia”, *Revista de estudios geográficos*, nº 19, mayo 1945. Madrid: Instituto de Geografía Juan Sebastián el Cano, pp. 301-327

paso sea lento, complicado e incómodo para peatones debido a la inexistencia de aceras. Además, muchas de las calles de Combarro están sin pavimentar, mantienen el empedrado natural formado por la roca en la que se construyó el pueblo.

Hemos comprobado que algunas personas de las encuestadas preferirían que todas las calles estuviesen pavimentadas, aunque con ello se pierda parte del encanto pintoresco de Combarro. Consideramos que la pavimentación parcial ha sido una solución acertada pues ha contribuido a facilitar la movilidad sin perder la identidad de un pueblo construido sobre la roca.

3. Urbanismo y paisaje como condicionantes de la experiencia turística

La morfología del espacio físico en el que se ubica un conjunto histórico es el elemento que determina, inicialmente, la movilidad de los visitantes y el uso que se haga del espacio. Ambas condiciones determinan no sólo la favorable o desfavorable experiencia turística sino también la imagen que emana del conjunto histórico.

Según la configuración física, el comportamiento de los visitantes está condicionado por la existencia de elementos estructurales y coyunturales¹². Los primeros son los elementos físicos que caracterizan la trama urbana y el paisaje del conjunto; los segundos, son aspectos que inciden en la percepción del espacio a los visitantes, que pueden influir negativamente como unos malos accesos, un volumen de tráfico excesivo, las malas infraestructuras o la deficiente señalización; o pueden influir positivamente como la hospitalidad de los residentes, el clima amable, la fácil circulación de los visitantes o la calidad de los servicios.

Con respecto al espacio físico, lo que condiciona, en primer lugar la movilidad de los visitantes es la facilidad de circulación dentro y fuera del conjunto histórico; este aspecto puede ser determinante en la calidad de la experiencia turística. También debemos considerar la configuración de la trama urbana, la dispersión del patrimonio, que influye directamente en la movilidad en el interior del conjunto y las perspectivas visuales, que por sí solas pueden ser consideradas producto turístico pues ofrecen al visitante nuevas maneras de mirar y apreciar el Patrimonio.

El conjunto histórico ha sido objeto de dos intervenciones planificadas en el siglo XX: la primera en los años 50, fue llevada a cabo por el arquitecto Pons-Sorolla y la segunda, en los años 80, por la arquitecta Pascuala Campos. Ambas fueron actuaciones de “lavado de cara”, ambientales, con el fin de mantener el carácter pintoresco del conjunto histórico.

La declaración de BIC no ha sido óbice para que el pueblo haya visto una profunda alteración interna, desarticulación de la trama y pérdida de los bordes debido a la construcción de viviendas nuevas en los años 60 del siglo XX. Se utilizaron nuevos materiales, técnicas constructivas agresivas y modificación de volúmenes. Resulta paradójico que, tras la declaración, un 20%

12. Utilizamos la clasificación que define M. García Hernández, *Turismo y conjuntos monumentales*, Valencia: Tirant lo Blanch, 2003.

de los inmuebles introdujeron materiales nuevos y un 23% modificaron su volumen, añadiendo nuevas plantas, variación de alturas, cambios en las pendientes o sustitución total de casas por otras nuevas que no guardan consonancia con su entorno¹³.

Además, mientras el entorno de la Ría de Pontevedra crecía demográfica y urbanísticamente a un ritmo acelerado a partir de los años 60, Combarro permaneció relativamente ajeno a la destrucción de su entorno; fue tras la declaración como BIC cuando el conjunto sufrió las mayores alteraciones en la construcción y el paisaje.

Vemos que hay un aumento en la densidad constructiva ha cerrado perspectivas hacia el mar, un recurso de enorme potencial turístico y del que, debido a los cambios urbanísticos, no se puede disfrutar en la actualidad.

Con todo, un gran número de viviendas todavía conservan las tipologías arquitectónicas tradicionales. En la calle principal observamos casas de dos plantas con galerías, tejados a dos aguas y soportales aunque parece que no se ha podido evitar el cambio, en algunos lugares, de los tradicionales balcones de madera por otros de hierro forjado.

La “casa terrera” es la más sencilla. Responde a unas necesidades básicas, reduciéndose a cuatro paredes, cuya única ventilación se realizaba a través de la puerta. En la mayor parte de los casos, constaba de una única estancia donde compartían espacio las personas y las herramientas y materiales para ir a pescar. La tipología evolucionó en otra más ventilada, con una ventana adicional, en el ángulo superior de la puerta.

La “casa de pincho” es el modelo de casa marinera más tradicional; su estructura es como la casa terrera pero, como habitualmente se sitúa entre medianeras, la disposición de la puerta es la contraria, se sitúa en el hastial. Estas dos tipologías de edificación responden a economías precarias. En un espacio reducido convivían todos los miembros de la familia y donde guardaban también todos los materiales necesarios para la pesca.

Una de las tipologías de viviendas marineras más interesantes es la “casa con patín”. Un patín es una escalera que sube directamente al primer piso, generalmente su razón de ser es la de salvar un desnivel del terreno; este patín se puede convertir en “solaina”, si el tramo final es largo (más de tres metros, según Martínez Sarandeses¹⁴), en este caso, la vivienda dispone de un espacio adicional exterior que se puede utilizar para secar ropa, espigas, trabajar o descansar. También se denomina “solaina” a un balcón, sin conexión con las escaleras, apoyados en ménsulas o muros laterales.

Si nos detenemos en la Plaza de San Roque, la postal por excelencia de Combarro, vemos una casa cuyo patín, se convierte en “solaina”, según su longitud. Es la vivienda más vistosa de Combarro, data del siglo XVIII y, actualmente, alberga una biblioteca. Lo que más nos llama la atención

13. R. Vallejo Pousada, “A arquitectura ...”, Op. Cit., p.12-23

14. F. Martínez Sarandeses, *Arquitectura vernácula de Pontevedra*, Santiago de Compostela: Colexio Oficial de Arquitectos de Galicia (COAG), 1982, p. 57.

es su magnífica balaustrada de granito. En su fachada lateral, además, dispone de una solaina que, como un balcón, sostenido por ménsulas, mira al mar.

Pero el atractivo principal de Combarro para el turismo, son los hórreos. En la actualidad sobreviven alrededor de 30, aunque en el pasado fueron muchos más. Los que se conservan datan de la misma época de formación del pueblo. La tipología es de base rectangular de granito, de distintos tamaños con la puerta situada en uno de los lados mayores aunque, originalmente, no era así. Las paredes eran de teja trenzada y el tejado, de paja, por eso se les llama “palleiras”, a dos aguas, con remates decorativos en los extremos, pináculos o cruces y los pies también son de granito.

Su disposición a la misma orilla del mar, en lo que constituye la mayor agrupación de hórreos de Galicia¹⁵, y su conexión con las viviendas y espacios públicos, es lo que da a Combarro su peculiar imagen.

Otro de los grandes atractivos de Combarro son los cruceiros. Dentro del conjunto histórico hay siete.

No podemos hablar de un conjunto histórico de carácter marinerero sin una mención al paisaje litoral, tradicionalmente, un espacio altamente apreciado y demandado para la realización de actividades relacionadas con el turismo que siempre busca la primera línea de mar, por eso, es habitual la construcción de puertos deportivos.

Su oportunidad económica, en principio y en general, es positiva aunque, en el caso concreto de Combarro, desde sus inicios, ha estado envuelto en la polémica. Se publicaban en 2006 los resultados del estudio de efectos ambientales para la empresa constructora del puerto deportivo de Combarro, según los cuales, el conjunto histórico no sería visible desde el puerto ni el puerto desde el conjunto histórico¹⁶.

La opinión de la Asociación para la defensa del patrimonio histórico-artístico de Combarro, A Solaina, fue la contraria. Remitió un informe a la Consellería de Política Territorial, Obras Públicas e Transportes donde expuso el deterioro ambiental que acarrearía el puerto, así como el impacto visual que iba a suponer sobre el conjunto histórico. Según los cálculos de la asociación, la zona portuaria ocuparía 36.729 m², lo que equivale al 94,4% de la superficie ocupa el conjunto histórico, además, puntualizan que existe impacto sobre los fondos marinos debido a los residuos que va a generar el puerto¹⁷.

También debemos mencionar la sostenibilidad paisajística; es inevitable hacernos la eterna pregunta: ¿cómo debemos armonizar la arquitectura contemporánea con el patrimonio de un conjunto histórico? Esta pregunta se ha convertido en uno de los grandes retos que se deben resolver cuando se realiza un nuevo proyecto arquitectónico para un conjunto histórico pues debe

15. Rafael Vallejo Pousada: “A arquitectura ...”. Op. Cit.

16. La Voz de Galicia, 24 de abril de 2006 [Consulta: 19/01/2009]

17. La Voz de Galicia, 7 de septiembre de 2004 [Consulta: 19/01/2009]

integrarse en el ambiente del lugar y ningún elemento debe perder su autenticidad ni su carácter singular, ni el conjunto histórico ni el nuevo proyecto arquitectónico.

Las intervenciones arquitectónicas en un paisaje urbano cuya principal atracción turística es su carácter tradicional, requiere un proyecto con un enfoque cultural e histórico adecuado al medio en el que se va a integrar y que consideramos que no se ha tenido en cuenta a la hora de diseñar el puerto deportivo de Combarro; no se han tenido en cuenta las perspectivas, los ejes visuales, las tipologías de los edificios ni los materiales empleados.

4. Propuesta de región

Proponemos la creación de una región turística basada en el concepto de centro-periferia y en el concepto de red.

Puede parecernos que el entorno de Combarro poco o nada tiene que ver con la idiosincrasia del conjunto histórico; sin embargo, la realidad nos lleva a la conclusión de que los visitantes que se acercan al área territorial de Pontevedra acostumbran a visitar todos sus lugares de interés turístico, la mayor parte de ellos, pertenecientes al segmento del turismo cultural: la ciudad de Pontevedra; el Monasterio de Poio, el entorno natural de la comarca y Sanxenxo, el lugar turístico de Galicia por excelencia. No debemos olvidar que esta área posee importantes restos arqueológicos, una importante concentración de petroglifos pertenecientes a la Edad del Bronce que a su vez se convierten en espectaculares miradores sobre la ría de Pontevedra. De estos grabados, diez de ellos están declarados BIC en la categoría de monumento. A mediados de 2009 se terminaron las obras para su puesta en valor a través del “Área arqueológica de A Caeira”, de acceso libre todos los días del año.

El monasterio de Poio, declarado BIC en 1971, está situado a 4 Km. de la ciudad de Pontevedra y compone un interesante paisaje natural y cultural. Su ubicación, en el punto geográfico más alto del ayuntamiento, el monte Castrove, que otorga grandes pendientes al paisaje y unas vistas privilegiadas, hacia la ría de Pontevedra que alababa el padre Sarmiento: “*En todo cuanto anduve de marina, desde El Ferrol hasta la Guardia y Tuy, no hallé punto de visión más primoroso, que este sitio de Castrove... Se ve todo lo mejor de Galicia...*”¹⁸. El monte debe ser potenciado para el disfrute de perspectivas singulares.

La isla de Tambo se sitúa en medio de la Ría de Pontevedra, enfrente a Combarro. Podía divisarse desde cualquier ángulo del pueblo hasta la construcción del puerto deportivo, que impide, en parte, la vista de la isla. Cuenta con dos playas y tres embarcaderos. Es de uso castrense aunque se puede visitar. En la Edad Media se construyó el monasterio benedictino de Santa María de Gracia, del que queda todavía en pie la antigua iglesia monasterial dedicada a San Miguel.

18. S. Vázquez Rouco, San Xoán de Poio. Monasterio, coto, parroquia, Pontevedra: Deputación, 1998, p. 40

A mediados del siglo XIX se establece una leprosería cuyos restos se conservan todavía hacia el interior de la isla.

Propusimos dos fórmulas de zonificación. La primera de ellas, a la que vamos a llamar Modelo 1, está basada en el concepto de región turística y consiste en un núcleo como eje central de la región. Este modelo nos parece especialmente acertado para conjuntos históricos cercanos a las grandes ciudades pues éstas ejercen como núcleo principal de atracción hacia el resto del territorio dando lugar a una dinámica que puede beneficiar amplias zonas del territorio.

El otro modelo de región, al que llamamos Modelo 2, se basa en la teoría de redes donde núcleos diferentes ejercen de atracción independiente y, a la vez, complementaria entre todos ellos. Debe basarse en la fluidez y una cierta uniformidad en el diseño de su planificación para que cada uno de los nodos ejerza fuerza de modo independiente que, a la vez, sea transferida al resto de las unidades.

5. Evaluación del conjunto histórico

Como herramienta para evaluar al conjunto histórico a lo largo del tiempo, debe establecerse un buen sistema de indicadores para medir los cambios que se van produciendo, a partir de los cuales podamos definir propuestas de actuación y resolver problemas. Si la ciudad histórica recibe grandes flujos turísticos, creemos que el sistema de indicadores debe reflejar tanto su estado de conservación como la presión turística.

Los indicadores que proponemos se basan en los propuestos en la Reunión de Expertos de Patrimonio Mundial de UNESCO¹⁹; no existe ninguna propuesta formulada por un organismo oficial que defina unos indicadores de presión turística, por lo tanto, hemos tratado de establecer un paralelismo, basándonos en la clasificación general que hace UNESCO.

Partimos de dicha clasificación porque nos parece que delimita con precisión los puntos clave de un conjunto histórico (indicadores territoriales, urbanos, arquitectónicos, ambientales-paisajísticos, sociales y culturales) aunque debemos aclarar que esta clasificación no es única ni cerrada. Proponemos los siguientes (Tabla 1):

19. Colonia de Sacramento. Uruguay, 1998

INDICADORES PARA UN CONJUNTO HISTÓRICO	
EVALUACIÓN DE ESTADO DE CONSERVACIÓN	EVALUACIÓN DE PRESIÓN TURÍSTICA
TERRITORIALES	
<ul style="list-style-type: none"> • Cambio de usos del suelo • Efectividad de la normativa de protección • Superficie total de peatonalización • Uso de la franja litoral 	<ul style="list-style-type: none"> • Índice de Gini • Medidas de concentración turística • IMD • Valoración del entorno por parte de los turistas • Recursos turísticos actuales • Recursos turísticos potenciales • Diversificación de recursos turísticos
URBANOS	
<ul style="list-style-type: none"> • Variación en el valor del suelo • Existencia de planes económico-financieros integrados por fondos públicos/privados • Calidad del comercio 	<ul style="list-style-type: none"> • Seguridad • Movilidad • Plazas turísticas • Número de pernoctaciones • Grado de ocupación hotelera • Señalización
ARQUITECTÓNICOS	
<ul style="list-style-type: none"> • Permanencia de las tipologías constructivas originales • Presencia e integración de la arquitectura contemporánea • Número de edificios protegidos • Número de proyectos de rehabilitación • Impacto de la economía sobre la recuperación de áreas patrimoniales 	<ul style="list-style-type: none"> • Antigüedad media de los hoteles • Conversión de edificios históricos para usos turísticos • Presión sobre el patrimonio cultural • Efectividad de la normativa turística y de protección patrimonial
AMBIENTALES-PAISAJÍSTICOS	
<ul style="list-style-type: none"> • Consumo de agua: residentes • Calidad ambiental • Generación de residuos: residentes • Control de la contaminación visual y acústica • Presión humana: residentes 	<ul style="list-style-type: none"> • Consumo de agua: residentes + turistas • Generación de residuos: residentes + turistas • Preservación del sistema natural • Presión humana: residentes + turistas
SOCIALES	
<ul style="list-style-type: none"> • Participación de la población • Calidad de vida: salud, educación y trabajo • Servicios públicos • Grado de compromiso con el patrimonio cultural. Identidad 	<ul style="list-style-type: none"> • Satisfacción turística • Nivel de empleo turístico • Rentabilidad económica del turismo
CULTURALES	
<ul style="list-style-type: none"> • Participación de instituciones: museos, archivos, bibliotecas 	<ul style="list-style-type: none"> • Número de fiestas y eventos turísticos • Páginas web disponibles

Tabla 1. Indicadores



Imagen 1. Hórreos de Combarro



Imagen 2. Calle transversal que desciende al mar en forma de rampa



Imagen 3. Biblioteca en la Plaza de San Roque



Imagen 4. Cruceiro de Combarro



Imagen 5. Soportales



Imagen 6. Vista general de Combarro

Tortosa, Puerta del Camino de peregrinos jacobeos en la Baja Edad Media y Tiempos Modernos

ÀNGEL MONLLEÓ I GALCERÀ
Insitut Obert de Catalunya

Resumen: Para que una vía pueda ser considerada camino de peregrinos, se precisan pruebas documentales suficientes tanto acerca del tránsito de peregrinos y de dotaciones en infraestructuras materiales y jurídicas, como sobre la existencia de un tangible aparato simbólico acorde con la finalidad espiritual de cada peregrinación. De acuerdo con ello, la abundancia de referencias sobre el paso de peregrinos jacobeos por la ciudad de Tortosa, la tradicional importancia viaria de la misma y su extensa organización hospitalaria unido al simbolismo jacobeo derivado del estudio iconográfico e iconológico del denominado *Portal del Romeu* en relación con no pocos elementos de la catedral y tradiciones tortosinas dan como segura la función de Tortosa y de su *Portal del Romeu* como cabecera y puerta, respectivamente, del camino que por la ruta del Ebro seguían los peregrinos bajomedievales y modernos en su viaje a Compostela.

Palabras clave: Camino Jacobeo del Ebro. Iconografía. Simbología. Tortosa.

Abstract: *A pilgrimage route can be considered as such if sufficient documentary evidences can be provided. These must include information about the passing of pilgrims, the material and juridical infrastructures as well as a compilation of data about the symbolism found according to the spiritual purposes of every peregrination. All the elements mentioned above, together with the abundance of references to the existence of jacobean pilgrims in Tortosa, the traditional importance of its road network, its hospitability, the symbolism and iconography of its Portal del Romeu in relation to some elements pertaining to its cathedral and its traditions among many other aspects allow us to confirm the city as a pilgrimage starting point in the later Middle Ages and early modern times for the pilgrims on their way to Santiago de Compostela.*

Key words: *The Ebro's Jacobean Way. Iconography. Symbolology. Tortosa.*

Desde la multifuncionalidad de los caminos, a la hora de abordar el espinoso asunto de las rutas de peregrinación, y muy especialmente las de larga distancia, no basta sólo con acreditar el paso de peregrinos. Se precisan también suficientes pruebas documentales, tanto sobre dotaciones de infraestructuras materiales y jurídicas, como sobre la existencia de un tangible aparato simbólico acorde con la finalidad espiritual de cada peregrinaje que sea fácilmente identificable en las manifestaciones artísticas i simbólicas, etnográficas, mítico-legendarias, toponímicas o de cualquier otro tipo presentes en la vía. De acuerdo con estos presupuestos metodológicos y sin perjuicio de la elemental prudencia que debe presidir siempre este tipo de estudios, se apre-

cian suficientes y suficientemente reveladores indicios que permiten contemplar fundadamente el funcionamiento durante la Baja Edad Media y los primeros siglos modernos de un Camino Jacobeo del Ebro en la zona de habla catalana con cabecera en la ciudad.

1. Tránsito de peregrinos jacobeos. Referencias documentales.

Conscientes de la necesidad de tener que movernos en el terreno tangible de la documentación histórica, cabe decir que no faltan referencias positivas que certifican el tránsito de peregrinos de Santiago por el Camino ribereño del Ebro. Aunque no se trata de peregrinos venidos de fuera, en este punto permítasenos aducir dos muy tempranas escrituras —de 1175, una; de 1183, la otra— existentes en el Archivo Capitular de Tortosa por las que una viuda y un hombre afincados en la ciudad de Tortosa otorgan testamento antes de emprender su respectivo viaje a Compostela¹. Realizada la conquista cristiana de la ciudad en 1148, estos dos testamentos tienen la virtud no sólo de poner de manifiesto la temprana respuesta tortosina a la llamada compostelana, sino de permitirnos realizar serias conjeturas acerca de su posible amplia acogida futura.

Tenemos conocimiento de una docena de donaciones municipales tortosinas concedidas a peregrinos con destino a Compostela, Roma o Jerusalén entre finales del siglo XIV y principios del siguiente². Entresacadas de los *Llibres de Clavaria*, apartado de *Despeses i Dons Graciosos*, del Fondo Municipal conservado en el Arxiu Històric Comarcal de les Terres de l'Ebre, de entre todas ellas cabe destacar el caso de un peregrino que se dirige a Santiago desde Hungría; el de otro procedente de Lérida con el mismo destino; y el de una mujer, Na Joana, esposa de Bonanat Uguet, que retorna de San Jaime de Galicia a Barcelona. También sabemos que, entre 1392 y 1393, el predicador franciscano Guillem Gralla y sus compañeros recibieron ayuda económica del Consejo Municipal para realizar su peregrinación a Compostela³. Mención aparte merece un documento igualmente aportado por Albert Curto que nos informa sobre la subvención que la Universidad de Tortosa otorgó por aquel tiempo a un ermitaño de Orta con objeto de reparar y condicionar caminos para peregrinos⁴.

Hoy por hoy, disponemos de otras referencias documentales. Por la extensión y dificultad interpretativa del documento, presentamos en primer lugar el proceso judicial iniciado el 7 de abril de 1525 por el veguer y el paer de la ciudad de Tortosa contra Juan de Pretzen y su hermano Julián, inculpados de robar a dos peregrinos italianos llamados Camyllo y Marillo que iban en busca de la

1. Vid. Antoni Virgili, *Diplomatari de la catedral de Tortosa (1062-1193)*, Fundació Noguera, Barcelona, 1997, doc. 266, pp. 320-332, y doc. 352, pp. 439-440, respectivamente.

2. Dadas a conocer por Albert Curto en su conferencia sobre *Tortosa y el Camino de Sanitago* del 26 de octubre de 1996, fueron posteriormente publicadas en la prensa periódica tortosina (vid. Albert Curto Homedes, "Tortosa y el Camino de Santiago", *La Veu del Baix Ebre*, 08-11-1896, p. 6)

3. Vid. Eduard Vives Toro, "Els frares menors a les Terres de l'Ebre. El convent de Tortosa (segles XIII-XIV)", *Recerca*, (Tortosa), 7, 2003, pp. 254-255.

4. Aunque no tiene necesariamente que hacer referencia a caminos de peregrinación de largo alcance, para la referencia documental, vid. ALBERT CURTO HOMEDÉS, op. cit., p. 6.

credencial o peregrina⁵. Y aun más. Gracias al ya clásico estudio de Jean Veilliard a través de los registros de Cancillería real aragonesa entre 1379 y 1422, sabemos de la detención por el paer de Tortosa de un peregrino jacobeo de lengua desconocida acusado de participar en el asalto al castillo⁶. Y, ello, sin contar los citados en el apéndice documental cuyo paso por la ciudad del Ebro podemos deducir mediante métodos indirectos⁷, tal como hemos hecho con el escudero milanés Pietro de San Feriolo⁸.

No faltan tampoco viajeros-peregrinos que visitaron Compostela en el siglo XV y, de acuerdo con los relatos de su viaje, transitaron por Tortosa. Este es el caso⁹, por ejemplo, del patricio augsburgués Sebastian Ilsung¹⁰ y, en menor medida, del noble y comerciante silesio Nikolaus von Popplau¹¹ o del conocido médico, cosmógrafo y humanista de Nuremberg Hieronymus Monerarius (Münzer)¹². Pero, si importantes són estas fuentes, la munificencia real nos permite documentar también una afluencia de peregrinos santiaguistas a la ciudad del Ebro ilustrativa de la trascendencia de Tortosa como punto de atracción de este tipo de peregrinos. En este aspecto es en extremo interesante el albarán, anotado en los *Llibres de Ració* el día 28 de diciembre de 1381, justificativo de los 50 florines de oro de Aragón que la reina Sibila de Fortiá otorgó en Tortosa a Manuel de León para resarcirlo de los gastos efectuados yendo a Compostela¹³. Por más que el alto linaje del personaje¹⁴ y la elevada cifra de los socorros hacen pensar en un séquito numeroso y, por tanto, en una ruta con todo lo necesario para un viaje de

5. AHCTE, *Fons Municipal, Paeria i veguer*, II, 147, número 1715, 15 fols. por recto y verso. Aunque no se indica que se trate de peregrinos jacobeos, difícilmente puede justificarse la presencia de dos romeros italianos marchando juntos por el camino real en busca de la credencial o peregrina si no es en dirección a Santiago; má xime siendo los inculpados sobrinos de una de las víctimas.

6. Vid. Jeanne Vielliard, "Pèlerins d'Espagne à la fin du Moyen Age. Ce que nous apprennent les sauf-conduits délivrés aus pèlerins par la Chancellerie des rois d'Aragon entre 1379 et 1422", en *Homenatge a Antoni Rubió y Lluch. Miscel·lània d'estudis literaris, històrics i lingüístics*, Imprempta Barcelona, t. II, Barcelona, 1936, p. 283.

7. El estudio de las fechas de concesión o registro de los salvoconductos (vid. *ibidem*, pp. 294-299) en relación a los itinerarios reales de 1379 a 1422 daría luz sobre el lugar en el que se hallaba el peregrino.

8. Debe pasar por la ciudad porque, cuando el 11 de noviembre de 1382 se registra un salvoconducto real a su nombre, sabemos por los *Llibres de l'Almoïner Deudé* que el rei se encontraba en Tortosa.

9. Nos limitaremos exclusivamente a los relatos alemanes referidos por Klaus Herbers (vid. Klaus Herbers, "Prescripción y descripción. Peregrinos jacobeos alemanes de paso por Catalunya", en *El Camí de Sant Jaume i Catalunya*, op. cit., pp. 27-39 y, más concretamente, pp. 30-34).

10. Custodiado en la British Library, el manuscrito fue estudiado y editado por Volker Honemann, "Sebastian Ilsung als Spanienreisender und Santiagoopilger (mit Textedition)", en *Deutsche Jakobspilger und irhe Berichte*, Klaus Herbers ed., Gunter Narr, Tübingen, 1988, pp. 61-95.

11. Para la edición del relato, vid. Piotr Radzikowski, *Reisebeschreibung Niclas von Popplau, Ritters, burtuig von Breslau*, Trans-Krac s.c., Krakow, 1998.

12. La parte española del *Itinerarium* de Münzer fue editado por Ludwig Pfandl en la *Revue Hispanique* de la Hispanic Society de Nueva York (vid. Ludwig Pfandl, "Itinerarium Hispanicum Hieronymi Monerarii 1494-1495", *Revue Hispanique*, XLVIII, 113 (1920), pp. 1-179).

13. Aunque debido a la naturaleza divulgativa del escrito no se acota la procedencia documental, vid. Vicente J. Ruiz Prades, "Tortosa en la ruta Jacobea", *Tortosa. Camino Jacobeo del Ebro/ Camí de Sant Jaume de l'Ebre*, Patronat Municipal de Turisme de Tortosa, Tortosa, (tríptico) verso

14. Miembro destacado de la familia reinante en la Pequeña Armenia hasta que la conquista del soldá de Egipto seis años antes acabó desbaratando esta cabeza de puente del comercio catalanoaragonés en Siria.

este tipo, mucho más reveladores aun son los catorce asientos contables sobre donaciones del rey Pedro el Ceremonioso a veintitrés peregrinos jacobeos en tránsito por Tortosa o su próxima zona de influencia que hemos detectados en los *Llibres de l'Almoïner Deudé* depositados en el Archivo Histórico Nacional¹⁵.

Salvo la concedida en Gandesa a cuatro peregrinas en diciembre de 1381¹⁶, todas estas donaciones son distribuidas en Tortosa entre finales de octubre de 1382 y el último tercio del mes de marzo de 1383¹⁷. Decimos que son en extremo reveladoras, no tanto por el número y origen de los romeros de Santiago auxiliados —once italianos, cuatro alemanes, dos flamencos y otros dos catalanes—, sino porque evidencian fundadamente el verdadero alcance de la ciudad del Ebro en la atracción de este tipo de peregrinos. La uniformidad de criterio en las concesiones derivada de la permanencia entre 1378 y 1384 del mismo individuo en el cargo de limosnero consiente una sistemática confrontación estadística de los datos que proporcionan los referidos libros. En efecto, preservada convenientemente la denominada ley empírica del azar e introducidas las correcciones estadísticas debidas a la diferente duración y época del año de las estancias efectuadas por el monarca en cada lugar, un cuidadoso estudio estadístico demuestra que la relevancia jacobea de la ciudad del Ebro no era inferior a la que podía tener Barcelona y sí, en cambio, superior a la de cualesquiera otras localidades catalanas —también aragonesas del Cinca o la Litera— más septentrionales que han gozado hasta ahora de una mayor fortuna historiográfica¹⁸. Aunque Giovanni Cherubini y en menor medida también Sylvana Fosati subrayan la preferencia de los peregrinos italianos de Santiago bajomedievales por el viaje marítimo catalán en perjuicio de la ruta de Arles-Tolosa¹⁹, la tradicional proyección del eje ibérico y del doble puerto de Tortosa entre los grandes circuitos de intercambio cultural y comercial mediterráneos debiera habernos puesto sobre aviso por lo que a esta ciudad respecta.

15. Dos de ellos relativos a las raciones diarias de pan recibidas en la Real Limosna durante los años 1379 y 1384-1385 (AHN, Sección Clero, número 13.826 y AHN, código 865 B). Los otros cinco con rigurosas anotaciones de ingresos y óbolos dinerarios correlativamente recibidos y otorgados por el limosnero Guillem Deudé durante los años 1378, 1381, 1382, 1383 y 1384 (AHN, códigos 95 B, 96 B, 97 B, 98 B y 99 B). Además de copia microfilmada en el Arxiu Nacional de Catalunya, vid. transcripción en Agustí Altisent, *L'Almoïna Reial a la cort de Pere el Cerimoniós. Estudi i edició dels manuscrits de l'Almoïner Fra Guillem Deudé monjo de Poblet (1378-1385)*, Abadía de Poblet, 1969)

16. AHN, Código 96 B, fol. 53 r. Para mayor comodidad, vid. Agustí Altisent, *L'Almoïna Reial...*, op. cit., p. 97.

17. De manera temporal correlativa: AHN, código 97 B, fol. 33 v., fol. 35 r., fol. 36 v., fol. 37 r., fol. 49 v., fol. 50 v., fol. 51 v.; AHN, codex 98 B, fol. 60 v. y fol. 62 v. Para mayor comodidad, vid. *ibidem*, p. 128, p. 130, p. 132, p. 132, p. 148, p. 148, p. 149, p. 149, p. 181, p. 183, p. 183 y p. 183 correlativamente.

18. Vid. Monlleó i Galcerà, Àngel: "Importància de la ruta de l'Ebre en el trànsit de pelegrins de Sant Jaume a la Baixa Edat Mitjana", en *El Camí de Sant Jaume i Catalunya. Actes del Congrés Internacional celebrat a Barcelona, Cervera i Lleida, els dies 16, 17 i 18 d'octubre de 2003*, Publicacions de l'Abadía de Montserrat, Barcelona, 2007, pp. 131-150.

19. Vid. correlativamente Giovanni Cherubini, "I pellegrini italiani del Cammino di Santiago in Catalogna alla fine del medioevo", en *ibidem*, pp. 21-25 y Sylvana Fosati Raiteri, "Ligures y genoveses hacia Santiago", en *ibidem*, pp. 125-130.

2. El Ebro: Puente del Mar Azul

Desde la puesta en valor de la vía del Ebro en tiempos protohistóricos hasta el colapso total en el siglo XX del doble enlace portuario marítimo-fluvial dertosenense, el territorio del curso bajo del río, en general, y la ciudad de Tortosa, en particular, no han dejado de ejercer un acusado papel de encrucijada privilegiada entre el Mediterráneo y el interior peninsular, el Cantábrico y el Atlántico²⁰. Más allá de la realidad histórica, importa subrayar la pervivencia en el imaginario colectivo tortosino de la doble arteria fluvial y terrestre ibérica como *Puente del Mar Azul* o vía mítica de comunicación entre el Mediterráneo y el Atlántico abierta por Hércules como alternativa a la del Estrecho. Al separar las montañas que cerraban la salida del Ebro al mar, el héroe colocó también aquí dos columnas con las que venía a marcar –como en el Estrecho– el inicio de una ruta al otro extremo de la cual, en el Finisterre, había levantado su famosa Torre²¹.

No es momento de entrar a dilucidar si el territorio entre un mar y otro tomó el nombre de Iberia del de la ciudad (Hibera) que abría el camino desde la desembocadura del río, ni si éste toma el suyo del de Iberia o a la inversa²². Tampoco lo es de divagar sobre la leyenda por la que Túbal, hijo de Jafet, nieto de Noé y legendario fundador de la ciudad, sería el primero en remontar este mítico Puente del Mar Azul²³. Se trata de advertir la trascendencia de la vía del Ebro para el

20. Sobre la importancia portuaria comercial y estratégica de Tortosa en tiempos romanos y preromanos, vid. Enrique Bayerri, *Historia de Tortosa y su comarca*, Imprenta Algueró i Bages, 8 tomos, Tortosa, 1933-1960, t. I, pp. 317-318 y pp. 490-497; t. III, pp. 159-168 y pp. 194-204; t. IV, pp.324-327, pp. 342-343, p. 356 y pp. 621-627; t. V, pp. 171-174, p. 502, p. 506, p. 507 y pp. 608-612. Vid. también Antonio Beltrán, “El río Ebro en la Antigüedad Clásica”, *Caesaraugusta*, 17-18 (1961), pp. 65-80. Respecto a los musulmanes, vid. Joan Vernet, “El valle del Ebro como nexo entre oriente y occidente”, *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, XXIII, 2ª época (1950), pp. 249-286. Sobre las intensas relaciones internacionales del comercio tortosino bajomedieval y de los primeros siglos modernos, vid. Enrique Bayerri, *Historia de Tortosa...*, op. cit., t. VII, pp. 354-360 y pp. 372-382; vid. Francisca Vilella, “El movimiento comercial del puerto de Tortosa según los <Llibres de Lleuda> del s. XV”, *Recerca*, 1, 1997, pp. 71-88 y vid. Albert Curto, “Introducció a la navegació per l’Ebre a la Baixa Edat Mitjana”, *Recerca*, 10, 2006, pp. 31-58. Para las centurias siguientes hasta el colapso del siglo XX, vid. Joan R. Vinaixa, *La navegació fluvial per l’Ebre català en el darrer quart del segle XVIII*, CERÉ, Flix, 1994, vid. Idem, “La navegació pel riu Ebre durant la primera guerra carlista”, *Recerca*, 10, 2006, pp. 201-236. Mucho más general y con gran alcance cronológico, vid. el ya clásico Francisco Carreras Candi, *La navegación en el río Ebro. Notas históricas*, Imprenta de la Hormiga de Oro, Barcelona, 1940.

21. Asentado que el culto a Heracles fue uno de los más importantes en la antigua Dertosa (vid. Ramon Miravall, *Mites i cultes a Dertosa*, Coop. Gràfica Dertosenense, Tortosa, 1991, p. 9), por lo que al mito se refiere vid. Juan María Ferrer Figueras, “El monasterio de Rueda. Símbolo del peregrinaje por el Mediterráneo y el Atlántico”, *Aragón Turístico y Monumental*, LXIII, 345, enero, 1999, pp. XIV-XV de la sección dedicada a La Ruta Jacobea del Ebro.

22. Para Tito Livio el río da nombre a la ciudad (vid. Tito Livio, XXIII-28) y, aunque sin citarlo, lo mismo Francisco Martorell (vid. Francisco Martorell, *Historia de la antigua Hibera*, Impreso por Gerónimo Gil, Tortosa, 1627, p. 29 y, por extensió, caps. IV-V [hay edición facsímil a cargo de Centre de Lectura de les Terres de l’Ebre, Tortosa, 1997]). Sobre los diversos posicionamientos al respecto y su antigüedad, vid. Enrique Bayerri, *Historia de Tortosa...*, op. cit., t. IV, pp. 71-85 y pp. 212-218.

23. Aunque no podemos saber cuando comenzaron a operar estos ni otros supuestos, como que Tortosa fue la primera ciudad peninsular fundada por Túbal, hacia 1557 el humanista Cristófol Despuig les concedía validez histórica en base a la autoridad, entre otros, de Flavio Josefo, San Isidoro, Annio de Viterbo, Francesc Eiximenis o las crónicas catalanoaragonesas (vid. Cristófol Despuig, *Los col·loquis de la insigne ciutat de Tortosa*, Fidel Fita ed., Imprenta de la Renaixensa, Barcelona, 1877, coloquio IV, pp. 101-107)

sistema cognitivo de la sociedad tradicional dertosense y las relaciones que posibilita. Por ello, siendo los mitos representación de la memoria que suscitan campos de evocación y dado que este trabajo de Hércules se puede interpretar en conexión con la regeneración y el mundo de ultratumba²⁴, la correspondencia entre las dos columnas hercúleas y la espiritual de Santiago que establece el *Codex Calixtinus* en su libro primero permite decantar el mito tortosino en clave jacobea.

Sea cual sea la realidad histórica, en este sentido resulta sintomático encontrar copia de ciertos fragmentos del *Liber Sancti Jacobi* en uno de los códices más antiguos del Archivo Capitular de Tortosa escrito a fines del siglo XII, muy probablemente durante el pontificado del obispo Ponç de Molnells²⁵, el verdadero organizador de la Diócesis. Profundo conocedor de las corrientes culturales europeas de su tiempo y abad de Sant Joan de les Abadeses a la par que obispo, no debía ignorar la existencia de la copia de buena parte del *Codex Calixtinus* que en 1173 realizó el monje Arnaldo del Monte para el inmediato monasterio de Ripoll²⁶. En estas circunstancias y atendiendo que las canónicas regulares agustinianas —como entonces era la catedral de Tortosa— contribuían a fomentar el peregrinaje a Compostela²⁷, no debe extrañar la citada temprana respuesta de los fieles tortosinos a la llamada del Apóstol²⁸.

3. El Portal del Romeu en Tortosa

Al margen de la histórica importancia viaria de Tortosa y el Ebro y de las sugerencias jacobeanas del mítico Puente del Mar Azul, llama la atención la pervivencia en la ciudad del *Portal del Romeu* —*dels Romeus*, en la voz popular (*Fig. 1*)— y de la tradición a él asociada. Documentado ya en 1366, pero erigido a finales del siglo XIII o principio del siguiente²⁹, el eminente humanista Cristòfor Despuig refiere en el tercero de sus célebres *Col.loquis* (1557) la vieja leyenda según la cual, en el intento musulmán de reconquistar Tortosa, un *romeu* que se encontraba sentado en el Portal venció en solitario todo un escuadrón sarraceno presto a entrar en el recinto urbano y, por eso, se colocó después la imagen de un peregrino en recuerdo del milagro³⁰. Esta tradición unida al uso de la palabra *romeu* para designar en el habla de la zona al peregrino con independencia de su destino convierten al Portal en obligado punto de paso para los peregrinos que transitaban por Tortosa y evidencian su fuerte orientación santiagoista.

24. Vid. G. S. Kirk, *The Nature of Greek Myths*, Penguin, Hardmondsworth, 1974, p. 193

25. Se trata del misceláneo 197 (vid. Enrique Bayerri, *Los códices medievales de la catedral de Tortosa. Novísimo inventariodescriptivo*, Porter Libros, Barcelona, 1962, pp. 353-354).

26. Depositado actualmente en ACA, *Manuscrits, Ripoll*, número 99.

27. Vid. Josep Moran Ocerinjauregui, *Les homilies de Tortosa*, Curial Edicions Catalanes-Publicacions de l'Abadia de Montserrat, Barcelona, 1990, p. 147

28. Vid. nota 1.

29. Para los documentos, vid. Enrique Bayerri, *Historia de Tortosa...*, op. cit., t. VIII, p. 247. La aproximación constructiva entre último tercio del siglo XIII y primero del siguiente es nuestra.

30. Vid. Cristòfor Despuig, *Col.loquis de la insigne...*, op. cit. col. III, p. 78. Vertida también poco después en la obra del primer historiador local con enfoques científicos avanzados (Cfr. Francisco Martorell, *Historia de la antigua Hiberna*, op. cit., lib. I, XXVI, p. 48)

Aunque Despuig y después Martorell no hablan para nada de Santiago, la inspiración jacobea resulta clara por cuanto que los *Gozos de la Vigen del Romeu* compuestos en 1680 identifican la imagen del peregrino esculpida en el Portal con *Santiago valeroso*³¹. A fin de disipar dudas, importa señalar que, de manera similar a como *La Leyenda Dorada* (c. 1264) narra las vidas de Santiago el Mayor y de San Cristóbal correlativamente y la Iglesia celebraba el mismo día la festividad de ambos³², frente a la figura del peregrino (*Fig. 2*) aparece en el Portal otra representando al santo gigante (*Fig. 3*). Las actuales son dos mediorelieves barroquizantes realizadas por el artista local Bernat Capera en 1755 para sustituir las dos imágenes originarias de fines del siglo XIV o principios del siglo XV, ya muy deterioradas³³.

No importa que nunca podamos saber el aspecto ni los detalles concretos de aquellas removidas figuras primigenias, porque, en lo esencial, la tipología iconográfica de ambos santos se ha mantenido bastante estable desde los siglos XIII o XIV. Salvo la de lenguaje artístico, la única diferencia entre las imágenes medievales reemplazadas y las que han llegado hasta nosotros debe ser el número, tipo y disposición de las insignias. Puesto que desde Etienne Gilson hay acuerdo general en considerar la Edad Media occidental bajo el dominio absoluto del símbolo y aceptado que el arte de este periodo es medieval porque aspira a la universalidad impuesta por el carácter sagrado del mundo³⁴, lo verdaderamente significativo es la presencia en el Portal de la figura de San Cristóbal. Al ser la búsqueda del camino algo inherente a todo viaje y la peregrinación al centro místico su más claro arquetipo³⁵, la tradición constante desde el Bajo Imperio nos muestra a este gigante como paradigma de lo que toda peregrinación supone. Pero hay más. En el *Portal del Romeu* no hay un peregrino, sino dos, y luciendo ambos veneras jacobeadas. De hecho, el simbolismo aritmósófico de la dualidad en la semejanza incrementa y subraya, multiplicándolo, su carácter peregrino³⁶.

Protector de viajeros y peregrinos desde el surgimiento de la leyenda cristofórica en el siglo XI, la popularización de la misma por *La Leyenda Dorada* dos centurias más tarde hizo que fuera frecuente encontrar la imagen de Sant Cristobal en las puertas de muchas poblaciones situadas en las vías de comunicación más transitadas³⁷. Por eso, advertido el histórico papel de Tortosa como lugar de escala y punto de paso obligados debido a su triple condición de primordial puerto

31. Vid. Daniel Fernández Domingo, *Aanles o historia de Tortosa desde su fundación a nuestros días*, Tipografía Jaime Jepús, Barcelona, 1867, cap. VII, p. 314, estrofa VI, verso 2.

32. De una parte, vid. Jacobo de la Voragine, *La leyenda dorada*, Alianza Editorial, 7ª reimp., Madrid, 1995, XCIC y C, pp. 396-409. De la otra, vid. Louis Réau, *Iconografía del arte cristiano. II. Iconografía de los santos*, Ediciones del Serbal, vols. 3 y 5, Barcelona, 1997-1998, p. 354 y p. 169 respectivamente.

33. El Ayuntamiento de Tortosa toma el acuerdo de remover las deterioradas imágenes originarias el día 14 de enero de 1755 y el de satisfacer el pago de las 21 libras de ardite el 21 de febrero del año siguiente (vid. AHCTE, Fons Municipal de Tortosa, 106, fols. 6 v./7 r. y fol. 13 r./v., respectivamente). Para la datación de las imágenes originarias, vid. Àngel Monlleó i Galcerà, "Noves consideracions a l'entorn del Camí de Sant Jaume de l'Ebre centrades en la ciutat de Tortosa", *Nous Col·loquis*, IV, 2000, p. 199.

34. Vid. Etienne Gilson, *Esprit de la philosophie médiévale*, Éditions J. Vrin, Paris, 1932.

35. Vid. Juan E. Cirlot, *Diccionario de símbolos*, Siruela, 2ª ed., Madrid, 1997, p. 363 y pp. 463-464

36. Vid. René Allendy, *Le symbolisme des nombres*, 2ª ed., Chacomat Frères, Paris, 1948, p. 19.

37. Vid. Louis Réau, op. cit., II, vol. 3, p. 356.

marítimo-fluvial, de único paso estable del río Ebro y cruce de caminos principales, la representación del santo cananeo en uno de los más importantes portales de la ciudad medieval resulta plenamente justificada, tanto desde la óptica de la caminería, como del peregrinaje.

En este punto conviene hacer notar que tampoco nunca se ha dejado de ver en este santo imaginario una clara alegoría de regeneración y purificación relacionada con la del traspaso simbólico. Que el gigante *Reprobis* –*Auferis*, para otros— entre en el río con Jesús a hombros y, tras grandes esfuerzos, llegue a la otra orilla como *Christoforus*, significa el retorno al inmenso potencial creador propio del mundo preformal representado por el agua con su doble sentido de muerte y renacimiento a una nueva vida. Hasta su propio colosalismo opera en esa misma dirección. Siendo el gigante símbolo profundo de la naturaleza primordial no formada³⁸, el titanismo de San Cristóbal representa lo que tiene que morir en el hombre para liberarse de su pura materialidad y trascender a la plenitud espiritual. Naturalmente, el tránsito de un estado a otro, de una orilla a la otra, no es tarea fácil. Requiere de un heroico esfuerzo que ni los propios titanes pueden realizar sin la intervención divina³⁹ y la guía de un maestro. Por eso, porque sin la gracia infundida por el Niño Jesús y la orientación del ermitaño no hubiera podido *Reprobis* encontrar lo que buscaba, la figura del santo nos remite al simbolismo del largo proceso iniciático hacia la Iluminación y la Trascendencia. Un simbolismo, éste, en el que incide también su ascendencia racial cinocéfal⁴⁰. Representado –recurrentemente en Oriente, menos en Occidente— con cabeza de perro⁴¹ como si de un Anubis cristianizado se tratara, el sentido de San Cristóbal excede, sin embargo, al estrictamente funerario porque, de acuerdo con el legado teológico de la Edad Media, las aguas fluyentes ponen de manifiesto la Sabiduría⁴² y porque, en el simbolismo medieval, ésta queda vinculada al perro⁴³.

La operatividad cristofórica como símbolo del traspaso o camino iniciático hacia la iluminación y el conocimiento de lo sagrado por la purificación y regeneración espiritual de la conciencia concuerda tan plenamente con el objeto final de toda peregrinación que, de acuerdo con la *Epís-*

38. Vid. Juan E. Cirlot, op. cit., p. 223; vid. Hans Biedermann, *Diccionario de los símbolos*, Paidó, Barcelona-Buenos Aires-México, 1993, p. 211.

39. Hasta los gigantes clásicos, mortales de origen divino cuyo paradigma sería Hércules, necesitan la intervención divina a su favor para conseguir el éxito en sus empresas (vid. Pierre Grimal, *Diccionario de mitología griega y romana*, Paidós Ibérica, 3ª reimp., Barcelona, 1986, p. 214).

40. Prescindiendo de si arranca en la mitología egipcia, en los *Hechos gnósticos* de San Bartolomé, en las leyendas orientales ampliamente difundidas por *El Fisiólogo* y los *Bestiarios* medievales o en algún error de traducción de los antiguos *Martirologios*, el hecho es que San Cristóbal era de "origen cananeo", al decir de *La Leyenda Dorada* (Santiago de la Vorágine, op. cit., I, p. 405).

41. Vid. Louis Réau, op. cit., II, vol. 3, pp. 357-358.

42. En la tradición bíblica, vid. *Job*, 28, 25-25; *Proverbios*, 3, 20; 8, 22.24.28-29; 18, 14; 20, 5; y *Eclesiastés*, 1, 2-4; 21, 13; 21, 14. La patrística y la teología medieval —como en el caso respectivo de San Atanasio y Hugo de San Víctor— hace del Espíritu Santo fuente de Sabiduría para los sedientos (vid. Marie-Madeleine Davy, "Agua", en *Diccionario de los símbolos*, Jean Chevalier y Alain Gheerbrant eds., Herder, 2ª ed., Barcelona, 1988, p. 55)

43. Aplicado al caso concreto del perro de Armenia y al de Corasán, vid. Fulcanelli, *Las moradas filosóficas* [Paris, 1929], Plaza i Janés, 3ª ed., Esplugues de Llobregat, 1972, pp. 254-255.

*tola a los Hebreos*⁴⁴, no es otro el sentido universal del peregrinaje en pos del centro. Prescindiendo de las distintas motivaciones personales de cada peregrino, con ello basta y sobra para dejar establecida la estrechísima relación de San Cristóbal con el fenómeno de las peregrinaciones. Pero la cuestión a dilucidar ahora es la de su concordancia jacobea.

Huelga decir que, si tan hondamente se acopla con el carácter general de toda peregrinación, más aun tiene que hacerlo respecto a la que más gentes ha movilizadado en Europa a lo largo del tiempo y que, por conducir al *Finis Terrae* y a la Costa da Morte, al Ocaso y al mundo de los Muertos, era manifestación antonomástica del universal peregrinar de todo tiempo, cultura y religión hacia Occidente⁴⁵. No es, pues, en vano que San Cristóbal y Santiago compartieran el patronato de los peregrinos jacobeos medievales ni que éstos invocaran la protección de ambos indistintamente⁴⁶. Al margen de la orientación canónica oficial, abundan los ejemplos que vienen a probar el sentido de trascendencia del Camino de Santiago. Aunque sea sólo por el éxito de penetración que tuvo entre los eruditos burgueses y monásticos, las dignidades civiles y eclesiásticas y hasta en el Papado, fijémonos en la mística espiritual y operativa de la Alquimia. Siendo una vía de perfeccionamiento material y espiritual⁴⁷, es revelador que, desde que Nicolás Flamel la revistiera de misticismo cristiano, los alquimistas medievales denominaran a la Gran Obra como su Camino de Santiago. En palabras de uno de sus más altos representantes del siglo XX, “todo alquimista tenía que realizar este largo y peligroso recorrido con el cordón por guía y la venera por insignia”⁴⁸. Tarea de gigantes fuera del alcance de cualquiera, muchos de ellos –como en los casos documentados del mismo Flamel, Raimundo Lulio o Bernardo Trevisano— emprendieron viaje –alegórico o real, no importa— a Compostela en pos de la Iluminación y la Trascendencia⁴⁹.

Retornando al *Portal del Romeu*, la representación frente a Santiago de la figura de San Cristóbal, vistiendo también esclavina con tres veneras y con el cordón bien visible, no hace sino acentuar la ya adelantada indiscutible proyección jacobea del conjunto. Aunque podemos pensar que sólo probaría la importancia del Portal como hito testimonial del paso de viajeros y peregrinos no necesariamente santiaguistas, este argumento olvida que el tropismo espiritual y simbólico es una característica inherente a la naturaleza humana. No es lo mismo atravesar el Portal en un sentido que en otro. Al peregrino jacobeo que penetra en el recinto urbano le aguarda el posterior paso del río; el que sale ya lo ha cruzado previamente. Naturalmente, las figuras de Santiago y San Cristóbal del Portal presentan un mayor valor protector, soteriológico e iniciático

44. Vid. *Epístola a los Hebreos*, 11, 13-16.

45. Es ilustrativo que, según los testimonios de Dante y Alfonso X el Sabio, sólo quien iba o venía de Compostela tenía en la Edad Media consideración de peregrino (vid. Luis Carandell, *Ultreia. Historias, leyendas, gracias y desgracias del Camino de Santiago*, El País-Aguilar, Madrid, 1998, p. 18)

46. Vid. Louis RÉAU, op. cit., II, vol. 3, pp. 357-358.

47. Se trata, en palabras de Juan F. Esteban Lorente, de un arte “de la purificación del hombre, que desde el plano terrestre lo hará espíritu celeste integrado en el Uno” (Juan F. Esteban Lorente, *Tratado de iconografía*, Istmo, Madrid, 1990, p. 447).

48. Fulcanelli, *El misterio de las catedrales*, Plaza y Janés, Esplugues de Llobregat, 1990, p. 207.

49. Vid. Idem, *Las moradas filosóficas*, op. cit., pp. 340-341 y pp. 343-347.

para el primero que para el segundo. El relieve del santo gigante y el subsiguiente paso del Ebro indican al peregrino que entra en el *Portal del Romeu* el objeto de su caminar, las duras pruebas que le aguardan y la irreversibilidad del trascendente camino iniciado; para el que sale, deja de tener esa proyección iniciática. Además, al entrar, se encuentra con una serie de lugares sagrados donde solazarse antes de acometer el paso del Ebro.

Por eso, y porque se encuentra situado junto al lado meridional de la catedral, el *Portal del Romeu* se le presenta al peregrino jacobeo como una verdadera puerta de entrada iniciática a la transmutación y la plenitud de vida. En consonancia con la tradición simbólica occidental por la cual el proceso hacia la Sabiduría y la Iniciación principia en el Septentrión o, lo que es igual, en el territorio de la destrucción material, no debe escapársenos que el romero que ingresa en la ciudad por el Portal se desplaza con una desviación inferior a dos grados en estricta dirección norte⁵⁰.

4. La catedral de Tortosa, crisol de significación jacobea

Establecido el carácter iniciático del viaje a Compostela y siendo la catedral lo primero con que topaba el peregrino al entrar en el recinto urbano, adquiere todo el sentido que uno de los altares de la catedral románica fuera consagrado a Santiago⁵¹ o que, para custodiar unas pequeñas reliquias tradicionalmente aquí veneradas, se acabara labrando en plata y a tamaño natural el espléndido busto-relicario renacentista del santo que aun admiramos. Parece asimismo natural que la iglesia y parroquia más antigua⁵² y, hasta el siglo XIX, más importante de la ciudad fuera puesta bajo el patronato de Santiago y situada en estricta dirección norte junto a la cabeza del permanente puente flotante⁵³. En este punto, sin embargo, nada reviste tanta relevancia como que la consagración de la catedral románica se hicieran bajo la advocación de Nuestra Señora de las Estrellas⁵⁴; la misma, por cierto, de la imagen que, con la nominación popular de la Estrella, preside el retablo gótico matizadamente italianizante del altar mayor en la actual catedral (*Fig. 4*).

Conviene llamar la atención sobre dos hechos que vienen a confirmar la trabazón simbólica entre el *Portal del Romeu* y el Retablo Mayor catedralicio. En primer lugar, se trata de indicar la contemporaneidad de ambas obras pues, si los relieves primigenios del Portal se esculpirían – como hemos dicho – en el último tercio del siglo XIV o principios del siguiente, el contrato del retablo data de 1351⁵⁵. En segundo, la falta de acuerdo entre los estudiosos en cuanto a la denominación del retablo. Mientras unos hablan de la Virgen de las Estrellas; otros dicen, de acuerdo

50. Comprobación, esta, que puede efectuarse convenientemente con la ayuda de un teodolito.

51. Citado en un testamento cuatro años después de consagrarse la seo (vid. Antoni VIRGILI, op. cit., doc. 343)

52. Documentados ya iglesia y barrio en 1166 (vid. *ibidem*, docs. 155 y 152)

53. Vid. Jesús Massip [Fonollosa], "El pelegrinatge a Sant Jaume des de Tortosa", en *El Camí de sant Jaume i Catalunya. Actes...*, op. cit., pp. 106-107.

54. Vid. Daniel Fernández Domingo, op. cit., p. 242; Ramon O'Callaghan, *Episcopologio de la Santa Iglesia de Tortosa*, Imprenta Católica de Gabriel Llasat, Tortosa, 1896, p. 43; José Matamoros, *La catedral de Tortosa*, Editorial Católica, Tortosa, 1932, p. 12 y p. 140; Enrique Bayerri, *Historia de Tortosa...*, op. cit., VII, pp. 467-468, pp. 470-471 y p. 475.

55. Vid. la referencia del protocolo en José Matamoros, op. cit., p. 137.

con la inequívoca voz popular, de la Estrella⁵⁶. En el sentir de los fieles ha prevalecido la imagen de la Virgen luciendo su más preciada joya: la vara con una gran estrella renacentista de esmalte, cristal de roca y plata dorada que en las grandes festividades porta en su mano derecha (Fig. 5).

Sabido que en el capítulo primero de la *Historia de Turpin* Santiago se aparece a Calomagno mostrándole una vía de estrellas para señalar el camino hacia Compostela y aceptada la preeminencia de la catedral en cualquier aspecto religioso, no puede pasar inadvertida la íntima relación existente entre la dedicación –a todas luces programática– del templo catedralicio y la de la imagen central del retablo mayor a Santa María de las Estrellas con la concreta significación jacobea del *Portal del Romeu* y su encaje con la peregrinación compostelana. Símbolo del espíritu y del conflicto entre las formas espirituales, las de la luz, y las formas materiales, las de las tinieblas⁵⁷, la referencia a las estrellas –o a la estrella– representa la clave que sustenta casi por sí misma el papel de Tortosa como hito jacobeo de primer orden pues, con ella, los simbolismos del Camino, San Cristóbal y Santa María quedan indisolublemente imbricados.

Luminarias nocturnas que acompañan a la Luna, las estrellas suelen asociarse al ámbito de la feminidad y, por reducción, también a Nuestra Señora. En paralelo a María, que por su conexión estrecha con la divinidad deviene la guía a seguir hacia la trascendencia, las estrellas, ligadas como están a la Estrella Polar, indican el camino y la orientación al tiempo que evidencian el orden cósmico y la Luz superior de difícil reconocimiento. Es más, como la Estrella Polar, que con su posición fija en el Septentrión, es referencia del caminante, trono de Dios y verdadero eje del mundo, así es María. Sin perjuicio del hecho probado que muchos peregrinos realizaban su camino de Santiago de noche, siguiendo las estrellas, y prescindiendo de la simbiosis entre el ya comentado simbolismo del paso del río con el sentido de puente entre los ámbitos de la existencia atribuido a la Vía Láctea, con lo dicho queda suficientemente clara la inserción y la función de Santa María de las Estrellas de Tortosa en aquel Camino de Estrellas que era la ruta compostelana.

La relación de Nuestra Señora de las Estrellas –o de la Estrella– con el san Cristóbal del *Portal del Romeu* no puede pasar desapercibida de tener presente, una vez más, el natural tropismo humano y el hecho que el retablo mayor catedralicio y los relieves primigenios del Portal se ejecutaron al mismo tiempo que se levantaba la catedral gótica⁵⁸. En efecto, asociada la izquierda al ámbito de la feminidad y la nocturnidad, igual que las estrellas⁵⁹, y visto que en el hemisferio boreal éstas establecen un giro hacia la izquierda, no puede ser fruto de la casualidad que al entrar en la ciudad el peregrino se encuentre la imagen de San Cristóbal precisamente en el flanco

56. Entre los primeros, vid. *ibidem*, p. 140. Entre los otros, vid. Antonio Ripollés, *Tortosa monumental*, edición del autor [Impremta Querol], Tortosa, 1999, pp. 49-53.

57. En lo relativo a las estrellas, vid. Jean Chevalier y Alain Gheerbrant (eds), op. cit., p. 484.

58. Iniciada en 1347, se colocó la clave de bóveda presbiterial en 1439 consagrándose el altar mayor dos años más tarde (vid. José Matamoros, op. cit., pp. 26-27). Para pormenores, vid. Victòria Almuni Balada, *La catedral de Tortosa als segles del gòtic*, Fundació Noguera, Barcelona, 2007.

59. Vid. Grillot de Givry, *El museo de los brujos, magos y alquimistas*, Hachette, Buenos Aires, 1981, p.

izquierdo del Portal. Santos cristofóricos ambos, la búsqueda del Conocimiento y la Trascendencia que destila la figura del santo gigante queda intencionalmente orientada, y sin apaños, hacia aquella vía de Estrellas bajo la guía iniciática de Santa María.

Los lazos entre Nuestra Señora catedralicia y el coloso del Portal son tan estrechos que consienten hasta una lectura alquímica sistémica. Sopesadas las advertencias de Jean van Lennep ante los desatinos cometidos en ese campo de análisis artístico⁶⁰, pero habida cuenta que durante la Baja Edad Media la alquimia devino, en expresión feliz de Lenglet-Dufresnoy, la “*locura del tiempo*”⁶¹, el emplazamiento del santo cananeo en el flanco izquierdo del portal invita a pensar en una intencionalidad alquímica cierta. No hay que olvidar que el Mercurio, “esa única y sola materia de la que tenemos necesidad en la práctica alquímica”⁶², es de naturaleza femenina⁶³ y que la izquierda és también ámbito de la meditación contemplativa y la sabiduría⁶⁴. Además, si la imagen de san Cristóbal asociada al cinturón, la venera y al peregrino es símbolo alquímico inequívoco⁶⁵, debe serlo mucho más aun de darse, como en el Portal, todo junto. De aquí las tres veneras que deja entrever en su esclavina; una para cada uno de los tres procesos que, protagonizados por el Mercurio, conforman la práctica hermética.

Su asimilación alegórica con la peregrinación compostelana y el hecho que ambas marchan en busca de la Estrella acaban de reforzar la función del *Portal del Romeu* como punto de partida, íntimamente relacionado con la catedral, de este Camino hacia el Conocimiento y la Trascendencia. En consonancia con los consejos alquímicos expresados por Philaetes de “*regular el camino según la Estrella del Norte*”⁶⁶, el peregrino que penetra por el Portal es impelido –aun sin saberlo– a dirigir sus pasos hacia el septentrion para topar con el crisol alquímico catedralicio. En este sentido, tanto la imagen de la Virgen que preside el Retablo Mayor como la capilla absidial de los Boteller o del Santo Sepulcro (*Fig. 6*) presentan una significación extraordinaria.

Construida esta capilla en el sector septentrional del ábside entre 1347 y 1375⁶⁷, llama la atención la bellísima Estrella de Seis Puntas o Sello de Salomón de su arco oriental. Símbolo de la Sabiduría y síntesis del abrazo entre la materia y el espíritu, la Estrella –en tanto que Sello Hermético– confiere a la capilla un profundo simbolismo de iniciación y transformación

60. Vid. Jean van Lennep, *Arte y alquimia*, Editora Nacional, Madrid, 1978.

61. Citado por Fulcanelli, *Las moradas filosóficas*, op. cit., p. 86 (El subrayado es nuestro)

62. *Ibidem*, p. 196 y p. 247. Se repite de forma distinta en p. 191, p. 193, y pp. 246-247.

63. Vid. *Ibidem*, p. 191 y p. 193. Vid. también Frater Albertus, *Manual del alquimista*, Cárcamo, Madrid, 1980, p. 94 y 98.

64. Al menos en la Baja Edad Media (vid. Jean Chevalier y Alain Gheerbrant (eds), op. cit., p. 410)

65. Vid. Fulcanelli, *Las moradas...*, p. 268, pp. 310-315, p. 338, pp. 327-328, p. 423 y pp. 439-441; Idem, *El misterio...*, op. cit., pp. 98-99, pp. 215-219 y p. 230, igualmente de manera conjunta y correlativa.

66. Citado en *ibidem*, p. 439 (el subrayado es nuestro)

67. Vid. Victòria Almuni Balada, *L'obra de la seu de Tortosa (1345-1441)*, Tortosa, 1991, pp. 63-64.

espiritual que, en conexión con la iconografía de la entrada obrada a principios del siglo XVI⁶⁸, apunta al proceso de preparación y obtención del Mercurio Filosófico; una substancia, ésta, cuyo emblema paradigmático sería en la catedral la ya citada vara con la Estrella que luce la Virgen del retablo mayor en algunas festividades⁶⁹. Labrada a mediados del siglo XV⁷⁰, poco antes que el acceso a la capilla de los Boteller, pero casi al mismo tiempo que la consagración del altar mayor daba por acabadas las obras de la cabecera gótica habilitándola para el culto, difícilmente se encontraría una imagen simbólica que traduzca con mayor exactitud la coagulación del Mercurio de los Sabios o Piedra Blanca que esta preciosa joya. Asociada la llegada del peregrino a Compostela con el cumplimiento de la Pequeña Obra, de este modo se reafirma el carácter jacobeo catedralicio subrayando la idea de origen o inicio del peregrinaje. Desaparecida la seo románica dedicada a Santa María de las Estrellas, la donación de la joya mantenía, renovaba y reforzaba la función de Nuestra Señora —ahora ligada a la imagen del Retablo Mayor de la nueva catedral que se iba levantando— como luminaria que tenía que guiar a los peregrinos en su caminar hacia Santiago.

5. Conclusión

A despecho de otros elementos igualmente relevantes entre los que no podemos silenciar la tradición de la predicación de Santiago en Dertosa derivada del famoso falso *Chronicon de Dextro*, la amplia red hospitalaria con que estaba dotada la ciudad bajomedieval⁷¹ ni tampoco la inclusión de un ritual para peregrinos de largo recorrido en otro de los códices más antiguos del Archivo Capitular⁷², con lo dicho disponemos de suficientes bases sólidas para pensar en la existencia de una inequívoca voluntad por parte de las autoridades eclesiásticas y civiles tortosinas de dar sentido al tránsito por la ciudad de los peregrinos jacobeos. En fin, como en los casos paralelos, però también distintos, de Vézelay, Paris o Rouen, debemos concluir señalando la verosímil función de Tortosa y su *Portal del Romeu* como cabecera del camino que se disponían a seguir los peregrinos que se dirigían a Compostela por la importante ruta ebraica.

68. Sabemos que la capilla se pone en 1506 bajo el patronazgo de la familia Boteller (vid. José MATAMOROS, op. cit., p. 119) cuyo escudo blasona por partida doble la referida entrada.

69. Para explicaciones más pormenorizadas, vid. Àngel Monlleó, *Del Camí de Sant Jaume de l'Ebre en terres de parla catalana*, Secció d'Arqueologia del Patronat de Batea, Batea, 2003, pp. 50-54.

70. Vid Antonio RIPOLLÉS, op. cit., p. 49.

71. Además del hospital de pobres y transeúntes de Santa María a cargo de un canónigo hospitalero de la seo, podemos documentar otros nueve, muchos de ellos en manos de órdenes religiosas y militares especialmente inclinadas al cuidado del peregrino (vid. Vicente Ruiz, op. cit., s/p y cfr. Enrique Bayerri, *Historia de Tortosa...*, op. cit., VII, pp. 578-582, p. 536 y p. 542)

72. Es el códice 131 o *Ritual de la Iglesia de Tortosa* (vid. Enrique Bayerri, *Los códices...*, op. cit., p. 98)



Fig. 1. *Portal del Romeu* Tortosa (Último tercio del siglo XIV–Principio del siglo XV)



Fig. 2: Imagen de San Jaime en el *Portal del Romeu* de Tortosa (Bernat Capera, 1755)



Fig. 3: Imagen de San Cristóbal en el *Portal del Romeu* de Tortosa (Bernat Capera, 1755)



Fig. 4: Imagen original de la *Virgen de la Estrella* que hasta la pasada guerra civil presidió el Retablo Mayor de la catedral de Tortosa (1351) (*Clixé*: Gudiol, Institut Amatller)



Fig. 5: Capilla absidal del Santo Sepulcro en la catedral de Tortosa (izquierda)



Fig. 6: Vara que en ciertas festividades luce la Virgen de la Estrella (siglo XV) (Tesoro de la Catedral de Tortosa)
Foto: Catálogo de la exposición *Fidei Speculum* (catedral de Tortosa, mayo-junio 2000)

El camino de peregrinos jacobeos en el tramo final del Ebro

ÀNGEL MONLLEÓ I GALCERÀ
Institut Obert de Catalunya

Resumen: En nuestra investigación presentada a este congreso bajo el título de *Tortosa, puerta del Camino de peregrinos jacobeos en la Baja Edad Media y tiempos modernos* hemos asentado la función de la ciudad como cabecera de la vía que en aquella época emprendían este tipo de peregrinos a lo largo de la ruta del Ebro; en la que ahora nos ocupa pretendemos determinar con las mismas premisas metodológicas que en la anterior su itinerario en el territorio que articula el tramo final del río. El estudio multidisciplinar de las referencias historiográficas, cartográficas y arqueológicas, toponímicas y paremiológicas, iconográficas y simbólicas permiten hilvanar una proposición razonada de camino jacobeo que, soslayando el gran meandro ebraico, partía de Tortosa con Batea y Caspe como final de las dos respectivas primeras jornadas.

Palabras clave: Camino Jacobeo del Ebro. Itinerario. Simbología.

Abstract: *In our previous investigation presented to this congress under the title Tortosa, puerta del camino de peregrinos jacobeos en la Baja Edad Media y tiempos modernos, we were able to establish the city as the pilgrimage starting point along the River Ebro in the later Middle Ages and early modern times. With the same methodological criteria, the present research tries to determine the itinerary along the final section of the river. In order to do so, a multidisciplinary research has been carried out including historiographical, cartographical, archaeological, toponymical, paremiological and symbolical aspects, that allows us to confirm Batea and Caspe as the first two stops on the pilgrimage route.*

Key words: *The Ebro's Jacobean Way. Itinerary. Symbology*

En nuestra investigación presentada también a las mesas de este Congreso bajo el título de *Tortosa, puerta del camino de peregrinos jacobeos en la Baja Edad Media y tiempos modernos*, intentábamos probar la función de esta ciudad como cabecera de la ruta que en aquella época debían seguir ese tipo de peregrinos en su viaje a Compostela. En la que ahora nos ocupa — continuación de la anterior— pretendemos determinar con los mismos presupuestos metodológicos su itinerario. Pero, imposible contemplar aquí la totalidad de la ruta, centraremos el estudio en el tramo final del Ebro; és decir, en el amplio territorio que articula el río desde el murallón que le ofrecen las últimas estribaciones de la Cordillera Prelitoral Catalana hasta su desembocadura.

La tarea se presenta árdua habida cuenta que, salvo los documentados en Tortosa, no disponemos de otra referencia sobre el tránsito de peregrinos jacobeos por la zona más que la de los socorros dados por Pedro el Ceremonioso el 5 de diciembre de 1381 en Gandesa a “*Na Ra-*

*mona, romia de Senct Jacme ab iij. d'altres*¹ y, aunque no nos sirve por tratarse de un peregrino domiciliado en la tierra, un testamento conservado en el Archivo de la Catedral de Tortosa que el carpintero francés afincado en Arnes, Ponç Muntaner, otorga el 3 de agosto de 1501 en esta localidad, antes de partir hacia Santiago². Sin embargo, dado que los viajeros —y los peregrinos de larga distancia, entre ellos— se veían obligados a avanzar siguiendo los grandes recorridos impuestos por las principales rutas del momento, bastará conocer el camino regular de Tortosa al Ebro Medio para determinar en una primera aproximación su itinerario.

1. El trayecto histórico de Tortosa al Ebro Medio

Aunque el escaso desarrollo de los estudios sobre caminería medieval en general así como la inexistente cartografía de aquel tiempo con indicación de vías de comunicación y la escasez de guías itinerarias o repertorios de caminos no hacen sino ensombrecer el panorama, las investigaciones estrictamente historiográficas, arqueológicas, toponímicas, paremiológicas, fraseológicas y simbólicas proporcionan datos suficientes como para dilucidar la cuestión sin lugar a dudas.

Si, como Albert Grenier, primero, y Raymond Chevalier, después, pusieron de relieve, las vías de comunicación medievales coincidían con las antiguas calzadas romanas³, cabe indagar ante todo en las fuentes clásicas. Por desgracia, ni los itinerarios ni los documentos literarios y epigráficos de esa época que han llegado hasta nosotros indican una sola calzada entre Tortosa y Zaragoza. Las razones són múltiples⁴, però no quiere decir que no existiera. Con el intenso tráfico fluvial entre Tortosa y el Ebro Medio en época preromana y romana⁵, de una parte, y con los peligros, la carestía y la lentitud del viaje en barca, de la otra, la comunicación terrestre debía ser algo continuo no sólo durante los fuertes y prolongados estiajes ibéricos. Siendo la primera regla de oro de cualquier gran recorrido seguir siempre el camino natural más corto, más fácil y más seguro, el contacto regular de viajeros entre Tortosa y Zaragoza se establecería, tanto en la época romana como en la medieval y moderna, por la margen derecha del Ebro; pero, como hoy, evitando el gran meandro que en su tramo final describe el río.

1. AHN, *Llibre de l'Almoynier del rei En Pere, any 1381*, Sección códices, 96 B, fol. 53 r. Remitimos a la ya clásica edición de la totalidad de los libros del Almoynier Deudé debida al monje de Poblet fra Agustí Altisent (vid. Agustí Altisent, *L'Almoyna Reial a la cort de Pere el Cerimoniós. Estudi i edició dels manuscrits de l'Almoynier Deudé monjo de Poblet (1378-1385)*, Abadía de Poblet, l'Espluga de Francolí, 1969, p. 97)

2. Vid. Joan-Hilari Muñoz Sebastián, "Quatre documents de principis del segle XVI, extrets d'un protocol notarial d'Arnes", *Butlletí del Centre d'Estudis de la Terra Alta*, 47, juliol 2008, pp. 38-39.

3. Vid. Albert Grenier, *Manuel d'archéologie gallo-romaine. II part. L'achéologie du sol. Les routes*, Éditions A. Picard, Paris, 1934, pp. 150-156 y Raymond Chevalier, *Les vois romaines*, Armand Collin Éditeur, Paris, 1972, pp. 57-58.

4. Para un estudio pormenorizado de las mismas vid. Àngel Monlleó, *Del camí de Sant Jaume de l'Ebre en terres de parla catalana*, Secció d'Arqueologia del Patronat ProBatea, Batea, 2003, pp. 95-97.

5. Para la época romana, vid. Plinio, *Naturalis Historia*, III, 21. El comercio fluvial preromano es exalzado ya en el siglo VI a.C. en el *Periplo Massaliota* de Avieno, obra que más tarde utilizará Avieno para su *Ora marítima* que si nos ha llegado (vid. Rufo Festo Avieno, *Ora marítima*, vv. 501-502)

Con estas premisas, pero conscientes que la variabilidad en el tiempo es una de las características esenciales de cualquier ruta, hemos examinado un centenar larguísimo de mapas levantados entre los siglos XV y XIX⁶. De ellos, sólo tres, el realizado a partir del *Repertorio de todos los caminos de España* (1546) de Juan de Villuga y los remedos que de él hicieron Juan de Meneses en 1576 y el holandés Petrus van der AA en 1707 y 1758, incluyen un camino totalmente ribereño⁷. Pero son tantos los errores al tratar la región del Ebro que, aquí, no se les puede prestar demasiado crédito. De hecho, cuando la cartografía indica algún camino entre Tortosa y el Ebro Medio, éste transcurre siempre eludiendo -como suponíamos— el gran meandro ibérico.

Dicho esto, hay que advertir en primer lugar que en los mapas de los cinco siglos estudiados no se encuentra ni una sola vez un camino que tenga su inicio en Tortosa y pase por Alcañiz. No aparece tampoco la vía de Gandesa a Alcañiz, por Calaceite, hasta la segunda mitad del siglo XIX y, aun, tímida y lentamente⁸. Otra constante continúa en todos los mapas con indicación de caminos, salvo en el ya referido poco fiable de Petrus van der AA, es, sin embargo, la ruta que partiendo de Tortosa se dirige a Caspe por Batea. Y es que, desde el incunable *Hispania Novella* del florentino Francesco Nicola Berlinghieri y a partir del primer mapa de Cataluña conocido -la *Catalonia Principatus descriptio* de Mercator— hasta muy avanzada la segunda mitad del siglo XIX, la cartografía no sólo privilegia en general a Batea sobre el resto de villas catalanas de esta parte del Ebro no estrictamente ribereñas, sino que la sitúa en el centro de un corredor diagonal entre montañas o hídrico que, partiendo del desguace en el Ebro de la Arram o la Canaleta, se extiende hasta Caspe y su comarca⁹.

6. Salvo los del siglo XX, han sido la práctica totalidad del riquísimo fondo cartográfico de la Biblioteca de Catalunya más algunos otros del Institut Municipal d'Història de Barcelona, del Servei Cartogràfic de la Generalitat de Catalunya, de la Biblioteca Nacional y hasta de la Universidad de Salamanca

7. Cfr. Pedro Juan Villuga, *Repertorio de todos los caminos de España: hasta agora nunca visto en el que allará cualquier viaje que quiera andar muy provechoso para todos los caminantes*, Pedro Castro Impresor, Medina del Campo, 1546 (vid. en la edición facsímil de Kries Reprint, New York, 1967 el mapa adjunto); Alonso Meneses, *Repertorio de caminos*, Alcalá de Henares, 1576 (ed. facsímil en La Arcadia, Madrid, 1946); y vid. *Kaart an Catalonien*, en Petrus Van der AA, *Beschryving van Spanjen en Portugaal*, Leyden, 1707, f. 92, III parte (mapa editado el mismo año como *Nouvelle Carte de Catalogne avec les grands chemins* por Alvarez de Colmenar en el vol. 3 de *Les delices de l'Espagne*, en Leyden)

8. El primer mapa de los consultados con el camino Gandesa-Alcañiz por Calaceite es *Tarragona [plegable]*, Madrid, 1858, en Francisco Coello, *Atlas de España y sus posesiones de Ultramar*, Madrid, 1848-1870; pero el camino real sigue yendo de Gandesa a Caspe por Batea, como es costumbre en los mapas anteriores a esta fecha. Es más, en ellos, cuando aparece comunicación con Alcañiz, esta se realiza por Batea (vid. por ejemplo el de Germond de Lavigne, *Carte des Royaumes d'Espagne et de Portugal où l'on ha marqué les Routes de Poste...*, Collins, Paris, 1808; el *Mappa de los caminos de los Reynos de España y Portugal indicando las diferentes especies de caminos...*, Alain Logerot, Paris, s/d; y, para no cansar, en el de A. H. Dufour, *Cataluña con las nuevas divisiones*; Casa de Bulla, Paris [ediciones de 1835, 1837, 1838, 1845, 1849] y Nueva York, s/d..

9. El primero publicado en *Geografia dei Francesco Berlinghieri Fiorentino ... con la sue tavole in varii siti & posizione, secondo la geographia et distintione de la tavole de Ptolomeo. Penisola Iberica*, Nicolò di Lorenzo, Fierenza, 1482 [Biblioteca de Catalunya, incunable núm. 47]; el segundo, en el famoso *Atlas sive cosmographicae meditationes de fabrica mundi* (del mapa, conocemos las ediciones de 1580, 1590, 1595, 1606, 1620 y 1649). Si bien aparecen casi siempre Batea y Gandesa, en un veinte por ciento de las cartas se indica Batea y, en cambio, se omite Gandesa

De acuerdo con la recurrencia cartográfica, estamos en condiciones de afirmar que la vía histórica de comunicación regular entre Tortosa y Zaragoza transcurría en la zona que estudiamos, como hoy, por Batea y Caspe. Tras su arranque en Tortosa, el camino seguía hasta Xerta, desde aquí se dirigía, por el Fangar, a Gandesa para, por la Creu de la Saboga, llegar a Batea, justo cuando se había recorrido una jornada de camino. Desde Batea, la ruta proseguía hacia Fabara y Caspe, completando la distancia correspondiente a otra jornada. A favor de este itinerario opera también una larga serie de referencias documentales de otro tipo; aunque, aquí, sólo nos ocuparemos de unas pocas relativas al tramo Gandesa-Batea-Fabara, la tirada de camino que vista desde una perspectiva actual puede parecer más controvertido por no ser ribereña¹⁰.

La acusación de no acoger a los viajeros *in abbatia de nocte* formulada por los jurados de Gandesa contra su párroco en 1314¹¹ evidencia la inexistencia de hospital en la villa. De hecho, en el censo de 1492, ordenado por Fernando el Católico con motivo del matrimonio de la infanta Isabel, Batea es la única población de las actuales comarcas de la Terra Alta y Ribera d'Ebre que dispone de *spitaler*; un cargo, este, que en el fogaje de 1553 sigue sin aparecer en Gandesa¹². Con la magnitud del hospital medieval de Batea, con la intensa actividad económica derivada del tránsito de viajeros que demuestra el hecho de ser el único lugar de las encomiendas sanjuanistas de Caspe, Ascó y Miravet que a principios del siglo XV pagaba rentas —elevadísimas— por

(además de la citada, vid. por ejemplo la de Pieter van der Keere para el *Atlas Minor* de Mercator, reutilizada por Hond y Cloppenburg en sus reediciones de 1630 y 1632 y usurpada después por Henri du Sauzet para el *Atlas portatif comparé...*, Amsterdam, 1697; o la famosa *Marca Hispanica sive limes Hispanicus hoc est Geographica Descriptio*, de P. de Marca). Igualmente, el círculo o ideograma correspondientes a la primera población son con frecuencia mucho más grandes o remarcados que los de la segunda (vid. por ejemplo la carta del Principado realizada por Gabriel Bödener en 1711 para la célebre colección *Europeus Fracht und Match*; el mapa manuscrito del Conde de Darnius relativo al *Corregimiento de Tortosa* conservado en la Biblioteca de la Universidad de Salamanca; *El Mapa del Principado de Cataluña ... donde se hallan todos los caminos* confeccionado por el mismo autor entre 1716-1720 [ms. 196 de la B.N.] o *Il Principato di Catalogne diviso nelle sue Diecisette vicarie*, de Giacomo Cantelli y esculpido en 1690). Asimismo, mientras que los caminos de Tortosa y Mora a Zaragoza pasan siempre por Batea, a menudo dejan Gandesa fuera de la ruta (vid. por ejemplo los dos acabados de referir del Conde Darnius; la *Carte itinéraire* diseñados por Hérisson y Ramon Yndar en 1841 y 1859, respectivamente, o el *Mapa itinerario de España y Portugal* publicado en 1855 por la Dirección General de Obras Públicas) Para el estudio cartográfico completo, vid. Àngel Monlleó, *Del camí de Sant Jaume...*, op. cit., pp. 99-111.

10. El camino hasta Xerta no ofrece dificultades por su naturaleza de ribereño; a partir de aquí sabemos que el camino se dirigía hacia el Fangar porque, en el pleito iniciado el año 1609 entre Tortosa y Xerta por la emancipación de esta última localidad, los jurados tortosino se quejan que "*en el lloc del Fangar, camí d'Aragó, sempre hi ha lladres de camins*" (Antonio Bordás Belmonte, *Xerta. Història d'un poble*, Coop. Gràfica Dertosense, Tortosa, 1991, p. 25) El subrayado es nuestro.

11. Vid. ACT, Visitas Pastorales, ms. 276, f. 40 (María Teresa García Egea, *La Visita Pastoral a la Diócesis de Tortosa del Obispo Paholac, 1314*, Diputació de Castelló, Castelló de la Plana, p. 183)

12. Vid. ACA, Reial Patrimoni, Fogatges, 2607/1 (Ventura Castellbell, Felip Fucho, Joan R. Vinaixa, *Un cens del segle XV. Els habitants dela Batllia de Miravet i les comandes d'Ascó, Horta i Vilalba, segons el maridatge de 1492*, Impremta Virgili, Tarragona, 1994, pp. 81-94 [p. 91]) y vid. Josep Iglesias, *El fogate de 1553*, II, Fundació Salvador Vives Casajoana, Barcelona, 1981, pp. 151-208.

la utilización comercial de treinta y cinco arcos del pueblo, entre ellos el del hospital¹³, y, lo más importante, con la extraordinaria cantidad de trigo que -según un pleito por el molino de Algars iniciado en 1602— “*en dita vila se gaste per manteniment de la gent que pase per dita vila per ser camí de pas per a Çaragoça*”¹⁴, se justifica el papel de Batea, no sólo como punto de paso, sino de parada obligada o fin de jornada.

Pero hay más. La importancia de Batea en el sistema viario del Ebro es, al igual que la dirección que tomaba la ruta a partir de aquí, anterior a la conquista cristiana. Independientemente de la recurrencia con que las referencias toponomásticas asocian el nombre del lugar y el de las inmediatas *fito* y *devesia Maçaluca* de los documentos medievales a significaciones camineras¹⁵, los últimos hallazgos arqueológicos apuntan a que la calzada romana entre Ilerda y Dertosa se uniría en las inmediaciones de Batea a la de Dertosa a Caesaraugusta¹⁶. En cuanto a la dirección de ésta, la Carta de Población de la Vall de Batea de 1244 se refiere al *camino vetulo de Favara*; un camino, al decir de Josep Alanyà, que aun conserva un trozo de empedrado ibero-romano¹⁷. En este punto, no podemos olvidar la tradición romana derivada de la Ley de las Doce Tablas de levantar tumbas junto a las vías de comunicación porque entre Fabara, Caspe y Chiprana se encuentra la mayor concentración de mausoleos romanos de la Península.

2. Huellas de espíritu jacobeo en el camino

Al transitar por la vía ordinaria de conexión con Zaragoza, los peregrinos que desde Tortosa se dirigían a Santiago encontraban en tierras de habla catalana suficientes rastros de significación jacobea que, además de recordarles el objeto último de su peregrinaje, daban sentido al Camino. En primer lugar, a poco más de media jornada de la partida, el peregrino podía encaminar sus pasos hacia la Fontcalda; un eremitorio mariano casi contiguo a la vía fundado en el siglo XIII

13. Para el hospital, vid. Josep Alanyà i Roig, “Medicina i sanitat a la vila de Batea (II)”, *La Vila Closa*, 6, diciembre 1987, p. 68. Sobre las rentas por los arcos, vid. Pasqual Ortega, “Rentas del Castellán de Amposta (Orden del Hospital) en las encomiendas de Ascó, Caspe y Miravet a principios del siglo XV”, *Miscel·lània de Textos Medievals*, 8, 1996, pp.367-369 [cfr. pp. 283-392]

14. ACA, Reial Audiència, Plets Civils, n. 7655 (Josep Alanyà i Roig, *Batea i el seu terme municipal*, II, Institut d’Estudis Tarraconenses, Tarragona, 1994, p. 397; Idem, “El molí d’Algars i el de Batea al terme de Favara. Plet entre l’infançó Jerónimo de Heredia i la Municipalitat de Batea”, *Jornades d’Estudi sobre els Costums de la Batllia de Miravet. Actes. (Gandesa, 16-19 de juny de 2000)*, Tarragona, 2002, p. 355)

15. Hay acuerdo en derivar del árabe la palabra Massaluca; pero, mientras para unos significa *casa o parador de roca o de la altura* (vid. Idem, “El terme municipal. Poblament de Massalocà”, *La Vila Closa*, 17, setembre 1977, p. 199), para otros, es *hostal o albergue del castillo* (vid. Joan Coromines, *Onomasticon cataloniae*, Curial, Barcelona, 1996, pp. 224-225). Según el posible idioma de origen, las significaciones de Batea oscilarían entre *cuenca o recipiente cóncavo*, de unos, *llano, lugar abierto, accesible, transitable*, de otros, *puerta, paso o entrada*, de los terceros (para el estado de la cuestión, vid. Idem, “El topònim de la vila i l’escut municipal”, *La Vila Closa*, 3, març, 1987, pp. 34-35). Para el arqueólogo Josep M. Pérez el nombre de Batea podría significar *cruce de caminos*.

16. Vid. Josep M. Pérez, Pere Rams, Miquel Suñé, “Vestigios de una calzada romana que comunicaría el Medio y el Bajo Ebro”, *XXIV Congreso Nacional de Arqueología (Cartagena, 24-28 de octubre 1997)*, t. IV, Cartagena, 1997, pp. 567-574.

17. Vid. Josep Alanyà, “Vies de comunicació ibèriques”, *La Vila Closa*, 52, juny 1999, p. 185

al que, según unos permisos impetratorios de mediados del siglo XVI, acudían gentes *a diversis mundi partibus*¹⁸. Con las propiedades salutíferas del manantial y el simbolismo de las fuentes termales como signo de agua viva asociada a la purificación y renovación espiritual¹⁹, la visita a la Fontcalda se les presentaba como magnífico exordio de su viaje a Compostela.

Habida cuenta del profundo grialismo inherente a la figura de Santa Magdalena y el alcance de su culto en los principales caminos europeos de Santiago, los peregrinos jacobeos bajomedievales y modernos tampoco podían quedar indiferentes ante las muestras de enraizada devoción magdaleniana que, tiraran por donde tiraran, encontraban en las postrimerías de su primera jornada. Aunque eran raros los lugares y villas de la actual comarca de la Terra Alta que no tuvieran algún altar, ermita o iglesia parroquial bajo la advocación de la santa²⁰, en la iglesia de la Asunción de Gandesa el altar de santa Magdalena estaba, al menos entre 1525 y avanzado el siglo XVII, junto a otro dedicado al apóstol San Jaime²¹. Mucho más expresivo aún es que en un hito viario tan importante como Batea, donde era tradición encender grandes hogueras nocturnas en la festividad de Santa Magdalena, no faltara, como poco desde el siglo XV hasta mediados del XVII, un altar en su iglesia mayor en honor de San Cristóbal²². Una vez más, la remembranza de Vézelay o París parece inevitable.

Las concomitancias simbólicas con el sentido último de la peregrinación a Santiago tenían en la conocida *Creu de la Saboga* del camino de Gandesa a Batea una manifestación casi programática. Cercana al *Coll del Borrascuer*, esta cruz de término del siglo XIV esculpida con unos peces de esta especie fue erigida, según tradición documentada ya en el siglo XVII como antigua, por un arriero de Xerta en acción de gracias por haber salvado milagrosamente su vida y su cargamento de sabogas en este punto de la vía durante una fuerte borrasca de nieve primaveral. Significativamente, esta cruz fue destruida en el siglo XIX por ciertos buscadores de un tesoro inexistente²³. Inexistente en el plano estrictamente material; pero bien real en el espiritual. Ante el simbolismo de impureza, pero también de regeneración y revelación asociado al pez, especialmente al de río o al de río y mar como en este caso, y teniendo en cuenta la recurrente significación alquímica derivada de las diversas raíces etimológicas de las palabras borrasca y saboga²⁴, las relaciones de la leyenda con el

18. Vid. Joan B. Manyà, *La Fontcalda. Notes històriques, folklòriques, teològiques i líriques*, Coop. Gràfica Dertose, Tortosa, 1974, pp. 23-24 y pp. 35-36 para la fundación, pp. 34-36 para los permisos.

19. Vid. Juan E. Cirlot, *Diccionario de símbolos*, Siruela, 2ª ed., Madrid, 1997, pp. 216-217; Hans Biedermann, *Diccionario de símbolos*, Paidós, Barcelona-Buenos Aires-México, 1989, pp. 202-203; *Diccionario de los símbolos*, Jean Chevalier y Alain Gheerbrant eds, Herder, Barcelona, 1988, pp. 515-517

20. No hay que olvidar que se trata de un territorio originariamente templario.

21. Cfr. correlativamente AHCTE, Fons Municipal de Tortosa, Documents Eclesiàstics, 26, perg. 1180 y Joan-Hilari Muñoz, *Les parròquies de la Terra Alta a mitjans del segle XVII*, Secció d'Arqueologia-Patronat Pro Batea, Batea, 2004, p. 33.

22. Vid. Antonio Mascaró, *Mis memorias. Notas históricas sobre la villa de Batea*, Imp. Altés, Barcelona, 1948, p. 84.

23. Vid. Joan B. Manyà, *Notes d'història de Gandesa*, Algueró i Baiges, Tortosa, 1962, pp. 269-272

24. Sobre el simbolismo del pez, especialmente del que tiene doble naturaleza marítima y fluvial, vid. P[ierre] G[rison], "Pez", en Jean Chevalier y Alain Gheerbrant eds, op. cit., pp. 823-824. En cuanto a la segunda cuestión,

sentido de purificación, de búsqueda interior, y con la práctica de la nigredo alquímica resultan evidentes. Téngase en cuenta que nos hallamos en el primer tramo del Camino.

Curiosamente, en Batea persiste aun la calle del *Laberint* en el punto álgido de la *vila closa*. Prescindiendo de la función defensiva del laberinto en las plazas fortificadas, simbólicamente hablando queda asociado a las peregrinaciones en tanto que expresión de la búsqueda iniciática del centro; de un secreto centro interior, sagrado, espiritual, potencialmente salvador y regenerador²⁵. Dado que el lagarto simboliza el alma que busca la luz, no es gratuito que en Fabara se conserve aun vivos un proverbio y un cantar infantil que nos hablan de un lagarto en la *Creu del Camí de Batea*²⁶. Ahora bien, como que esta búsqueda sólo puede prosperar de ser llevados por un guía iniciado y siendo el lobo acompañante tradicional de iniciados o conductor de almas que buscan la luz²⁷, las referencias epigráficas y toponímicas lupinas de la zona toman su más profunda significación. Aparte del río Guadalupe, la ambigüedad lexicográfica de la inscripción apócrifa L'A MILI LUPI, del Mausoleo de Fabara permite su reabsorción en cualquier contexto significativo diferente al inicial del Mausoleo. No olvidemos que fue una reina llamada *Lupa* o *Loba* quien, según el *Codex Calixtinus*, acogió el cuerpo muerto de Santiago y le construyó una iglesia funeraria en Compostela.

En este contexto, el espíritu iniciático de búsqueda de la iluminación y renacimiento a una vida de plenitud de Ciencia y Consciencia tras la muerte al que apuntan el sepulcro romano y la topo-antroponimia tiene en el inmediato monasterio cisterciense de Santa Susana su correlato más significativo. Documentado ya en 1226, interesa resaltar la creencia general documentalmente registrada en 1341 que el cuerpo de santa Susana de Hungría estaba enterrado en la iglesia del cenobio. De acuerdo con el relato de la abadesa de Casbas, Francisca Abarca de Bolea, datado en 1671, esta santa, tras ser quemada viva y arrojada al mar, fue trasladada por unos ángeles a cierta cueva costera cercana a Amposta donde vivió hasta que uno de ellos la guió —remontando el Ebro o a través de la cueva— hasta el monasterio. Aquí transcurriría el resto de su vida obrando prodigios que iban desde curaciones milagrosas, como devolver la vista a los ciegos o el habla a los mudos, hasta resucitar a los muertos. Advertidos los paralelismos con santa Susana de Babilonia cuya representación alegórica era a menudo un cordero entre dos lobos, conviene señalar que la visita al cuerpo de esta última santa en la iglesia de Saint Sernin de Toulouse era obligada

nótese que borrasca proviene de *boreas*, viento norte, y el norte es el ámbito de la oscuridad; la saboga o sábalu, pez de agua dulce y salada, queda asociado por su significado de arrope a la aquella sustancia agrídulce de la que tiene necesidad la piedra en la nigredo.

25. Vid. Mircea Eliade, *Traité d'histoire des religions. Morphologie du sacré*, Payot, Paris, 1959, p. 321.

26. Para el simbolismo del lagarto, vid. Juan E. Cirlot, op. cit., p.364; para el cantar, vid. Víctor Cervera Campanales, *Memorias incompletas de Fabara*, Grupo Cultural Caspolino, Caspe, 1986, p. 186.

27. Vid. Udo Becker, *Enciclopedia de los símbolos*, Robinbook, Barcelona, 1996, p. 194 y Federico Revilla, *Diccionario de iconografía*, Cátedra, Madrid, 1990, p. 229.

para muchos jacobeos europeos. No debe, pues, sorprender hallar entre las reliquias del cenobio autenticadas por Bula Papal de 1587 las de San Jaime y San Cristóbal²⁸.

Por si no bastara con lo que precede, intervenciones arqueológicas relativamente recientes han puesto de manifiesto que el antiguo templo parroquial de Batea era de planta octogonal²⁹. Erigido en el siglo XIII por los templarios o en el XIV por los hospitalarios bajo la advocación de San Miguel Arcángel, la absoluta excepcionalidad de las construcciones sagradas de planta centralizada en la arquitectura medieval de Europa Occidental confiere a este templo una importancia extraordinaria. Dada la relación de estas iglesias con la arquitectura funeraria, con la idea de la muerte como tránsito hacia la vida o con el simbolismo de la Resurrección, y siendo el octógono expresión del sentido último del peregrinaje compostelano, urge indicar que, además de la de Batea, las dos únicas iglesias octogonales construidas durante la Edad Media al sur de los Pirineos, la de Santa María de Eunate en el término de Muruzábal y la del Santo Sepulcro en Torres del Río, se levantan sobre el Camino Francés de Santiago. Si a esto añadimos que la victoria sobre el *Dragón*³⁰ apocalíptico convirtió a San Miguel no sólo en depositario final del Conocimiento y *psicopompos*, sino también en guardián de la puerta de los santuarios y, por extensión, del camino hacia el Conocimiento y la Trascendencia³¹, la oportunidad de la titularidad migueliana en relación al peregrinaje jacobeo parece innegable en un templo octogonal situado a una jornada de su cabecera viaria.

Guardián de la Puerta sin cuyo concurso hermético nadie puede vencer la oscuridad de la muerte, tiene sentido que, junto al Príncipe de la Milicia Celeste, se venere precisamente en Batea la única Virgen Negra del Bajo y Medio Ebro al este de Zaragoza y que, además, se haga bajo la advocación del Portal. Símbolo las vírgenes negras del poder regenerador de la materia bruta asociado al conocimiento que hace falta descubrir para transitar hacia la Luz, no puede ser casual su coexistencia con el Laberinto porque la puerta, síntesis de la transición del mundo visible al invisible, invita a ser traspasada en pos de un secreto que nos viene dado, se aparece o revela³². Dejando aparte que al inicio de la vía podense hay también una virgen negra, la relación en clave simbólica de esta villa con el importante hito del Camino de Estrellas que es Estella, resulta evidente. A una jornada de sus respectivas sedes episcopales, se venera en ambos lugares vírgenes negras halladas y San Miguel es objeto de especial devoción desde la Edad Media³³. Nótese además que la ciudad

28. Para un estudio pormenorizado, vid. Àngel Monlleó, "Relevancia del monasterio de Santa Susana de Maella en el Camino Jacobeo del Ebro", en *VIII Congreso Internacional de Asociaciones Jacobeas (Zaragoza, 23 al 28 de octubre de 2008)*, Zaragoza, pp. 264-274.

29. Vid. Josep M. Pérez et Alter, "Intervenció arqueològica al Torrelló (Batea, Terra Alta)", *Butlletí del Centre d'Estudis de la Terra Alta*, 34, 2n semestre 2001, pp. 16-28.

30. Así, con el nombre de este animal guardián de templos y tesoros a la par que alegoría del vaticinio y la sabiduría, denomina a Satanás el Apocalipsis al describir el celestial combate (vid. *Apocalipsis*, 12, 1-13).

31. Vid. Louis Réau, *Iconografía del arte cristiano*, op. cit., t.I-v.1, p. 70

32. Para el simbolismo de las vírgenes negras, vid. Federico Revilla, op. cit., p. 269; Jean Chevalier y Alain Gheerbrant (eds), op. cit., p. 747, p. 748, p. 1076 y Udo Becker, op. cit., p. 267. Sobre el de la puerta, *ibidem*, p. 267 y Gerard Champeaux y Sébastien Sterckx, *Introducción a los símbolos*, Encuentro, Madrid, 1984, p. 88.

33. Características, estas tres, presentes también en Montserrat, aunque la Virgen no siempre ha sido negra.

de Estella equidista de las muy próximas iglesias octogonales del Santo Sepulcro y de Santa María de Eunate ya citadas y que este último topónimo significa precisamente *Cien Puertas* en euskera.

El fuerte simbolismo relacionado con el peregrinaje jacobeo que hemos hallado en Batea, Fabara y Santa Susana queda también evidenciado en Caspe, al final de la segunda jornada de camino. Más allá del legendario origen caspolino de San Indalecio, importa subrayar la inequívoca intencionalidad de conexión simbólica entre Tortosa, Caspe y Zaragoza que supone fundamentar la filiación de este Varón Apostólico en base a un supuesto pergamino manuscrito por un primer obispo dertosenense *Lupo* —otra vez el *Lobo*— históricamente inexistente³⁴. Mención aparte merece el magnífico *Lignum Crucis* de esta localidad bajoaragonesa. Pectoral del Papa Clemente VII entregado en 1394 a su fiel consejero y Gran Maestre de la Orden del Hospital Juan Fernández de Heredia³⁵, puede pasar desapercibido de no tener en cuenta la identificación del peregrinaje compostelano con la obra alquímica que, estando la iglesia de Santa María bajo la administración litúrgica de la Orden y habiendo en ella el sepulcro del Gran Maestre, la Vera Cruz recalara durante más de tres siglos en la capilla del convento. Capilla dedicada precisamente a Santiago de la que, como refiere Lavaña a principios del siglo XVII, era imposible limpiar la sangre de un templario degollado en la escalera de la misma³⁶, parece como si, tras las dos primeras jornadas, el Camino mostrara al peregrino las claves para alcanzar el objetivo último de su viaje a Compostela.

3. Colofón

El estudio que aquí finalizamos permite concluir que en el tramo final del Ebro la vía regular de comunicación entre Tortosa y Zaragoza durante la Baja Edad Media y la Moderna llevaba, en una primera jornada caminera, por Xerta y Gandesa hasta Batea. Desde aquí, se dirigía a Fabara y Caspe en otra jornada. Obligados a avanzar por las principales rutas viarias de cada momento, los peregrinos jacobeos debían seguir, como ilustran las cuatro documentadas en Gandesa, el precitado itinerario. De hecho, las referencias simbólicas advertidas en estas dos primeras jornadas parecen poner de manifiesto un anuncio programático del proceso de transmutación espiritual que aguardaba al peregrino en su camino a Compostela. Como en el caso de Tortosa, también aquí parece alentar una inequívoca voluntad por parte de las autoridades eclesiásticas de dar sentido al tránsito por la vía de los peregrinos jacobeos.

34. Aunque Almería y otras ciudades se disputan el origen del discípulo de Santiago, sobre la tradición caspolina vid. Antonio Peiró, "La invención de la tradición de san Indalecio", *Cuadernos de Estudios Caspolinos*, 23, 1998, pp. 9-27. No faltan historiadores que admiten la autenticidad del pergamino (vid. Mariano Valimaña, *Anales de Caspe* [1842], Grupo Cultural Caspolino, 2ª ed, Caspe, 1988, p.27, p. 159)

35. Vid. Miguel Caballú, *La Vera Cruz de Caspe*, Grupo Cultural Caspolino, (Empelte, 11) Caspe, 1996.

36. La nigredo espiritual que ponen de manifiesto la acusada significación funeraria de este tramo del camino y la Virgen del Portal de Batea, de una parte, la albedo igualmente espiritual implicada en la hagiografía de Santa Susana del Matarraña y, de manera especial, en el Hermes (Mercurio) cristiano que es San Miguel de Batea, de la otra, concuerdan con la rubedo simbólica que desvelan la Vera Cruz y la sangre del templario en la capilla caspolina de San Jaime. Para la capilla, vid. Joao Baptista Lavaña, *Itinerario do Reyno de Aragao*, Alonso Ojeda ed., Diputación de Zaragoza, Zaragoza, 1895, p. 187

El palacio compostelano de Joaquín de Lamas. Planos del arquitecto Lucas Ferro Caaveiro¹

FRANCISCO JAVIER NOVO SÁNCHEZ
Universidade de Santiago de Compostela

Resumen: En torno a 1745 finaliza la reforma y ampliación de la residencia urbana que la familia Carballido poseía en la ciudad de Santiago de Compostela. La obra se adjudica a Tomás Fontenla Barreiro, con quien colabora Lucas Ferro Caaveiro, autor de los dibujos correspondientes. En la casa de Joaquín de Lamas, de la que apenas quedan restos, no falta ninguno de los espacios y elementos inherentes a estos ejemplares de la arquitectura civil barroca gallega: puerta de entrada moldurada, zaguán, escalera interior monumental, cocina dotada de chimenea y balconada en la delantera.

Palabras clave: Casa de Carballido, palacio urbano, Barroco, plaza de San Miguel, Santiago de Compostela, Lucas Ferro Caaveiro.

Abstract: Around 1745 the reform and extension of the urban palace belonging to the Carballido family, in the city of Santiago de Compostela, is over. The work was awarded to Tomás Fontenla Barreiro, accompanied by Lucas Ferro Caaveiro, author of the drawings. In the house of Joaquín de Lamas, of which scarcely any remains, has all the spaces and elements inherent in these examples of Galician baroque civil architecture: molded main door, hallway, monumental staircase, kitchen with fireplace and balcony in the front.

Keywords: Carballido family, urban palace, Baroque, St. Michael's square, Santiago de Compostela, Lucas Ferro Caaveiro.

Con la nobleza titulada asentada en la Corte, serán los cabildos de las basílicas gallegas y los canónigos a título particular los promotores mayoritarios de las residencias urbanas durante buena parte de la Edad Moderna, toda vez que la pequeña nobleza y la hidalguía tiene en sus pazos todo lo que puede desear en términos de comodidad y esparcimiento. Este es el caso de las casas de la Conga², del Cabildo³ y de las Pomas⁴, grabadas con la concha capitular, y

1. El presente trabajo se inscribe dentro del proyecto de investigación *Planos y dibujos de arquitectura y urbanismo. Galicia y el siglo XVIII*, concedido por el Ministerio de Ciencia y Tecnología (referencia BHA2002-00816), cuyo investigador principal es el profesor Alfredo Manuel Vigo Trasancos.

2. M. Tain Guzmán, *Domingo de Andrade, maestro de obras de la catedral de Santiago (1639-1712)*, I, Sada-A Coruña, 1998, pp. 319-330.

3. M. Tain Guzmán, *La Casa del Cabildo de Santiago de Compostela (1745-1759): "pro commoditate ac ornato urbis"*, Santiago, 2000.

4. M.ª T. Ríos Miramontes, "La Casa de las Pomas, obra de Diego de Romay", *Compostellanum*, XXII, 1-4, 1977, pp. 299-304.

el de la casa del Deán⁵, financiada por el canónigo Diego Juan de Ulloa, todas ellas en la ciudad de Santiago. Pero llegado el setecientos, y debido al aumento exponencial de las rentas de las casas rurales, las familias buscan proyectarse socialmente en las ciudades, trasladando a los grandes núcleos de población el esquema de vida y la distribución de espacios de las residencias campesinas, aunque con el condicionante del espacio. Disputarán así a la jerarquía eclesiástica el espacio urbano a través de la magnificencia de palacios como los de Bendaña⁶ y Fondevila⁷, también en Compostela. El de Joaquín Francisco de Lamas y Sotomayor es el caso contrario, pues siendo legatario de una familia eminentemente urbana, asentada en la urbe jacobea desde la Edad Media, se ha ido apropiando de un sinfín de residencias rurales producto de los sucesivos entronques familiares.

La Casa de Carballido, entendida como mayorazgo, se remonta a 1557⁸, si bien se puede seguir su rastro y el de su palacio compostelano, como mínimo, hasta el siglo XIV⁹. Esta estirpe hidalga, con presencia en la actividad municipal y judicial¹⁰ y, en menor medida, eclesiástica¹¹, tiene su panteón funerario en la iglesia del aledaño monasterio de San Martiño Pinario, cuyo derecho de enterramiento no por antiguo fue siempre reconocido por los monjes benitos, con

5. M. Tain Guzmán, *La Casa del Deán de Santiago de Compostela*, A Coruña, 2004.

6. M. C. Folgar de la Calle, *Arquitectura gallega del siglo XVIII. Los Sarela*, Santiago, 1985, pp. 65-76.

7. M. C. Folgar de la Calle, *Arquitectura gallega...*, op. cit., pp. 118-128; y M.^a C. Folgar de la Calle, "El palacio de Fondevila", in *El palacio de Fondevila. El mecenazgo de Valentín Sánchez de Boado y la arquitectura civil compostelana de su tiempo*, Madrid, 1996, pp. 7-40.

8. Fundado por Rodrigo Martínez de Carballido III por testamento otorgado en dicho año, instituyendo a su sobrina Juana de Castro y Guisamonde como primera en la línea de sucesión, siempre y cuando a su muerte no tenga descendencia -como así fue- de su esposa, María Yáñez da Costa. ADP, Fondo Caamaño, caja 1.224, exp. 12.

9. En el tercer cuarto del trescientos acontece en Santiago un episodio histórico truculento que afecta a uno de los miembros más antiguos de la Casa de Carballido: "En el año 1361, viéndose don Pedro el Cruel desamparado de sus vasallos por seguir éstos a don Enrique, hermano bastardo de las más bellas prendas, se refugió don Pedro en Portugal, y no hallando socorro allí vino por él a la ciudad de Santiago, se hospedó en casa del licenciado Ruy Martínez de Carvallido, frente a la parroquia de San Miguel. El arzobispo don Berenguer y el deán hablando al rey con insolencia le negaron el socorro. Éste mandó matarlos. Los Chuchirraos fueron los executores. El rey salió luego de Santiago a seguir las guerras contra su hermano, el que mató a don Pedro en la prisión, año de 69. Vino juez pesquisador, ante quien Carvallido probó su coartada por hallarse en aquellos días en su quinta de la Rocha. Los asesinos escaparon y el arzobispo nuevo confiscó a éstos y a Carvallido quanto llevaban por foro de la Dignidad". ADP, Fondo Caamaño, caja 1.224, exp. 12.

10. Hay constancia de un Martín Rodríguez de Carballido actuando de regidor y alcalde en 1467 y 1473. Su hijo, Rodrigo Martínez de Carballido II, ejerce como alcalde de corte. El fundador del mayorazgo de los Carballido, Rodrigo Martínez de Carballido III, posee el título de alcalde en 1545. Diego Álvarez de Sotomayor, esposo de la sobrina del fundador y primera en ostentar el mayorazgo, Juana de Carballido y Guisamonde, es alcalde de la ciudad en 1571 y 1575. Un bisnieto del anterior, Antonio de Lamas, participa como alcalde en la actividad municipal en 1633. El padre de este último, Diego de Lamas Sotomayor, había accedido, aunque en sus últimos años de vida, al mismo cargo municipal en 1669, y su hijo, Francisco de Lamas, hace lo propio en 1688 y 1698. Archivo de la Diputación de Pontevedra (ADP), Fondo Caamaño, caja 1.224, exp. 12.

11. Diego Rodríguez de Carballido, tío abuelo del fundador del mayorazgo, era canónigo en la basílica compostelana, como también lo eran Pedro Álvarez de Lamas y Sotomayor y José de Lamas, nieto y bisnieto de Juana de Carballido, primera detentadora del vínculo familiar. ADP, Fondo Caamaño, caja 1.224, exp. 12.

episodios de paz y otros de sonados pleitos¹². Entroncan principalmente con los Caamaño de Nebra¹³ y los Lamas de Zas¹⁴, aunque sus propiedades no se reducen a las mencionadas casas, pues cada una de ellas trae aparejado un buen número de vínculos y residencias solariegas repartidas por la antigua provincia de Santiago¹⁵. Su poderío económico en el último tercio del setecientos, en tiempos de Joaquín de Lamas, es tal, que su señorío superaba en vasallos e individuos a las mismas catedrales de Mondoñedo y Lugo, y en territorio a esta última¹⁶. Precisamente con este señor se agota la línea descendiente, pues al no tener hijos de su mujer, María Josefa Montenegro, termina cediendo a su muerte, a principios del ochocientos, los mayorazgos a su sobrino, Juan José Caamaño y Pardo¹⁷, dueño de las casas de Romelle¹⁸ y Goiáns¹⁹, emparentadas con las de

12. Hacia la primera mitad del cuatrocientos, en tiempos de Rodrigo Martínez de Carballido I, la familia dona "varias tierras al monasterio y monges de San Martín de Santiago, obligándose ellos a salir a buscar y sepultar a los donantes y descendientes, por quienes celebran día de difuntos aniversario" (ADP, Fondo Caamaño, caja 1.224, exp. 12). El 17 de junio de 1656 los hermanos Antonio y José de Lamas protestan a la comunidad benedictina sobre el depósito del cadáver de su padre, Diego de Lamas, en la capilla de don Lope de la catedral de Santiago, deseando trasladar cuanto antes sus restos a la sepultura que poseen en la iglesia monástica (ADP, Fondo Caamaño, caja 1.298, exp. 19).

13. La casa grande de Santa María de Nebra (municipio de Porto do Son, A Coruña) es el núcleo de un mayorazgo instituido en 1542 por Martín Becerra y María Yáñez Prego. Los señores de Carballido, Antonio de Lamas y Leonor Correa y Sotomayor, casan a su hijo primogénito Francisco Lamas y Sotomayor en segundas nupcias con la heredera del solar de Nebra, María Tomasa Mosquera y Caamaño, fusionándose así ambos mayorazgos. Véase, en torno al pazo de Santa María de Nebra y sus habitantes, C. Martínez Barbeito, *Torres, pazos y linajes de la provincia de La Coruña*, León, 1986, p. 426; y J. Torres del Río, *O antigo pazo dos Caamaño de Nebra. Notas e gráficos para o seu estudio*, Noia, 1997.

14. El mayorazgo de Zas, asentado en la casa solariega de Santa María de Lamas (Zas, A Coruña), había sido fundado en 1540 por Álvaro Núñez de Lamas. Su hijo, Pedro Graiño de Lamas, casado con Inés de Moscoso, logra enlazar a su hija Urraca de Moscoso con el aspirante al vínculo de los Carballido, Diego Álvarez de Sotomayor y Lamas. Consúltese a este respecto C. Martínez Barbeito, *Torres, pazos y linajes...*, op. cit., pp. 328-331.

15. F. J. Río Barja, *Cartografía jurisdiccional de Galicia no século XVIII*, Santiago, 1990, pp. 17-64. En un documento de 1760 alude, una vez enumerados los veintisiete apellidos que ostenta, a sus vastas posesiones y "estados": "Señor de la fortaleza y jurisdicción de Allones, torre solariega y jurisdicción de Sas y de la de Brandomil, de la fortaleza solariega y coto de Caamaño y de las de San Félix de Ribasieira, Sarnón, Noal y Nantón, de la torre solariega de Carballido, en la ciudad de Santiago, y de las de Resúa, Trece, Silva, Santa María de Vigo y Jallones, de este palacio de Vista Alegre, el de Jenjide, y el solariego de Nebra, del castillo de Orseño y de los solares de Caamaño, Becerra, Lamas, Carballido y Ayazo, patrono del monasterio de San Justo de Toxos Outos, quasi patrono del Real. De San Martín de dicha ciudad de Santiago y caudillo de la ría de Noia, sus trozos, fachos y centinelas". Cit. C. Martínez Barbeito, *Torres, pazos y linajes...*, op. cit., p. 331.

16. A. Eiras Roel, "El señorío gallego en cifras. Nómina y ranking de los señores jurisdiccionales", *Cuadernos de Estudios Gallegos*, XXXVIII, 103, 1989, pp. 113-135.

17. A. Meijide Pardo, *Juan José Caamaño y Pardo (1761-1819), conde de Maceda, ilustrado y economista ferrolano*, A Coruña, 2001.

18. La casa principal de los Caamaño de Romelle se localiza en Santiago de Loroño (Zas, A Coruña) y el vínculo asociado a la misma lo instituye Jorge Vázquez de Caamaño en 1552 (ADP, Fondo Caamaño, caja 1.194, exp. 6). Sobre el pazo de Romelle y la familia propietaria véase J. S. Crespo Pozo: *Blasones y linajes de Galicia*, II, Santiago, 1962, p. 248; y C. Martínez Barbeito, *Torres, pazos y linajes...*, op. cit., pp. 551-552.

19. El mayorazgo correspondiente al pazo de Goiáns, sito en Santiago de Lampón (Boiro, A Coruña), fue fundado por los hermanos Juan Mariño y Marcos Fandiño en 1552. Este inmueble ha sido objeto de un informe histórico-

Nebra²⁰ y Carballido²¹. La cesión viene precedida de un largo litigio por los derechos sucesorios y el intento de venta de los bienes ligados a los mayorazgos implicados por parte de su último poseedor, impotente ante el inevitable traspaso de los mismos a su abominado pariente.

1. Un palacio a la altura de la Casa de Carballido

En el momento de llevarse a cabo la reconstrucción de su casa, Joaquín era menor de edad y había quedado huérfano de José Diego de Lamas y Sotomayor, por lo que la tutela judicial recae en el Consejo de Castilla, que comisiona para dicho cometido al oidor de la Real Audiencia de Galicia, Pedro de Saura y Valcárcel, quien a su vez nombra a Juan Antonio Pérez de Ponte como “administrador de las rentas, bínculos y mayorazgos de don Joaquín de Lamas”. La casona se hallaba hacia 1744 “totalmente arruinada”, por lo que el juez responsable de la curaduría del joven hidalgo ordena “hazer reconocimiento y tasa de lo que nesositaua, y auiéndose echo así con planta para su redeficación se puso en pregón y públicas posturas y arreglado a dicha planta y condiciones”²². La adjudicación recae en un maestro compostelano del ámbito de la madera, Tomás Fontenla Barreiro²³, ayudado en la ejecución por Lucas Antonio Ferro Caaveiro²⁴, autor de los citados dibujos y, por aquellos años, maestro en el taller catedralicio. La reforma se contrata en 48.649 reales y el plazo de ejecución de debe exceder de dieciocho meses, sin embargo al iniciar

artístico realizado con motivo de la restauración del inmueble, coordinado por el profesor Miguel Taín Guzmán y encargado a la Universidade de Santiago de Compostela por la firma Torre-Pazo de Goyanes, S. L. (referencia 2003/CE387). Véase una síntesis genealógica y arquitectónica en C. Martínez Barbeito, *Torres, pazos y linajes...*, op. cit., pp. 306-310.

20. García de Caamaño e Inés de Mendoza, propietarios de la Casa de Nebra, entregan en matrimonio a su hija Aldonza de Caamaño y Figueroa al heredero de los mayorazgos de Goíáns y Quindimil, Jorge Varela de Castro y Sotomayor.

21. Los señores de Carballido, Antonio de Lamas y Leonor Correa y Sotomayor, no sólo logran vincularse con el mayorazgo de Nebra a través de su hijo Francisco de Lamas, sino que también lo hacen con la todopoderosa Casa de Romelle, uniendo a su hija Ana de Lamas y Ozores con el beneficiario del vínculo zaense, Antonio José de Caamaño y Mendoza. El primogénito de ambos, Juan Antonio Caamaño y Lamas, será el encargado de fusionar las estirpes de Romelle y Goíáns al matrimoniar con Aldonza Varela y Ulloa.

22. ADP, Fondo Caamaño, caja 1.220, exp. 29, fol. 3v.

23. J. Couselo Bouzas, *Galicia artística en el siglo XVIII y primer tercio del XIX*, Santiago, 1932, pp. 354-355. Se le califica indistintamente como escultor, ebanista y maestro de arquitectura, término que hará referencia a estructuras lignarias. De su profesión se deduce que correría por su cuenta la parte de carpintería, incluido el herraje, reservándose Lucas Ferro la obra arquitectónica y la labor de diseño.

24. Este maestro ha sido ampliamente tratado por J. Couselo Bouzas, *Galicia artística...*, op. cit., pp. 332-337; M.^a C. Folgar de la Calle, “Lucas Caaveiro: dos exemplos de arquitectura civil compostelana”, *El Museo de Pontevedra*, XXXVII, 1983, pp. 315-332; M.^a C. Folgar de la Calle, “La puerta de los carros del convento de San Pelayo de Antelares: Fernando de Casas y Lucas Caaveiro”, *Cuadernos de Estudios Gallegos*, XXXV, 100, 1984-1985, pp. 481-499; M.^a D. Vila Jato, Op. cit., pp. 61-77; M. Taín Guzmán, *Trazas, planos y proyectos del Archivo de la Catedral de Santiago*, A Coruña, 1999, pp. 186-205; E. Beiras García-Martí, “Lucas Ferro Caaveiro y el proyecto de casas consistoriales de Santiago: una aproximación al modelo francés”, *Abrente*, 35-37, 2003-2005, pp. 159-182; E. Beiras García-Martí, “La sala capitular de Lucas Ferro en Santiago: el triunfo de la escuela compostelana del Barroco palaciego”, *Abrente*, 38-39, 2006-2007, pp. 203-231; y E. Beiras García-Martí, *Lucas Ferro Caaveiro e a cidade de Santiago de Compostela*, A Coruña, 2008.

los trabajos descubren que “las paredes que en dicha planta se dieron por buenas salieron falsas y fue preciso hazerlas de nuevo a simentis y otros alargos de obra”²⁵, por cuyo motivo se confía a Ferro el delineado de las plantas definitivas, con las rectificaciones y añadidos propuestos por él y su compañero²⁶ (Figs 1-2). En 1745 el asentista reclama al administrador que se le abone por tasación todo lo que supere lo estipulado en las condiciones de obra, “estando como está quasi fenezida”, y éste apremia a su vez al juez tutelar para que designe un arquitecto que, junto con el que nombre Fontenla, lleve a cabo la peritación solicitada²⁷. En 1746 se lleva a cabo la selección de peritos, se efectúa la inspección y valoración reclamada, se pagan las cantidades adeudadas y se otorgan las oportunas cartas de pago. Se inicia el proceso el 2 de enero con la elección de fray Manuel de la Peña²⁸, maestro de obras del convento de San Francisco de Santiago, nombrado por la parte que representa al joven hidalgo, mientras Fontenla, que acepta al perito sugerido por el cliente, hace lo propio el 5 de febrero con Clemente Antonio Fernández Sarela²⁹ y Pedro de Outeiro, dando así opción de escoger por uno de los dos³⁰. Sin embargo, ninguno de ellos recibe el beneplácito del promotor, quien el 6 de febrero aduce que “Clemente Sarela y Pedro de Outeiro son vezinos de esta ciudad, y el primero compañero de dicho Caaveiro en la obra de la Santa Yglesia de esta zitudad, y el segundo conpadre y amigo íntimo suio y de dicho Fontenla”, a lo cual responden que “la recusación que se haze de los expresados es voluntaria y sin fundamento porque Pedro de Outeyro no es pariente ni conpadre de ninguno de los dos, y aunque Clemente Sarela es compañero de dicho Caaveiro en la obra de la Yglesia no lo es de dicho Fontenla, en quien se remató la obra como principal”³¹. Pese a ello, y para no dilatar la operación, proclaman el mismo 6 de febrero a Ángel Antonio Mouriño³² como tasador, por “ser ábil para el efecto”, recibiendo el consentimiento por parte del responsable de las cuentas de la Casa de Carballido³³. Previas las autorizaciones, aceptaciones y juramentos preceptivos, los maestros efectúan el reconocimiento y cálculo entre el 9 de febrero y el 2 de marzo³⁴. El resultado de la valoración estima en 50.075 reales lo realizado según los diseños antiguos, y en 13.434 reales lo obrado conforme a la nueva

25. ADP, Fondo Caamaño, caja 1.220, exp. 29, fols. 3r-4r.

26. Esta ampliación de obra se hizo “con consulta y mandato berual del señor oydor, ynformado de la ynperfección y poco seruicio que le quedaua si se arreglaran a dicha planta, para cuio conocimiento an echo por ella misma y sin salir de su idea otra a que está [a]rreglada la obra”. ADP, Fondo Caamaño, caja 1.220, exp. 29, fol. 3r-v.

27. ADP, Fondo Caamaño, caja 1.220, exp. 29, fol. 4r.

28. J. Couselo Bouzas, *Galicia artística...*, op. cit., p. 512.

29. M.^a C. Folgar de la Calle, *Arquitectura gallega...*, op. cit., pp. 37-136.

30. ADP, Fondo Caamaño, caja 1.220, exp. 29, fols. 4r-5v.

31. *Ibidem*, fol. 6r-v.

32. En torno a este maestro, vecino de San Miguel de Valga (Valga, A Coruña), véase J. Couselo Bouzas, *Galicia artística...*, op. cit., p. 471).

33. ADP, Fondo Caamaño, caja 1.220, exp. 29, fols. 6v-7r.

34. *Ibidem*, fols. 1r-12r.

planimetría³⁵, lo que no contenta ni a Ferro ni a Fontenla, pues a pesar de ser una cantidad superior a los 48.649 reales del remate no lo es de los más de 70.000 que dicen haber invertido en su construcción³⁶. El 18 de marzo otorgan carta de pago a favor del administrador, perdonando la diferencia de 1.426 reales entre lo contratado a priori y lo tasado, pero reclamando a su vez los 4.934 reales que aún no han recibido de la cantidad en que han sido valorados los añadidos³⁷. El 11 de junio ambos arquitectos se dan mutua carta de pago y también a favor del pagador sobre los 62.083 reales del total del coste de la edificación, una vez abonados los casi cinco mil reales que se adeudaban³⁸.

Se trata de una vivienda urbana de proporciones colosales, uno de los mayores de la Compostela barroca, donde lo funcional y lo sublime se dan la mano. En él están presentes todos los ambientes y elementos arquitectónicos reconocibles en esta clase de ejemplares de la arquitectura civil barroca gallega. No faltan caballerizas, despensas, leñeras, bodegas, letrinas y habitaciones para criados de ambos sexos, así como una granera, un pajar, una cochera, un comedor para la servidumbre y la mayordomía. También alberga espacios de mayor nobleza y privacidad: amplias salas, un sinnúmero de dormitorios y el recurrente gabinete. Pero lo que la define como tipología arquitectónica son los componentes de mayor empaque monumental, como la voladiza balconada frontal, en este caso angular, una portada de acceso en la que se enfatiza lo volumétrico a su alrededor, hasta tres cocinas, cada una con su hogar y chimenea, un espacioso zaguán y una escalinata interior precedida de un arco. A pesar de que la casona consta, dependiendo de los espacios, de hasta cuatro niveles en altura, lo que se traduce en un alzado escalonado, los planos muestran únicamente los dos primeros y de mayor prestancia, es decir la planta del terreno y el primer piso, y a ellos se ceñirá el análisis. Se consigna en ambos planos con aguada “pagisa” lo que no ha necesitado ser reformado, o ha sido objeto de actuaciones leves o consideradas poco relevantes, y en gris las mejoras de mayor calado, como los paramentos que bordean la caja de la escalera -ésta incluida-, la portada principal y los tabiques situados a derecha e izquierda del zaguán, pintándose igualmente con este color los nuevos ámbitos edificados hacia el este³⁹. Éstos vienen a deformar el aspecto regular del inmueble, aún visible en un dibujo de 1709 de las

35. *Ibidem*, fols. 29v-30v.

36. Se lamentan que “auiendo reconocido el sumario que está al fin de la tasa allan que el auer de los que responden por razón de los añadidos está regulado en ínfima cantidad por lo mucho que an expendido en ellos como bien le consta a don Juan Antonio Pérez de Ponte, y lo mismo está la tasa del balor de la obra que hizieron por su obligazió y arreglo a las plantas y condiciones, porque en todo tienen gastado más de setenta mil reales, y auiendo dicho don Juan tomado razón del coste de todos los materiales y jornales que se pagaron semanariamente no puede ignorar esta realidad para informar della al señor oydor don Pedro de Saura o al Real Consejo, pues a los que responden bastará perder su trauajo y el exseso de los capitulado en lo prinzipal sin que aún pierdan en lo que añadieron a su obligazió a instancia suia y de dicho señor oydor para maior perfección de la obra y ser preciso y necesario quanto se obró”. ADP, Fondo Caamaño, caja 1.220, exp. 29, fol. 10v-11r.

37. ADP, Fondo Caamaño, caja 1.220, exp. 29, fols. 33r-34v.

38. *Ibidem*, fol. 37r-v.

39. *Ibidem*, fol. 1v.

plazas de San Martín y San Miguel⁴⁰ (Fig. 3), cuando la casa pertenecía al abuelo de Joaquín de Lamas. Hay más concreción y mayor cantidad de datos, incluso en los documentos que acompañan a los planos, allí donde se concentran los arreglos proyectados. En este sentido, y a modo de ejemplo del desinterés gráfico por otras partes del inmueble, se advierte como el apéndice de la casa que forma ángulo con el frente principal carece de cualquier clase de aberturas a la plaza y sólo se dibujan dos puertas interiores, pero las poseía, no sólo porque hoy se conservan intactas parte de las mismas (Fig. 4) sino porque se sabe que el asentista estaba obligado a abrir las dos ventanas de la parte media, “sin enuargo de no expresarse en la planta”⁴¹. El solar ocupado en su día por la casona se lo disputan hoy tres inmuebles totalmente independientes: los nº 8 y 9 de la plaza de San Miguel⁴² y buena parte del Museo de las Peregrinaciones⁴³, lo que da idea de la superficie que abarcaba.

La puerta de entrada se sitúa en la fachada de la plazuela de San Miguel, en la zona de poniente, la cual “es de cantería con su moldura acudillada por la parte exterior, con sus dinteles y capialzados, todo ello de cantería”⁴⁴, que no se hace de nuevo, pues una de las condiciones impuestas consiste en “mudar la cantería de la puerta principal como lo demuestra la planta con el escudo de armas antiguo”⁴⁵. Da paso a un amplio zaguán baldosado de cantería, provisto de asientos en dos de sus ángulos, fabricándose “sus mazisos de cal y canto, con sus cubiertas de cantería, y ésta por la parte exterior moldada con su boselón y filete, y un paso de cantería también moldado con la misma moldura, y el pie derecho de dicho asiento caleado”⁴⁶. En medio del portal

40. Archivo Histórico Universitario de Santiago (AHUS), Libro 95º de Actas Consistoriales, 1709, fol. 512 bis 1r. Tal dibujo ha sido estudiado por M. Taín Guzmán, “El urbanismo de Santiago de Compostela: un plano con las plazuelas de San Martín y San Miguel, de 1709”, *Espacio, Tiempo y Forma*, serie VII, 11, 1998, pp. 199-215.

41. ADP, Fondo Caamaño, caja 1.220, exp. 29, fol. 3r.

42. En la primera de las casas, registrada con el nº 8, se hallaba el “cuarto nuevo” y los dos pisos inferiores dedicados a dormitorios y bodega. De la vieja fábrica conserva al menos los dos últimos niveles de la fachada, pues el de abajo ha sido totalmente modificado con un túnel y la puerta de acceso a la vivienda en cuestión. La parte del antiguo palacete incluida en el nº 9, equivalente al zaguán, caballeriza interior, antegranera, granera, antesala, sala principal y sala de la huerta, se derriba a partir del 22 de mayo de 1940 para construir una nueva casa con la misma superficie e idénticas alturas, propiedad del médico Manuel Pereiro, para lo cual se solicita la oportuna licencia en la fecha indicada, acompañada de un proyecto del arquitecto José María Banet (AHUS, Fondo Municipio de Santiago, Licencias de obra, 1940, exp. 180). Apenas ha quedado para el recuerdo de esta última reconstrucción el arco tapiado, que comparte con el museo adyacente, que comunicaba el zaguán con la caja de la escalera.

43. El Museo de las Peregrinaciones se ha quedado con la porción restante de la casa grande de los Carballido, aunque después se ha ampliado con otras construcciones que nada tienen que ver con la misma. Este residuo de la residencia hidalga incluye la escalinata, la torre, dos cocinas, todas las construcciones agregadas durante la reforma objeto de análisis y la denominada Casa Gótica, usada en su día como gabinete y caballeriza. Todos estos espacios se han ido renovando y rehabilitando a partir de 1951 con proyectos firmados por el arquitecto Francisco Pons-Sorolla y Arnau. Véase a este respecto M.ª B. Castro Fernández, *Francisco Pons-Sorolla y Arnau, arquitecto-restaurador: sus intervenciones en Galicia (1945-1985)*, Santiago, 2007, pp. 81-86.

44. ADP, Fondo Caamaño, caja 1.220, exp. 29, fol. 13r.

45. *Ibidem*, fol. 2v.

46. *Ibidem*, fol. 22v.

se sitúa “una pila para aguas imundas, y un rallo en ella de bronce, y alta, cruzada con un canal cubierto que despide las aguas a la calle”⁴⁷. A la izquierda del vestíbulo se localiza el cuarto del despacho, también denominado “antegrana” y “antepanera”, donde se localizan “los caudales y papeles pertenecientes a dicha casa”⁴⁸, cuyo medianil y abertura interior se alza ahora de nuevo⁴⁹. Por una puerta abierta en un medianil se llega al granero, a donde llegan las rentas cobradas por la familia, también accesible desde el patio de la huerta ubicada en la zona norte. A la derecha del recibidor se halla una caballeriza interior con “un pesebre maziso de pizarra con sus diuisiones, y guardapaja y una solera a la larga de dicho pesebre en que están clauadas seis argollas para asegurar las cauallerías, con sus diuisiones de unas a otras”⁵⁰. Le sigue otra cuadra para equinos en el bajo de lo que hoy se conoce como Casa Gótica, con una única entrada exterior por el sur. En la entrada, y antes de llegar al arco de cantería que precede a la caja de la escalera, se dispone ya una primera rampa de subida de material granítico,

“con su antepecho asta llegar a la caja de dicha escalera, y dichos pasos an de ser con su moldura por la parte de delante y de dos piedras a causa del largo que tiene, y dicho antepecho el primer mouimiento ha de ser cerrado, y el segundo con balaústres de cantería y remates de lo mismo, todo ello bien trauajado, sujetando a una buena hordenanza para que sea vistosa”⁵¹.

Nada más cruzar el expresado arco existe un pasillo hacia la izquierda que llega hasta la cocina baja, formada por “una chimenea fabricada de nuebo de cantería, su hogar, prepiaños, trauateles y cambota”, así como “un bertedero con su caxa y taza, todo ello de cantería”⁵², la cual posee además una escalera de piedra que baja a la antegrana⁵³. Adosado a ella, y para su servicio, se encuentra una leñera, que también se emplea como bodega, dispuesta en el piso bajo de la torre, abastecida por el patio trasero⁵⁴. Hasta aquí la parte preexistente y reformada del nivel inferior, pues los numerosos añadidos que se extienden hacia el naciente tienen sólo acceso desde fuera, aunque se comunican entre sí. Se trata en primer lugar del tránsito de los carros, un túnel cubierto que propicia la circulación desde el callejón que sale a la calle de San Miguel hasta la huerta⁵⁵. Le sigue el cuartucho que alberga el pozo negro, levantado con “pared maestra para preservar la

47. *Ibidem*, fol. 13r.

48. *Ibidem*, fol. 23r.

49. *Ibidem*, fols. 13v-14v.

50. *Ibidem*, fol. 13v.

51. *Ibidem*, fol. 1r-v.

52. *Ibidem*, fol. 14v.

53. *Ibidem*, fol. 23r-v.

54. *Ibidem*, fol. 14v.

55. *Ibidem*, fol. 18r.

casa del hedor”, una cochera dotada de un acceso desahogado, una amplia caballeriza para las monturas de los carruajes y la despensa baja⁵⁶.

De vuelta al interior se impone una pausa en la descripción de la caja de la escalera y la rampa que sube al primer piso, pues ambas se renuevan por entero. La escalinata pétreo es, junto a la portada, la solana de la fachada principal y la cocina principal con su chimenea, la parte más elaborada y noble del edificio, y la única de las cuatro que se conserva, aunque restaurada a partir de 1951, como ya se ha señalado (Fig. 5). Sus machones, pináculos, balaústres y placas evocan la producción conocida de Ferro e Lugo y Santiago, concretamente la casa consistorial luguesa⁵⁷ y, en la ciudad del apóstol, la fachada de la Azabachería catedralicia y su plan de remate⁵⁸, la iglesia parroquial de San Fructuoso⁵⁹ y el llamado palacio de Pedrosa, situado en el n° 40 de la Rúa Nova⁶⁰. La documentación adjunta la describe así:

“Y asimismo reconocieron que desde la primera mesa de la zitada escalera prinzipal se entra en la caxa de ella por un arco de cantería que da paso al primero, segundo y tercero tiro, y en que se incluien diez y nueve pasos, todos ellos de cantería y de dos baras y quarta de largo, con sus molduras como el referido primer tiro del zaguán, el costado descubierto, todo él de cantería, con sus pilastras y remates en los ángulos, zóculo, barandilla y baraústres obliquos, todo ellos de cantería de buena calidad, bien labrada y moldada según arte”⁶¹.

Los peldaños de granito desembocan en un pasillo de madera que enfila hacia la antesala, separada por un delgado tabique de la sala principal. Esta última presenta hacia poniente un vano y una puerta-ventana que sale a una balconada angular, así como otra abertura en el lado sur, las tres “con su moldura acudillada por la parte exterior”⁶², lo que indica la importancia de este ambiente tiene para los habitantes de la casa. Desde esta sala noble y el tránsito de la escalera, se accede al gabinete, ámbito privado y de relaciones sociales por excelencia, que no es sino la parte superior de la anteriormente citada casa medieval (Fig. 6). La antesala posee en el medianil del

56. *Ibidem*, fol. 18r.

57. M.^a D. Vila Jato, *Op. cit.*, pp. 70-74.

58. J. Carro García, “Coronamiento de la fachada norte o de la Azabachería de la catedral de Santiago. Planta de Lucas Antonio Ferro Caaveiro”, *Boletín de la Comisión Provincial de Monumentos Históricos y Artísticos de Orense*, XIV, 1943-1944, pp. 187-200; M. Tain Guzmán, *Trazas, planos y proyectos...*, *op. cit.*, pp. 203-205; y E. Beiras García, *Lucas Ferro Caaveiro e a cidade...*, *op. cit.*, pp. 63-83.

59. M.^a S. Ortega Romero, “La iglesia de Nuestra Señora de la Angustia, San Fructuoso, en Santiago de Compostela”, *Cuadernos de Estudios Gallegos*, XLIII, 109, 1997, pp. 221-242; E. Fernández Castiñeiras, “La iglesia de Nuestra Señora de las Angustias de Abajo”, in J. M. García Iglesias (dir.), *El Hospital Real de Santiago de Compostela y la hospitalidad en el Camino de Peregrinación*, Santiago, 2004, pp. 467-487; y E. Beiras García, *Lucas Ferro Caaveiro e a cidade...*, *op. cit.*, pp. 85-105.

60. E. Beiras García, *Lucas Ferro Caaveiro e a cidade...*, *op. cit.*, pp. 142-148.

61. ADP, Fondo Caamaño, caja 1.220, exp. 29, fols. 14v-15r.

62. *Ibidem*, fol. 15r-v.

sur dos vanos de entrada a la sala de la huerta y una ventana moldurada hacia la fachada principal que antes de la reforma era una puerta que daba paso “a la balconada de fierro que tenía dicha casa, por la que se rexistrauan la sala prinzipal y la que llaman del quarto nuevo, y por ouiar este graue inconueniente se redujo”⁶³. La expresada sala de la huerta, o sala segunda para diferenciarla de la principal, se habilita como alcoba y cuenta con una puerta en el norte por la que se ingresa a un balcón exterior, así como otra en el naciente que se adentra en el segundo estrato de la torre, utilizado como dormitorio de doncellas, abierto hacia las construcciones agregadas y la cocina alta. Ésta, elevada sobre la cocina baja, “sirue para el desahogo de la prinzipal” y se comunica con la antesala y la escalera, “sin que sea nezesario transitar desde dicha cozina por antesala ni otra parte de la casa”. En ella “se alla fabricado una chiminea con sus trauateles, pies derechos, cambota, respaldo y hogar de cantería, y el cañón o tragadero de cal y canto y embutido con el de la cozina uaja asta fuera del texado con su caparuz y tornabientos” y “un bertedero también de cantería con su taza y bica y respaldo de prepiaños de lo mismo”⁶⁴.

En el lado occidental del caserón señorial se encuentra un apéndice del mismo con tres niveles en altura, cuya fachada es de lo poco que ha prevaecido de la obra dibujada por Ferro. El inferior se dedica a bodega y antebodega, esta última con portalón hacia la plaza, y el intermedio alberga un cuarto y dormitorios, iluminado frontalmente por dos ventanas ceñidas por motivos geométricos. La última de las alturas señaladas, nominado cuarto nuevo, se utiliza como habitación conyugal de los señores de la casa, caldeada con una chimenea francesa y ligada mediante una escalera con el piso de abajo. Tiene puertas hacia la antesala y la sala de la huerta y dos vanos y una puerta-ventana, los tres circundados por marcos acodillados, que miran hacia la balconada y la plaza de San Miguel (Fig. 4). Los textos notariales se expresan de esta manera al respecto de dicho bloque:

“tiene en el piso y a su nivel un dormitorio mui cumplido y una cozina, y de uajo de dicho piso otro que sirue de dormitorios y otro quarto que dize de uajo del prinzipal y a nivel de éste, comunicándose todo ello por una escalera secreta que uaja desde la entrada de dicha cozina, y los terrenos de estas piezas se usan de bodega y antebodega, según tienen sus nombres, y ésta tiene su puerta muy capaz que dize a la plazuela que está entre dicha casa y la yglesia parroquial de San Miguel”⁶⁵.

Éste es el último de los espacios analizados de la planta antigua del primer piso del palacio, por lo que sólo queda avanzar hacia los nuevos recintos a través de la habitación de la torre y la cocina auxiliar, al final de la cual se ha fabricado una “puerta de cantería enbevida entre el esquinual que tiene la torre y la pared maestra que corre con el callejón”, formándose “una ochaua en di-

63. *Ibidem*, fol. 24r.

64. *Ibidem*, fol. 16r.

65. *Ibidem*, fol. 17v-18r.

cha pared”⁶⁶. Lo primero que aparece nada más pasar a los espacios adicionados son dos pasillos, uno de ellos en dirección a las “secretas”, que aparecen señaladas también como “lugar” y “oficina” común, y hacia un cuarto que puede servir “para el muchacho del farol o para otro criado”⁶⁷. El otro corredor se encamina al tinelo, o comedor de la servidumbre, la cocina principal, dotada de “alazenas, bentana que sale al refectorio, bertedero y chimenea”⁶⁸, el cuarto de las mozas, en el que descansan las criadas de la cocina y el ama de llaves y, finalmente, la despensa alta, comunicada con la de abajo por medio de una escalera “de dos mouimientos, zerrada su caja y cubierta de madera nueva de castaño labrado, y una puerta de lo mismo con su zerradura”⁶⁹. Al final de todo se emplaza una nueva solana de cantería que desciende a la huerta desde el pasillo de la cocina, “con sus trauateles de lo mismo”⁷⁰, cubierta “con su faiado y techo, asegurado por la parte exterior sobre columnas, y su reja de madera torneada, y en ella su zócalo y barandilla de lo mismo”⁷¹.

El segundo piso y superiores, destinados a dormitorios y hospedería, se sitúan a la derecha del pasillo en el que desemboca la escalera de madera y se levantan en la torre y los dos espacios adyacentes. No aparecen reflejados en el plano, aunque sí en las condiciones de obra y en el reconocimiento y tasación de la reforma ejecutada. En cambio sí se sugiere gráficamente la mayordomía mediante dos puertas y otras tantas ventanas, una de ellas bordeada por una moldura barroca, ubicada en un entresuelo que se extiende por debajo del gabinete y, al menos, la sala principal. Una de esas puertas, la principal, se practica en el primer descanso de la escalinata de piedra y posee otro acceso con rampa de madera desde la antegranera.

66. *Ibidem*, fol. 16r.

67. *Ibidem*, fol. 18r.

68. *Ibidem*, fol. 21v.

69. *Ibidem*, fol. 20v.

70. *Ibidem*, fol. 21v.

71. *Ibidem*, fol. 28v.

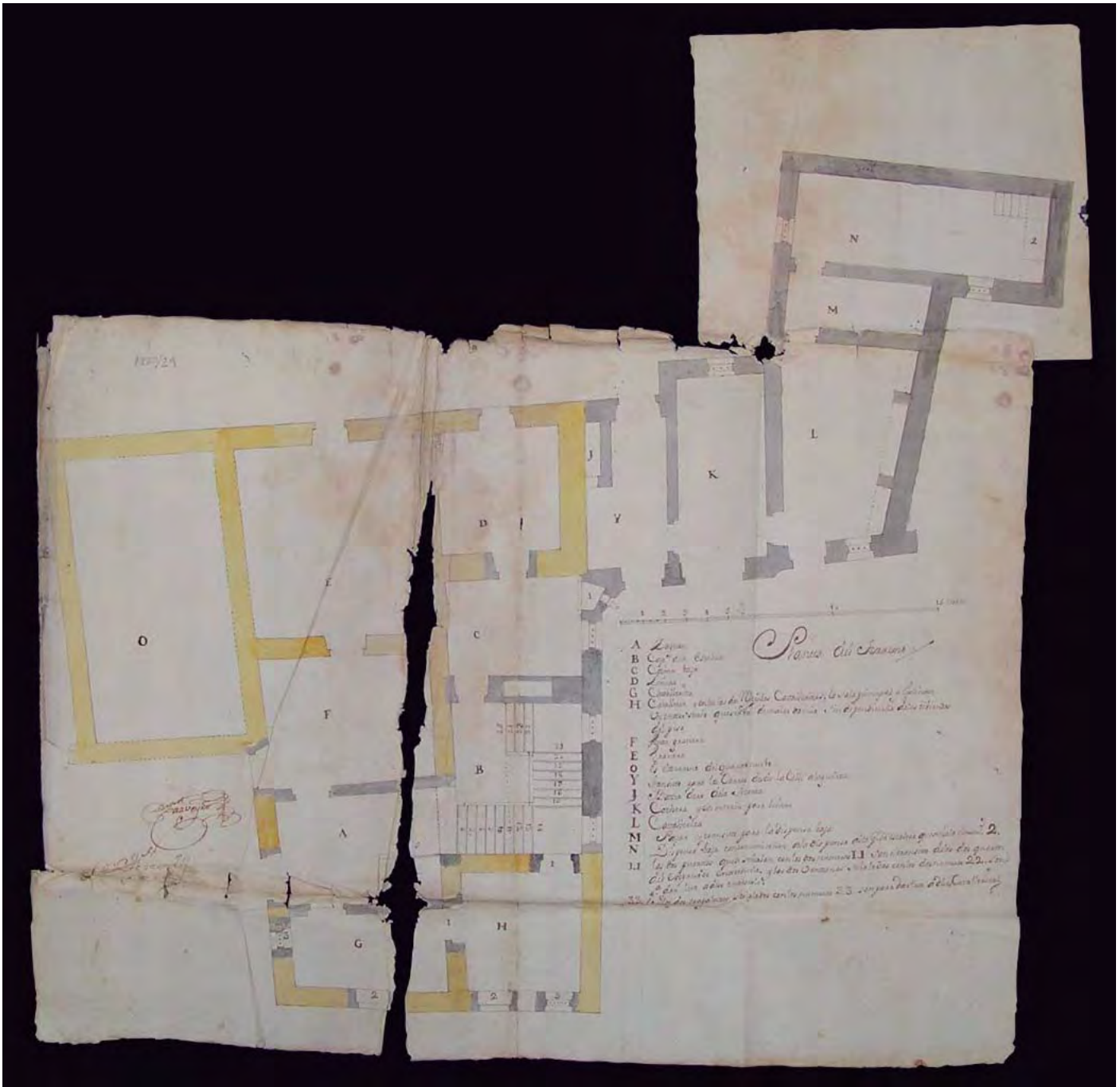


Figura 1.- Plano de la planta baja de la casa de Joaquín de Lamas. Lucas Ferro Caaveiro. Ca. 1745. Archivo de la Diputación de Pontevedra, Fondo Caamaño, caja 1.220, exp. 29

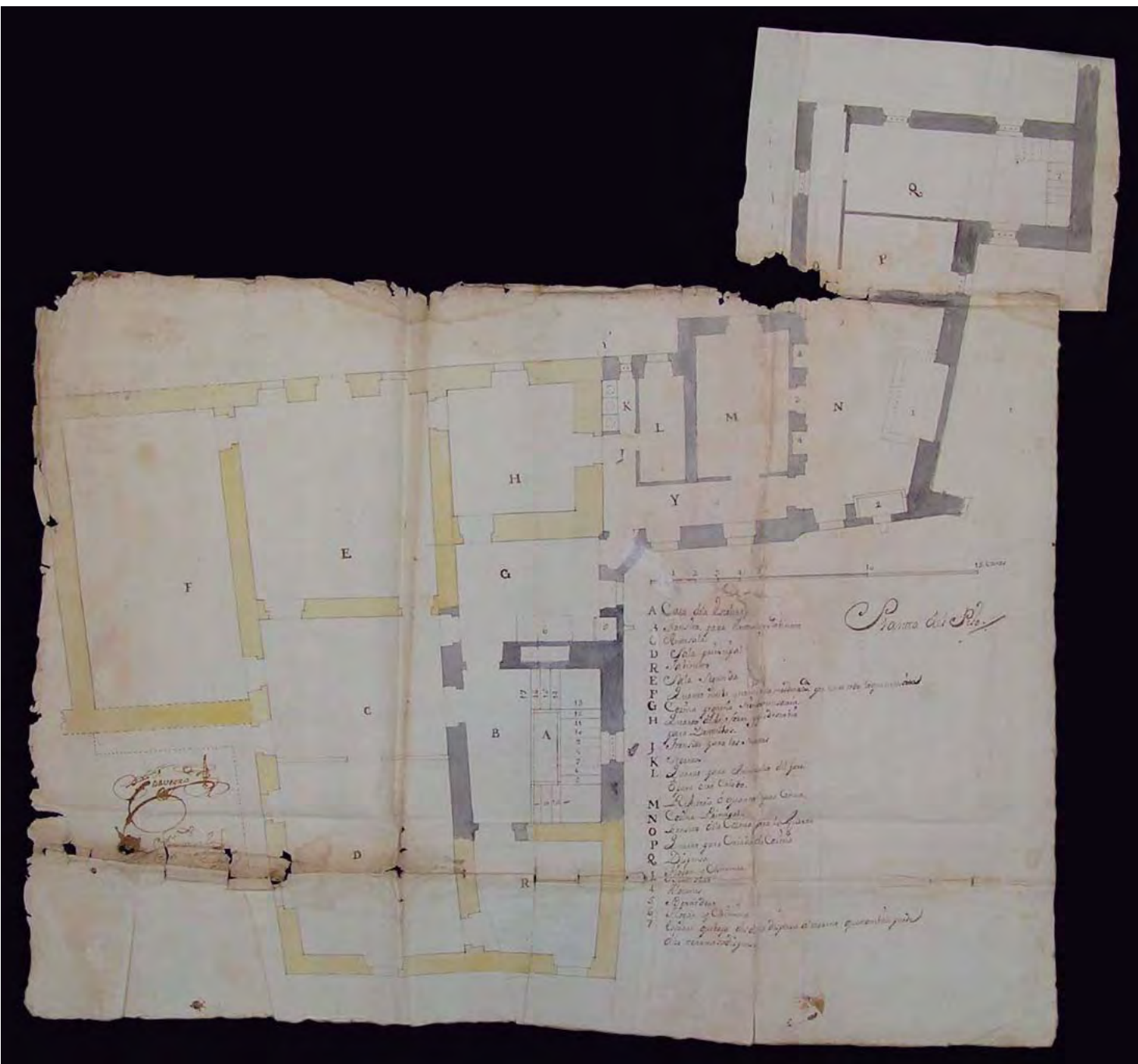


Figura 2.- Plano del primer piso de la casa de Joaquín de Lamas. Lucas Ferro Caaveiro. Ca. 1745. Archivo de la Diputación de Pontevedra, Fondo Caamaño, caja 1.220, exp. 32

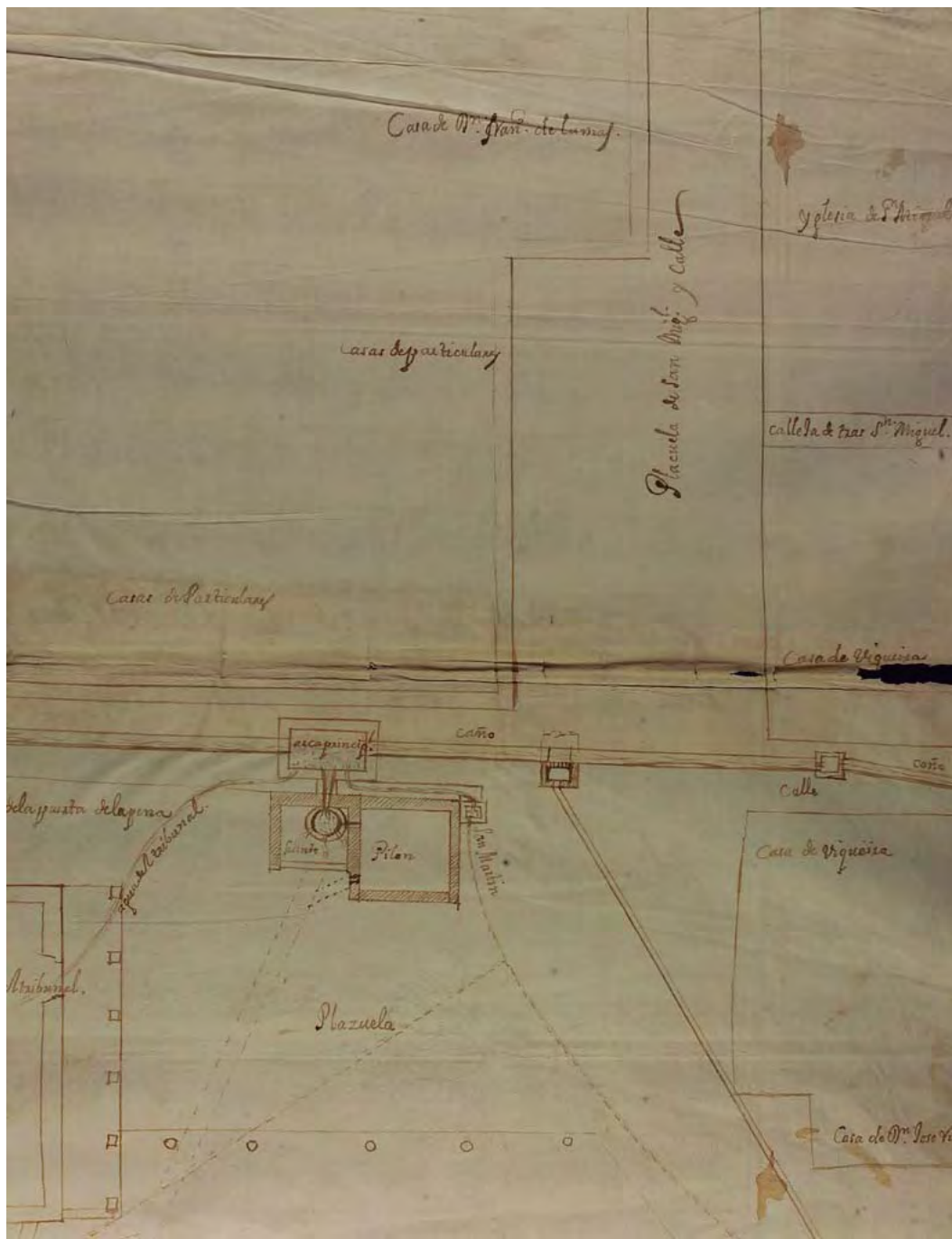


Figura 3.- Plano de las plazas de San Martín y San Miguel, en Santiago de Compostela. 1709. Archivo Histórico Universitario de Santiago, Libro 95º de Actas Consistoriales, 1709, fol. 512 bis



Figura 4.- Fachada de la casa nº 8 de la plaza de San Miguel de Santiago de Compostela, residuo del viejo palacio de Joaquín de Lamas, y una ventana de dicho frente producto de la reforma trazada por Lucas Ferro Caaveiro.

Montaje de Roberto Novo Sánchez (www.novodeseño.net)



Figura 5.- Arco de entrada tapiado de la caja de la escalera y escalinata del antiguo palacio de Joaquín de Lamas.
Montaje de Roberto Novo Sánchez (www.novodeseño.net)



Figura 6.- Casa gótica integrada en su día en el palacio de Joaquín de Lamas y, al fondo, parte de los alzados del mismo antes de su reconstrucción a partir de 1951. Fotografía cedida por Bieito Pérez Outeiriño, director del Museo de las Peregrinaciones

Para un Corpus de revestimientos lapidarios medievales: La galería románica de San Isidoro de León

ANTONIO OLMO GRACIA¹
Universidad de Zaragoza

Resumen: En este artículo se da a conocer el revestimiento cromático de la galería románica de la Basílica de San Isidoro (León), consistente en un motivo de pintura lapidaria. Se pone en conexión con el existente en la iglesia de Palat de Rey, en la misma ciudad, circunstancia que permite fecharlo en un siglo XIII avanzado, y tal vez, según se argumentará, con el original de la propia catedral antes de su decapado a finales del siglo XIX. Pretende ser un paso hacia el estudio de la arquitectura con su color y sus revestimientos, un capítulo habitualmente ignorado de la Historia del Arte.

Palabras clave: revestimiento, arquitectura, color, románico, León

Abstract: *In this article it's studied the chromatic coating of the Romanesque gallery of San Isidoro's Basilica (León), consisting of a motive of lapidary painting, and it's related with the existing coating in the church of Palat de Rey, in the same city, circumstance that allows to date it in an advanced 13th century. It tries to suppose an advance towards the study of the architecture with his color and his coatings, a chapter habitually ignored of the History of the Art*

Keywords: *coating, architecture, color, Romanesque, León*

La Real Basílica de San Isidoro de León es un buen ejemplo del escaso interés por los revestimientos cromáticos mostrado por la historiografía artística. Frente a la gran atención prestada hacia el conjunto figurativo del Panteón Real, otros vestigios pictóricos medievales existentes en el mismo edificio, como el revestimiento medieval de imitación de sillares de la galería románica que aquí se estudia, han pasado desapercibidos.

1. Correo: antonianus@hotmail.com. El presente estudio se enmarca en un proyecto I+D+i dedicado desde hace algunos años al estudio de la arquitectura con sus revestimientos: *El acabado en la arquitectura: Los revestimientos cromáticos y otros sistemas asociados. De la Edad Media a las intervenciones de restauración contemporáneas* (HAR2009-12583), Micinn. Así mismo es parte del trabajo de investigación de una tesis doctoral en curso de realización sobre los revestimientos cromáticos en el Aragón medieval en el contexto hispano y europeo, que incluye la realización de un corpus de revestimientos cromáticos medievales: "Color y experiencia de la arquitectura en Aragón en las Edades Media y Moderna", dirigida por Carmen Gómez Urdáñez.

El autor agradece las facilidades dadas por la Basílica para la investigación de la galería, así como la reciente estancia de investigación en el *Centre d'études supérieures de civilisation médiévale* (CESCM) de Poitiers, subvencionada por el Micinn (Ministerio de Ciencia e Innovación), uno de cuyos frutos es el presente estudio.

La pintura de imitación de aparejos arquitectónicos, o “pintura lapidaria”, fue uno de los principales acabados utilizados en la construcción medieval y, sin embargo, es víctima de un olvido general en los estudios históricos de la arquitectura. También ha sido rara vez respetada en las restauraciones. La propia catedral de León poseyó en origen, sin ninguna duda, un revestimiento a la manera de las catedrales góticas francesas² que fue destruido en el transcurso de la restauración decimonónica del edificio, durante la intervención de Demetrio de los Ríos al frente de la obra. El “Proyecto de restauraciones parciales necesarias para abrir el templo al culto” de 1885 recogía “el picado general de todos los paramentos interiores en muros, pilas, arcos y bóvedas, rejuntando toda la iglesia al par que se realiza la limpieza de tanta *embadurnación*”. El arquitecto afirmaba que tal tarea se había llevado a cabo “sin que en toda su amplitud, pilas, muros, arcos y bóvedas quedase un solo centímetro superficial que el cincel de nuestros canteros no limpiara de los infinitos embadurnamientos pretéritos”³. El decapado se llevó los sucesivos revestimientos que a lo largo de su historia recibió la catedral, cuya existencia queda confirmada por el propio De los Ríos al afirmar que “con orgullo podemos mirar tan hermosas construcciones, luciendo su porosa piedra, después de tantos siglos de revestidas y pintadas de rojo o negro sus juntas, a capricho de cualquiera”⁴. Es sólo un ejemplo de las numerosas restauraciones que han buscado, mediante el decapado, sacar la piedra a la vista, familiarizando con una idea de la arquitectura medieval sin revestimientos totalmente falsa.

1. El revestimiento cromático de la galería románica de San Isidoro de León

El revestimiento que es objeto del presente estudio se encuentra en la galería adosada al norte de la iglesia y el Panteón Real de San Isidoro de León, integrado hoy como una de las pandas del claustro del siglo XVI. La apariencia actual de este espacio es, en buena medida, fruto de una restauración efectuada en torno a 1960 por Luis Menéndez Pidal que sacó a la luz la galería, oculta hasta entonces por intervenciones posteriores, y que llevó a cabo una importante labor de reconstrucción de diversos elementos arquitectónicos (bóvedas, paramentos y capiteles).

El revestimiento se ha conservado de forma muy desigual. Algunos de los restos conservados ofrecen dudas de autenticidad, como los dos sillares descontextualizados con juntas de color rojo que aparecen en el frente oriental de la galería, tal vez reubicados allí durante la restauración.

El revestimiento es un falso despiece de sillares a base de juntas rojas sobre fondo blanco (Fig. 1). No se dispone, de momento, de documentación hispana de época medieval que recoja la ejecución de revestimientos así, lo que sería importante para considerar las formas en los propios términos de su época. Sí que aparecen, en cambio, en algunas fuentes francesas de la Edad Media. Por ejemplo, en las cuentas que recogen las labores de acabado de los palacios de la condesa Mahaut de Artois, a comienzos del siglo XIV, la acción correspondiente a la aplicación de un reves-

2. Sobre los revestimientos de las catedrales góticas francesas, véase por ejemplo A. Vuillemard, “La polychromie des cathédrales gothiques”, en *VV. AA., 20 siècles en Cathédrales*, Paris, 2001, pp. 219-228.

3. I. González-Varas Ibáñez, *La catedral de León. Historia y restauración (1859-1901)*, León, 1993, p. 300.

4. D. de los Ríos, *La catedral de León*, Valladolid, t. II, 1989 (ed. orig. 1895), pp. 130-132.

timiento lapidario aparece recogida como “blankir et quarreler”⁵, que es también lo que se llevó a cabo en San Isidoro: emblanquecido del muro y trazado a pincel de un falso aparejo sobre él.

El revestimiento aplicado consistió en un motivo de juntas simples concéntricas en los arcos (en dos de ellos, las juntas son dobles), que simulaban un dovelaje; de un despiece de sillares en la parte superior de los muros (la parte inferior estaba seguramente sólo blanqueada); por último, y a juzgar por los restos mínimos conservados, el falso despiece continuaba en las bóvedas de arista originales y en las partes bajas de los soportes (Fig. 2).

Las juntas del revestimiento son independientes de las del aparejo constructivo, como es habitual cuando una capa de enlucido o pintura recubre el muro. No obstante, en San Isidoro, de forma excepcional tienden a coincidir en el arco del quinto tramo que se abre al Panteón Real. Buena parte de las intersecciones entre planos arquitectónicos fueron realizadas mediante una línea continua de color rojo. Nada se conserva, por lo demás, de la posible policromía de los capiteles.

En la siguiente tabla se ofrece una descripción pormenorizada, pero necesaria como registro, dado el estado fragmentario del revestimiento, de los restos conservados (TABLA I). Los tramos se numeran de Este a Oeste.

Tabla I. Ubicación y descripción de los principales vestigios del revestimiento

TRAMOS	RESTOS CONSERVADOS
1	En el muro, despiece de seis hiladas de sillares aparejados a tizón (la hilada inferior, de 25'5 cm de altura), con juntas verticales repartidas a tresbolillo. El despiece arranca a partir 3'20 m de altura desde el nivel del suelo actual, y ejecutados mediante una junta de color rojo, de 0'90 cm. de grosor (Fig. 1). Bajo los sillares, desaparece el despiece y, poco más abajo, el emblanquecido, que presumiblemente pudo extenderse hasta el suelo. La supresión de una de las juntas verticales generó un sillar más grande que permitió pintar un animal, tal vez un león, del que sólo se reconocen los cuartos traseros y el rabo, frente a otro motivo irreconocible. En el intradós del arco externo que da al patio, juntas dobles a modo de dovelaje.
4	Junta horizontal roja en el arranque original de uno de los arcos adosados al muro, superpuesta al dovelaje real. Una junta continua de color rojo en la intersección entre ambos arcos y el muro. En el muro, restos de un “blanquecido” de difícil adscripción.
5	Juntas simples a modo de dovelaje en los arcos que se abren al patio y el Panteón. Las juntas de este último no parecen coincidir.
6	Juntas simples a modo de dovelaje en el arco abierto al Panteón. Junta continua en la intersección entre el arco externo e interno. Doble junta horizontal en los arranques originales de la bóveda de aristas, único resto conservado del acabado de las bóvedas, que recibiría un tratamiento diferenciado. En el arco occidental, juntas simulando un dovelaje, dobles en la cara oeste e intradós pero simples en la cara este, pues sólo una de las dos líneas se continúa al doblar la arista. Dos pequeños fragmentos de pintura blanca con una junta horizontal roja en el pilar suroeste, único resto de despiece de los soportes. Juntas a modo de dovelaje en el intradós del arco que abre al claustro.
7	Juntas simples a modo de dovelaje en el trasdós del arco oriental. Juntas simples en el arco externo del arco septentrional, pero despiece de sillares a soga sobrepuesto al dovelaje real de construcción en el trasdós del arco interno. Los sillares son menores que los del primer muro. Algunas de las juntas de estos sillares horizontales se prolongan en el intradós del arco externo como líneas que simulan el dovelaje. Juntas simulando un dovelaje concéntrico en el arco meridional ⁶ . Restos mal conservados de despiece en la parte superior del muro.

5. J.-M. Richard, Mahaut, comtesse d'Artois et de Bourgogne (1302-1329). Étude sur la vie privée, les arts et l'industrie, en Artois et à Paris au commencement du XIVe siècle, Paris, 1887, p. 345.

6. En la clave del arco aparece pintada una estrella que no es original, ya que se superpone a la junta roja.

En la panda occidental de la galería, situada entre la muralla romana y el Panteón se conservan distintos vestigios de juntas rojas pero de muy diferente carácter, sin duda fruto de intervenciones que no pertenecen a esta fase decorativa⁷.

Tan sólo las juntas horizontales fueron trazadas a regla, mientras que las juntas verticales y las correspondientes al dovelaje de los arcos lo fueron a manoalzada, dando lugar a trazos torcidos y a sillares de formas irregulares. Las dimensiones de los sillares son siempre irregulares, incluso dentro de los que componen un mismo arco; sin duda, las juntas fueron trazadas a ojo y sin gran preocupación por seguir un patrón unitario, bien lejanas a nuestra mentalidad contemporánea, acostumbrada a la regularidad y la mecánica seriación industrial.

Cabe destacar el empleo de sillares a tizón en el primer tramo, mucho menos frecuente en los despieces que el de sillares a soga. Su empleo se registra de forma minoritaria, en los revestimientos francos⁸ y en este caso el motivo de inspiración pudo estar en los propios sillares a los que se superpone el revestimiento en el tramo 1. El frente de la mayoría de estos sillares posee una forma cercana al cuadrado y el revestimiento la repite.

Es preciso advertir, igualmente, algunas variantes en el empleo del despiece como la elección de juntas dobles en lugar de simples en dos de los arcos, la coexistencia de un despiece a soga con otro a tizón y la negación del dovelaje constructivo de algunos arcos, a los que se sobrepuso un falso aparejo de sillares horizontales. El revestimiento no *transparentaba*, pues, la propia arquitectura, sino que suponía siempre una reinterpretación de ella. Tal vez el uso diferenciado de juntas simples o dobles estuviese en relación con usos diferenciados de la galería, como ocurre en algunos ejemplos franceses en los que las variantes en el revestimiento subrayan la jerarquía o la utilización de los distintos espacios⁹.

2. Una filiación formal: el revestimiento de Palat de Rey (León)

En cualquier caso, el aspecto fundamental a considerar es la gran transformación que sufrió la arquitectura a través del revestimiento: una operación de renovación y puesta al día en la que la galería vistió su antiguo aparejo de blanco y se dotó de una nueva aparente articulación mural. En esta renovación, la adaptación a la moda tuvo un papel decisivo. El interior de otro edificio leonés, la iglesia de San Salvador de Palat de Rey, ha conservado un revestimiento de característi-

7. En la capilla de los Vaca, que se abre al claustro, se conserva un arcosolio decorado mediante un falso despiece de juntas rojas; pese a su semejanza al revestimiento de la galería, presenta algunas diferencias formales (un grosor mayor de las juntas fingidas, de 1'6 cm; una diferente naturaleza del despiece) que permiten atribuirlo a una época posterior, a imitación del revestimiento de la galería cuando éste se encontraba a la vista.

8. Algunos ejemplos ya estudiados en Francia: iglesia de Saint-Pierre-ès-liens de Biganon, de Moustey (Les Landes), fechado entre finales del XII y el XIII; Breil, Le-Grand-Saint-Denis, priorado de Saint-Denis o Sainte-Geneviève, datable hacia mediados o tercer cuarto del siglo XII. M. Gaborit, *Des Histoires et des couleurs: peintures murales médiévales en Aquitaine, XIIIe et XIVe siècles*, Bordeaux, 2002, pp. 274-277; Ch. Davy, P. Giraud, *La peinture murale romane dans les Pays de la Loire. L'indicible et le ruban plissé*, Laval, 1999, pp. 174 y ss.

9. A. Vuilleumard, "Marmoutier, église Saint-Étienne. La polychromie gothique", en *Congrès Archéologique de France (Strasbourg et Basse-Alsace, 2004)*, Paris, 2006, pp. 59-60.

cas formales semejantes (fig. 3). Su existencia en la misma ciudad invita a sospechar que parte de los interiores leoneses se renovaron en un determinado momento de acuerdo con esta moda de los despieces de sillares de juntas rojas sobre fondo blanco que, aunque con numerosas variantes formales, es la familia más habitual de los despieces bajomedievales.

La principal especialista en los revestimientos cromáticos medievales franceses, Anne Vuille-
mard, afirma que los despieces en rojo sobre blanco constituyen el tipo de ornamentación más frecuente durante toda la Edad Media, advirtiendo acerca de su empleo continuado en Francia entre los siglos XI y XV, tanto en los distintos tipos de edificios religiosos como en los civiles. La autora justifica esta frecuencia en el hábito de enlucir los muros, y en la mayor luminosidad que proporciona este tipo de revestimiento¹⁰. Además, es el tipo de ornamentación que ha dado lugar a mayor número de variaciones decorativas en el número de juntas, sin que puedan entenderse de manera estricta como campos cerrados: la coexistencia de juntas dobles y simples en San Isidoro así lo confirma. La variante existente en la galería, a base de juntas horizontales y verticales simples, es muy abundante en Francia, como confirman los numerosos ejemplos inventariados en los catálogos de pintura regional francesa¹¹, y posee el interés de haber sido identificado como uno de los revestimientos de la catedral gótica de Tarazona (Zaragoza) por Carmen Gómez Urdáñez en un artículo pionero que lo sitúa como el primero de los revestimientos lapidarios caracterizado en España¹².

En Palat de Rey se encuentra, en cambio, otra variante del revestimiento de juntas rojas sobre fondo blanco. Se encuentra sobre la cúpula gallonada de esta fundación del siglo X, habiendo sido recuperado, y sus lagunas reintegradas, durante la reciente restauración del templo finalizada en 2006. En esta ocasión, consiste en un falso despiece de sillares a soga ejecutado mediante juntas verticales dobles y horizontales simples (a diferencia de la galería de San Isidoro, donde al parecer las juntas horizontales de las bóvedas fueron dobles). Esta combinación de juntas distintas es frecuente en los revestimientos franceses¹³ y en algunos hispanos en curso de estudio. El despiece de sillares de Palat se dispone de forma concéntrica en torno al centro de la bóveda gallonada. La primera junta horizontal en torno al centro de la bóveda es excepcionalmente doble. Desde ésta hasta la base de la cúpula se extienden las líneas horizontales del despiece; aunque son concéntricas, los extremos de las juntas no se encuentran en sus extremos. Unas líneas rojas marcan, desde el centro de la bóveda hasta su extremo inferior y pasando sobre los sillares, las aristas existentes entre los doce gallones. En este caso, el aparejo es absolutamente irregular, ya que las juntas ver-

10. A. Vuille-
mard, "Les polychromies architecturales de la collégiale Saint-Quiriace de Provins", *Bulletin Monumental*, 164-3, 2006, pp.271-280, espec. p. 275.

11. Se pueden destacar los ejemplos aquitanos estudiados por M. Gaborit, en especial la *chapelle du Chapitre* y la iglesia de la Trinité de Saint-Émilion, ambos fechados a lo largo de la primera mitad del siglo XIII. M. Gaborit, *Peintures murales médiévales de Saint-Émilion*, Bourdeaux, 1999, pp. 78-89.

12. C. Gómez Urdáñez, "El acabado en la arquitectura. El primer revestimiento cromático del interior de la catedral de Tarazona (Zaragoza)", en *Actas del XIV Congreso Español de Historia del Arte (Málaga, 2002)*, Málaga, 2006, pp. 69-82.

13. Ejemplos franceses ya estudiados son la iglesia de Saint-Martin de Agonac o la iglesia de Saint-Pierre de Casse-neuil, de los siglos XII-XIII. M. Gaborit, *Des Hystoires...*, pp. 101-102 y 307-308.

ticales no se reparten de forma homogénea, dando lugar a sillares muy irregulares: desde rectángulos muy alargados hasta cuadrados¹⁴.

3. Una aproximación cronológica relativa

Dos circunstancias de gran interés permiten proporcionar una cronología relativa al revestimiento de Palat. En primer lugar, el escudo pintado en la base de la cúpula; aparece integrado en el revestimiento y es, por lo tanto, original. Es una cruz latina de plata sobre campo de gules, armas de la orden de San Juan de Jerusalén o del Hospital. La iglesia, documentada como parroquia desde 1206, fue cedida por Alfonso IX en 1215¹⁵ a dicha orden, que la regentó hasta el siglo XIX. La fecha de esta cesión proporciona un término *post quem* muy claro. En segundo lugar, el revestimiento se superpone, según se aprecia en el arco de embocadura del ábside principal, a una banda plegada zigzagueante (*ruban plissé*, en la historiografía francesa). Esta banda es un motivo de fuerte personalidad románica (aunque pervive hasta el siglo XIV) que viene a proporcionar también una cronología relativa del revestimiento de Palat de Rey, y un indicio de cambio de gusto y acomodación de la arquitectura a la moda que seguían los revestimientos lapidarios. Una moda, la de los despieces de sillares a base de juntas rojas sobre fondo blanco, cuyo primer ejemplo documentado en España, la catedral de Tarazona, corresponde al siglo XIII y presenta un vínculo muy fuerte con lo francés¹⁶.

En Palat de Rey, la inclusión del escudo de armas en el revestimiento invita a fechar este acabado al menos en un siglo XIII avanzado. Es por entonces cuando la propia la catedral de León se dotaría de su revestimiento cromático a imitación del de las grandes catedrales góticas francesas, el cual, a juzgar por las juntas rojas que vio Demetrio de los Ríos, pudo consistir en un revestimiento semejante (ya que aunque también vio juntas negras, no se conocen por el momento ejemplos de despieces en negro en las catedrales góticas francesas del XIII)¹⁷. Es una cronología, por último, que se adecua bien a la del revestimiento de la galería de San Isidoro, dadas las semejanzas formales que tiene con el revestimiento de Palat del Rey. Ambos revestimientos debieron distar muy

14. Al igual que en San Isidoro, en Palat de Rey se aprecian contradicciones en el tratamiento del aparejo de muy difícil explicación. La base de la cúpula del lado del Evangelio y del arco de acceso al contraábside recibieron un motivo de dovelaje a base de juntas dobles que se prolongan en el intradós del arco toral, rosca fingida que no existe en la base de la cúpula del lado de la Epístola ni en la embocadura de la capilla presbiterial, donde las hiladas concéntricas se prolongan hasta la parte inferior de la cúpula. No obstante, en el intradós del arco toral de la Epístola se disponen también juntas dobles. Es de destacar que tanto en éste como en el del contraábside a las juntas dobles de este dovelaje simulado se superponen sin sentido constructivo otras juntas dobles que se entrecruzan con ellas y que tal vez fueran la prolongación de las juntas del revestimiento, desaparecido, del arco toral inferior, a semejanza de lo que, como se ha visto, ocurría en el extremo occidental de la galería de San Isidoro de León.

15. J. González, Alfonso IX, t. II, Madrid, 1944, n° 316; J. A. Gutiérrez González, "Génesis del urbanismo en la ciudad de León y su transformación en la Edad Media", *Codex aquilarensis*, 15, 1999, pp. 43-90, espec. pp. 72 y 77.

16. C. Gómez Urdáñez, Op. Cit.

17. La catedral de Reims, en cuya planta se inspira, por otra parte, la catedral de León, recibió según J. Michler un revestimiento de juntas rojas sobre fondo blanco: J. Michler, "La cathédrale Notre-Dame de Chartres: reconstitution de la polychromie originale de l'intérieur", *Bulletin Monumental*, 147, 1989, pp. 117-131, espec. p. 130.

poco en el tiempo. El acabado lapidario de la galería de San Isidoro es, por tanto, bastante posterior al momento de su construcción de este espacio y al de ejecución de las pinturas del Panteón. No obstante, la datación de la pintura lapidaria es, en el precario estado de los conocimientos sobre el tema, muy difícil, como advierte Carmen Rallo, debido a la práctica inexistencia de documentación acerca de la ornamentación de los edificios, a la sencillez de los motivos, que se repiten de forma atemporal, y a que no existe una correlación con la fecha de erección del monumento¹⁸.

Pese a su sencillez formal, el revestimiento de San Isidoro conllevó un evidente efecto transformador de su arquitectura, tanto por su forma como por su color: ocultó el empleo de materiales heterogéneos (como la piedra toba de las bóvedas de la galería de San Isidoro y de la cúpula de Palat de Rey), unificando paramentos de acuerdo con la nueva moda y otorgando otro cromatismo a la arquitectura.

El pigmento empleado para el rojo es ocre rojo o almagra, como delata el tono agranado de las juntas, a falta de una analítica de laboratorio que lo confirme. Es uno de los pigmentos más empleados en los revestimientos medievales, dado su escaso coste. En las cuentas de colores aragonesas de los siglos XIV y XV es el más barato de los pigmentos (exceptuando los negros, que no aparecen en ellas). Otro de los rojos más usados, el bermellón, era entre 15 y 18 veces más caro que el ocre rojo, el cual, por otra parte, al ser una tierra natural, se podía recolectar¹⁹. Además, a diferencia del bermellón, el almagre no se alteraba con los agentes atmosféricos. Por todo ello, fue abundantemente usado en los revestimientos medievales, y en concreto en obras de pintura lapidaria como las juntas policromas de color rojo del monasterio de Sigüenza (Huesca), fechables a comienzos del XIII, según han revelado las analíticas²⁰, además de ser abundantemente utilizado en revestimientos hispanos de tradición islámica (suelos, zócalos)²¹. Mucho más difícil es atribuir un significado al color, que sin duda lo tuvo en el imaginario medieval, como ha advertido Carmen Gómez Urdáñez para el revestimiento de la catedral de Tarazona²².

En cualquier caso, el presente estudio del revestimiento de la galería románica de San Isidoro constituirá un caso de interés en un corpus de revestimientos lapidarios necesario para conocer mejor la arquitectura medieval hispana y en el que se está trabajando actualmente. En otro estadio, más avanzado, de su realización se podrán asentar más firmemente las propuestas que se hacen en este trabajo sobre la base aún endeble, como se ha podido comprobar, de conocimientos de casos en España.

18. C. Rallo Gruss, Aportaciones a la técnica y estilística de la pintura mural en Castilla a final de la Edad Media: tradición e influencia islámica, Madrid, 1999, p. 14.

19. A. Olmo Gracia, Arquitectura y revestimientos cromáticos. Obras en el contexto mudéjar de la Zaragoza de los siglos XIV-XV, 2009, trabajo de DEA, Depto. Hª del Arte, Universidad de Zaragoza, inédito, p. 92.

20. Archivo General de la Administración del Gobierno de Aragón, C-29183, "Proyecto de restauración de la decoración mural de la iglesia del Real Monasterio de Sigüenza (Huesca). Enero 2003. Coresal", en concreto "Análisis químico y estudio de la superposición de capas de las pinturas murales de la iglesia del Real Monasterio de Sigüenza (Villanueva de Sigüenza, Huesca)".

21. C. Rallo Gruss, Op. cit., p. 126.

22. C. Gómez Urdáñez, Op. Cit., p. 76



Fig. 1. Despiece de la parte superior del muro del primer tramo. Galería románica de San Isidoro, León

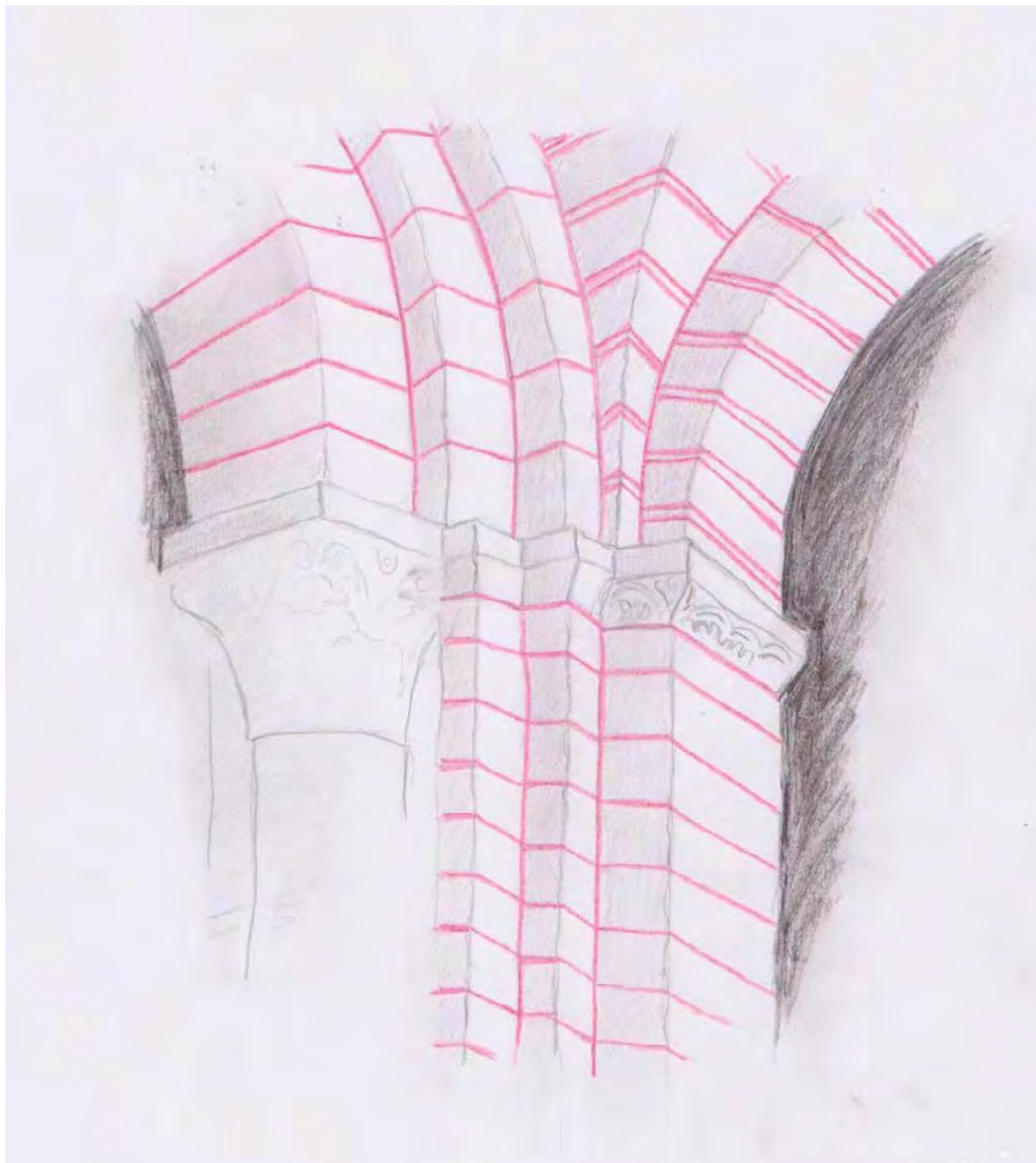


Fig. 2. Reconstrucción hipotética del revestimiento en el ángulo NO del sexto tramo de la galería románica de San Isidoro de León



Fig. 3. Detalle del revestimiento de la cúpula de San Salvador de Palat de Rey, León

El puente de queensboro, más allá de la *Manhattan* de Woody Allen. Miradas y reflexiones fílmicas en torno a una estructura ingenieril

PEDRO PLASENCIA LOZANO
Universidad de Extremadura

Resumen: El puente de Queensboro, o de la calle 59, es la estructura que aparece en la escena más célebre de la película *Manhattan*, rodada en 1979 por Woody Allen. En ella los protagonistas declaran su amor por la ciudad (e implícitamente el del uno hacia el otro) mientras contemplan el puente entre las brumas del río, al amanecer, en un momento de gran romanticismo fílmico. Sin embargo, las miradas del cine al puente han sido tradicionalmente otras, más relacionadas con la acción, el crimen, la ciencia ficción o el drama. Pensamos que ello se debe a la tipología de la estructura, un puente cantilever único en la ciudad, y diferente a los numerosos puentes colgantes que jalonan el East River y el Hudson. Se plantea la singular mirada de Allen hacia la construcción, comparándola con otras películas, novelas, series de televisión, analizando también la estética de los puentes cantilever.

Palabras clave: Puente cantilever, Woody Allen, Manhattan, Nueva York, ingeniería.

Abstract: *The Queensboro bridge (or 59th street bridge) is the structure that appears in the most famous scene of Manhattan, shot in 1979 by Woody Allen. The players declare their love for the city (and, implicitly, towards each other) while they look at the bridge, in a very romantic moment. However, other movies have generally shot Queensboro in action, thrillers and drama scenes. We believe this is due to the type of its structure (cantilever), unique in the city and different from the many suspension New York bridges. So we present here the differences between Manhattan and other Queensboro scenes in literature, animation series, and also we analyze the cantilever bridges aesthetic.*

Keywords: Cantilever bridge, Woody Allen, Manhattan, New York, engineering.

Introducción

El puente de Queensboro (o de la Calle 59, o de Queensborough) protagoniza la escena más icónica de la película *Manhattan* (Woody Allen, 1979). En la misma, los protagonistas de la cinta, Ike Davis (Woody Allen) y Mary Wilke (Diane Keaton) contemplan el amanecer sentados en un banco desde el que divisan el puente de Queensboro entre las brumas del río y declaran su amor hacia la ciudad. Además, la escena constituye el punto clave de toda la película, puesto que a partir de la misma los protagonistas se dan cuenta de que están enamorados tras pasar la noche juntos en diversos lugares de la urbe. Se trata además de una de los momentos más célebres de la historia del cine, y quizá la más sentida representación de Nueva York que haya existido jamás.

Por otra parte, los puentes son elementos de fuerte carga simbólica que usualmente llevan aparejados diversos mensajes subliminarios, como por ejemplo un cambio de estado vital, un punto de unión entre personas, un lugar de peligro o sencillamente un icono de la ciudad que ayuda a situar la acción¹. Nuestro propósito es analizar el significado que otorga Woody Allen al puente de Queensboro, relacionándolo con otras miradas que sobre el puente han tenido diversos directores.

El puente de Queensboro

El puente de Queensboro se dispone sobre el East River en Nueva York, uniendo la isla de Manhattan con el barrio de Queens. Se trata de un puente de tipología cantilever, o de puente en ménsula, construido entre 1903 y 1909 a partir de un proyecto del ingeniero Gustav Lindenthal² con apoyo de Richard S. Buck y Othniel Foster Nichols. Además, Lindenthal solicitó al arquitecto Henry Hornbostel que añadiera detalles artísticos a la construcción, incluyendo el diseño de las torres. Completa la obra unas bóvedas tabicadas del arquitecto español Rafael Guastavino³ en el lado Manhattan, bajo el viaducto de aproximación. El tablero sobre el río mide 1.135 m repartidos en 5 vanos, y en sus dos niveles alberga en la actualidad nueve líneas de tráfico y un corredor para peatones y ciclistas, pese a que a lo largo de su historia la configuración de tráfico ha sido variable. Fue designado *National Historic Civil Engineering Landmark* por la ASCE en 2009, año de su centenario.

Lo más representativo de la estructura es su complejo, monumental y abigarrado sistema de vigas metálicas. Frente a los brillantes puentes colgantes que jalonan Nueva York (Brooklyn, Manhattan, Verrazano George Washington, Three Neck, etc.), la de Queensboro es una estructura recargada, representante de una tipología estructural ya en desuso para grandes luces (al menos en puentes de celosía metálica)⁴, y que nos relaciona con la época en que el hierro como argumento estructural se encuentran en franco retroceso, debido a la irrupción del hormigón pretensado y a la sistematización de la construcción de cables de acero *in situ*.

La escena de *Manhattan*

La idea original de hacer una película sobre Nueva York en blanco y negro, con música de Gershwin, surgió tras unas conversaciones entre Gordon Willis, director de fotografía, y Woody Allen. Pretendían que la ciudad dejara de ser un tapiz o una postal para convertirse en “uno de

1. Podemos citar trabajos previos en este sentido: Ch. Nafus, “Celluloid Connections: The Bridge in Cinema”, Historic Bridge Foundation, Austin, 2003. P. Plasencia Lozano, “Los puentes como argumento estético en la trilogía del hampa de Brian de Palma”, *Norba-Arte*, 30, 2010.

2. Disponible en web: <http://www.ascemetsection.org/content/view/433/1017/> [consulta: 15 septiembre 2010]

3. Más información sobre Guastavino en A. De las Casas Gómez, “Las bóvedas de los Guastavino”. *Revista de Obras Públicas*, 2002, 149 (3422), pp. 51-60.

4. La razón de que este puente no sea colgante y sí cantilever es probablemente su longitud. El puente de Williamsburg fue récord de los colgantes entre 1903 y 1924, con una longitud de vano de 488 m.

los personajes de la película⁵. El montaje de la misma fue igualmente novedoso, y bautizado por Sam Girgus como “formato D”: descentra, desplaza, disloca y distorsiona⁶, y en la escena que analizamos llega a su máxima expresión. En la misma, cuya situación argumental ya hemos indicado, los personajes aparecen empequeñecidos ante la magnificencia del puente, que se pierde entre las luces del alba y contrasta con la opacidad de las figuras humanas. El diálogo entre los personajes elogia la ciudad (*Qué maravilla, esta es una gran ciudad. No me importa lo que opinen los demás. ¡Es tan extraordinaria!*), como si la vista del puente, junto con los elementos del primer plano (el banco, la farola o el bordillo) sintetizara todo la hermosura que pudiera tener un paisaje urbano. El crítico Julian Fox indica que la canción *Someone to watch over me*⁷ ayudaba a hacer la escena irresistible y romántica al tiempo⁸. Ya centrados en el puente, David Desser opina que Allen lo utiliza como lugar de “romance y redención”⁹, y el propio Girgus afirma que ocupa el centro del cuadro dando equilibrio y geometría¹⁰, mientras que la pareja y el perro aparecen comprimidos.

La secuencia fue rodada en la Riverview Terrace, en Sutton Square, entre las 3.45 y las 4.30 AM, haciendo un total de 6 tomas de unos 20 minutos cada una, con las luces del puente encendidas, para aumentar la luz natural¹¹. Añadamos que el banco es un elemento de atrezzo, que sin embargo ahora sí existe haciendo que el entorno imite a la película.

La escena transmite un sentimiento de profundo amor por la ciudad, encarnada en uno de sus símbolos. También, implícitamente, es una escena romántica entre los dos protagonistas debido a la ubicación temporal (el amanecer, momento en el que los enamorados acaban juntos la noche contemplando el alba), a la canción y a la propia situación dentro de la estructura de la película, pues con ella concluye el primer acto de la misma, y es el punto a partir del cual se suceden el resto de acontecimientos: nudo y desenlace. Además, tras toda una serie de secuencias marcadamente cómicas y referidas a la vida de cada uno de los personajes, supone una mirada clara hacia el exterior, hacia la ciudad, que estaba presente en la cinta pero que llevaba muchos minutos sin ser citada, sin comicidad y con una diálogo de fuerte carga emotiva.

Antecedentes de *Manhattan*

El encuadre que emplea Allen en la escena nos remite al cuadro que Edward Hopper pintó en 1913 titulado *Puente de la calle 59*¹². En el mismo, el puente aparece en tonos un tanto apagados

5. S. Björkman, “Woody por Allen”, Plot, Madrid, 1995, p. 91.

6. S.B.Girgus, “El cine de Woody Allen”, Akal, Madrid, 2005, p.73.

7. La letra relata que dos personas que no se llevaban bien de repente se enamoran, como sucede en la película.

8. J. Fox, “Woody. Movies from Manhattan”, Overlook Press, New York, 1996, p. 113.

9. M. Pomerance, “City that never sleeps: New York and the filmic imagination”, Rutgers University Press, New Brunswick, 2007, p. 123.

10. S.B. Girgus, op. cit., p. 77.

11. J. Fox, op. cit., p. 113.

12. Otros puentes pintados por Hopper son el *Macomb’s Dam Brigde* o el *Manhattan Bridge*.

sobre la silueta de la ciudad, con un escorzo similar al de la película, perdiéndose asimismo en la bruma. Allen reconoce en el libro de entrevistas de Stig Bjorkman que le encanta Hopper porque “tiene una cierta melancolía que me gusta”¹³, y en el documental *Meeting Woody Allen* (Jean-Luc Godard, 1986) aparecen referencias al pintor. Si bien podemos ver el puente como deudor de la pintura de Hopper, Allen estiliza y reenfoca el puente, al que añade los personajes y la silueta en primer plano de algunos elementos de mobiliario urbano. Además, el tono romántico de la película no se percibe en la pintura, que transmite una cierta desolación y sensación de abandono. Tan importante como el puente en el cuadro es una casa, que aparece aislada en medio del río avasallada por la modernidad de la estructura de Queensboro, un elemento que refuerza la idea de soledad que refleja el cuadro, y que está alejada de lo que nos pretende trasladar la película¹⁴.

Econstruimos también otro antecedente de la escena analizada en la película *Calle sin salida* (*Dead End*, William Wyler, 1937), cuyo argumento se centra en la relación existente entre los adinerados vecinos de un bloque de apartamentos de nueva construcción y su vecindario, conformado por personas y viviendas ciertamente humildes, y entre los que hay tiranteces e incluso gánsters de por medio. Seguramente influida también por Hopper, el puente aparece en diferentes momentos de la cinta, con una vista en escorzo similar al del cuadro¹⁵. Sin embargo, la visión del puente en los encuadres de Wyler presenta una estética poco cuidada (salvo en uno al inicio en la que aparece un agente de la autoridad) y de ágil montaje frente al estatismo de la secuencia de *Manhattan*; además, el puente se convierte en convidado de piedra al ser recortado por el encuadre de forma aleatoria. Tampoco la fotografía es buena, y Queensboro aparece como un objeto sin profundidad. Pese a que es un antecedente de la escena que analizamos, pues hay escenas de gran lirismo, la voluntad del director no es reforzar un sentimiento amoroso con el puente, dado que incluso la separación entre ambos protagonistas (Joel McCrea y Sylvia Sydney) se produce frente al mismo. La estructura, aquí, es sencillamente un icono de la ciudad y un lugar de conflicto entre clases.

El puente en otras películas

Si acudimos a la filmografía del propio Woody Allen, vemos cómo el autor ha *citado* al puente en cuatro películas más: *Recuerdos, Delitos y faltas*, *Celebrity* y *Todo lo demás*. Esta revisitación ofrece sin embargo significados distintos al de lugar de encuentro amoroso. Así, en la primera el puente aparece veladamente desde el piso del protagonista, Sandy Bates, sin más trascendencia; en la segunda aparece justo antes de un asesinato, con el asesino en primer término; en la tercera

13. S. Björkman, op. cit., p.77.

14. El puente fue asimismo retratado por Ernest Lawson (*El puente de Queensborough*, 1909), Julian Alden Weir (*Nocturno*, también conocido como *El Puente de Queensboro*, 1910) o Elsie Driggs (*El puente de Queensborough*, 1927) entre otros, pero no presentan similitud alguna con el encuadre de la película de Allen.

15. Muchas películas de la Fox de los 40 y 50 abren con una toma del puente de Queensboro en los créditos para situar la acción en Nueva York, acompañada por la BSO de Alfred Newman para *Calle sin salida*.

lo hallamos escondido tras una estructura acristalada en un pase de modelos frívolo y cómico; en la cuarta acompaña la conversación entre dos amigos, David Dovel y su pupilo Jerry Falk.

Otro director que ha rodado escenas en las inmediaciones del puente de Queensboro es Brian De Palma, perteneciente también como Allen a la generación del *New Hollywood* y caracterizado por un lenguaje visual poderoso y brillante¹⁶. Encontramos la estructura en las cintas *La hoguera de las vanidades*, *El precio del poder* y *Atrapado por su pasado*; en la primera de las mismas el puente está junto al apartamento en que se encuentran dos amantes furtivos, y podemos asociarlo con el engaño y el periodismo amarillo más que con el amor. En las otras dos observamos cómo es punto de unión de dos personajes mafiosos encarnados, casualmente o no, por el mismo actor, Al Pacino.

Al Pacino y Queensboro, a su vez, nos remiten a una de las escenas más relevantes de *El Padrino*. Sobre el puente, el coche en el que viajan Michael Corleone, Sollozo y McCluskey da un giro de 180° similar al que dará la vida del propio Michael, que instantes después asesina a sus dos acompañantes. Observamos además que en un cartel del puente se indica “New Jersey”, pese a que New Jersey es la dirección opuesta, aprovechando así la construcción metálica como lugar sombrío pese a que su ubicación teórica sea otra.

También podemos ver secuencias de coches que efectúan maniobras de riesgo en *thrillers* como *Conspiración*, *Los Inmortales* o *Rescate en Nueva York*. Igualmente, *Spider-Man* o *Turk 182* aprovechan la celosía del puente para realzar la acción de sus películas, pues nada mejor que los complejos entramados de vigas para apoyar las telas de araña del superhéroe o los rótulos de neón reaccionarios del rebelde Jimmy Lynch (como además vemos en el propio cartel de la película). Añadimos que la trepidante *New Jack City* comienza con un episodio violento en la zona de peatones, pues desde ella un hombre es arrojado hacia el río por no haber devuelto un dinero a tiempo a un capo de la mafia.

El puente, por otra parte, es la entrada natural a Nueva York desde el aeropuerto de La Guardia, y así comprobamos cómo en distintas películas aparece la estructura en tanto que símbolo de llegada a la ciudad. Así sucede en *La intérprete*, en *The International*, en *Cruelles Intenciones* o en la infantil *Solo en Casa 2*. Por último, los helipuertos cercanos al East River dan pie a que el puente aparezca, en ocasiones, de soslayo, en maniobras de aproximación de los helicópteros a la ciudad, como en *El caso de la viuda negra*.

Si nos fijamos en estas películas, la estructura ha sido profusamente utilizada en escenas de marcado carácter de acción, de mafia, de intriga o como puerta de entrada en la ciudad; además, en aquellas películas de corte cómico o romántico su imagen no se emplea en momentos amorosos, como en *Enamorarse* o en *La historia de Eddy Duchin*. En ambas observamos cómo la cercana existencia de varios hospitales en la orilla norte del East River en Manhattan es empleada para incluir un punto negativo en la trama argumental, al asociar el puente con enfermedades incurables. Si bien reconocemos que en esta última existe un momento de corte amoroso, los

16. P. Plasencia Lozano, op. cit.

detalles que rodean la escena se presentan *opuestos* al momento romántico, que precisamente es romántico porque es un amor *pese* al resto de circunstancias, y pensamos que la presencia del puente (con connotaciones habitualmente negativas, como estamos viendo) contribuye a ello.

Miradas negativas, ¿tipología “negativa”?

Esta sucesión de miradas escasamente románticas, y por tanto alejadas del significado otorgado por Allen a la estructura puede deberse, a nuestro parecer, a que el puente haya sido históricamente visto como una construcción fea, frente al resto de puentes neoyorquinos. Así, el relevante ingeniero David B. Steinman opina en su descripción del puente que “la omisión del vano biapoyado es una característica peculiar del puente de Queensboro, influenciada por la idea de imitar la silueta de los gráciles puentes sobre el East River, pero como habitualmente sucede, la imitación inapropada de una forma produce resultados desafortunados. (...) El puente tiene una fea y pesada apariencia y sus gratuitos motivos decorativos no están logrados. Se cuenta que cuando el arquitecto consultor, Henry F. Hornbostel vio por primera vez el puente terminado, exclamó *¡Dios mío, esto es como una herrería!*”¹⁷. Del mismo modo, el historiador de la ciudad neoyorkina Jeffrey A. Kroessler califica el puente como el “patito feo” de la ciudad¹⁸, y el historiador especialista en arquitectura Barry Lewis piensa que “no es un puente para escribir poesía, debido a su pesada estética industrial”¹⁹. Entre tantas opiniones negativas, empero, encontramos la del periodista Erik Baard, que dice que Queensboro es “un juego de hilos de acero entremezclado, dándonos una sorprendente mezcla de peso y ligereza”²⁰.

Quizá la causa de tanta opinión negativa no sea sólo la disposición, atinada o no, de vigas metálicas, o las proporciones del puente, sin la propia tipología constructiva. Miguel Aguiló afirma que los puentes de tipología cantilever han sido tradicionalmente denostados por la ciudadanía, pues parecen “excesivamente tecnológicos” y “sólo quienes tenían cierta formación técnica supieron apreciar sus ventajas y su potencialidad, mientras que el público en general prefirió claramente la tradicional apariencia de los arcos o los puentes colgantes”²¹, concretando también que las estructuras trianguladas son “la antítesis de lo vistoso, mostrándose poco adecuadas para ejercicios de lucimiento por su simple y directa funcionalidad”²². Eduardo Torroja pensaba en 1960, que “es posible que el puente de ménsulas no haya encontrado todavía la perfección estéti-

17. D.B. Steinman, S. Watson, “Puentes y sus constructores”, Madrid, *Turner*, 1979, pp. 314-315.

18. J. Barron, “To Fans, Queensboro Bridge Is a Steel Swan, Not an ‘Ugly Duckling’”, *New York Times* [Barcelona], 29 de marzo de 2009, p. A22.

19. *Ibidem*.

20. E. Baard, Th. Jackson, “The East River”, *Greater Astoria Historical Society*, 2005, p. 49.

21. M. Aguiló, “Forma y tipo en el arte de construir puentes”, *Abada editores*, Madrid, 2010, p.157.

22. *Ibidem*, p. 93.

ca de sus formas como ha podido encontrarla el arco”²³. Del mismo modo, el ingeniero español piensa que “a la viga triangulada y, en general, a cualquier otro elemento triangulado no ha sabido dársele, hasta ahora, la expresión y el valor estético que a otros elementos. Siempre aparece como algo esquelético y tendinoso, en lo que la razón resistente se muestra con excesiva crudeza y primordialidad exclusivista”, pese a que “la viril apariencia de algunas grandes vigas de puentes” no es “nada despreciable”²⁴. Desde luego, *viril* es un adjetivo más que adecuado para calificar a *El Padrino*, *El precio del poder* o *Halcones de la noche*²⁵.

Algunas referencias literarias

También podemos acercarnos a la literatura para rastrear qué tipo de imagen transmiten determinados escritores sobre el puente. Francis S. Fitzgerald se refiere al puente en *El Gran Gatsby* con estas palabras: *La ciudad vista desde el puente de Queens(boro) es siempre una ciudad vista por primera vez, que promete un primer atisbo salvaje a todo el misterio y la belleza del mundo*²⁶. Se trata de una declaración de amor hacia la ciudad vista desde Queensboro directamente relacionada con la escena que analizamos. No en vano, Girgus afirma que Ike Davis (el protagonista de *Manhattan*) es una versión judía de *El gran Gatsby*²⁷, y encontramos una opinión similar en el libro escrito por Elena Santos sobre la película²⁸.

García Lorca, por su parte, citó al puente en su *Oda a Walt Whitman* en estos términos: *Por el East River y el Queensborough / los muchachos luchaban con la industria, / y los judíos vendían al fauno del río / la rosa de la circuncisión / y el cielo desembocaba por los puentes y los tejados / mandadas de bisontes empujadas por el viento—*, haciendo hincapié en que el puente remite a la industria y la degradación existente en toda la ciudad. También Dos Passos escribió en su *U.S.A. (Trilogía)*: *Cruzar el puente de Queensboro con el viento frío de la espalda era como volar por encima de las luces y los bloques de casas y la mayor parte púrpura de Blackwell's Island, y la máquina de vapor de los barcos y de las altas chimeneas*²⁹, remarcando que la construcción se hallaba rodeada de fábricas, si bien no advertimos en sus palabras componente negativo alguno.

Dentro de la cultura más popular podemos recordar también la cita que se hace a la estructura en la difundida canción *The 59th Street Bridge Song (Feelin' Groovy)*, de Simon & Garfunkel. En ella, el puente es saludado con un “¡hola farola!”, en una canción de tono alegre, burlón y desenfadado.

23. E. Torroja, “Razón y ser de los tipos estructurales”, Instituto técnico de la construcción y el cemento, Madrid, 1960, pp. 321-322.

24. *Ibidem*, p. 177.

25. No pretendemos hacer una historiografía de la opinión que sobre los puentes cantilever existe, pues las hay para todos los gustos; traemos aquí las de ingenieros sumamente relevantes en cuanto a sus opiniones estéticas.

26. F. Scott Fitzgerald, “El gran Gatsby”, Libros en red (edición disponible en internet), p.56.

27. S. B. Girgus, *Op. cit.*, p.77

28. E. Santos, “Woody Allen, Manhattan”, Paidós, Barcelona, 2003, p.76

29. J. Dos Passos, “USA Trilogy”, The Modern Library, Nueva York, 1937, p. 359.

Por tanto, vemos cómo el puente se toma como lugar definitorio de la ciudad; una urbe vibrante, activa, industrial, apetecible bajo unos prismas, deleznable bajo otros; en ningún caso aparece sin embargo como un lugar propicio para desarrollar historias amorosas.

El puente en las series de animación contemporáneas

Las series de animación americanas para adultos de los últimos años han explotado la veta del cine de Hollywood parodiando escenas célebres e incluso películas enteras. Su particular humor ácido y subversivo, junto con la facilidad que da el dibujo animado para reproducir elementos fílmicos (personajes y escenarios de rodaje), permiten reescribir momentos presentes en el imaginario colectivo, haciendo guiños que van desde la obviedad de reproducir todos los elementos de la película hasta reseñar referencias reservadas sólo al alcance de unos pocos. Así, la visualización de algunos episodios se convierte en un festín cinematográfico de diferentes lecturas lo que está ocurriendo, quizá inspirados por el mismo ánimo de ofrecer múltiples niveles de comprensión que en la línea de la literatura borgiana. Por ello, sin ningún tipo de rubor, podemos acudir a estas series para tomarle el puso tanto a la escena de Allen como al propio puente. *Padre de familia* (*Family Dad*, Seth MacFarlane, 1999-) es quizá la que con más acidez reproduce determinadas escenas, y bajo nuestro punto de vista la que con más acierto lo hace. El episodio *Cáncer de tías* (*Chick cancer*) nos remite a Manhattan y a la escena que analizamos. La parodia es completa: hay dos amantes, hay un puente, e incluso la canción *Someone to watch over me* y el ambiente bucólico está representado por las luces nocturnas y la inclusión de una estrella fugaz. Los elementos farola-banco-árbol aparecen igualmente, y destacamos que el puente que vemos es colgante, pues colgante es la tipología que un espectador espera de todo puente neoyorquino que aparezca en una escena romántica. Una lucha ulterior entre un león y un robot añade el punto humorístico.

En *Los Simpsons* (Matt Groening, 1989-) también se homenajea a *Manhattan*, en el capítulo *Rofeo y Jumenta*, de evidente resonancia shakesperiana, dos enamorados extravagantes contemplan el cartel de la película en un homenaje más inocente que el anterior, pero que igualmente ridiculiza la escena. El puente ha aparecido en otro capítulo de la serie plagado de referencias a las películas de James Bond, *Sólo se muda dos veces* (*You only move twice*); en él el puente es destruido por el malvado Hank Scorpio, que pretende chantajear así a la ONU. El puente se trata así con desdén, pues los propios funcionarios de la ONU se preguntan si el puente ha sido efectivamente destruido por el villano o se ha caído por sí mismo. Añadamos a esto que en un capítulo que transcurre en Nueva York, *La ciudad de Nueva York contra Homer*, el puente que aparece como símbolo de la ciudad es uno colgante (no identificable), quizá, pensamos nosotros, porque pese a que es el de Queensboro el tradicionalmente utilizado por el cine para entrar y salir de la ciudad, ha sido destruido por Scorpio en la temporada anterior³⁰.

30. Otras series célebres ignoran Queensboro, pero no el puente de Brooklyn, como en *Padre made in USA* (*American Dad*, Seth MacFarlane, 2005-), octavo episodio de la segunda temporada; en *Futurama* (Matt Groening, 1999-) sólo sobrevive un puente a una supuesta invasión alienígena: el puente de Brooklyn de nuevo, y en la misma serie, cuando aparecen imágenes de la antigua Nueva York, sólo vemos puentes colgantes (en los episodios — *A Big Piece of garbage* o *The Luck of the Fryrish*). Tampoco hay puentes en el episodio dedicado a George Gershwin en la película *Fantasia 2000*, que se inspira en *Manhattan* sin mostrar un solo puente.

Recordamos, en fin, otra serie de humor cáustico: *El crítico* (*The Critic*, Al Jean y Mike Reiss, 1994-1995), cuyo protagonista es crítico de cine; en la secuencia que prologa a todos los capítulos, el crítico está mirando el puente desde un banco y... se cae.

Por tanto, vemos cómo en las distintas series de animación el puente se trata con profundo desdén, haciendo parodia de que puede colapsarse en cualquier momento, y lo que es peor: eliminándolo y sustituyéndolo por otro colgante. Este hecho confirma que, como hemos visto, la tipología colgante es la preferida por la ciudadanía, que ni siquiera se da cuenta del cambio de puente.

Conclusión

Concluimos comprobando cómo la semiótica del puente de Queensboro en la escena de Allen es original y diferente de cuantos significados han pretendido otorgarle otros directores, y sólo encontramos ligeras semejanzas en lo referente a utilizarlo como imagen de la ciudad en la literatura. Son las series de animación actuales las que delatan que es su estructura *cantilever* la causante de esta animadversión, puesto que incluso han sido capaces de sustituir la tipología estructural en la reproducción de la escena, sabiendo (o confiando) que el espectador no encontraría relevante el cambio. La tipología *cantilever*, como también hemos visto, no ha sido tradicionalmente bien recibida por la ciudadanía, y el cine se ha limitado a reflejar el sentir mayoritario de los espectadores (además, los directores de cine, al fin y al cabo, son *espectadores* cotidianos del puente en tanto que *habitantes*).

Por último, cabe recordar aquí que el puente más célebre de la historia del cine, el construido sobre el río Kwai por el coronel Nicholson y el comandante Saito, es asimismo *cantilever*. Un puente viril, de nuevo, que acaba destruido...



Fig. 1. El puente de Queensboro en la escena analizada de *Manhattan*: Ike y Mary aparecen empequeñecidos ante la grandiosidad del puente, que se convierte en sujeto dominante de la escena



Fig.2. Construcción del puente. Se aprecia el proceso constructivo cantilever, en el que se iban añadiendo tramos en ménsula a un lado y al otro del vano rígido, siendo necesario el equilibrio de masas en ambos extremos volados

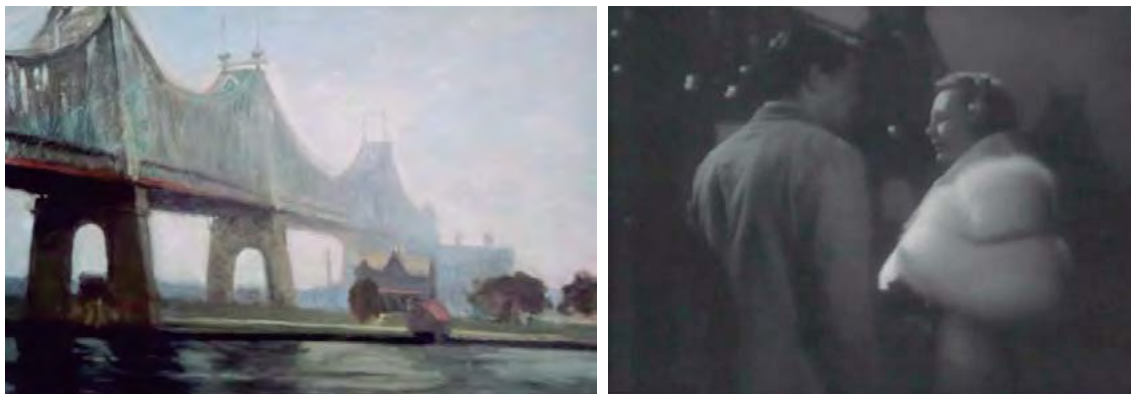


Fig. 3. Antecedentes de la escena analizada. *El puente de la calle 59*, de Edward Hopper y *Calle sin salida*, de William Wyler

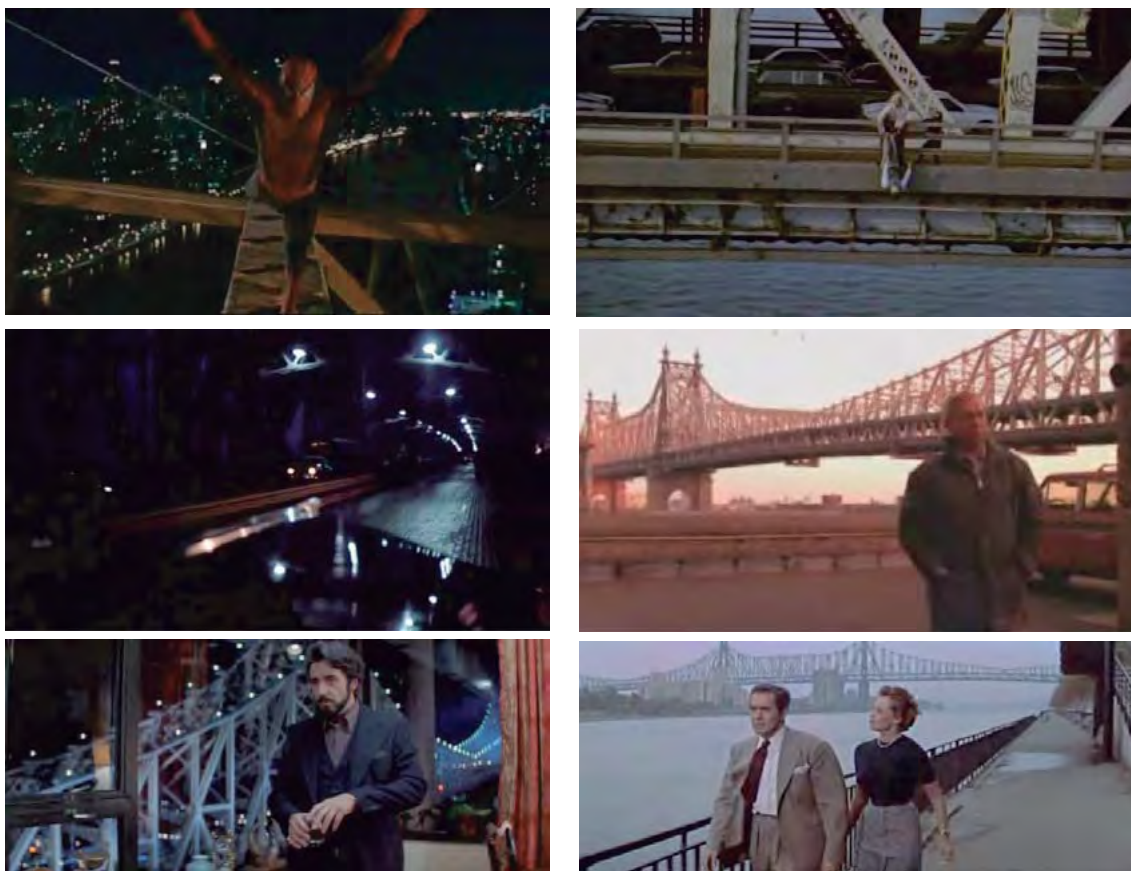


Fig. 4. El puente de Queensboro en *Spider-Man* (Sam Raimi, 2002), *New Jack City* (Mario Van Peebles, 1991), *El Padrino* (*The Godfather*, Francis Ford Coppola, 1972), *Delitos y faltas* (*Crimes and misdemeanors*, Woody Allen, 1989), *Atrapado por su pasado* (*Carlito's way*, Brian de Palma, 1993) y *La historia de Eddy Duchin* (*The Eddy Duchin Story*, George Sidney, 1956).



Fig. 5.- El puente de Queensboro en *Padre de Familia* y en *Los Simpsons*

El escorzo. Fuente y desarrollo de un término en el arte del Siglo de Oro

MARIA PORTMANN

Universidad de Fribourg, Suiza

Resumen: En la *De Varia Commensuración*, Juan de Arfe y Villafañe trata del escorzo del cuerpo humano. Cita el tratado sobre las proporciones de Alberto Durero. El tratado de Durero es muy preciso en el uso y las descripciones de las imágenes, destinado a un público de aprendices y profesores de obras de artes de varios tipos. Juan de Arfe copia las imágenes y se inspira del texto de Durero en la parte destinada a la cabeza en escorzo. Por haber sido muy utilizado por los artistas, establecemos una comparación con algunas *Magdalenas penitentes* de El Greco, que usó escorzos.

Palabras claves: Escorzo – Juan de Arfe – Alberto Durero – El Greco – pintura – tratado – anatomía. Foreshortening – Juan de Arfe – Albrecht Dürer – El Greco – treatise – anatomy – painting.

La construcción estereotómica del cuerpo humano por Juan de Arfe

El “Libro Segundo” de Juan de Arfe y Villafañe¹ trata de las proporciones, de los huesos, de los músculos y de los escorzos del cuerpo humano. Se basa en los conocimientos italianos, vinculados por los tratados de Alberti, Valverde y Alberto Durero que tenía en su biblioteca personal². Nos centraremos en el capítulo dedicado a los escorzos, publicado por primera vez en Sevilla, en 1585. Su estancia en esta ciudad está debida a la realización de una custodia para la catedral, pedida por el canónigo Francisco Pacheco, tío del pintor y tratadista. El ambiente cultural puede también haber jugado un rol en la edición del primero tratado artístico y científico de Juan de Arfe. En la primera parte, compararemos ambos tratados de Arfe y Durero y en la segunda parte, expondremos un uso formal del escorzo en las pinturas del Siglo de Oro.

1. J. de Arfe, “Libro Segundo”, J. de Arfe, *De Varia Commensuración para la escultura y la arquitectura*, Andrea Pescioni y Juan de Leon (ed.), Séville, 1585, f° 41r-f° 48v.

2. Alberti Dureri clarissimi pictoris et geometrae, *De Symmetria partiens in rectio formis humanorum corporum*, Nuremberg, 1532-34 ; Versión facsimile : A. Dürer, *De Symmetria partium in rectis formis humanorum corporum ; Underweysung der Messung*, comentarios por D. Price ; [“De Symmetria” trad. por S. Levy, “Unterweysung der Messung” trad. por W. L. Strauss], Oakland, CA, Octavo, 2003.

La primera imagen³ muestra la estereotomía de un cuerpo en pie, insertado en cuadrados que se incorporan los unos en los otros. Esta figura es casi la misma que la que hay en el tratado sobre las proporciones del cuerpo humano de Durero, al cual Arfe se refiere. La cabeza está perfilada en un rectángulo, dividido a los tres cuartos de su altura por una línea horizontal. Este primer trozo de la cabeza corresponde al espacio entre la coronilla y los ojos y vale una unidad de medida. La altura de la figura es equivalente a treinta y una partes. Perpendicularmente a esta, una línea vertical que parte el cuerpo en dos secciones paralelas cae hasta los pies. Para el cuello, Arfe elige otro cuadrilátero flanqueado por dos triángulos marcando la caída de los hombros. El cuerpo mismo está insertado en otros tres paralelepípedos. Una línea horizontal va de un brazo a otro y otra delimita la talla de la cadera. La pelvis está marcada por un triángulo equilátero. Solo el perfil de la pierna derecha y del brazo izquierdo está dibujado. Su altura mide diecisiete módulos. La parte más gorda de la pierna, encima y debajo de la rodilla, está marcada por un ángulo sobresaliente. La altura del pie hasta el tobillo mide una unidad y su escorzo está marcado por un triángulo y dos rectángulos. El brazo derecho está compuesto de dos cuadriláteros equivalentes a nueve unidades de altura y la mano está incorporada en dos rectángulos y un triángulo. La prosa y los versos exponen que este esquema sintetiza la vista de perfil y de frente, para tener una idea de lo que tenemos que ver. La medida de esta figura se refiere al ejemplo que propone en el capítulo sobre las proporciones. Detalla la anchura y la altura de cada cuadrado. Apreciamos que por primera vez no liga el cuello a la cabeza y lo cita separadamente. Su figura nos enseña diversos puntos de vista, para que el artista se de cuenta de lo que normalmente no ve. La composición estereotómica nos ayuda a entender cómo se pliegan las distintas partes del cuerpo, gracias a las articulaciones. Las cifras y las letras ayudan al lector a entender las diversas medidas de la figura vista de frente o de lado y a ponerla en relación con el texto.

Para Arfe, el conocimiento de las proporciones y de la anatomía permite comprender y construir tal figura en perspectiva y en movimiento, sobre todo en la escultura⁴. En el prólogo del capítulo, Arfe expone teóricamente el escorzo. Es el dibujo de un relieve obtenido gracias a la perspectiva racional. Su descripción, por ser muy precisa e infalible, se refiere a Durero. Lo que vemos es el resultado del “relieve que se muestra por arte perspectiva en las cosas debuxadas, según se oponen a la vista”⁵. Para obtener un buen resultado, el método y el modelo son importantes. Si lo que hay en la naturaleza no le gusta, tratará de moldear un ejemplo en cera.

Etimológicamente, el escorzo viene del italiano “scorcio” y es usado por Vasari, aunque la expresión “*more geométrico*” se encuentra ya en los escritos de Piero Della Francesca⁶ que Durero

3. Fig. 1. J. de Arfe, “Libro Segundo”, Juan de Arfe, *De Varia Commensuración para la escultura y la arquitectura*, Andrea Pescioni y Juan de Leon (ed.), Séville, 1585, f° 42v

4. Idem, f° 42r.

5. Juan de Arfe, op. cit., f° 41r. (escritura original)

6. P. della Francesca, *De prospectiva pingendi*, ed. G. Nicco Fasola, E. Battisti, Firenze, Le Lettere, 1984 ; P. della Francesca, *De la perspective en peinture*, Ms Parmensis 1576, pref. H. Damisch, D. Arasse, trad. y anotaciones por J.-P. Le Goff, Paris, In Media Res, 2008; J. V. Field, “A Mathematican’s Art”, M. Aronberg Lavin, *Piero della Francesca*

probablemente conocía. En el *De Prospectiva pingendi*, Piero expone que se construye gracias a la *prospectiva* y a la *diminuzione*⁷. Desde el punto de vista visual, las leyes ópticas y los conocimientos geométricos forman parte de la cualidad racional e irracional de la proyección, como lo explicaron Cassirer⁸ y Panofsky⁹. Gracias a la *prospectiva*, que permite proyectar en un plano un objeto en tres dimensiones, se multiplican las posiciones de la figura en el espacio, refiriéndose siempre al mismo punto de vista, descrito por Euclides¹⁰. Las líneas perpendiculares nos ayudan a entender que es nuestra mirada la que cambia pero que la forma guarda su armonía proporcional. Esta variación de medidas racionales corresponde a la *commensuratio*. En efecto, Arfe titula su tratado *De Varia Commensuración* pues trata de las proporciones, de la anatomía (huesos y músculos) y de los escorzos. Gracias a la construcción geométrica, percibimos la forma en perspectiva y el espectador puede ver una imagen fingida. El *De Statua* de Alberti expone que cada vez que un cuerpo se mueve, el espectador lo ve de manera diferente, pero que en esencia queda lo mismo. Los conocimientos científicos permiten al pintor dar vida a su personaje¹¹ y sobrepasar la naturaleza, introduciendo un valor engañoso en la representación pictórica, es decir “finge lo que se ve”¹². Los conocimientos para llegar a su construcción proceden de las artes liberales y permiten a las artesanías llegar a un estatuto más elevado, el de arte. Se emplea el escorzo en los dibujos y en lapintura, para sugerir un objeto en bulto redondo, gracias al uso de la perspectiva aplicada.

El concepto de Arfe, el “arte perspectiva” se refiere al tratado de Durero, para quien el “arte”, es decir el “Kunst”, tiene un significado especial¹³. Etimológicamente, “Kunst” viene de “können” que significa poder, hacer, producir por sus manos algo de palpable y tiene también el sentido de “ken-

and His Legacy, National Gallery of Art, Washington, University Press of New England, 1992, p. 178; R. Smith, “Natural versus scientific vision, the foreshortened figure in the Renaissance”, *Gazette des Beaux Arts*, 1974, p. 239-248; U. Scoti Bertinelli, *Giorgio Vasari Scrittore*, Pisa, 1905; T. S. R. Boase, *Vasari, the Man and the Book*, 1979, p. 123; M. Baxandall, *Painting and Experience in Fifteenth Century Italy*, Oxford, 1972, p. 143-145.

7. J. Elkins, “Renaissance Perspectives”, *Journal of the History of Ideas*, Vol. 53, 1992, p. 216.

8. E. Cassirer, *Philosophie der Symbolischen Formen*, Berlin, 1923.

9. E. Panofsky, “Die Perspektive als Symbolische Form”, *Vorträge des Bibliothek Warburg, 1924-1925*, Leipzig Berlin, 1927, p. 258-330 ; E. Panofsky, *Aufsätze zu Grundfragen der Kunstwissenschaft*, Berlin 1964, p. 99-167.

10. H. Damisch, p. 317.

11. L. B. Alberti, *Das Standbild ; Die Malkunst ; Grundlagen der Malerei = De statua ; De pictura ; Elementa picturae*, ed. O. Bätschmann, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2000, pp 151-152.

12. L. B. Alberti. *La peinture*, trad. y ed. T. Golsenne, B. Prévost, Yves Hersant, Paris, Sources du Savoir, Seuil, 2004. p. 212.

13. “Das Blatt ist auch ein Kunst-Manifest : Es führt die neue Beherrschung des Raumes und der Körper-Gestaltung sowie die Abstraktions-Fähigkeit des Mediums vor und zugleich auch dessen neue mimetische Möglichkeiten, den neuen Blick auf die Welt und seine gestaltende Wiedergabe im Bild ; das geschieht allerdings anhand einer dieser neuen intellektuellen Inhalte, die sowohl überlieferte religiöse Inhalte als auch deren humanistische Ausgestaltung kombinieren.” A.-M. Bonnet, “Akt ” bei Dürer, Köln, W. König, 2001, p. 153. Traducción : “ Esta página está también un manifiesto de arte : nos lleva hacia un nuevo control del espacio y de la función del cuerpo así como hacía la posibilidad de una abstracción del medio antes y en mismo tiempo que de su posibilidad mimética, es decir de la mirada del mundo y de su reproducción en una imagen ; se pasa gracias a un contenido intelectual, que mezcla un sentido religioso a una plasmación humanística.”

nen”, conocer, tener un saber científico en la mente. En efecto, es lo que los dos tratadistas sugieren a los lectores. Para Durero, las artes liberales se entienden como un conocimiento que se aplica a través las manos, creando algo. Así, el lector que lee este tratado aumentara sus conocimientos científicos e intelectuales como si es artesano, pasando a ser artista. Es por esta razón que Durero versa de manera tan precisa, tratando de explicar lo mejor posible las distintas imágenes en las cuales plasma el cuerpo humano en movimiento¹⁴. Si el cuerpo se puede pensar, imaginar e interpretar, entonces, para Durero, el cuerpo humano es una imagen¹⁵. Los conceptos geométricos es decir “Begriffen” para Durero permiten al tratadista exponer una parte después de la otra, mejor y más claramente de lo que muestra Arfe. No es solamente el uso, sino también el método y sobre todo la ciencia que hay detrás lo que nos permite aplicar los conocimientos. Se da a la vez lo artístico y lo científico, solicitando la vista y el uso del claroscuro y de los colores. El desnudo en movimiento se puede pintar gracias a los conocimientos anatómicos y geométricos¹⁶. La palabra “arte” viene del latín “ars” y significa una habilidad, un tacto. En su libro *De Inventione*, Cicerón usa las “artes liberales” para decir las bellas artes¹⁷, en el sentido de un corpus de conocimientos científicos y técnicos que permite al pintor construir una forma agradable a la vista. Arfe explica la estereotomía gracias al arte de la perspectiva, que forma parte de las artes liberales y eleva la pintura, la escultura y la arquitectura a un nivel más alto. Los escorzos del alemán están contruidos a partir de la unificación del dibujo de frente y de perfil, como él lo glosa en su último capítulo. Arfe, en lugar de presentar dos figuras, une los dos puntos de vista en un solo personaje. Las líneas sencillas muestran el perfil. Durero expone ya en su penúltimo tratado el método para llegar a construir una forma tridimensional¹⁸. Construye una retícula enmarcada en una madera cuadrada y reproduce este dibujo sobre la tela o la madera donde quiere realizar el dibujo. En el centro, dispone una punta para guiar su ojo. Se refiere a lo que los italianos, Leonardo da Vinci y Alberti llaman *velo*. El punto central está sobre la línea del horizonte donde confluyen las otras líneas¹⁹. Gracias a esta técnica, los puntos de vista se transfieren en la retícula dibujada y se pinta más fácilmente²⁰.

En el estudio de los escorzos de Arfe y Durero, las líneas paralelas y las cifras sirven de correspondencia entre el texto y la imagen. Durero introduce unos cuadriláteros en otros y los gira para entender como el cuerpo se mueve, lo que Arfe no hace. Arfe no nombra el cuadrilátero,

14. E. Panofsky, op. cit., p. 361.

15. “Wen wir dan anfahren und sprechen: ein mensch ist ein bild und awch jn seim gantzen le(ib) aller ding woll geschickt sein, und hab vill sunderlicher ding und teill jn jm begriffen.” H. Rupprich, *Dürer Schriftlicher Nachlass*, Berlin, Deutscher Verein für Kunstwissenschaft, 1956-1969, p. 295. Traducción : “Cuando empecemos y hablemos : un hombre es una imagen y está también hábil en todas las diversas partes de su cuerpo y tiene muchas cosas especiales y partes que se consideran en él.”

16. Idem, p. 14.

17. Cicerón, *De Inventione*, 1, 35.

18. A. Dürer, *Instruction sur la manière de mesurer*, Paris, Flammarion, 1995.

19. Idem, p. 232.

20. Idem, p. 236.

solamente define la vara, es decir la unidad de medida. Durero llama el cuadrilátero “gefierte corpora”, compuesto a partir de cuadrados, es decir “gefierte ebne”²¹, que gira para llegar a una forma estereotómica. Con este concepto, “regla y arte” para Arfe, es decir “die Meinung” para Durero, Se pueden entender los movimientos humanos. Forma el “cuerpo”, en alemán “leyblichen creatur”, a partir de una serie de cubos. Su posición es la misma que en el estudio de las proporciones, o sea de perfil y de frente, y con un brazo extendido. Para Durero, esta manera de proceder servirá a los pintores y los escultores²². Pero, dice Durero, aplicar esta fórmula es difícil y requiere la ayuda de un maestro o años de experiencia. Durero afirma textualmente que un hombre docto es capaz de imaginar en su mente “künstlich im verstand ist” estos cuadrados y de darles vueltas como él quiere. Arfe lo sobreentiende así en su prólogo, pero no lo expone de manera tan clara. Si Arfe se refiere al personaje de diez varas de alto, Durero usa la figura que mide nueve unidades de alto y la ubica en diez paralelepípedos de medidas distintas. El punto de vista no es el mismo y el escorzo se verá más pequeño si se mira desde otro punto de vista. Las descripciones de Durero son mucho más precisas que las de Arfe, porque expone la manera de componer y de entender esta figura estereotómica. Como Durero, dedica esta figura a los escultores y propone una vista de frente pero no de lado. Los dos tratadistas proponen que las uniones entre las figuras geométricas corresponden a una articulación, como la rodilla o el codo.

Las siguientes imágenes y los próximos textos enseñan los escorzos de la cabeza. Durero lo propone antes que el escorzo del cuerpo, Arfe lo muestra justo después, al mismo tiempo que los hombros, el sobaco, la barriga, los pies y las manos²³. En el tratado de Durero, están expuestos justo después de la figura estereotómica²⁴. Los escorzos resultan del recorte horizontal del cuerpo que nos enseña varios puntos de vista. Para el escorzo de la cabeza, Arfe muestra que las líneas de construcción que pasan por los diversos rasgos anatómicos, como las cejas o la nariz, se corresponden entre una figura y otra, en anchura y en altura. La anchura de la oreja vista de frente y de perfil es la misma²⁵. El triángulo de la nariz sobresale en un rectángulo de frente y crea un espacio tridimensional, como lo explica también Durero²⁶. La rotación de la cabeza se hace gracias a un cuadrado y a un círculo que giran entre sí en torno a una línea perpendicular²⁷.

21. Fig 2. A. Dürer, *Hierinn sind Begriffen vier Bücher von Menschlicher Proportion*, Neudruck der Ausgabe, Nürnberg, 1528, Nördlingen, Verlag Dr. Alfons Uhl, 1996, f° Y ii r.

22. “Solcher weg oder meynung sind nit unnütz den Bildhauern die da anfahen zu lernen die da auss holz oder stein etwas machen wollen auff das sie einem ping Rect. und genauw nah mögen stumen.” Idem, f° Y ii v. Traducción: „Un camino o una idea así no son inútiles para los escultores que empiezan a estudiar, que quieren hacer en madera o piedra algo que se parezca lo más cerca al objeto inicial.”

23. J. de Arfe, op. cit., f° 44.

24. A. Dürer, op. cit., f° Y ii v y f° F.

25. J. de Arfe, op. cit., f° 43r.

26. “Fürbass will ich die tieffe in dem angesicht mit auffrechten parallell linien anzeigenn / und das verstee für die tieffen / was von vorn / da die nasen hinauss steet / inder sich tit.” A. Dürer, op. cit., f° E. Traducción: „Para esto quiero mostrar el espacio con líneas paralelas. Construiremos la profundidad a partir de lo que se ve al primero plano hasta lo que hay en la profundidad.”

27. A. Dürer, op. cit.

Arfe expone aún el escorzo del brazo y de la pierna plegados de frente y de perfil. Dado que nos interesa el uso del tratado de Durero en el libro de Arfe, nos centraremos solamente en el análisis del escorzo de la cabeza. El segundo capítulo contiene cinco figuras. El primer dibujo²⁸ muestra una cabeza desnuda, de tres cuartos, orientada hacia la derecha. Está integrada en una retícula compuesta de cinco líneas horizontales. Verticalmente, las líneas delimitan el principio y el final de la anchura de cada rasgo, como la oreja, la nariz o los ojos. Corresponden a las líneas que hemos visto en el folio precedente, donde toda la cara era inserta en una retícula completa. Aquí la cabeza no está dibujada en filigrana detrás de la trama, sino planeada entre las líneas horizontales y verticales, apoyando la percepción tridimensional del escorzo. La parte superior corresponde a otra vista desde abajo. Arfe lo llama “terciado” porque no está perfectamente paralelo. Para darle más relieve, hay que modelar la figura con luces y sombras²⁹. Arfe copia la figura de Durero, pero la posiciona hacia la derecha y no hacia la izquierda³⁰. La diferencia está en el hecho de que Arfe muestra solamente las figuras giradas y Durero da también la vista frontal donde pone todas las cifras útiles para entender la rotación visual. El texto glosa la manera de girar la cabeza, guardando las proporciones armoniosas gracias a las líneas de construcción³¹.

El segundo dibujo muestra la cabeza girada hacia atrás³². El dibujo de Arfe se parece mucho al de Durero³³. Las líneas horizontales unen el colodrillo, la raíz del pelo, las cejas, los ojos, la nariz, la boca y el mentón. Explica que para dar profundidad al personaje hay que poner delante la parte baja de la cara y detrás la parte más alta. El cuello está cortado para enseñarnos mejor el mentón y la cara. El texto de Arfe trata solamente la manera de construir geoméricamente la cara del personaje, que sigue siendo edificado como la primera figura, sobre el modelo de Durero. No existe información sobre el uso o el destino de tal imagen. Arfe trata de simplificar con precisión su descripción, mientras que Durero trata de dar más informaciones y detalles. Desde el punto de vista gráfico, Arfe dibuja solamente el espacio alrededor de los ojos, contrariamente a Durero que detalla los ojos. El contorno de la nariz está igual en los dos casos, como la boca. Arfe delimita más el mentón y sobrelínea la zona facial, lo que Durero no hace. No emplean el claroscuro y se limitan a las líneas de contorno.

28. J. de Arfe, op. cit., f° 44v.

29. Idem, f° 45r.

30. Fig. 6. A. Dürer, op. cit., f° U iiiii v.

31. J. de Arfe, op. cit., f° 44v ; Fig. 6. A. Dürer, op. cit., f° U iiiii v.

32. “Y quando este rostro se quisiere mostrar frontero, mirando hazia arriba, y dar en todas sus partes la demostración que enellas haría vista siendo de bulto, y teniendo por Horizonte el medio de su alto, se à de tomar el rostro de lado metido en su quadrado, y ponerlo sobre una línea recta, demanera que este tan levantado hazia arriba, como lo que quisieren que estè el rostro frontero.” Juan de Arfe, op. cit., f° 45r.

33. Fig. 4. A. Dürer, op. cit., f° U iiiii r.

La tercera figura solamente está en el “Libro Segundo”³⁴. Se trata de una cara femenina que mira hacia lo alto de lado y delante. Es la réplica de la figura de antes, pero esta vez, ha dibujado los cabellos y los ojos. Según él, esta forma debe ser usada para “algún movimiento triste, o algún otro efecto”³⁵.

El movimiento de la cabeza girada hacia detrás y puesta de tres cuartos se aplica a los efectos del alma tristes pero no dramáticos, según Arfe. Las dos últimas imágenes nos enseñan según el autor “sueño o gran tristeza”³⁶. Esta vez, la cabeza está girada hacia delante. En lugar de poner la parte de atrás de la cabeza sobre la primera línea horizontal, se pone el mentón. Añade que la anchura de la cabeza vista de frente o de lado queda igual si mira por delante o por detrás. En los ejemplos anteriores, la causa del movimiento está descrita en el texto pero no en el poema. Aquí lo introduce ya en la segunda línea de las octavas reales. Da importancia a esta emoción porque es la causa del movimiento y de su construcción formal, gracias a las líneas perpendiculares. La primera imagen muestra una cabeza sin rasgos especiales y la segunda da por ejemplo la cabeza de una mujer, con el pelo peinado hacia arriba y los ojos abiertos. Las líneas verticales y horizontales corresponden en ambas figuras y vemos que hay siempre una armonía proporcional. Entorno a la cabeza femenina hay una línea horizontal por arriba y otras dos verticales que pasan detrás o de lado de la cabeza y otra por el medio. También corresponde la altura de los hombros y el principio del cuello.

Durero expone también una figura girada hacia delante y esta vez solamente la enseña de perfil y por delante³⁷. Durero expone cómo la cara se gira y lo que hay que dibujar delante y detrás. Explica que este modelo se usa para otras personas más gordas o más finas, más grandes o más pequeñas. La enseñanza de este libro permite conseguir varias imágenes de un personaje, sea éste varón o mujer. Su comentario nos lleva de nuevo a Arfe que expone de manera formal las diferencias que hay entre un hombre y una mujer, siendo el hombre, como en el tratado de Durero³⁸, la base sobre lo cual construye el resto.

El uso del escorzo por El Greco

Para entender mejor cómo los artistas usan el escorzo³⁹, establecemos ahora algunas comparaciones con dos ejemplos de la *Magdalena penitente* de El Greco. En su biblioteca, encontramos tratados de arte, como el de Vitruvio en su traducción italiana y las *Vidas* de Vasari, ambos con los

34. Fig. 3. J. de Arfe, op. cit., f° 45 v.

35. Ibidem.

36. Fig. 5. J. de Arfe, op. cit., f° 46 r.

37. Fig. 6. A. Dürer, op. cit., f° U iiiii v.

38. Fig. 4. A. Dürer, op. cit., f° U iiiii r.

39. M. A. Zalama Rodríguez, “Un ejemplar de “Cuatro libros sobre las proporciones humanas” de Durero en la Biblioteca de Santa Cruz de Valladolid”, *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, Tomo 68, 2002, pp. 191-198.

comentarios de El Greco⁴⁰. Si es cierto que Velázquez⁴¹ tenía el tratado de Arfe, no es seguro que El Greco lo tuviera, pero de todos modos conocía el escorzo y lo usó varias veces⁴². En cualquier caso, estaba familiarizado con estas ideas. El carácter sencillo del delineamiento de las figuras y la coherencia con el texto permitió su uso en varias ocasiones. Según El Greco, la imitación del cuerpo humano es lo más difícil que se puede pintar, porque hay que tener nociones sobre los colores y el dibujo⁴³. Requiere del pintor unos conocimientos científicos y el uso particular de su genio, como Vasari lo expone en *Las Vidas* que el Greco tenía en su biblioteca. Se basa también en el tratado de Vitruvio, como Arfe, para plasmar sus figuras. El escorzo le permite traspasar la naturaleza, acentuando la belleza y los movimientos del alma. Este método estético permite moldear los cuerpos y los afectos en sus obras pintadas⁴⁴. Desde el punto de vista de la penitencia, la estatización del cuerpo femenino seduce y engaña al espectador, para que haga lo mismo⁴⁵.

En la serie de las *Magdalenas penitentes*⁴⁶, la posición de la mano sobre el pecho y de la cabeza girada acentúa su drama interior⁴⁷. En la versión de Budapest⁴⁸, la figura está sentada frente al espectador, a la entrada de la gruta de la Sainte-Beaume. Detrás de ella, se ve un cielo nublado que se abre, para dejar pasar un rayo de luz y un paisaje vacío y muy llano, donde el sol se levanta. A la izquierda, está puesto sobre una piedra, un vaso de cristal. Sobre sus rodillas, el Libro Santo

40. F. Marías, A. Bustamante García, *Las ideas artísticas de El Greco*, Madrid, Ediciones Cátedra, 1981.

41. F. J. Sánchez Cantón, "Cómo vivía Velázquez: Inventario descubierto por D. F. Rodríguez Marín", *Archivo español de arte*, Vol. 15, n° 50, 1942, pp. 69-91.

42. F. Marías, A. Bustamante García, op. cit., p. 69.

43. "una es la imitación de los colores que yo tengo por la mayor dificultad, pues es engañar a los sabios con cosas aparentes (como obra natural) : y así aquel (hombre galante) sabio por engañar a otro como él, no se atrevía más que a hacer sólo un lienzo ; aunque sobre estos engaños no digo porque se haya la dificultad que se sigue del variar de los colores en las cosas que son... ; [...] y no sólo Miguel Ángel, que en este particular de (dibujar?) los desnudos es único. [...] de estas dos artes no fuese otra cosa que el cuerpo humano, es la mayor inteligencia si... pueden faltar de que el Arte que tenga más dificultades será la más agradable y por consecuencia más intelectual." Idem, p. 80.

44. Idem, p. 218.

45. Ignacio de Loyola in S. Schroth, R. Baer, *El Greco to Velázquez. Art during the Reign of Philip III*, cat. exp., Boston, Thames & Hudson, 2008, p. 106 y p. 129; María Isabel Barbeito, "Mujeres, Eremitas y penitentes. Realidad y ficción" in *Via spiritus*, vol. 9, 2002, pp. 185-215.

46. O. Delenda, "La Magdalena en el Arte", *María Magdalena : éxtasis y arrepentimiento*, cat. exp., México, D. F., Museo Nacional de San Carlos, 2001, p. 14-29; Elizabeth B. Davis, "Woman, Why Weepst Thou?" Re-Visioning the Golden Age Magdalen", *Hispania*, Vol. 76, No. 1, 1993, pp. 38-48. Emile Mâle, *L'art religieux de la fin du XVI ème siècle, du XVII ème siècle et du XVIII ème siècle. Etude sur l'iconographie après le Concile de Trente, Italie-France-Espagne-Flandres*, Paris, Librairie Armand Colin, 1972 ; E. Dupperay, *Marie-Madeleine dans la mystique, les arts et les lettres*, Actes du colloque international, Avignon 20-22 juillet 1988, Paris, Beauchesnes, 1989 ; Yves Giraud, *L'image de la Madeleine du XVe au XIXe siècle*, Actes du colloque de Fribourg, 31 mai – 2 juin 1990, Fribourg, Editions universitaires, 1996 ; C. Walker Bynum, *Holy Feast and Holy Fast. The religious significance of food to medieval women*. University of California Press, Berkeley, Los Angeles, London, 1987.

47. H. E. Wethey, *El Greco and his School*, Princeton New Jersey, Princeton University press, 1962, pp. 137-139.

48. El Greco (escuela), *María Magdalena penitente*, 1580, óleo sobre tela, 156, 5 x 121 cm, Szépművészeti Múzeum, Budapest.

y una cráneo girado hacia el espectador están sobrepuestos. Su mano izquierda los enseña. Todo su cuerpo excepto el brazo derecho y la mitad del pecho están cubiertos por unas telas azules y ligeras. Los cabellos rubios y desechos caen por delante. Gira la cabeza hacia el cielo. Es el momento en que Dios toca por su luz la Magdalena y esta se da vuelta hacia él. El cuerpo desnudo indica una mortificación corporal⁴⁹. Su brazo en escorzo muestra la tragedia de su alma pecadora. Está opuesto a la línea de caída del vestido. La mano que se abre detrás de la calavera está pintada en escorzo, como el brazo plegado y la cabeza que se giran hacia atrás. El brazo plegado contra el cuerpo une estructuralmente el bote y el seno. Si la mano, desvelando la calavera y el libro, enseña el rechazo de las vanidades, la otra mano muestra el lugar de la mortificación física. El movimiento hacia tras se fija en la representación formal del escorzo y podemos compararla con un esquema mostrando una cabeza girada de lado y otra hacia atrás de Juan de Arfe⁵⁰ y de Alberto Durero⁵¹. El Greco usa de conocimientos científicos para forjar sobre la tela sus ideas. En esta obra, según Arfe, El Greco muestra a la vez la tristeza de su penitencia y su perdón por Dios. El uso del escorzo, en este caso, lleva a idealizar los movimientos del alma. El uso de la geometría y de la anatomía permite al pintor formar un espacio creativo único. Como el artista se define por sus conocimientos teóricos y su práctica manual, al espectador se le pide lo mismo para entender el sentido de la imagen.

Si escogemos otra imagen, pintada un poco después y conservada en Sitges, vemos que El Greco muestra otro momento de la penitencia. La Magdalena, vestida de rojo, está dispuesta delante de la gruta. Mira un crucifijo dibujado de perfil y muestra con su mano izquierda un cráneo situado justo delante al primer plano, sobre una piedra. Su mano derecha está levantada en el medio de su cuerpo. El escorzo formado por el brazo plegado y puesto sobre su garganta, repite la forma en diagonal de la roca delante de la cual está sentada, característica, según Söhner, del tiempo que pasa⁵². Mantiene sus cabellos y su vestido, desvelando una parte de la piel de manera muy sutil. Está ligeramente girada hacia la izquierda. Baja la cabeza y levanta los ojos. Sube un brazo y despliega el otro. Vela y desvela su cuerpo. Muestra la calavera y medita sobre el crucifijo. Desde el punto de vista formal, El Greco usa los mismos conocimientos geométricos y anatómicos que en la figura precedente. Las manos están pintada de perfil y de tres cuartos, en escorzo. El movimiento de la cara hacia abajo está acentuado por la sombra debajo de su mentón, como lo enseñan Juan de Arfe⁵³ y Alberto Durero⁵⁴. La correspondencia

49. J. Portús Pérez, M. Morán Turina, *El arte de mirar, La pintura y su público en la España de Velázquez*, Madrid, Istmo, 1997, p. 244.

50. Fig. 3. J. de Arfe, op. cit., f° 45 v.

51. Fig. 4. A. Dürer, op. cit., f° U iii r.

52. H. Söhner, "Greco in Spanien", *Münchener Jahrbuch der Bildenden Kunst*, Dritte Folge, Band VIII, 1957, p. 132.

53. Fig. 5. J. de Arfe, op. cit., f° 46 r.

54. Fig. 6. A. Dürer, op. cit., f° U iii v.

espacial y formal entre el crucificado y la penitente apoyan esta lectura. La Magdalena está en el momento cumbre de su meditación. En efecto, el cielo está totalmente cubierto de nubes. Con relación a la imagen del tratado español, Arfe dice que este tipo de movimiento está usado para mostrar un estado muy triste o un sueño. El cuerpo está menos descubierto que en la figura de Budapest, pero la ropa no está tan sutilmente pintada. Se trata de una ropa gorda, muy plegada y de tono rojo oscuro, recordando la carne sangrienta de la mortificación corporal y el proceso de penitencia con el cual está ocupada. En este caso, el escorzo sirve para representar el cuerpo en el espacio y exponer un sentimiento terrible del alma. La mano y la cabeza, pintadas de manera muy delicada, significan por su estereotomía un drama interior terrible. El uso de la geometría apoya el sentido de la imagen.

Con estos dos ejemplos hemos mostrado cómo un artista docto, en el Siglo de Oro, aplicó el escorzo, novedad teórica en los tratados artísticos. La referencia a Durero en el libro de Juan de Arfe nos muestra otro uso muy interesante de las relaciones entre los artistas. Los comentarios en lengua romance o alemán permiten entender mejor las imágenes y sus usos en las obras de arte. Las explicaciones muy precisas y las figuras muy claras de entender contribuyen a la vulgarización de los conceptos científicos entre un público que no sabía siempre el latín. Si Durero describe de manera muy precisa sus dibujos, no hay que ver en los comentarios diversos de Juan de Arfe una simplificación. Al contrario, Arfe lo destina no solamente a los pintores, sino también a los escultores y a los arquitectos. Para los artistas, el escorzo sirve a fingir la naturaleza y a poner en diálogo el espectador y la figura representada. En los ejemplos de las *Magdalenas penitentes*, el movimiento del cuerpo traiciona los afectos del alma, en un momento efímero. Acentúa el monólogo interior de la santa y la relaciona activamente con el que medita sobre la imagen sagrada. La relación tras el interior y el exterior del cuerpo se extiende a la correspondencia espacial y emocional entre el espectador y la imagen. Su meditación lo portará a repetir lo que ve.

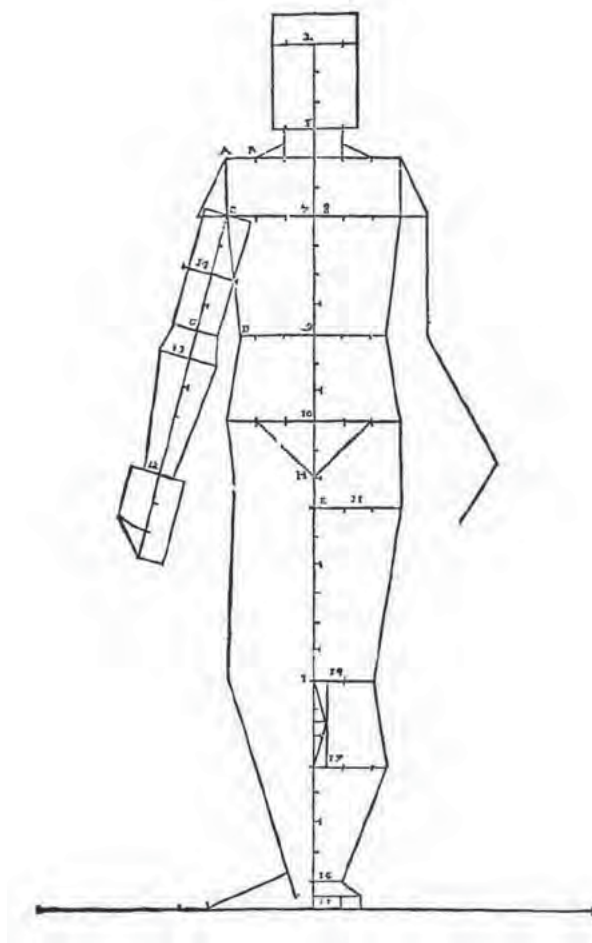


Fig. 1. J. de Arfe, «Libro Segundo», Juan de Arfe, *De Varia Commensuración para la escultura y la arquitectura*, Andrea Pescioni y Juan de Leon (ed.), Séville, 1585, f° 42v

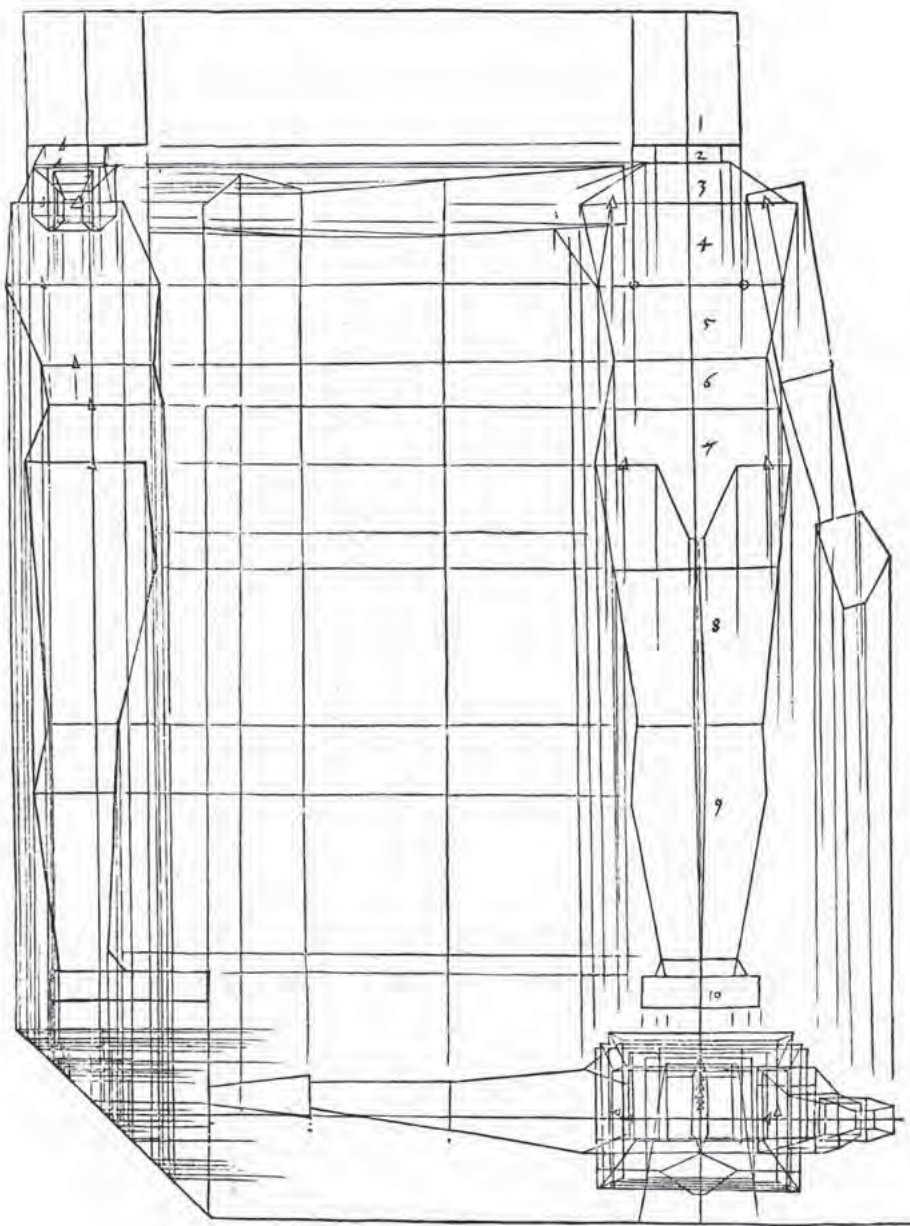


Fig. 2. A. Dürer, *Hierinn sind Begriffen vier Bücher von Menschlicher Proportion*, Neudruck der Ausgabe, Nürnberg, 1528, Nördlingen, Verlag Dr. Alfons Uhl, 1996, f° Y ii r.

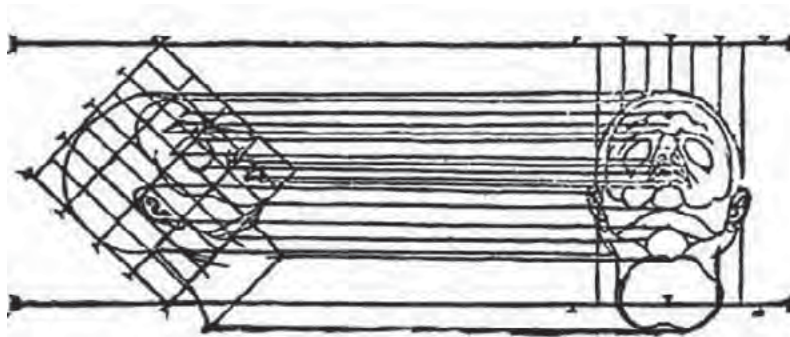


Fig. 3. J. de Arfe, op. cit., f° 45 v.

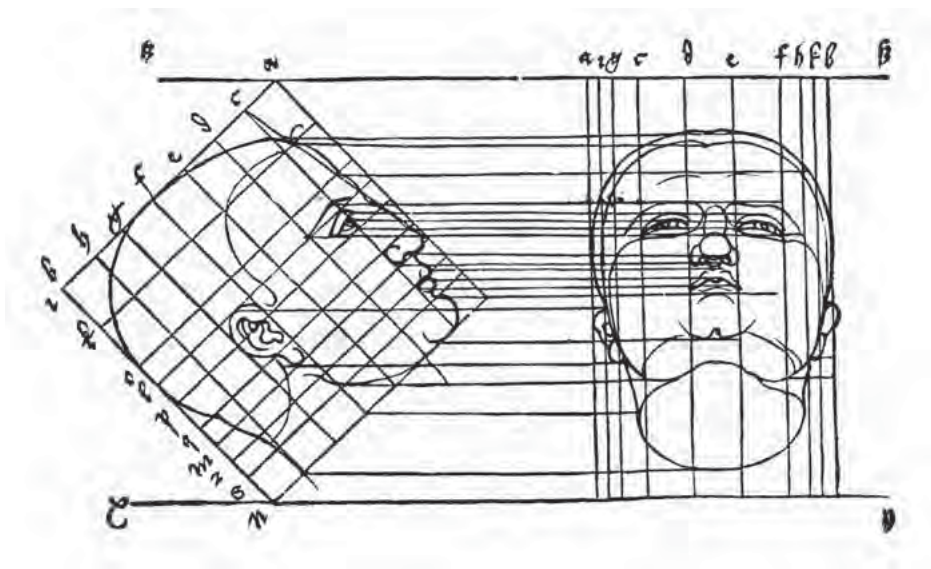
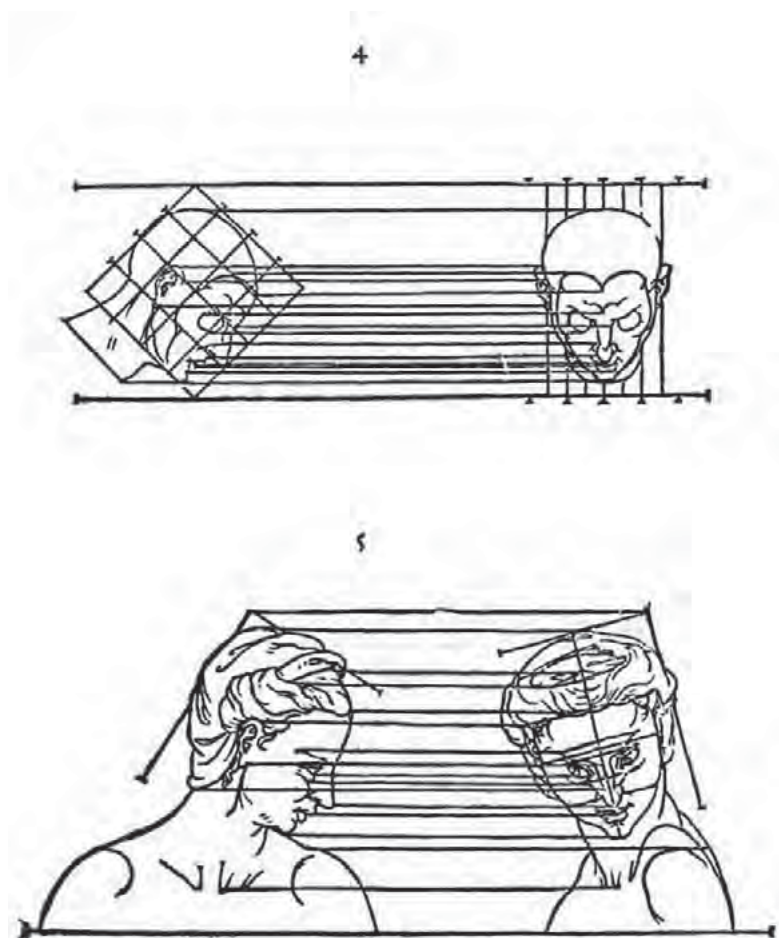


Fig. 4. A. Dürer, op. cit., f° U liii r.



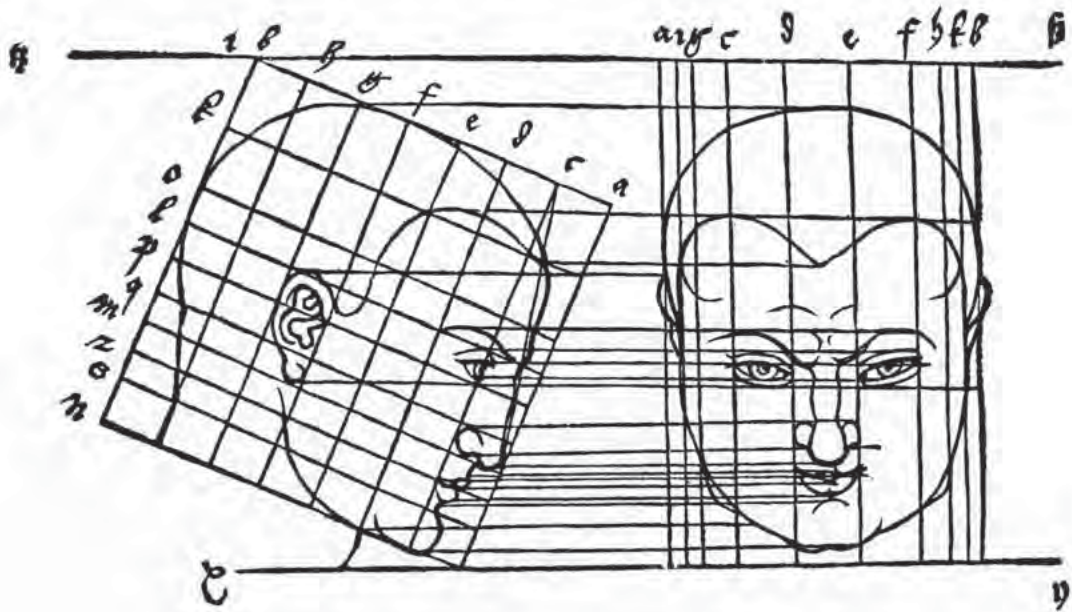


Fig. 6. A. Dürer, op. cit., f° U iii v.

La restauración del Pórtico de la Gloria, accesible y comprensible

VICTORIA ROMERO PAZOS

Cripta del Pórtico de la Gloria. Centro de Recepción de Visitantes del Programa de Visitas Guiadas al Pórtico de la Gloria. Fundación Pedro Barrié de la Maza (Eulen, S.A.)

Resumen: El 30 de marzo de 2009 se abre al público el Programa de Visitas Guiadas al Pórtico de la Gloria, dentro del Programa Catedral Santiago de Compostela. La Fundación Pedro Barrié de la Maza se marca el objetivo de poner a la disposición de la sociedad un proyecto cultural integral, abierto y cercano al público.

Se plantea como forma singular de difundir la importancia de la conservación de los bienes culturales de gran valor, como el Pórtico de la Gloria.

Con este propósito la Fundación Pedro Barrié de la Maza gestiona este programa gratuito y restringido a grupos limitados, durante toda la duración del proyecto de conservación preventiva y de restauración del Pórtico. Las visitas se inician en la Cripta del Pórtico de la Gloria habilitada como Centro de Recepción de Visitantes, y es aquí donde se visualiza un video sobre el proyecto, el fenómeno Jacobeo, la catedral y los trabajos de conservación preventiva y restauración del Pórtico de la Gloria y su entorno. Es en la Cripta también donde en el lugar de exposición de las réplicas de los instrumentos medievales que portan los ancianos apocalípticos del Pórtico se realiza una explicación por parte de las guías especializadas para posteriormente ascender por unas escaleras interiores hasta la basílica. Por último gracias al andamio los visitantes podrán ascender hasta nivel del tímpano central del Pórtico para disfrutar de una visión privilegiada del mismo. Durante toda la duración de la visita se procura transmitir los diferentes aspectos que una obra tan compleja permite recabar, adecuándolos en cada caso a los intereses del propio visitante.

El objeto de la visitas, el Pórtico de la Gloria, es tan poderoso como reflejo de la historia del momento que plasma ideas y conocimientos que se escapan a las interpretaciones actuales, sin embargo la ambición del proyecto prevé la aportación de clarificaciones muy esperadas desde los ámbitos de la historia del arte, la arquitectura o la restauración. La posibilidad de desarrollar un amplio proceso de investigación previo está sirviendo para enfocar con precisión la fase de intervención en el monumento y la mayor comprensión de los factores de deterioro para elaborar un plan de conservación preventiva adecuado.

Al acercar al público todo el proceso de restauración y comunicar de un modo accesible el complejo conocimiento que encierra una de las más conocidas obras de arte medievales implica la inevitable valoración por parte de los visitantes de este patrimonio cultural. Así como se hace presente la necesidad de respetarlo, difundirlo y conservarlo para futuras generaciones.

El caso del programa de visitas guiadas al Pórtico de la Gloria

El Programa Catedral de Santiago de Compostela es el marco de acción para el desarrollo de 3 acciones escogidas de entre la lista de actuaciones que tenían prioridad dentro de la Catedral de Santiago de Compostela. Esta lista fue elaborada por los profesionales que participan en el desarrollo del Plan Director de este monumento declarado BIC. Las acciones que

se acuerda llevar a cabo, financiadas por parte de la Fundación Pedro Barrié de la Maza, son: la Conservación Preventiva y Restauración del Pórtico de la Gloria y su entorno, la Conservación Preventiva y Restauración de las Pinturas Murales de la bóveda y los arcos de la Capilla Mayor, y la Reordenación de los Museos Catedralicios. Con tal objetivo se firma el convenio de colaboración entre el Arzobispado de Santiago de Compostela, el Cabildo Catedralicio y la propia Fundación Pedro Barrié de la Maza. La firma del convenio marco tiene lugar el 21 de julio de 2006 y la firma de los convenios para el desarrollo de los planes de conservación preventiva y restauración del Pórtico de la Gloria y las pinturas murales de la Capilla Mayor sucede un año más tarde, el 26 de julio de 2007. Así la ordenación del Museo de la Catedral tendrá lugar en el marco de un tercer y futuro convenio. La financiación en exclusiva que la Fundación aporta inicialmente para estas acciones es de 3.000.000€ sin contar con algunas partes del proyecto no contempladas en el convenio. Una de estas partes es el Programa de Visitas Guiadas al Pórtico de la Gloria que permite que durante todo el proceso de actuación sobre el mismo sea visitable por grupos reducidos compuestos por cualquier interesado en esta significativa obra de arte.

El proyecto de restauración del Pórtico de la Gloria supone la primera actuación integral sobre el monumento en sus ocho siglos de existencia¹. Por su relevancia y alcance internacional el proyecto está supervisado durante toda su duración por la Comisión de Seguimiento, conformada por miembros de las tres instituciones firmantes del convenio y asesorada por un Comité Científico integrado por expertos de reconocido prestigio a nivel internacional en disciplinas como la arquitectura, historia del arte, restauración, conservación y difusión del patrimonio².

1. La única intervención restauradora registrada como tal ha sido la realizada en 1992, dirigida por Carmen del Valle, que resultó parcial y escasamente documentada. En estas fechas se prestó más atención a la zona central del tímpano (el pantocrator y los cuatro evangelistas) que aún hoy en día muestra una significativa diferenciación a nivel de policromía con respecto al resto del conjunto. En esta intervención se tomaron muestras de las que se conserva el análisis de sus componentes y verifica la gran cantidad pan de oro utilizado en determinadas épocas. En alguna de esas catas se han detectado numerosas capas de pintura. También se han encontrado trazas abundantes de cemento y otros materiales en los juntas de las piezas que componen el conjunto.

2. El Comité Científico se nombra a partir de julio de 2008 para asesorar, a la Comisión de Seguimiento y a la Dirección Técnica del proyecto, durante toda la duración de los trabajos de conservación preventiva y restauración del conjunto. Se trata de un grupo multidisciplinar de prestigiosos especialistas en ámbitos de relevancia para el Programa Catedral (historia del arte, arquitectura, conservación preventiva, restauración, museología, gestión del patrimonio, etc.). Los expertos nombrados por la Comisión de Seguimiento son los siguientes: Antonio Fernández Alba (Doctor Arquitecto. Académico de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y de la Real Academia de la Lengua. Premio Nacional de Arquitectura en 2003. Profesor emérito de la Universidad Politécnica de Madrid), Manuel Antonio Castiñeiras (Doctor en Historia del Arte. Jefe de la Colección de Arte Románico del MNAC. Profesor titular de la Universidad de Santiago. Asesor del Ordo Prophetarum), Rocío Sánchez Ameijeiras (Doctora en Historia del Arte. Profesora titular de la Universidad de Santiago), Miguel Tain Guzman (Doctor en Historia del Arte. Profesor titular de la Universidad de Santiago. Codirector del Máster de Rehabilitación y renovación urbana de la USC), Francisco Prado Vilar (Doctor en Arte medieval por la Universidad de Harvard. Becario de la Fundación Pedro Barrié de la Maza. Profesor Ramón y Cajal de la Universidad Complutense de Madrid), Juan Ignacio Lasagabaster (Arquitecto. Director gerente y técnico de la Fundación Catedral Santa María de Vitoria. Premio Europa Nostra 2002 en la categoría de "Estudios excepcionales" por el Plan Director de la Catedral de Santa María de Vitoria), Gaël de Guichen (Ingeniero químico. Asistente del Director General del Centro Internacional de Estudios para la Conservación y la Restauración de los bienes Culturales – ICCROM- de Roma y una de las autoridades mundiales en conservación

El bien patrimonial

El objeto de la restauración, el Pórtico de la Gloria, es una parte de un Bien de Interés Cultural (BIC), que es la máxima protección otorgada tanto por la legislación nacional como por la legislación autonómica. Esto implica que debe ser supervisado por la Xunta de Galicia mientras no haya un Plan Director que al igual que en los Conjunto Históricos otorgue al Ayuntamiento las competencias. Por el momento el dicho plan está en redacción y por ello las competencias de control sobre todo el proceso de restauración y conservación preventiva deben seguir los procedimientos del gobierno gallego en materia de protección del patrimonio.

El Pórtico de la Gloria como bien patrimonial plantea, sin embargo, mayores complejidades pues técnicamente se integra en el BIC de la Catedral de Santiago que fue declarada Monumento por Ley de 22 de agosto de 1896 y reconocido por la LPHE en el 1985 y la LPCG en 1995 con la máxima categoría de protección³.

La catedral, a su vez, forma parte de la Ciudad de Santiago de Compostela declarada Conjunto histórico en 1940 y reconocida con el distintivo de Patrimonio de la Humanidad por la UNESCO en 1985⁴.

Y, por último, es parte simbólica del Camino de Santiago declarado Conjunto histórico en 1962 y reconocido como patrimonio cultural común europeo con el título de Primer Itinerario Europeo en 1993⁵. Porque evidentemente no forma parte física del Camino, pero la catedral se sitúa al final del mismo, es el objetivo de todo peregrino que viene a honrar la tumba del Apóstol Santiago el Mayor. Y concretamente dentro de la catedral, al margen de las tradiciones canónicas de visitar la tumba del santo y abrazar su imagen en el altar mayor, está creciendo la tradición popular de los peregrinos entorno al Pórtico de la Gloria y su parteluz, el posar la mano en la columna como símbolo de aceptación y deseo de formar parte de la genealogía humana de Cristo así como los *croques* a la figura del orante arrodillado mirando al altar (identificado por la tradición popular como Maestro Mateo artífice del magnífico conjunto arquitectónico y escultórico que es el Pórtico de la Gloria).

preventiva del patrimonio), Anna María de Strobel (Inspectora de la sección de Arte Bizantino, Medieval y Moderno de los Museos Vaticanos y responsable del laboratorio de restauración de tapices y tejidos.)

3. Ley 16/1985 de Patrimonio Histórico Español: Disposiciones adicionales. Primera: *“Los bienes que con anterioridad hayan sido declarados histórico-artísticos o incluidos en el Inventario del patrimonio artístico y arqueológico de España pasan a tener la consideración y a denominarse Bienes de Interés Cultural [...] Todos ellos quedan sometidos al régimen jurídico que para esos bienes la presente Ley establece”*. Y en Ley 8/1995 de Patrimonio Cultural de Galicia: Disposición adicional primera: *“Todos aquellos bienes muebles o inmuebles sitos en el ámbito territorial de la Comunidad Autónoma de Galicia que hubiesen sido declarados de interés cultural con anterioridad a la entrada en vigor de esta Ley pasarán a tener consideración de bienes de interés cultural y quedarán sometidos al mismo régimen jurídico de protección aplicable a éstos”*.

4. Decreto de 9 de marzo de 1940 (BOE del 18/04/40) cuya ampliación del conjunto histórico se declaró por la Orden de 30 de abril de 1976 (BOE del 3/08/76).

5. Decreto 2224 de 5 de septiembre de 1962 (BOE del 7/09/62).

El Pórtico es un bien patrimonial complejo y que debe de ser gestionado, tanto para su restauración como para su difusión, como tal. Parte de la riqueza, de la historia, del sentido del monumento, subyace en su contexto y sus circunstancias pasadas y actuales, debemos pues hacerlo comprender en su integridad.

Casuística del emplazamiento: la Catedral de Santiago de Compostela

La catedral he dicho ya que es un BIC, pero en el convenio de colaboración entre la Xunta de Galicia y los Obispos de las diócesis de la Comunidad Autónoma de Galicia “*la Xunta reconoce a la Iglesia Católica la titularidad de su patrimonio que se pone al servicio de la sociedad, respetando, en todo caso, el preferente uso religioso de los mismos*”⁶. Por este motivo cualquier acción a desarrollar dentro de la catedral deberá tener en cuenta que la celebración litúrgica está por encima de cualquier otra. Así desde el montaje del andamio, pasando por el trabajo de los restauradores y otros miembros del equipo técnico, hasta el propio Programa de Visitas Guiadas al Pórtico de la Gloria, deben someterse a los horarios y ritmos de la catedral como edificio religioso en pleno uso.

Este condicionante, si bien, legal y absolutamente comprensible, hace arduo el trabajo de cualquier miembro del equipo y en especial del personal del programa de visitas pues se añade un segundo aspecto a tener en cuenta que es el estar en la sede del Museo de la Catedral con un horario de atención al público que se ha de respetar también.

La decisión de situar en la Cripta del Pórtico de la Gloria, el Centro de Recepción de Visitantes responde a una búsqueda de la compatibilidad del programa de visitas guiadas con el culto en la catedral y las exigentes condiciones de monitorización del entorno del Pórtico durante el proyecto. Permite también hacer comprensible el programa iconográfico que une a la cripta, el pórtico y la tribuna en una triple estructura en altura.

En cualquier lugar de culto se han de tener en cuenta las fechas de especiales celebraciones puesto que puede haber mayor conflicto en la compatibilidad de actividades o incluso ser imposible éstas por lo que la organización del programa de visitas siempre tiene que guardarse el derecho a reorganizar horarios o cancelar visitas si así lo requiere la catedral. Esta información está a disposición de los visitantes previamente a la reserva de las plazas, así como en el ticket de confirmación que se le remite por internet o se le entrega presencialmente.

6. Convenio de 17 de abril de 1985 (DOG núm. 107, de 5 de junio) Artículo 2: *A tenor de la Constitución española, Estatuto de Autonomía para Galicia y legislación aplicable, la Xunta de Galicia reconoce a la Iglesia Católica la titularidad de su patrimonio histórico, artístico y documental, que se pone al servicio de la sociedad. La Xunta de Galicia reconoce que los bienes del patrimonio de la Iglesia tienen, de acuerdo con las normas canónicas, naturaleza y finalidad religiosa y, conforme a tal reconocimiento, respetarán, en todo caso, el preferente uso religioso de los mismos. La conservación y utilización de los bienes afectados por este convenio se realizará, salvo excepciones, sin modificar su emplazamiento natural u originario.*

El diseño del programa de visitas

Por la relevancia del elemento se hacía necesaria la complementación de la actuación sobre el Pórtico de la Gloria con un programa de visitas guiadas diseñado entorno a él y a la obra del Maestro Mateo. Este programa es posible gracias al diseño de un andamio especialmente pensado para la integración de diferentes funciones. El diseño del arquitecto Francisco Javier Alonso de la Peña permite el paso de los visitantes por debajo del andamio y un gran vano central facilita a través de una red observar el tímpano central del conjunto y dejar libre la zona del parteluz tanto para ser vista por los turistas como para permitir la apertura de las puertas centrales en determinadas ocasiones⁷. El andamio también es especial en tanto que prevé la estancia simultánea de los visitantes en grupos reducidos y la de los trabajadores de los equipos técnicos. Tiene dos cajas de escaleras que dan acceso a los tres niveles superiores y que dividen los flujos de visitantes y técnicos para no interferir unos con otros. Los visitantes podrán así ver la evolución desde las fases de estudio y monitorización del conjunto hasta el trabajo de los restauradores una vez alcanzada la fase de intervención.

Organización del programa

Las visitas arrancan de la Cripta del Pórtico de la Gloria, situada a la altura de la Plaza del Obradoiro, que se ha adecuado como Centro de Recepción de Visitantes. Esta cripta forma parte del recorrido del Museo de la Catedral y se sigue gestionando como tal. En este Centro de Recepción de Visitantes se encuentra el equipo humano formado por profesionales de la historia del arte que ejercen como guías de excepción para los visitantes a través del universo mateano. La cripta supone el mejor lugar para iniciar las visitas ya que es el primer estadio de un conjunto desarrollado en tres alturas y unido por un discurso iconográfico.

Las intervenciones de adecuación llevadas a cabo en la cripta han sido las mínimas indispensables, respetando al máximo la percepción diáfana de la cripta como arquitectura singular. Es en esta sala del museo donde ya se encontraban desde 1992 una de los dos conjuntos de réplicas de los instrumentos que portan los 24 ancianos músicos representados en el Pórtico de la Gloria. El proyecto de reconstrucción de los instrumentos musicales del Pórtico, también fue promovido y financiado por la Fundación Pedro Barrié de la Maza y se vuelve a tener en cuenta para integrarlo en las visitas guiadas.

Las visitas se componen de tres partes fundamentales, primero el visionado de un video introductorio, después la explicación por parte de un guía profesional y por último la subida al andamio a nivel del tímpano central. De este modo se proporciona a los visitantes la información

7. El diseño del andamio fue encargado por el Cabildo de la Catedral. El andamio ocupa una superficie en planta de 85 metros cuadrados, con una altura hasta las bóvedas del Pórtico de 10 metros. La estructura incluye dos cajas de escaleras que sirven para el acceso de personal a las distintas alturas de trabajo. Unas vigas en celosía salvan la distancia entre estas cajas permitiendo liberar el vano central bajo el tímpano y mantener en gran parte la visión diáfana, éstas son las vigas que sostienen las plataformas de accesos al cuerpo central por parte de trabajadores y visitantes.

necesaria para disfrutar plenamente de la contemplación de la obra desde un punto de vista privilegiado. La función del video, tras una breve introducción de la guía, es enmarcar la actuación del Pórtico de la Gloria en el Programa Catedral de Santiago de Compostela y en el contexto histórico y simbólico del elemento. Seguidamente la guía explica más en profundidad a los visitantes el complejo programa iconográfico, así como da a conocer algunos aspectos del proceso de conservación preventiva y restauración que permitirán a los visitantes sentirse partícipes del mismo. Por último, la subida al andamio se realiza por unas escaleras interiores que comunican la cripta con la basílica, cuyo uso se recupera en exclusiva para estas visitas, y desde la nave lateral se accede al andamio donde se asciende hasta el nivel del tímpano central para poder disfrutar de una singular visión de la obra. La privilegiada perspectiva permite observar el pórtico como nunca antes fue percibido, y convierte a los visitantes en espectadores de excepción de las labores de los restauradores durante todo el proceso de trabajo.

Las visitas se llevarán a cabo a lo largo del proceso de los trabajos en el Pórtico de la Gloria, que constan de tres fases diferenciadas y sucesivas en el tiempo:

1ª Estudios previos, monitorización y elaboración del Plan de Conservación Preventiva.

2ª Implementación del Plan de Conservación Preventiva y redacción del Proyecto de Intervención.

3ª Restauración e intervención sobre el monumento.

Selección de los contenidos para las visitas

En la definición de los contenidos de las visitas guiadas se tuvo en cuenta el análisis de los intereses que recaen sobre el monumento y su entorno:

- Interés científico, como obra cumbre de la Historia del Arte universal.
- Interés devocional, como destino de millones de peregrinos y fieles de todo el mundo.
- Interés funcional, por estar enclavado en una catedral con uso litúrgico.
- Interés emocional, como centro histórico y neurálgico de la ciudad.

Estos aspectos fueron valorados para integrarlos como parte de las necesidades que el discurso de los guías debía satisfacer. Además de tener en cuenta la actualización constante a la que debían someterse los contenidos científicos a medida que se fueran llevando a cabo las diferentes fases o apareciendo conclusiones fundamentadas en cada una de ellas.

Otro aspecto a tener en cuenta en la organización de las visitas al Pórtico de la Gloria es el hecho de presentar ciertas peculiaridades que lo diferencian significativamente de otros programas de visitas guiadas:

Se visita un andamio de trabajo que requiere unas medidas de seguridad muy estrictas:

- Se desaconseja la subida a personas con problemas de movilidad o que sufran vértigo.

- Para evitar que se caigan objetos o que estos rocen o golpeen alguna escultura, así como que impidan que el visitante disponga de libertad absoluta para moverse o agarrarse, se deben de dejar todos los bultos en una consigna habilitada a tal efecto en la recepción.
- El calzado con el que se debe subir al andamio debe ser necesariamente plano, cerrado y preferiblemente con suela de goma para mejor agarre.
- Los menores de 12 años no podrán acceder al andamio.

Se debe compatibilizar el trabajo de los técnicos con el trabajo de los guías:

- Por ello el recorrido de las visitas es cerrado y el tiempo de estancia en el andamio está limitado.
- En el caso de incompatibilidad primará siempre el trabajo de los técnicos.

Estas visitas tienen lugar dentro de una catedral con uso litúrgico:

- Esto implica la adecuación de los horarios de las visitas a los horarios de las misas. Lo cual requiere ser extremadamente puntuales en la realización de las visitas pues un retraso podría implicar el solaparse al inicio de una misa.
- En el caso de algún evento especial o misa imprevista primará siempre el uso litúrgico y será el programa de visitas e que adecue su horario.

Se trata de una catedral de peregrinación de alto impacto:

- Las visitas requieren reserva previa debido al número limitado de plazas y los horarios establecidos. Pero esta reserva previa debido a la gran demanda se cubre muy rápidamente, lo que dejaría a los peregrinos sin plazas cuando llegan a la catedral. Por ellos se decide guardar un número de plazas para reserva únicamente presencial y desde el día anterior para intentar cubrir una parte de esta demanda.

Concretando más entorno a la gestión de reserva debemos tener en cuenta también otros aspectos:

- La gratuidad de las visitas a la que se ve obligada la Fundación Pedro Barrié de la Maza en cualquier actividad que promocióne. Por estatuto la Fundación es una entidad sin ánimo de lucro y específicamente afecta a todos servicio que de ella dependan.
- El límite de plazas por razones de seguridad sobre el andamio y de conservación del pórtico. Según lo indicado por el Coordinador de Seguridad y Salud y la Directora Técnica de la Restauración, el máximo son 10 visitantes más 2 guías, es decir, 12 personas sobre la misma zona del andamio.
- La gran demanda de visitantes, sobre todo en Año Santo.
- Los horarios de visita condicionados por la luz natural y el horario de misas.

El análisis bibliográfico para los contenidos de la visita

Para la selección de contenidos fue necesario un análisis detallado de la bibliografía referida al Pórtico de la Gloria, desde autores ya superados pero referentes como Antonio López Ferreiro hasta investigadores más en vigor como Manuel Antonio Castiñeiras González, se han estudiado las fuentes para elaborar un discurso razonado que, además, justifica la necesidad de un profesional de la Historia del Arte.

Esta criba, estudio, análisis y selección de la bibliografía ha sido realizada desde una perspectiva académica para poder elaborar un discurso argumentado y con conocimientos suficientes como para defenderse ante preguntas o comentarios de los visitantes con la exposición de investigaciones e hipótesis razonadas.

Se trata de poder ofrecer una visión profesional y adaptable a los requerimientos de cada grupo, desde públicos con escasos conocimientos en la materia, hasta especialistas de diferentes áreas (música, arte, historia, arquitectura, restauración, etc.). Para poder formar a los guías en la prestación de un servicio de calidad se trabajó previamente en la selección de unos contenidos y referencias bibliográficas amplias que pudieran darles la base necesaria para sentirse seguros defendiendo datos concretos.

Por supuesto, la visión de un historiador del arte aporta, precisamente, una perspectiva abierta a la presentación de hipótesis fundamentadas en la documentación y no en la interpretación del patrimonio desde impresiones subjetivas.

Se entiende entonces la diversidad de los datos y bibliografía utilizada por la necesidad del guía de conocer la evolución de la interpretación que se ha hecho del monumento a lo largo de los años, justificada por un momento histórico o por la formación del autor de las tesis en cuestión. Un historiador no debe descartar información aún cuando esta esté superada por nuevos datos más certeros, ni basarse en su personal interpretación del elemento, sino que debe conocer las hipótesis e interpretaciones presentadas con anterioridad por otros autores y como guía-transmisor debe hacerlas comprensibles. Las certezas y aseveraciones les corresponden a los investigadores y a los guías les corresponde la presentación objetiva de estas teorías.

En cuanto a la bibliografía más importante en esta selección de contenidos, mencionaría, atendiendo a las diferentes disciplinas, a los musicólogos Villanueva y López Calo, quienes han trabajado extensamente sobre la música medieval y los instrumentos representados en el Pórtico de la Gloria, participando activamente en la reconstrucción de los mismos. En lo referente a la interpretación teológica habría que nombrar al catedrático Núñez Rodríguez o al propio Deán de la Catedral, D. José M^a Díaz. Y en el terreno de la historia del arte, que abarca estudios de iconografía, arquitectura, comparaciones formales de estilo, etc. señalaría a Castiñeiras González y Serafín Moralejo con estudios de interpretación iconográfica aún en plena vigencia e incluso con tesis que desbancan a otras anteriores. A nivel estilístico hay continuidad en la presentación del Pórtico de la Gloria como el referente del estilo de la transición al gótico.

Por último, mencionaría un libro destacado en los estudios de la Catedral de Santiago que sirve para como manual de todas las épocas y fases constructivas del conjunto, proporcionando

un referente para el contexto del Pórtico. Este volumen fue coordinado por el catedrático de historia del arte, X. M. García Iglesias, y en él participaron profesores especialistas en cada estilo, de la facultad de Xeografía e Historia de la Univesidad de Santiago.

Objetivos del programa

El impulsor de este programa de visitas guiadas ha sido desde su origen y planteamiento por la Fundación Pedro Barrié de la Maza, la consecución de un objetivo, *“conocer para proteger”*. Si los ciudadanos, turistas y expertos conocen mejor la obra y el necesario proceso de estudio y restauración que se está desarrollando en torno a ella, serán poseedores de las mejores armas para su defensa, la comprensión de su valor y el estado de deterioro, que necesita frenarse cuanto antes. Se trata de una puesta en escena sencilla para dejar a la obra hablar por sí misma y ser ella la que, con una pequeña ayuda por parte de los traductores (guías), de cuente a los visitantes de sus secretos, su valor histórico, su belleza artística o su lección de arquitectura.

Los contenidos están pensados para ser adaptables a cada grupo buscando siempre la calidad y precisión de los mismos. Por ello todo el personal es licenciado en historia del arte para ser capaces de completar la información adecuadamente, de flexibilizar el discurso dependiendo de la información de base que tenga el visitante o, simplemente, de utilizar el lenguaje apropiado.

Los objetivos de este programa de visitas son los siguientes:

- Difundir conocimiento habitualmente reservado a los técnico en ámbitos tan diversos como la música, historia, arte, arquitectura, restauración, teología, etc.
 - Hacerlos partícipes de un proyecto. Establecer empatía con los sentimientos que la obra provoca.
 - Tener en cuenta la información previa del grupo para adaptar la explicación.
 - Realizar una actividad que sea lúdica a la vez que didáctica.
- Convertir lo que puede ser visto como un inconveniente en una oportunidad única.

La organización y diseño de estas visitas pretende también conformarse como una oferta singular dentro de las actividades culturales de la ciudad. Por ello se marcan unos objetivos paralelos en esta línea:

- Diferenciación con respecto a la oferta ya existente (visitas de guías oficiales a la ciudad, la catedral, etc., visitas guiadas a exposiciones, audioguías, etc.).
- Enriquecimiento de la oferta con otros proyectos:
 1. Los instrumentos del Pórtico de la Gloria.
 2. El Coro Pétreo del Maestro Mateo.
- Temática específica centrada en la obra de Mateo.
- Oferta temporal, experiencia irrepetible.

Después de explicar detalladamente las características de la organización de este programa de visitas guiadas sería oportuno mencionar algunos de los aspectos que convierten en excepcio-

nales estas visitas y que hacen que merezca la pena salvar cuantas complicaciones surjan de cara a su celebración. Podríamos mencionar para empezar la extraordinaria oportunidad que supone el diseño de un andamio visitable que permite acercar al público detalles de una obra de arte preparada para ser vista desde seis metros de distancia, como los restos de las policromías que cubrían el conjunto escultórico por completo y que son visibles en mucha mayor medida de lo que se apreciaba sin el andamio. También se perciben las afecciones que sufre el conjunto y que hacen tan necesario esta ambiciosa intervención después de sus ochocientos años de vida⁸. Se observan también curiosidades en los gestos y expresiones de las figuras no visibles anteriormente, como el repertorio de posturas de oración entre los bienaventurados dispuestos en dos grupos de pequeñas figuritas a los lados del tímpano central que incluso muestran algún problema de acomodo entre ellos. Se hace perceptible el sistema constructivo como figuras pertenecientes a un bloque único con la losa que le sirve de anclaje en la estructura arquitectónica y que aunque fueron previamente diseñados y medidos para encajar a la perfección, finalmente no fue así y vemos correcciones en las piezas como por ejemplo alguno de los veinticuatro ancianos que tuvo que ser colocado después de cortar parte de la escultura de un ángel previamente colocado.

Conclusiones

El proyecto del Programa de Visitas Guiadas al Pórtico de la Gloria, nace de un interés colectivo por parte de las instituciones involucradas en el Programa Catedral de Santiago de Compostela. Principalmente la entidad promotora, la Fundación Pedro Barrié de la Maza, desarrolla este programa como muestra de su vocación educativa, pero sin la colaboración del Cabildo o el Arzobispado no hubiese sido posible. El éxito del programa viene determinado por el apoyo constante que se le brinda desde el inicio por parte de los promotores y también por parte de la población local. Esto se demuestra con las cifras de visitantes y más aún con la elevada demanda que ha excedido la oferta con creces.

La empresa sigue los estándares de conservación preventiva del patrimonio y de difusión de un proyecto de restauración para concienciar a la gente del valor de nuestro legado cultural y de la obligación de estudiarlo y preservarlo para transmitirlo a futuras generaciones. No obstante el

8. Las afecciones que sufre el conjunto mateano son numerosas: filtraciones de humedad (la más importante procedente de una grieta entre la torre de las campanas y la fachada principal que llega hasta la zona de las estatuas columnas donde se representa a los apóstoles), eflorescencias y sublorescencias salinas (como consecuencia de las humedades en las que se disuelven las sales y que después de circular por el interior de la piedra porosa e ir destruyendo parte de los aglutinantes propios de ella, aparecen en la superficie cristalizadas una vez que el agua se ha evaporado por cambios de temperatura, etc.), depósitos de grasa humana (sobre todo en la zona del parteluz y el Santo dos Croques que han ennegrecido la piedra además de haberse perdido parte del trabajo de la piedra por el roce), alteraciones cromáticas en los pigmentos de las policromías (las alteraciones más habituales son las producidas por la exposición solar o las humedades, pero también se pueden producir por la reacción química de los componentes de la pintura), biodeterioración (la deposición de polvo genera una capa de materia orgánica que se convierte en alimento para la vida microscópica como bacterias, hongos y algas, que además disponen de luz solar y agua para sobrevivir; o la vida macroscópica como líquenes, plantas o aves que llegan a construir sus nidos en lugares tan inusuales como la corona de espinas que sujeta uno de los ángeles del tímpano), etc.

marco de gestión es el de métodos ya estudiados, desarrollados y probados en otros contextos, se ha elaborado un proyecto específico que repercute directamente en los resultados de las visitas y en la percepción del público.

Después de un año y tres meses de evaluación continua del Programa de Visitas Guiadas al Pórtico de la Gloria concluiría que para gestionar cualquier programa de visitas se debe siempre entender la propuesta como una oferta viva y adaptable desde el inicio hasta el fin del proyecto.

Para iniciar un programa de difusión del patrimonio se debe, por tanto, hacer un previo “estudio de caso” que permita adaptar todas aquellas metodologías y ejemplos que pueden parecer adecuados o a los que se quiere imitar. Es absolutamente necesario el hacer un análisis del público al que se pretende dirigir el programa y de las circunstancias particulares que rodean al elemento patrimonial y al emplazamiento del centro de recepción de visitantes.

Cada proyecto requiere un tratamiento individualizado por sus especiales características, ningún elemento de patrimonio es igual a otro (ningún Pórtico es igual a otro aunque se encuentre en una catedral de peregrinación similar, emplazado en una ciudad histórica medieval, etc.). Para comprender el elemento en sí es necesario hacer las comparaciones necesarias con otros elementos similares que permitan tener referentes adaptables a la individualidad de cada monumento con cargas históricas, sociales, arquitectónicas... diferentes.

Después de la adecuación de los modelos y métodos de difusión al elemento objeto de estudio, se debe tratar de establecer ritmos, cadencias y patrones propios del proyecto para que en el futuro el programa pueda tener proyección en el tiempo o que las conclusiones obtenidas de un programa puedan servir para el diseño de una oferta ulterior o la mejora de la actual. Es, en definitiva, el concepto de evaluación continua que permite garantizar un estándar de calidad que camine siempre hacia adelante, *ultrae et sese* constantemente, más allá y más alto.

El Programa de Visitas Guiadas al Pórtico de la Gloria en esta primera etapa ha tenido un recorrido corto pero se prepara para continuar en una segunda fase, esperemos aún más fructífera y con suficiente solidez como para servir de modelo a otros proyectos futuros en la misma catedral de Santiago de Compostela o en otros lugares. No hay que olvidar mencionar el ejemplo que ha supuesto el Programa Abierto por Obras en la catedral de Vitoria, las visitas a la fachada de la catedral de San Pablo en Zaragoza o la visita a las vidrieras de la catedral de Burgos. Estos tres ejemplos suficientemente diferentes pero centrados en procesos de restauración visitables han supuesto un modelo adaptable al caso de las visitas a la restauración al Pórtico de la Gloria.

Para terminar quisiera remarcar la idea del fundamental papel de los historiadores del arte en el sector del patrimonio, cada disciplina se orienta a cubrir una necesidad de la sociedad y la historia del arte entra en los nuevos tiempos para demostrar su función práctica en el mundo de la gestión y la difusión del patrimonio cultural. La pura investigación académica sirve para generar rentabilidad económica si se aplica a la sociedad del conocimiento y a nuevas empresas con profesionales formados en humanidades sin dejar de entender aspectos administrativos y prácticos más propios de las ciencias. La historia del arte ha de caminar hacia la aplicación de sus investigaciones en términos útiles para la sociedad, y esto se conseguirá siempre que los nuevos licenciados vean un horizonte abierto o decidan caminar hacia él y ser instrumentos del cambio.

Bibliografía

- ALONSO FERNÁNDEZ, L.: *Introducción a la nueva museología*. Alianza Editorial. Madrid, 1999.
- BALLART HERNÁNDEZ, J. Y JUAN I TRESSERRAS, J.: *Gestión del patrimonio cultural*. Ariel Patrimonio. Barcelona, 2005.
- BONET, L., CASTAÑER, X. y FONT, J. (ed.): *Gestión de proyectos culturales. Análisis de casos*. Ariel Pacticum. Barcelona, 2001.
- CALAF MASACHS, R.: *Arte para todos: miradas para enseñar y aprender el patrimonio*. Trea. Gijón, 2003.
- CAMPILLOS GARRIGÓS, R.: *La gestión y el gestor del patrimonio cultural*. Editorial KR. Murcia, 1998.
- CASTRO ALLEGUE, F. M.: *Código del patrimonio cultural gallego*. Xunta de Galicia. Galicia, 2005.
- CUADRADO GARCÍA, M. y BERENGUER CONTRÍ, G.: *El consumo de servicios culturales*. ESIC Editorial. Madrid, 2002.
- GUERRA ROSADO, F. J.: *Interpretación del patrimonio: diseño de programas de ámbito municipal*. UOC. Barcelona, 2008.
- HOOPER-GREENHILL, E.: *Los museos y sus visitantes*. Ediciones Trea, S.L. Asturias, 1998.
- LORENTE, J. P. (dir.): *Museología crítica y arte contemporáneo*. Prensas Universitarias de Zaragoza. 2003.
- PÉREZ SANTOS, E.: *Estudios de visitantes en museos: metodología y aplicaciones*. Trea. Gijón, 2000.
- SANTACANA MESTRE, J. y SERRAT ANTOLÍ, N. (coords.): *Museografía didáctica*. Ariel. Barcelona, 2005.
- VALDÉS SANGÜÉS, M^a C.: *La difusión cultural en el museo: servicios destinados al gran público*. Trea, Gijón, 1999.
- VARELA CAMPOS, M^a P. (coord.): *Actas del IV Congreso Internacional sobre musealización de xacementos arqueolóxicos celebrado en Santiago de Compostela del 13 al 16 de noviembre de 2006*. Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 2007.



Fig. 1: Grupo de bienaventurados en el cuadrante superior derecho del tímpano central donde se ve a uno de ellos agarrando las manos de su compañero en oración. ©Fundación Barrié ©Jordi Sarra



Fig. 2: Ancianos músicos en la arquivolta exterior del tímpano central donde se aprecian evidentes deterioros por humedades (eflorescencias salinas y consecuentes pérdidas de policromía). ©Fundación Barrié

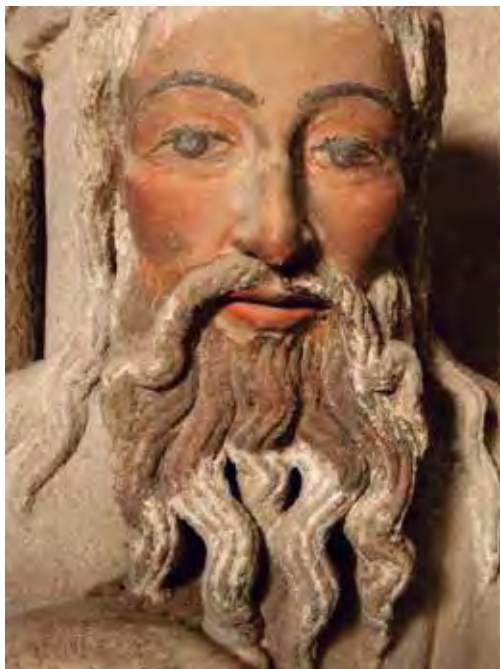


Fig. 3: Abundantes restos de policromía en la cara de San Juan Bautista, situado en la contraportada de la fachada principal de la Catedral de Santiago, enfrente de las estatuas columnas de los apóstoles (lado de la epístola). ©Fundación Barrié ©Jordi Sarra



Fig. 4: Una restauradora libera a la figura del Profeta Daniel (entre las estatuas columnas del lado del evangelio) de una gruesa capa de polvo que impedía apreciar la policromía existente así como su estado de deterioro, además de suponer una de las causas del mismo por su adherencia a la pintura siendo un foco de humedad y de biodeterioro. ©Fundación Barrié ©Tino Martínez

Docencia, investigación y cooperación municipal. Las pinturas murales del castillo-convento de Sant Raimon de Penyafort (Barcelona)

MARIA DE GRÀCIA SALVÀ PICÓ

Escuela de Artes y Oficios, Diputación de Barcelona

Resumen: El ayuntamiento de Santa Margarida i els Monjos (Barcelona) es el propietario, desde el año 2002, del castillo-convento de San Raimundo de Penyafort, lugar de nacimiento del que fue fundador de la orden dominica. Mediante un convenio de colaboración entre el Ayuntamiento y la Escuela de Artes y Oficios de la Diputación de Barcelona, se han llevado a cabo unos seminarios con el objetivo de estudiar las pinturas murales que decoran diferentes ámbitos del recinto religioso. Paralelamente hemos iniciado un trabajo de investigación, aún en proceso, que nos ha permitido identificar, fechar y analizar los murales descubiertos hasta el momento. Se trata de un estudio previo a la restauración arquitectónica y a la de los propios murales, imprescindible cuando se trata de un monumento de interés cultural.

Palabras clave: Pintura mural/Mural painting; Pintura religiosa barroca/ Baroque religious paintings, Orden dominica/ Dominican order; San Raimundo de Penyafort/ San Raimundo de Penyafort; Estudio histórico y artístico

Summary: The city council of Santa Margarida i els Monjos (Barcelona) is the owner, from the year 2002, of the castle-convent of Saint Raimundo of Penyafort, place of birth of the that went founder of the order dominica. By means of an agreement of collaboration between the City council and the School of Arts and Jobs of the Deputation of Barcelona, have carried out some seminars with the aim to study the paintings murales that decorate different fields of the religious enclosure. Simultaneously we have initiated a work of investigation, still in process, that has allowed us identify, date and analyse the murales discovered until the moment. It treats of a previous study to the architectural restoration and to the one of the own murales, indispensable when it treats of a monument of cultural interest.

Keywords: Pintura mural/Mural painting; Pintura religiosa barroca/ Baroque religious paintings, Orden dominica/ Dominican order; San Raimundo de Penyafort/ San Raimundo de Penyafort; Historical and artistic study

La Diputación de Barcelona ofrece apoyo económico y técnico a los ayuntamientos de la provincia para el estudio, preservación y conservación de su patrimonio. El Servicio de Patrimonio Arquitectónico Local (SPAL) tiene una larga y merecida reputación en materia de restauración y estudios históricos del patrimonio edificado.¹ También la Oficina del Patrimo-

1. López Mullor, A., "Veinte años después", *Arqueología de la Arquitectura*, Vitoria, I, 2002, p. 159-174. Id., en prensa, "La construcción de un método de intervención arqueológica en el patrimonio edificado", *Arqueología aplicada al Estudio e Interpretación de Edificios Históricos. Encuentro de expertos. Madrid 14, 15 y 16 de octubre de 2009*, Ministerio de Cultura, Instituto del Patrimonio Cultural de España.

nio Cultural, a través de la *Xarxa de Museus*, presta un amplio catálogo de servicios técnicos a los equipamientos municipales de esta índole. En nuestro caso, se ha establecido un convenio de colaboración entre el ayuntamiento de Santa Margarida i els Monjos y la Escuela de Artes y Oficios de la Diputación, para el estudio de la decoración mural del castillo-convento de San Raimundo de Penyafort. La finalidad del convenio es doble. Por una parte, realizar unas clases teórico-prácticas con alumnos del departamento de conservación y restauración de la Escuela de Artes y Oficios y de la facultad de Bellas Artes de la Universidad de Barcelona, en los que se ha abordado el estudio de los murales desde la perspectiva histórica, de la conservación y del análisis químico.² Por lo que se refiere al estudio histórico y artístico, se han impartido unas sesiones teóricas de historia del arte aplicada al estudio de las pinturas murales. Posteriormente los alumnos han realizando un pequeño trabajo de investigación sobre los murales del convento de San Raimundo en el que han descrito, identificado y analizado brevemente las imágenes pintadas. Por otra parte, los profesores hemos redactado unos informes dónde se recogen las conclusiones de los estudios antes citados. El objetivo de ésta comunicación es dar a conocer los resultados obtenidos en la investigación histórica.³ (fig. 1)

El castillo-convento de San Raimundo de Penyafort es un edificio más conocido por ser el lugar de nacimiento del santo, en 1185, que como monumento histórico. El año 1993 fue declarado Bien Cultural de Interés Nacional.⁴ La documentación escrita consultada nos ha permitido pergeñar la evolución constructiva del edificio y los cambios de titularidad. La primera noticia conocida sobre el lugar data del siglo XI y hace referencia a una torre de vigía. Desde el siglo XII es propiedad de la familia Penyafort. A comienzos del siglo XVII pasa a manos de Martí Joan d'Espuny i Angleçola. El nuevo propietario dona la torre y otras dependencias a los frailes dominicos, en 1603. En este mismo año se construye una capilla de piedra adosada a la torre citada. En la documentación aparece citada como capilla vieja. Posiblemente también sea de la misma época la llamada sacristía vieja, situada entre la cabecera de la capilla vieja y la cara externa de la torre, así como una especie de deambulatorio que circunda exteriormente la torre. La fecha de 1613, inscrita en el dintel de piedra de acceso al recinto, parece indicar el momento en el que concluyeron aquellas obras. Entre los últimos decenios del siglo XVII y los primeros del XVIII se lleva a cabo la edificación de una nueva iglesia y de diferentes dependencias del convento, quedando todo ello acabado hacia 1730. A raíz de la construcción de la iglesia nueva, denominada así en los

2. Entre 2007 y 2008 se han llevado a cabo dos seminarios, en los que se han incluido estudios teóricos previos a la restauración y prácticas de consolidación de las pinturas. En el equipo docente han participado: por parte de la Escuela de Artes y Oficios, Maria de Gràcia Salvà que ha realizado el estudio histórico y artístico; Núria AVECILLA y Rosa M. Gasol, han analizado el proceso pictórico y dirigido las prácticas de restauración. En esta última labor ha participado Maria Antonia Heredero, profesora de restauración en Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Barcelona.

3. Un breve avance de los resultados, sobre todo desde la perspectiva de los estudios de restauración y técnica en R. M. Gasol, N. AVECILLA, M.G. Salvà, "Estudis previs en la conservació i restauració de la pintura mural: El castellmonestir de Sant Ramon de Penyafort (1)", *Full informatiu Grup Tècnic Conservadors Restauradors*, 66, 2010, p. 5-17.

4. Ley 9/1993 de 30 de septiembre del Patrimonio Cultural Catalán. Número de registro: R-I-51-5690.

documentos, la capilla vieja se convierte en una especie de pórtico de ingreso al nuevo lugar de culto. Después de la desamortización, el castillo-convento va pasando por diferentes propietarios.

A partir de 1959 fue comprado por sucesivas familias norteamericanas con la intención de establecer diferentes actividades económicas, desde un hotel hasta una explotación vitivinícola. Parece ser que alguno de estos propietarios se llevó gran parte de los documentos que se guardaban en la biblioteca del convento. Desaparecidos durante muchos años hace poco vieron en la biblioteca de la Universidad de Notre Dame, en Indiana (Estados Unidos). En 1970 esta universidad compró cuarenta libros de teología editados entre los años 1541 y 1707 y nueve manuscritos, fechados entre 1603 y 1817. Constan de cuatro libros mayores de recibos y costos, dos ejemplares del libro de comidas, un expediente sobre el granero, un registro de las oraciones del rosario de 1682 y otro de las misas y el censo mensual de 1760.⁵

Las pinturas murales de la Sacristía Vieja (fig. 2)

Hasta este momento y a la espera que se descubran nuevas pinturas cuando se vaya restaurando el recinto religioso, hemos estudiado la decoración de tres ámbitos. En primer lugar, la conservada en la llamada sacristía vieja pues según nuestro criterio serían las primeras en ejecutarse. En segundo lugar, la ornamentación de la capilla vieja. Y en último lugar las de la primera capilla del lado del epístola de la iglesia nueva.

La sacristía vieja está situada en un espacio absidal situado a levante de la capilla vieja. Es un cuerpo irregular limitado por la pared este de la capilla, la cara norte de la torre y un muro semicircular, al este que cierra el recinto. Las pinturas actualmente visibles decoran los muros oeste, nordeste y norte. Todo el conjunto está en muy mal estado de conservación, especialmente las escenas pintadas en las paredes que dan al nordeste y al norte. La orientación geográfica, las humedades que se filtran por capilaridad y el paso del tiempo han afectado mucho esta zona. Además, entre los años setenta y ochenta del siglo pasado, se rehizo el techo de forma desafortunada y sin control alguno. El nuevo sistema de cubrición destruyó las partes altas de los murales, dificultando todavía más la interpretación de los temas representados. Precisamente en una de las prácticas de los seminarios a los que nos hemos referido, los alumnos dirigidos y ayudados por las profesoras de restauración han llevado a cabo una limpieza superficial e iniciado la consolidación de los murales. La restauración definitiva será efectuada por el Centro de Restauración de Bienes Muebles de la Generalitat de Catalunya. En todo caso, los resultados han sido muy gratificantes ya que han puesto al descubierto partes de pintura ocultas por una capa de suciedad oscura. Mediante la investigación histórica llevada a cabo, hemos podido identificar casi todas las escenas. Además, al haber reconocido el tema, los personajes, los atributos y otros detalles, los trabajos de restauración han resultado más certeros.

5. El ayuntamiento de Santa Margarida i els Monjos ha obtenido una copia de estos libros y documentos. Desgraciadamente, aunque se ha solicitado en varias ocasiones, en el momento de redactar la comunicación no hemos podido acceder a esta información.

Mediante los análisis químicos efectuados de las muestras extraídas⁶, ha podido saberse que la pintura se aplicó al temple. Sobre una capa de mortero con gran cantidad de yeso aglutinado con cola se dispuso una capa fina y rojiza, formada por tierras ferruginosas, la llamada Tierra de Siena. Ésta a su vez, se cubrió por otra capa de blanco de plomo y carbonato de calcio aplicada con cola.

Empezaremos la lectura de este ámbito por la decoración pintada en el muro occidental. A la izquierda y en la parte superior del mismo, aparece un fraile dominico que sostiene un largo rosario con la mano izquierda. La zona que corresponde al rostro está totalmente perdida, lo cual dificulta en gran medida la identificación del personaje. Parece que se dirige hacia una capillita rectangular y cubierta a doble vertiente, situada delante de él. A pesar de estar en un mismo plano, la menor dimensión de la construcción con respecto al hombre, nos hace pensar que quizá se ha querido indicar su lejanía. En todo caso, es notoria la falta de pericia para solucionar la perspectiva y la construcción de la escena. Si tenemos en cuenta que además del rosario lleva un báculo, podríamos pensar que estos atributos pertenecen a un santo, quizá Domingo de Guzmán. En un momento de su vida, la Virgen se le aparece en una capilla y le entrega el rosario para que predique la fe cristiana alrededor del mundo. Según explica la leyenda, Domingo salió de la capilla con el rosario en la mano y empezó a usarlo para convertir a los albigenses.⁷

A los pies del dominico hay una inscripción en letras blancas sobre una cartela de color negro. Actualmente es prácticamente ilegible pero hemos podido descifrarla gracias a una fotografía antigua en la que las letras se aprecian mejor. Por su interés la transcribimos literalmente: *Venerable Pare Mestre Frare Pere Joan Guasch Fundador de aquest convent [col.locà] la primera pedra a 2 [...] de ma [...] [1603] mori a 31 de agost de [1613] [seixanta] anys.*⁸ Se puede traducir como: Maestro Padre Fray Pere Joan Guasch, fundador de este convento colocó la primera piedra a 2 de mayo de 1603. Murió a 31 de agosto de 1613 con sesenta años. Pere Joan Guasch (1553-1613) fue el fundador del convento de San Raimundo y un personaje importante en la orden dominica. Sabemos por la documentación escrita que murió el 31 de agosto y sus funerales fueron celebrados el 4 de septiembre. Nos referiremos otra vez a él cuando analicemos las pinturas del arcosolio de la capilla vieja.

Debajo de la inscripción se encuentra el escudo de la familia Penyafort flanqueado por sendas cráteras con rosas. El escudo es circular y el campo está segmentado por cuatro cuarteles. En los de arriba y abajo, están pintadas las cuatro barras de los Reyes de Aragón y condes de Barcelona y en los de los lados una roca coronada por una piña. Entre el filete del escudo y el jarrón

6. R. Rocabayera; J.L. Prada, "Estudi inicial de dues pintures murals del Castell de Penyafort: la sagristia i l'arcosoli", Barcelona, 2008. Informe inédito de los resultados de los análisis efectuados por Cetec-Patrimoni.

7. J. Vorágine, *La Leyenda Dorada*, I, Madrid, 1994, p. 447

8. VV.AA, *Informe i Prediagnòstic. Castell-Convent de San Raimundo de Penyafort (Convent de Sant Ramon del Penedés), Santa Margarida i els Monjos (Alt Penedés)*, Servei de Patrimoni Arquitectònic Local, Diputació de Barcelona, Barcelona, 2003, inédito. Agradecemos al Servei de Patrimoni Local las facilidades dadas para la consulta de este informe.

de la izquierda, está pintada en negro la fecha de 1641. Todas las referencias bibliográficas sobre estas pinturas coinciden en asegurar que la fecha coincide con su ejecución. Seguramente fueron realizadas para honrar y perpetuar la memoria de Fray Pedro Joan Guasch.

Siguiendo el mismo orden de lectura, encontramos una composición piramidal formada por la Virgen del Rosario rodeada de ángeles y flanqueada por dos santos, Domingo de Guzmán y Reginaldo de Orleans. El modelo formal compositivo posiblemente es italiano, como por ejemplo La Virgen entregando el rosario a Santo Domingo de Federico Barocci. Los dos santos están de pie y con los brazos abiertos. A la derecha, santo Domingo, reconocible no solamente porque su nombre está pintado debajo de sus pies, sino también por la presencia de la cruz de doble travesaño, del libro de la orden, del orbe y de la estrella, atributos específicos del santo fundador. A la izquierda, san Reginaldo que sería difícil de reconocer si no fuese porque su nombre también aparece pintado. La limpieza de la capa de suciedad de esta zona ha puesto al descubierto algunos detalles que nos han facilitado la identificación del tema. Mediante el análisis iconográfico hemos interpretado que se trata del episodio en el que la Virgen del Rosario entrega el hábito dominico a los santos Domingo de Guzmán (1170-1221) y Reginaldo de Orleans (ca.1180-1220). Según explica la hagiografía de Reginaldo, éste cayó gravemente enfermo a poco de entrar en la orden. La Virgen se le apareció y no solamente lo salvó sino que lo agració entregándole el nuevo hábito blanco con capa negra que, a partir de entonces, vestirían los dominicos.⁹ Parece ser que santo Domingo presenció el milagro desde la iglesia donde se hallaba rezando. Francisco Pacheco, pintor y tratadista barroco, recomienda pintar cuadros con el tema de santo Domingo participando de este milagro. En su tratado de pintura indica que el relato del episodio es debido a san Antonio de Florencia: *...cuando Santo Domingo comenzaba a juntar compañeros para su sagrada religión, apareció la Santísima Señora al santo Fray Reginaldo, estando muy enfermo, y le mostró el hábito entero, hasta la correa, y dexándoselo allí se lo vistió, después, Santo Domingo, y otros de la misma hechura a sus religiosos, comenzando de Reginaldo.*¹⁰ Durante nuestra investigación hemos hallado un cuadro del siglo XVII en el que se ha representado un tema similar. En la parte superior la Virgen del Rosario sostiene en ambas manos sendos hábitos dominicos. Abajo santo Domingo de Guzmán y a ambos lados los principales santos de la orden: Pedro de Verona, Tomás de Aquino, Antonio de Florencia, Vicente Ferrer y Catalina de Siena.

La capa que usó santo Domingo en vida tiene cierta relación con San Raimundo de Penyafort. Según las crónicas dominicas, el mismo año que Raimundo fue nombrado Vicario General, en 1238, dio permiso a fray Juan Gil para que se llevase la susodicha capa al convento de Santarem en Portugal, donde todavía se conserva esta reliquia.

En la parte baja del mismo muro y debajo de la escena descrita antes se abre una pequeña hornacina flanqueada por dos ángeles pintados. El marco rectangular de este nicho está decorado

9. "Acto seguido le mostró un hábito y le dijo: Ahí tienes el hábito de los religiosos de esta orden", J. Voràgine, *La Leyenda Dorada*, I, Madrid, 1994, p. 447.

10. F. Pacheco, *El Arte de la Pintura*, Madrid, 1990, p.696.

con roleos y en el interior se conservan restos de pintura bastante alterados, aunque podemos pensar que el fondo sería de color azul y con estrellitas doradas. Está enmarcada por una especie de cortinaje culminado por un pequeño orbe. Posiblemente tendría como función albergar alguna imagen, presumiblemente de la Virgen del Rosario o más probablemente de san Raimundo de Penyafort. Actualmente ha perdido la policromía, quizá por la humedad del suelo que, por capilaridad, se ha filtrado a las paredes. Lo mismo ocurre con la parte baja de los dos ángeles pintados a ambos lados. Aunque bastante degradados, todavía se puede apreciar su silueta. Van vestidos de diáconos, con la túnica dalmática encima del alba y estola en forma de banda, Tienen largas cabelleras rubias y las alas desplegadas. El de la derecha es el ceriferario, pues sostiene un cirio grueso con la mano del mismo lado. El de la izquierda, turiferario, aguanta un incensario y una antorcha.

Las pinturas continúan en la pared noroeste que corresponde a la cara externa de la torre medieval que hemos mencionado al principio. Tanto en este muro como en el siguiente, las alteraciones provocadas por las humedades y la suciedad, así como por la destrucción causada por la construcción de una cubierta dificultan mucho la identificación de las escenas. Por ahora, sólo podemos plantear hipótesis interpretativas, basadas especialmente en la identificación de los personajes, mediante sus atributos respectivos. En el registro superior se puede ver un eclesiástico vestido con una capa pluvial, sentado en un trono; en la mano tiene una llave. La cabeza se perdió cuando se construyó el techo, por lo tanto no sabemos si lleva mitra o tiara. Tanto por la llave como por el contexto, podríamos pensar que se trata del Papa Pío V. Arrodillado delante de él se identifica un monje dominico, quizá Raimundo de Penyafort. Por debajo de la escena, hay una línea de imposta de color negro que contiene una inscripción. Por ahora no nos ha sido posible transcribirla puesto que todavía está parcialmente tapada con repintes y suciedad. Seguramente nos ayudará a entender el significado del episodio anterior. En el registro inferior sólo se percibe la silueta de un dominico. Parece que lleva un crucifijo atado a la cintura y se apoya en un báculo. Podría tratarse de santo Domingo.

A pesar de su pésimo estado, la decoración pintada en el muro norte nos ha proporcionado mayor información. A duras penas se percibe la traza de tres monjes dominicos decapitados, que sostienen su propia cabeza con las manos. Este modelo iconográfico corresponde al de los santos cafalóforos. Según algunos estudiosos, la fuente habría que buscarla en la forma de enterrar a los mártires. Según otros, corresponde a un texto de san Juan Crisóstomo.¹¹ Hemos dado con la identificación de los santos gracias al hallazgo de un cuadro donde se recoge esta escena. Se trata de una pintura al óleo de autor anónimo titulada *Árbol genealógico con santos y santas de la Orden Dominicana*, conservado en el Museo Comarcal de Manresa (Barcelona).¹² De este cuadro se sabe bien poco, simplemente que procede de la sacristía de la iglesia de Santo Domingo de la misma población. Próximamente iniciaremos un estudio de esta obra, ya que creemos que se puede emparejar formalmente con la pintura del castillo-convento objeto des estudio. Aunque sean de dos

11. J.M. Azcárate, *Acta Martyrium*, Enciclopedia Rialp, Madrid, 1991

12. Mide 2,20x3,50 m. y está registrado con el número 4131. Ingresó en el museo hacia el año 1936. Agradecemos a Mercè Alabern, alumna asistente al primer seminario, el uso del paralelo.

técnicas distintas, notamos cierta similitud en el dibujo, en la forma oval de las cabezas, en los rasgos de los rostros y en la manera de pintar las manos. En todo caso, para el estudio de los murales ha sido un gran hallazgo ya que nos ha permitido saber que los tres calafóforos coinciden con los llamados seis mártires de Tolosa. En el cuadro están pintados en el extremo izquierdo del segundo registro empezando por abajo, dispuestos en círculo. Los tres de delante muestran entre las manos sus cabezas quedando ocultos los tres de detrás por los primeros. A pesar de las investigaciones efectuadas, hasta el momento no hemos podido descubrir la historia referida a los seis mártires. De todas maneras, la identificación de las figuras nos permite reconstruir la escena y nos hace pensar que las tres que faltan estarían dispuestas a continuación de las anteriores, en los muros este y norte de la sacristía. Aunque con los vestigios conservados es imposible plantear la restitución de las figuras, como mínimo podremos aportar una información visual que facilite la comprensión del programa iconográfico del conjunto. (fig. 3)

A partir de las consideraciones anteriores, proponemos como fecha de ejecución el año 1641. Alrededor de esta fecha, la sacristía se habría enriquecido con decoraciones murales para honrar a fray Pere Joan Guasch, fundador y promotor del convento, así como también de la orden dominica. El estilo de las figuras, la cronología de los paralelos y la documentación escrita se adecuan bastante a la fecha indicada.

Las pinturas murales de la Capilla Vieja (fig. 4)

Casi un siglo más tarde, según nuestras apreciaciones, se ejecutaría la decoración de esta capilla, que además es el primer edificio conventual que se construyó. Se trata de un espacio rectangular, orientado de este a oeste, al que se accede por una puerta que se abrió al edificar una nueva iglesia. La nave, formada por dos crujías, tiene la cabecera plana y está cubierta por una bóveda de arista. Una parte de la bóveda, la del lado oeste, todavía conserva las pinturas, aunque en algunas zonas todavía están por descubrir. La clave contiene el escudo de armas de la familia Espuny Anglesola y, junto con las nervaduras y las plementerías, está pintada en tonos rojos y ocre. En la parte alta del muro nordeste de la nave se abre un arcosolio, cuyo interior está decorado con unas pinturas barrocas que también han sido objeto de estudio. (fig. 5)

Los análisis efectuados de esta decoración nos han permitido dilucidar la técnica usada.¹³ La capa de preparación, hecha con un mortero de cal y arena, está recubierta por un enlucido de yeso aglutinado con cola, seguidamente aparece una capa de minio mezclada con una tierra rojiza, bastante oscura. Finalmente se ha aplicado un esmalte, posiblemente de azul de cobalto. La cromatografía nos confirma que se trata de pintura al óleo. Los colores han sido aplicados en capas, a manera de veladuras, aunque en algunas zonas el empaste de color es más espeso. Tanto la preparación como la manera de aplicar los colores se reproducen en la técnica de Antonio Viladomat, uno de los pintores de referencia del setecientos en Cataluña.¹⁴

13. R. Rocabayera; J.L. Prada, *ibid.*

14. F. Miralpeix, *El pintor Antoni Viladomat i Manalt (1678-1755): Biografia i Catàleg crític*, tesis doctoral, URL <http://www.tdx.cat/TDX 0421105-112821>, Universitat de Girona, 2005, p. 188.

Cuando realizamos el estudio, el estado de conservación de los murales no era del todo malo, aunque en algunas zonas había pérdida de capa pictórica y ennegrecimiento debido a la suciedad acumulada. El Servei de Restauració i Conservació de Béns Culturals de la Generalitat de Catalunya se ha hecho cargo de la restauración de las pinturas. En el año 2008, se restauró el arcosolio y está previsto continuar en la zona de la sacristía.

La interpretación del significado de la escena no nos ha resultado difícil, se trata de la Asunción de la Virgen, rodeada de ángeles, acompañada de dos dominicos. Tanto el modelo de Virgen, la distribución de los ángeles y la composición general, reproducen las directrices efectuadas por fray Pedro de Ribadeneira, recogidas en el *Arte de la Pintura* de Francisco Pacheco.¹⁵ Formalmente presenta bastantes similitudes con cuadros de la Asunción de la escuela madrileña de mediados del siglo XVII.¹⁶ De todas formas, el paralelo formal e iconográfico más interesante para estos murales lo hemos hallado en la Asunción de la Virgen de Annibale Carracci y colaboradores, conservado en la iglesia de Santa Maria del Popolo en Roma y fechado entre 1600 y 1601. Aunque los colores de los ropajes de la Virgen no coincidan, otra Asunción realizada por Carracci y Francesco Albani, para la capilla votiva de San Diego de Alcalá en la iglesia de los Españoles de Roma, también pudo servir de modelo. Datada en 1602, a mediados del siglo XIX los frescos fueron arrancados y una parte de ellos fue a parar al Museu Nacional d'Art de Catalunya. La inspiración en algunos grabados de Carlo Maratta nos parece evidente.¹⁷ Una Asunción de la catedral de Puebla, Méjico, fechada en 1732 y firmado por José Ibarra, presenta mucha similitud con la del arcosolio. Opinamos que se puede establecer una relación estilística con las pinturas murales de la sala de juntas de la Cofradía de los Dolores, en Mataró, donde aparece una Asunción rodeada de ángeles. Dichas pinturas, atribuidas tradicionalmente a Antoni Viladomat y ahora a Pau Priu o a Joan Gallart, están fechadas entre 1723 y 1737.¹⁸

A ambos lados de la Virgen aparecen dos personajes vestidos con el hábito dominico. El que está a la izquierda, a pesar del mal estado de conservación, es reconocible ya que lleva alguno de los atributos específicos de Santo Domingo de Guzmán, fundador de la orden dominica. Con la mano izquierda sostiene el Libro de la Regla y con la derecha, un largo rosario. Según su hagiografía, la Virgen se le apareció para entregarle el rosario, que le ayudaría en su tarea de propagación de la fe. El dominico pintado a la derecha de la Virgen, no presenta ningún atributo, el único elemento diferenciador son los quevedos que lleva puestos. Hemos descartado que se trate de alguno de los santos que llevan estas gafas, como san Jerónimo o Felipe Neri, ya que no coinciden con la orden religiosa. Creemos más factible que sea un retrato de fray Pedro Joan Guasch, fundador y primer prior del convento de Penyafort. En las *Actas del Capítulo de la Orden*

15. F. Pacheco, *El Arte de la Pintura*, Madrid, 1990, p. 657-658.

16. *Asunción de la Virgen*, Mateo Cerezo, Museo del Prado.

17. Grabado de la Asunción de la Virgen, conservado en el Museu de Bellas Artes de San Francisco, California.

18. Según Joan Bosch, son obra de Joan Priu, en cambio Francesc Miralpeix, las atribuye a Joan Gallart.

de *Predicadores* de 1617, se relata que murió en olor a santidad por sus múltiples milagros.¹⁹ La interpretación es plausible si se tiene en cuenta que, en aquellos tiempos, el uso de gafas estaba reservado, entre otros, a personajes religiosos con una formación intelectual probada, a los humanistas y a los estudiosos. Fray Pere Joan Guasch, era maestro de Teología en el Convento de Santa Catalina de Barcelona. Parece ser que quería instalar el Seminario de la orden dominica en el convento de Penyafort. (fig. 6)

El significado del programa iconográfico de este conjunto mural es el del enaltecimiento de la orden dominica, representada por Santo Domingo de Guzmán, fundador de la orden y Fray Pere Joan Guasch, fundador del convento de San Raimundo de Penyafort. La Virgen triunfante, subida a los cielos, los protege con sus manos y los hace partícipes del triunfo y los acoge al ámbito celestial.

La documentación consultada hasta estos momentos, nos proporciona unas fechas que hemos utilizado para acotar las de la realización de las pinturas de la capilla. Sabemos que entre 1723 y 1725, el Padre Tomás Ripoll provincial de los dominicos de Aragón, hizo una donación de mil cuatrocientas libras para acabar la nueva iglesia y de un cuadro de San Raimundo para el altar Mayor.²⁰ La puerta por la que se accede a la capilla vieja y a la nueva iglesia, fue realizada en 1730, según indica una inscripción en el dintel de la misma. Estos datos parecen indicar que el convento pasa por una etapa de actividad constructiva y posiblemente se aprovecha el momento para decorarlo con nuevas pinturas. A tenor de lo expuesto anteriormente, creemos que el conjunto pictórico de la capilla habría que fecharlo entre finales del siglo XVII, hacia 1693 y primera mitad del XVIII, hasta 1730.

Las montañas de la iglesia nueva (fig.6)

En la pared norte de la capilla de la epístola de la nueva iglesia, construida entre el último decenio del siglo XVII y la primera mitad del XVIII, hay vestigios de unos trazos negros sobre un enlucido blanco. Su mal estado de conservación casi los hace imperceptibles, aún así hemos intentado descifrar su significado. Posiblemente se trate de las montañas, dibujos a medida natural, de molduras, pilastras, frontones y usados en la construcción del templo.²¹ Hemos creído identificar las montañas del frontón partido de la puerta principal de la iglesia, de segmentos de arco de medio punto, de las pilastras usadas en las oberturas con su base y capitel correspondiente, así como dibujos de molduras de talón. Todavía en estudio, aprovechamos la comunicación para dar una primera noticia sobre dichas montañas.

19. J.M. Coll, "Los Castillos de San Pedro de Ribas, La Geltrú", *Analecta Sacra Tarraconense*, XIXII, Tarragona, 1952, p. 2.

20. J. Torrents, "El Castell de Penyafort. La permanència d'un ideal", *I Trobada d'Estudiosos del Foix*, Diputació de Barcelona, 2005, sin paginar.

21. Queremos agradecer a la doctora Carmen González y al señor Andrés Martín su inestimable ayuda en la identificación de las montañas.



Fig. 1 Castillo-convento de Sant Raimon de Penyafort (Santa Margarida i els Monjos, Barcelona). Detalle de la torre, una de las primeras construcciones del conjunto y puerta principal de tipo romano que da acceso al recinto eclesiástico. En el dintel tiene inscrita la fecha: 1730



Fig. 2 Pinturas murales de la Sacristía Vieja. Escena en la que se representa la Virgen del Rosario entregando los hábitos dominicos a santo Domingo de Guzmán y san Reginaldo de Orleans. Pintura al temple. Se pueden datar en el año 1641



Fig. 3 Sacristía vieja. A la izquierda, detalle de la cabeza decapitada de uno de los seis mártires de Tolosa. A la derecha, detalle de uno de estos santos del *Árbol Genealógico con santos y santas dominicos*, cuadro conservado en el Museo Comarcal de Manresa. Anónimo



Fig. 4 Capilla Vieja. Las pinturas murales se concentran en el arcosolio y en la bóveda de arista.
Alumnos asistentes al seminario realizando las prácticas de estudio de los murales



Fig. 5 Arcosolio en el que se ha representado la escena de la Asunción de la Virgen acompañada a su derecha, por Fray Pere Joan Guasch, dominico fundador del convento de Penyafort y a su izquierda, santo Domingo de Guzmán. Técnica de pintura al óleo. Las hemos fechado entre finales del siglo XVII, hacia 1693 y primera mitad del XVIII, hasta 1730. Han sido restauradas por el *Servei de Restauració i Conservació de Béns Culturals*, Departamento de Cultura, Generalitat de Catalunya, el año 2008

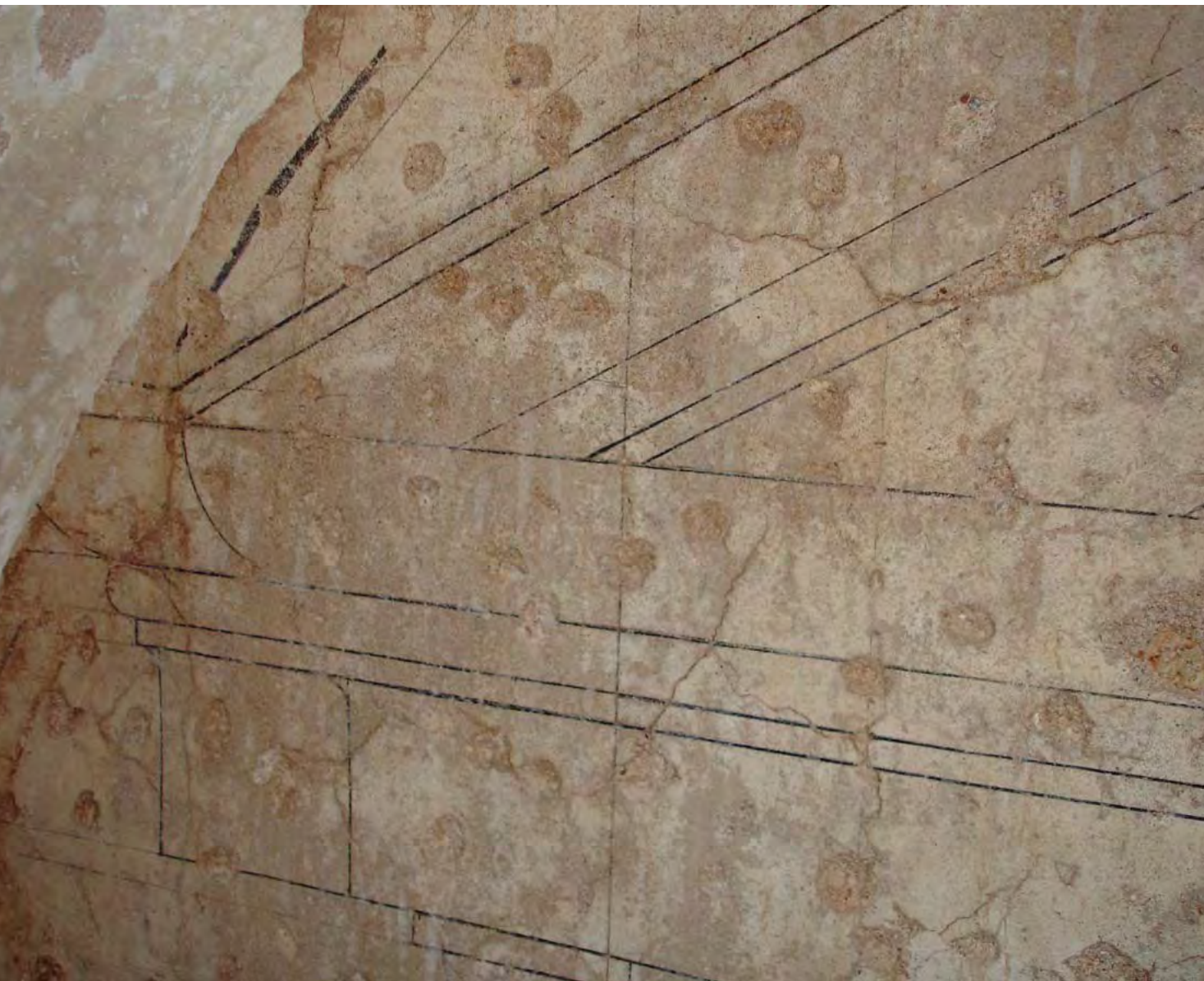


Fig. 6. Capilla de la epístola de la iglesia nueva. Trazos en negro de un frontón realizados sobre una capa de estucado. Forman parte de un conjunto de monteas que corresponden a diferentes elementos arquitectónicos usados en la fábrica del templo. Se pueden fechar entre el último decenio del siglo XVII y la primera mitad del XVIII

Nuevos soportes para la difusión del patrimonio. *Alcazabit*, un recorrido lúdico por la Alcazaba de Málaga

FRANCISCA TORRES AGUILAR
Universidad de Málaga

Resumen: Actualmente cualquier museo, institución cultural o monumento, ofrece un mínimo de información a sus visitantes y, en muchos casos, esta información es más que necesaria por la complejidad histórica o artística del sitio. Atendiendo a esta necesidad y aunando esfuerzos con la investigación universitaria, presentamos *Alcazabit*: una guía interactiva para la Alcazaba de Málaga.

Palabras claves: Patrimonio Cultural, Difusión, Monumentos, Alcazaba de Málaga, Nintendo DS.

Key words: *Cultural Heritage, Spreading, Monuments, Alcazaba de Málaga, Nintendo DS.*

Uno de los índices más utilizados para establecer el desarrollo de las ciudades, es el uso y consumo que éstas hacen de su patrimonio, indiscutiblemente una fuente de riqueza, un motor de la sociedad sostenible; pero, ante todo, el testimonio del tiempo y la herencia para nuestras futuras generaciones. Todas estas razones son suficientes para que los responsables de las instituciones culturales enfoquen sus esfuerzos hacia la difusión de dicho patrimonio y los valores que conllevan¹.

Por otra parte, la sociedad está asentándose en las nuevas bases tecnológicas de la sociedad de la información conforme a la trayectoria marcada en las últimas décadas del siglo XX. Tampoco necesitamos justificar en este contexto la presencia de los TICs, las nuevas Tecnologías de la Información², en la difusión y transmisión del conocimiento, ya no sólo del patrimonio y la

1. Aunque el referente debe ser la ley 16/1985, del 25 de junio del Patrimonio Histórico Español, vamos a transcribir el primer artículo de la Ley 14/2007 del Patrimonio Histórico de Andalucía ya que viene a resumir de forma taxativa los conceptos a los que hacemos referencia: Es objeto de esta Ley establecer el régimen jurídico del Patrimonio Histórico de Andalucía con el fin de garantizar su tutela, protección, conservación, salvaguarda y difusión, promover su enriquecimiento y uso como bien social y factor de desarrollo sostenible y asegurar su transmisión a las generaciones futuras.

2. C. CARRAS MONFORT y G. MUNILLA CABRILLANA, *Patrimonio Digital. Un nuevo medio al servicio de las Instituciones Culturales*, Barcelona, 2005; M. L. BELLIDO GANT, *Arte, Museo y Nuevas Tecnologías*, Gijón, 2001; M.L. BELLIDO GANT (Dir.), *Difusión del Patrimonio Cultural y Nuevas Tecnologías*, Sevilla, 2008. O. FONTAL MERILLAS,

cultura, sino en todos los ámbitos de nuestro día a día. Desde el terreno afectivo hasta una mera transición mercantil, necesitamos de un soporte tecnológico vinculado a la red.

En la convergencia de ambos temas queremos exponer nuestra propuesta referente a las nuevas tecnologías y la difusión del patrimonio. Para empezar debemos aclarar que *Alcazabit* forma parte de la investigación de un proyecto de investigación de la Junta de Andalucía, SIAMA³, cuya principal línea de actuación se situó en el desarrollo de nuevas herramientas, sobretodo Realidad Aumentada, para la difusión del patrimonio andaluz. Fruto del trabajo de un equipo multidisciplinar, se pensó en realizar un producto económico, accesible, atractivo, práctico... y, sobre todo, que estuviera al alcance del mayor número de público posible. Y con esta vocación se pensó en realizar una guía interactiva para la Nintendo DS para la Alcazaba de Málaga. (Fig.1)

Cuando los recursos son escasos, entendiendo por recursos los que la investigación y el desarrollo de aplicaciones en las instituciones públicas pueden ofrecer, se agudiza el ingenio y, más que éste, la imaginación. Partiendo de esta premisa, pasamos a explicar en qué consiste *Alcazabit*. *Alcazabit* es una guía interactiva para Nintendo DS que se ha adaptado desde un sistema de código abierto llamado *Icarus Adventure System* y cuyo creador es Jordi Pérez. Y tenemos que empezar explicando este pormenor, porque nuestro proyecto se inscribe dentro de un marco de investigación en relación a la Realidad Aumentada en el ámbito del Patrimonio⁴ que, aunque oficialmente concluido, está generando un ámbito de trabajo con colaboraciones voluntarias en el desarrollo de este tipo de plataformas para contenidos culturales.

El sistema *Icarus* nos permitió libertad a la hora de configurar el juego, ya que no es necesario programar; simplemente añadirle contenidos en función de los que pretendemos realizar en lenguaje scripts, es decir, sin programar; sólo ejecutando la información que le facilitemos. Éste permite compilar los archivos gráficos, animación y sonido, y, por supuesto, los objetos y marcadores que, en estos casos, son de rigor para el desarrollo del juego. Uno de los aspectos fundamentales es la posibilidad de usar las dos pantallas de la consola para texto, lo que nos permitió decantarnos por dicho sistema frente a otros más gráficos y que también son gratuitos en la red.

Otro de los aspectos que nos resultó muy interesante a la hora de optar por este proyecto fue la misma popularidad de la consola Nintendo DS⁵. Su popularidad la convierte en uno de los productos de mayor aceptación por el público de todas las edades, géneros o nacionalidad, garantizando su presencia en ámbito doméstico. Su fácil manejo y versatilidad es otra caracterís-

La Educación Patrimonial. Teoría y Práctica en el aula, el museo e internet. Gijón, 2003. A. ALZUA SORZABAL (ed.), *Tecnologías de la Información y Comunicación (TICs), Arte y Patrimonio Cultural*, San Sebastián, 2006. *Los Museos y las Nuevas Tecnologías*, MUSEO, Revista de la Asociación Profesional de Museólogos de España, nº 10, 2006. *Museos y Nuevas Tecnologías*, MUS-A, Revista de los Museos de Andalucía, nº 5, junio 2005.

3. TIC 249- SIAMA, Sistema de Información Aumentada de Monumentos Andaluces, vigente desde febrero de 2006 hasta marzo 2009. Más información en <http://www.siama.uma.es>

4. El proyecto se denomina SIAMA, Sistema de Información Aumentada de Monumentos Andaluces, Tic-249, de la Junta de Andalucía, vigente desde febrero de 2006 hasta marzo de 2009.

5. Consultar características técnicas en <http://www.nintendo.es/>.

tica interesante para cambiar su función meramente relacionada con el ocio. Aspecto éste que los nipones han aprovechado para emplearla como guías en museos⁶ o con juegos que permitan a los más pequeños aprender los ideogramas japoneses⁷. (Fig.2)

No obstante, tanto las características del proyecto que nos avala como soporte profesional y el perfil académico del personal, no nos permitió abordar un videojuego sui géneris. De esta forma, la opción que se planteó fue crear un recorrido siguiendo las mismas pautas de la visita presencial y empleando la fotografía para ilustrar las localidades con diferentes funciones, como ubicar al visitante o usuario, ofrecer información histórico-artística o, bien, imágenes extras que complementen los contenidos de los textos como planos o fotografías antiguas. También se barajó la posibilidad de incorporar imágenes 3D con recreaciones de localidades, aunque se descartó rápidamente por la escasa capacidad del sistema, aún insistiendo en que éstas fueran fijas y con apenas resolución. Por lo demás, la fotografía nos permitió seleccionar una serie de imágenes en detalle a modo de *zooms* que nos brindaban la oportunidad de hacer visible algunos elementos interesantes en el recorrido que da pie a alguna explicación o punto de atención sobre el monumento en cuestión. (Fig.3)

En los planteamientos iniciales del proyecto, y una vez que se empezó a desentrañar gran parte del desarrollo técnico, el equipo encargado de contenidos inició una serie de visitas por la ciudad que nos permitiera conocer qué monumentos e instituciones culturales sería susceptible de ser la protagonista. Nos decantamos por la Alcazaba de Málaga porque, siendo monumento insignia del patrimonio malagueño, es un caso insólito por tratarse de uno de los que menos información ofrece al visitante. Una vez hecha la elección, pasamos a la investigación bibliográfica y, por supuesto, gráfica que nos permitiera trazar el recorrido histórico-artístico de dicho monumento. Como hemos dicho, la fotografía es la base fundamental de la aplicación. Por este motivo, el apartado gráfico fue realizado en diferentes sesiones y con diferentes equipos técnicos y personal, ya que entendíamos que resultaba más enriquecedor para los resultados integrar el mayor número posible de perspectivas y observaciones⁸. Tras ello, se realizó la pertinente revisión y supervisión de las imágenes, sometiéndolas a clasificación y un orden establecido por los recorridos previstos. Nos pareció lógico trazar un itinerario acorde con el espacio físico natural, que permite un itinerario lo más lineal posible, ya que nuestro planteamiento sobre la guía no se

6. Consultar http://www.newlaunches.com/archives/japanese_museum_spreads_knowledge_using_nintendo_ds.php , última visita [07-09-2010]

7. Consultar http://www.nintendo.com/games/detail/QEc5Dqsan9LBnYZjuj2qKr16Rn14Sf_b , última visita [07-09-2010]

8. Uno de los frutos, a nuestro entender, más interesantes de este proyecto ha sido la convivencia y trabajo, codo con codo, con compañeros de diferentes disciplinas. No en balde, conocer de primera mano la opinión de personas ajenas a nuestra área de conocimiento, nos ha permitido adaptar el contenido y la forma de contarlo, realizando comprobaciones sobre la marcha a modo de experimentos. Por otra parte, el aporte de conocimientos y experiencias técnicas sobre consolas y videojuegos ha sido una ayuda impensable de haberse realizado desde una única área. Con esto no queremos prejuzgar una rama u otra, sino señalar que, por afinidad, el historiador está más apegado a la cultura del libro, mientras que la rama técnica muestra mayor inclinación a desentrañar los misterios de la electrónica y la informática.

realizó como si fuera una audio guía tradicional; en su lugar, quisimos ofrecer la posibilidad de realizar el recorrido fuera del monumento con una sensación espacial similar al paseo real.

Por este motivo, las localidades del juego son instantáneas frontales de los cuatros puntos cardinales de cada uno de los recintos y emplazamientos cuyas características formales nos lo permitiera. Quienes estén familiarizados con estos juegos conocerán la configuración espacial de estas panorámicas en las que se señala el norte, sur, este y oeste. Éste también fue nuestro objetivo, pero nos topamos con un inconveniente, y es que la capacidad de la memoria del juego no nos permitió todas las localizaciones que realmente ofrece el monumento. Esto nos limitó a la hora de realizar los tres primeros recorridos gráficos, los correspondientes al tramo de acceso, paseo de La Coracha y acceso a los palacios, de forma frontal, dejando para el final los dos recorridos por los palacios cuya complejidad espacial sí necesita de una mayor información visual sobre las habitaciones, pasillos y patios⁹. (Fig.4)

Según hemos referido, dividimos el recorrido en rutas que nominamos por números: la ruta 0, desde la puerta de ingreso hasta la salida de la Torre del Cristo, la ruta 1, el recorrido por la segunda muralla hasta el Mirador de la Coracha y ruta 2, desde el Patio de Armas hasta el Jardín de los Surtidores. Con respecto a recorrido tanto por los Palacios como por la Torre de Maldonado, el circuito cerrado nos permitía realizarlo de forma independiente, siempre teniendo presente que hablamos de recorridos visuales para seleccionar las fotografías. Ello que nos permitió recorrerlo en dos bloques, tratando de mostrar una ruta lo más lineal posible. Ya que el monumento en sí presenta una disposición óptima para mantener un recorrido intuitivo y los mismos responsables plantean un recorrido numerado en el plano que ofrecen al visitante, no quisimos abstraernos de esta información preliminar y nos ayudamos de ella. Sin embargo, sí que, intencionadamente, hemos elegido ciertas localizaciones que nos permitan dar pie a las explicaciones y anotaciones que por, otra parte, estábamos preparando. Si bien, en última instancia, pensábamos que los visitantes que hicieran el recorrido *in situ* con la Nintendo en mano no se sintieran “obligados” por nuestra propuesta de recorrido. No podemos olvidar, que el sitio permite un recorrido relajado que para muchos curiosos, está cuajados de rincones y recovecos que gusta descubrir y fotografiar, y que no hemos podido incluir, bien por falta de espacio, bien porque el interés que tiene es meramente paisajístico. Pese a todo, hemos querido dejar al usuario libertad de acción con una serie de indicaciones.

El diseño de la pantalla superior para Alcazabit se realizó con el popular programa de uso doméstico Photoshop por la coordinadora del proyecto, la Dra. Cristina Urdiales. Para adaptarlos a nuestra guía, se optó por disponer el mayor espacio posible para información textual, eliminando todos aquellos campos y símbolos a los que no estaba previsto darles uso. Para el fondo se empleó una fotografía de azulejos nazaríes con diseño simple que no entorpeciera demasiado la lectura de los textos, a la vez que trazaba un vínculo estético con el contenido de la aplicación. Se dispuso en

9. Realmente, la capacidad que ofrece la aplicación para imágenes es de solamente 240 localidades, pero hemos tratado de realizar algunas modificaciones que nos permitieran un mayor número de pantallas como se explicará técnicamente con posterioridad. Para que se entienda de forma sencilla, logramos añadir más imágenes sacando la carpeta con las fotografías fuera de la carpeta donde se guardan los programas de ejecución del juego.

forma de pergamino un campo, a través del que se pudiese suministrar la información y datos de interés. En el margen superior izquierdo se instaló un icono correlativo al de la pantalla táctil, referente que representa el plano de situación en el juego. Continúa una barra con un indicador de elementos activos en la pantalla táctil para que el usuario, en cada pantalla, conozca los puntos activos -es decir, los lugares que tocando con el puntero permita acceder a otra pantalla que se ha empleado como *zoom* o como diapositiva para glosario- y mantengan la atención sobre el contenido. Bajo esta barra se situó el rótulo “pendientes”. Le siguen dos marcadores con diferentes símbolos que se ha denominado “activados” y “bonus” a los que, por el momento, no se le dará ningún cometido, aunque se prefiguran como futuros marcadores para una versión de la aplicación de carácter más lúdico. (Fig.5)

Para la pantalla táctil hemos tratado de utilizar el mínimo número de elementos para que éstos no entorpecieran la vista de la imagen ni distrajeran la atención del visitante en el paseo real. Por tanto, se buscaron símbolos intuitivos y sencillos, en muchos casos los mismos que propone el creador del sistema. Empezando por los símbolos básicos de movimiento, los comandos permiten el movimiento de un espacio a otro, materializándose en un cambio de localización de pantalla a pantalla. Para ello empleamos las flechas direccionales de las que venía provisto el juego. Salvo la propuesta original, que establecía en todas las localidades las cuatro flechas correspondientes a los puntos cardinales, nosotros proponemos un seguimiento lineal del movimiento. Ya que nos era imposible hacer coincidir la orientación real del monumento con las direcciones ficticias del juego, optamos por “orientar” al visitante; lo cual, si bien no es del todo un movimiento realista, marca un itinerario fidedigno con el recorrido que se realiza a pie. Estas imágenes se han creado con programas estandarizados de cualquier pc, y empleando los mismos colores que los programas de tratamiento de imagen pueden facilitar. Los únicos requisitos son el formato jpg y el color magenta (el parámetro 125 para el rojo y el azul y 0 para el verde de la escala de color de personalización del color de los programas domésticos de imagen RGB) de fondo para hacerlo transparente, una vez se superponga a la fotografía.

También se han empleado una serie de símbolos estándar en tanto son de libre uso en la red, aunque en algunos casos en los que el color, el brillo o el contraste no nos permitía una buena visualización de ellos, los hemos modificado con los programas que se recomiendan por el autor del juego: el GIMP 2.6 y XN-View¹⁰. Éstos son los casos del símbolo escogido para el punto caliente, en el que se puede acceder a una imagen histórica del sitio, permitiendo ver de forma simultánea cómo estaba el sitio hasta donde la fotografía permite, para lo cual se eligió en primer lugar una cámara fotográfica de estilo retro y que, posteriormente, ha sido sustituido por una imagen de cámara más actual. También para los inicios de la programación optamos por unas zonas calientes en la pantalla táctil mediante las que se pudiera acceder a los *zooms* y detalles que nos permitieran dar explicaciones de la construcción y restauración del monumento. Pero estos puntos estaban ocultos a la vista y sólo el jugador podía acceder a ellos pulsando al azar sobre

10. GIMP (versión 2.6) son las siglas que corresponde al programa de tratamiento gráfico digital GNU Image Manipulation Program y es libre y gratuito. Mientras que el programa XN View es un visor y conversor de imágenes permitiendo hasta 400 formatos. Información consultada en <http://www.xnview.com/en/xnview.html> y <http://www.gimp.org/> el 19 de enero de 2010.

la pantalla, siempre y cuando en el marcador correspondiente se señalase la presencia de estos zooms. Cuando tratábamos de mostrarlo y haciendo varias demostraciones en el laboratorio, nos dimos cuenta de que la atención sobre estos puntos era nula si no se señalaba dónde seleccionar. Así que optamos por añadirle un signo que permitiera su reconocimiento como ampliación de un detalle. Este símbolo que denominamos “target” fue también extraído de ficheros en red.

Otro de los elementos que necesitaba ser representado es el glosario, una serie de términos que ayudaban a explicar y ahondar en los contenidos de la guía. Tras barajar varias opciones, determinamos que sería válida para nuestro propósito una pequeña cartela con el término en cuestión. Si en casos concretos se reducía a un término, esta solución ayudaría al usuario a consultar dicho término las veces que fueran necesarias y se podría repetir tantas veces como el texto lo requiera. Tanto las fichas elaboradas para el glosario como las pequeñas cartelas, se han realizado con las herramientas que el mismo pc nos permite, sin necesidad de invertir en programas profesionales. Buscando una armonía entre el contenido y la forma, elegimos una tipografía sencilla en blanco sobre fondo azul. (Fig.6)

Un aspecto del que no queríamos prescindir ha sido la presencia de una guía virtual, a modo de mascota, que en ciertos estadios del recorrido ofreciera información en audio, ante la imposibilidad de introducir una imagen más compleja, entiéndase un avatar o personaje “realmente” virtual. Con este recurso pretendíamos hacer una ruptura en la posible monotonía dentro del comportamiento del usuario, romperle el ritmo a la vez que buscábamos que estas rupturas coincidieran en un lugar donde fuese necesario realizar una pausa y descansar. La presencia de esta imagen, aunque fija, no nos hace olvidar que lo ideal en estos casos es que presente ciertos grados de animación para retener la atención y provocar una interacción propicia para que la comunicación sea efectiva; pero, atendiendo a los medios, nos conformamos con ilustrar a este personaje con una imagen digital¹¹ durante la reproducción de las pistas de audio.

Junto con el contenido literal, el audio tiene la capacidad de suministrar los conceptos que, tras analizar los textos, consideramos de interés para el público. Sobre todo, pensando que la aplicación fuese susceptible a ser utilizada como apoyo a la educación. No sólo, a la hora de poder suministrar con ello un mayor desarrollo de los contenidos, sino también realizarlo de una forma más cómoda para el usuario. Para ello elaboramos un guión esquemático y pretendidamente conciso con el que poder distribuir la información básica y los datos históricos más destacados en pequeñas interlocuciones, de algo más de un minuto, narradas en primera persona. Estos contenidos quedaron reducidos a 7 bloques, dos de los cuales corresponde a la bienvenida y la despedida, restando 5 que se han dedicado a momentos históricos diferentes. En estas grabaciones se han tenido en cuenta abarcar los diferentes periodos históricos en los que la Alcazaba ha constituido un escenario: La romanización de la península ibérica, la construcción y defensa de la ciudad musulmana, la importancia artesanal y comercial de la plaza, la reconquista por los Reyes Católicos y la estancia del rey Felipe IV ya en época moderna. El texto del guión, elaborado por historiadores del arte, ha

11. Este apartado está en proceso de ejecución entre otros motivos porque depende de siguiente punto a tocar: las grabaciones de audio.

estado sometido a múltiples revisiones tratando de buscar la máxima economía del lenguaje con la mayor eficacia comunicativa, sin perder de vista que debe ser un atractivo y entretenido. Por otra parte, los resultados deben de ser lo más profesionales posible, por lo que buscamos colaboraciones profesionales para la interpretación de los textos y la grabación del audio. He este apartado ha colaborado desinteresadamente la actriz Adelfa Calvo y el técnico de sonido y profesor de la Facultad de Ciencias de la Comunicación de Málaga, Juan Carlos del Castillo Planes¹².

Las grabaciones pertinentes se han tratado de forma digital para darle la mayor calidad y limpieza al sonido que permita la mayor inteligibilidad posible. Si embargo, los formatos de archivo recomendados por el creador del sistema *Icarus* no son compatibles con este tipo de grabaciones, pesea los múltiples conversores que se han empleado. Hasta ahora, ésta ha sido la mayor dificultad técnica que se nos ha presentado sin que se le haya podido encontrar solución por el momento.

Cuando ya hemos abarcado los diferentes aspectos referentes a contenidos, debemos estimar oportuno preguntarnos sobre la efectividad de los mismos. De hecho, durante el barrido bibliográfico realizado antes de iniciar cualquier etapa del proyecto *Alcazabit*, hemos podido comprobar cómo en un buen número de proyectos en los que la tecnología es el soporte de la información, apenas se reflejan resultados significativos en su relación con el público y aún menos de su usabilidad y perdurabilidad en la función difusora de contenidos. Con este propósito, nos dispusimos a diseñar una serie de pruebas para realizar unos pequeños controles, que nos permitieran conocer hasta qué punto la herramienta que estábamos realizando resultaba eficaz. Nos decantamos por el test de corte tradicional; esto es, preguntas de memoria visual y conceptual, cuyas respuestas están en relación con los datos aportados a lo largo del recorrido¹³. No obstante, este apartado se encuentra en una fase muy preliminar, a la espera de concluir la aplicación y cerrar los contenidos gráficos, sonoros y textuales.

Como queda patente en nuestra propuesta, nuestro primer objetivo es realizar algo más que un entretenimiento. Recordamos que los términos que normalmente aparecen relacionados dentro de los espacios culturales y monumentales: difusión, comunicación, educación... son conceptos que, aunque con su respectiva área en la organización, suelen entrelazarse, mezclarse y, en definitiva, coaligarse con los productos a los que estamos haciendo referencia, sin quedar muy claro si realmente son eficaces en su función. Una evidencia de todo ello que podemos extraer *grosso modo* nos remite a las portentosas campañas publicitarias que se realizan cuando se presenta al público cualquier producto de estas características sea una web, una multiguía..., No debemos engañarnos: la tecnología y los soportes tecnológicos son una herramienta más dentro de los mecanismos de comunicación. Por tanto, debemos mantener la observancia sobre el uso que de ellas se hacen y de los contenidos, siendo necesario un equipo de trabajo multidisciplinar y acorde con las necesidades de cada proyecto. Que duda cabe que el historiador del arte va a jugar un papel capital de que, si bien, no es nuevo, sí resulta más activo y participativo.

12. Desde aquí, nuestro agradecimiento más sincero por su interés, su colaboración y poner a nuestro alcance los medios técnicos del Laboratorio de Sonido.

13. En el momento de escribir este artículo se están realizando y completando diferentes versiones del test, tras lo cual se pasará directamente a realizar las distintas pruebas con público.



Fig. 1. Guía interactiva para Nintendo DS. Fotografía SIAMA



Fig. 2. Imagen de Alcazabit. Fotografía SIAMA



Fig. 3. Imagen de pantalla con las etiquetas para el glosario, flechas indicadoras de dirección e icono de zoom. Fotografía SIAMA

Restauración
de los Cuartos
de Granada,
1934

Archivo
Temboury



Fig. 4. Ejemplo de ficha del glosario para el término "columna". Fotografía SIAMA



Fig. 5. Ejemplo de fotografía de archivo. Fotografía SIAMA



Fig. 6. Ejemplo de imagen zoom para explicar "Roca Numolítica". Fotografía SIAMA

Estudios de historia del arte en Latinoamérica: Proyección española en el campo universitario

ENRIQUE VIDAL PACHECO
Universidad de Los Andes -Venezuela

Resumen: Ante la problemática que se ha generado en el ámbito de los estudios de historia del arte en universidades españolas, con la proclamación del Convenio de Bologna, la finalidad del presente trabajo es destacar la influencia positiva del saber de la historia del arte que desde la península ibérica y durante el siglo XX, se ha proyectado en América Latina en el contexto universitario. Los resultados cualitativos de esta modesta exploración temática y documental podrían ser tomados en cuenta como un argumento más en relación a los aportes de la disciplina y en su defensa no solo en tierras ibéricas sino también americanas. Nuestro interés se ha centrado en estudiar de forma ordenada los orígenes de tal labor académica dentro del ámbito universitario ejecutados tanto en el campo de docencia como en el de investigación.

Palabras clave: *España, Latinoamérica, universidad, historia, arte.*

Abstract: *Faced with the problem that has arisen in the field of art history studies at Spanish universities, with the proclamation of the Bologna Convention, the purpose of this paper is to highlight the positive influence of knowledge of art history from the peninsula Iberian and during the twentieth century, has been shown in Latin America in the university context. The qualitative results from this modest exploration documentary theme and could be counted as one more argument in relation to the contributions of the discipline and his defense not only in Iberian lands but also American. Our interest has focused on studying in an orderly fashion the origins of such academic work within the university sector performed well in the field of teaching as in research.*

Keywords: *Spain, Latin America, university, history, art.*

Introducción

Sabemos bien de la enorme y definitiva contribución de la educación sistemática y universal implementada desde España hacia sus colonias americanas durante siglos. En época moderna este gran sistema de enseñanza sufrió transformaciones tanto en la península como en tierras de ultramar que se centraron en la creación de los Ministerios de Instrucción Pública y Bellas Artes. Observamos así la destacada contribución de un considerable contingente humano ya formado como profesional que por razones varias se trasladó a América - muchas de las veces por discrepancias ante situaciones de orden político o ideológico - para construir de alguna manera junto a hombres y mujeres locales la modernización de colegios y universidades. La historia del arte estuvo presente como objetivo destacado y a razón de esta nueva visión, especialmente en México, Chile y Venezuela.

Estas situaciones especiales se enmarcan en el siglo veinte ya que fue este el período en que se organizaron los primeros y casi únicos estudios sistemáticos sobre historia del arte en la América Latina de habla hispana en el campo universitario, aglutinándose en proyectos que dieron como resultado algunos institutos, departamentos y otros solo como asignaturas del *pensum* de estudio de carreras en las diferentes facultades de humanidades, escuelas de arte, filosofía, letras e historia. Dentro de este panorama no solo se ha prestado atención en fase de investigación al protagonismo de ciudadanos y ciudadanas de origen español, nacidos y formados en esta patria como docentes o profesores, sino también a la prolífera influencia hacia el arte local por parte de noveles artistas iberos. Muchos de ellos consiguieron en lejanas tierras fértil territorio para desarrollar proyectos artísticos y arquitectónicos que traían en mente, tomando como apoyo la bibliografía que llegaba de forma ordenada a tierras de ultramar. Planificación y desarrollo de proyectos urbanos donde se incluía los primeros museos de arte moderno, la modernización acelerada de algunas universidades y sus correspondientes bibliotecas ahora temáticas; conciencia sobre patrimonio y su debida conservación, ornato de ciudades y concepto de coleccionismo formaron parte de este nuevo y novedoso entramado cultural donde —y desde luego— la huella indeleble del inmigrante español profesional se ha hecho presente hasta nuestros días. La historiografía y la crítica del arte también han sido parte de la contribución intelectual que se generó en torno a estos conocimientos. Para indagar en ello, se ha hecho un diagnóstico sobre los estudios de historia del arte en Latinoamérica tratando de ubicar la proyección humanística española en el campo universitario, precisando al unísono -en los procesos del desarrollo de la disciplina-, los docentes y catedráticos españoles involucrados en los planes de estudio. Al mismo tiempo se ha podido realizar una breve evaluación sobre el impacto positivo de la disciplina en el continente y su efecto en áreas humanísticas de organismos oficiales y privados. Para ello se ha hecho uso en el enfoque de la metodología utilizada un tratamiento cuantitativo aplicado a este tipo de investigación documental.

México, Chile y Venezuela; españoles y la historia del arte

México fue el primer país latinoamericano del siglo XX, que supo administrar conscientemente su relación con las colaboraciones de intelectuales y profesionales conocedores de la historia del arte y de otras áreas del saber provenientes de España, para así construir de alguna forma la modernización no sólo de los estudios universitarios sino dentro de toda su estructura educativa y en todos los niveles, tanto los de origen oficial, como en los religiosos y privados. Citamos un ejemplo: cuando el destacado catedrático del arte mexicano Manuel Toussaint fundó en la universidad autónoma de México el *Laboratorio de Arte* en 1935, el cual dio origen posteriormente al prestigioso *Instituto de Investigaciones Estéticas*, no dudamos en asegurar que las ideas en el proyecto curricular utilizado se dieron gracias al aporte del filósofo asturiano José Gaos (1900-1969), ex-rector de la universidad de Madrid (1936 y 1939), y exiliado en México como profesor de la UNAM entre 1939 y 1969, cuyo enfoque historicista sigue prevaleciendo. Como tareas fundamentales del *Instituto* han sido el estudio de la historia, la teoría y la crítica del arte, así como

la conservación y la defensa del patrimonio artístico nacional en sus diferentes periodos: prehispánico, colonial, moderno y contemporáneo. Disciplinas como la arquitectura, las artes plásticas, el cine, la fotografía, la música, la danza, la literatura y el teatro son estudiados por su planta académica integrada por investigadores y técnicos académicos. El *Instituto* forma historiadores de arte en el nivel de posgrado en colaboración con la facultad de filosofía y letras de la UNAM, y fomenta el intercambio académico con instancias afines a sus objetivos tanto de México como del extranjero. Es fundamental la tarea que realiza en la difusión de sus trabajos mediante coloquios, cursos, conferencias, diplomados, seminarios y, particularmente, sus publicaciones. Desde su fundación, el *Instituto de Investigaciones Estéticas* ha publicado alrededor de 400 libros que dan cuenta del trabajo de investigación realizado y que constituyen una verdadera aportación al conocimiento de las manifestaciones artísticas. Edita además y desde 1937, la revista especializada en historia del arte *Anales*, que aparece impresa y en formato electrónico semestralmente. Para el desarrollo del trabajo académico cuenta con diversas áreas de apoyo a la investigación, algunas de las cuales ofrecen servicios a usuarios externos, como la biblioteca *Justino Fernández*, el archivo fotográfico *Manuel Toussaint* y el laboratorio de diagnóstico de obras de arte.

En Chile

En Chile la contribución española hacia la conformación de estudios universitarios que incluyen la historia del arte se ha dado gracias a catedráticos de la talla de Leopoldo Castedo Hernández de Padilla (Madrid 1915- Chile 1999), historiador español nacionalizado chileno. Estudió filosofía, historia de América e historia del arte en las universidades de Madrid y Barcelona. Fue cofundador del *Seminario de Estudios Americanistas* de la universidad central de Madrid y miembro del *Centro de Estudios Históricos* dirigido por el reconocido filólogo Américo Castro. Llegó a Chile en 1939 en el legendario “Winnipeg”, barco de refugiados españoles organizado por Pablo Neruda, y obtuvo la nacionalidad chilena en 1948. En lo académico llegó a ser catedrático de historia de América, historia de Chile e historia del arte iberoamericano en la universidad de Chile (Santiago) y universidad austral de Chile (Valdivia). Historia Cultural de América Latina e historia del arte iberoamericano en la State University of New York at Stony Brook. Full Professor y Chairman (Decano) del Departamento de Arte de esta universidad desde 1966 a 1980. Como profesor invitado estuvo en dieciocho universidades latinoamericanas y como visiting professor en catorce norteamericanas. Ofreció ciclos de conferencias en el Ateneo de Madrid y en Radio Nacional de España, entre otras instituciones. Fue director fundador de la Corporación del Patrimonio Cultural de Chile desde 1994 hasta 1999, desde donde contribuyó a sistematizar el apoyo del mundo privado a las instituciones conservadoras del patrimonio público. Entre otras recompensas, le fue otorgada la Orden al Mérito Docente y Cultural Gabriela Mistral, por el Presidente de la República de Chile en 1996. En 1997 publicó su autobiografía titulada *Contramemorias de un transterrado* de las cuales dijo que “... no son tanto lo que uno ha sido sino que son también un poquito lo que uno hubiera querido ser”. Murió en 1999 en un viaje de avión regreso a Chile proveniente de Madrid ciudad que le brindaba un merecido homenaje a través de la *Casa de América*.

La historia del arte y la crítica en Chile se han escrito por variados autores, ellos han conformado un cuerpo heterogéneo de producciones historiográficas desde ópticas e intereses distintos. El caso de Antonio Romera, como uno de los personajes que se preocuparon de este fenómeno, constituye uno de los hitos principales ubicado en el centro del siglo XX¹. Su nombre completo fue Antonio Rodríguez Romera, nació en España, Cartagena en 1908 y muere en Chile en 1975. Las primeras herramientas de su intelecto fueron entregadas sistemáticamente en los estudios superiores que realizó con el fin de graduarse de maestro nacional en castellano, historia y geografía. De acuerdo a esta perspectiva se puede entender el manejo que tuvo de la lengua hispana, ella entendida como instrumento docto de comunicación. Durante el desarrollo de la guerra civil Española, Antonio Romera fue destinado por el Ministerio de Relaciones Exteriores a la ciudad de Lyon en Francia, el objetivo fue que ejerciera su profesión para la comunidad hispana residente en esa localidad. En esta ciudad conoció a René Jullien, en aquel entonces director del Museo de Bellas Artes de Lyon, y del cual Romera aprenderá sobre estética y crítica de arte, por ello lo cita como su maestro en varias de sus entrevistas. Antonio Romera llega Chile junto a varios exiliados en diciembre de 1939 y encuentra un escenario plástico- estético formado por varias situaciones, algunas de ellas en clara contradicción. La obra mas conocida de este autor hispano es el libro titulado *Historia de la pintura chilena* de la editorial del Pacífico, 1951, la cual fue reeditada en tres oportunidades más, 1962, 1968 y 1977. Se suma a este trabajo un libro de teoría de las artes cuyo título es *Razón y Poesía de la pintura*, la obra de mayor envergadura intelectual, de la editorial Nuevo Extremo, Santiago 1950. De acuerdo con los antecedentes académicos de Romera, no hubo en él una formación sistemática en bellas artes, como tampoco en teoría e historia del arte. Sus estudios profesionales los realizó con miras a transformarse en un pedagogo de lengua hispana, historia y geografía. Es posible que dicha situación haya ocurrido, siguiendo la tradición española moderna de su tiempo, una formación que en el currículo académico contenía algunas asignaturas de formación artística – cultural. La vida pedagógica de Antonio Romera en Chile se redujo a un trabajo que realizó en el Kent School, establecimiento fundado por otro pedagogo español que viajó con Romera a Chile, se trata del profesor Alejandro Tarragó. Sin embargo su influencia en el ámbito académico es indudable así no halla dictado cátedra en universidades, en ellas se estudió y se estudia su legado en el área de la crítica y la historia del arte. Sobre el profesor Alejandro Tarragó se hace mención recientemente en varios blogs disponibles que se han creado en torno al colegio Kent del cual fue su rector por muchos años y sobre otros españoles docentes que se establecieron en Chile: http://thekentschool.blogspot.com/2008_07_01_archive.html. El arquitecto Fernando Álvarez Prozorovich¹, de origen argentino y hoy docente en la escuela técnica superior de arquitectura de la universidad politécnica de Cataluña en su libro *Relaciones entre el exilio catalán y el quehacer arquitectónico en Argentina, Uruguay y Chile* (1939-1963), hace breve mención

1. La fuente de donde hemos tomado la mayoría de los datos sobre Romera provienen del trabajo titulado *Antonio Romera Breve asedio a su trabajo histórico y crítico*, del profesor Claudio Cortés López, universidad de Chile, facultad de arquitectura y urbanismo, escuela de diseño, 2008. (en línea). Disponible en: www.chilepatrimonial.org/files/romera.pdf (Consulta: 25 de marzo 2010)

sobre Romera y Tarragó⁸. Siguiendo la senda de Romera se debe destacar que el diario “El Sur” de Concepción, las revistas “Zig-Zag” y “En Viaje” de Chile, y “Anuario de Plástica” de Argentina poseen también una serie de artículos de difusión en torno a las artes. A todo lo anterior se suman los 17 libros que escribió sobre arte y artistas, entre las que se cuentan las cuatro ediciones de *Historia de la pintura Chilena*, la última Antonio Romera no alcanzó a verla ya que falleció antes. En Octubre de 2008 se celebró el natalicio de Antonio Romera. La ciudad de Albacete en la cual creció como niño, adolescente y hombre, a través de la su Instituto de Estudios Albacetences “Don Juan Manuel”, entidad vinculada con la Excelentísima Diputación de esa ciudad Española, organizó junto a la generosa colaboración de la familia de Antonio Romera y la Universidad de Castilla La Mancha, una serie de actividades entre las que se destacaron una exposición de ilustraciones realizadas por Romera antes de su partida a Francia. Junto a esta muestra se dictaron dos conferencias, una de ellas dada por Don Antonio Selva Iniesta, Director del Instituto de Estudios Albacetences, la cual estuvo referida a Romera en Albacete, y la segunda por Claudio Cortés, en la cual se abordaron tópicos referentes al extenso trabajo que realizó en Chile entre 1940 y 1975. El periódico local “La tribuna de Albacete” del 17 de Octubre de 2008 cubrió este evento (p.p. 17) y en su texto dio cuenta de lo poco conocido que es Romera en España, como también de la magnitud de su labor fuera de ella.

Venezuela

Podemos destacar que de las únicas licenciaturas en historia del arte que se dictan en este continente sobresale la fundada en Venezuela en 1975 por el profesor Juan Astorga Anta (1904-1979). Oriundo de Cuenca y graduado en filosofía y letras en la ilustre universidad de Santiago de Compostela, después de una breve participación como profesor en la universidad de Madrid regentando una cátedra de historia contemporánea y de igual manera más adelante en la de Guayaquil, se traslada a Venezuela en el año 1958. En la provincia de Mérida, desarrolló una importante actividad intelectual y universitaria llegando a crear el primer y único Dpto. de historia del arte conocido en este país hasta el momento, aunque la disciplina se cursa también en otras modalidades educativas. De igual modo creó las bases para fundar el primer museo de arte moderno (1969), dedicado a la plástica nacional del cual fue su director hasta 1976 y el cual lleva hoy día su nombre. Ambas instituciones las creó en esta ciudad andina de cuya universidad fue catedrático de historia por muchos años.

Como se ha mencionado, la historia del arte en Venezuela se cursa como carrera profesional y sistemáticamente en universidades o institutos universitarios. Se inician y realizan estos estudios en la universidad de los Andes de Mérida a través de la licenciatura en letras gracias al profesor español Juan Astorga Anta. Ésta lleva como propósito formar un profesional con una amplia visión cultural y con un conocimiento profundo de su propia lengua, de la literatura y de las artes, quien estará capacitado para la creación, la crítica y la investigación lingüística, artística y literaria. Después de cumplir con un semestre básico, se prosigue con la mención historia del arte a cursar en el departamento respectivo que viene funcionando desde 1975. Luego de algunas

reformas curriculares en su plan de estudios en 1994 con lo cual se ha podido alejar un poco de su antiguo esquema ortodoxo, es la que se ocupa desde sus primeros momentos hasta la actualidad al estudio, la divulgación y preservación de las manifestaciones artísticas originadas en las diferentes épocas de la humanidad.

La universidad Central de Venezuela por su parte ofrece desde 1978, a través de la escuela de artes de la facultad de humanidades y educación una licenciatura en artes que engloba cinco áreas artísticas diferentes: Artes cinematográficas, artes escénicas, artes plásticas, música y promoción cultural. Por el mismo carácter humanístico de la escuela, su proyección es fundamentalmente teórica, aunque es indispensable el manejo de los lenguajes técnicos específicos de cada una de las ramas de especialización. Es precisamente aquí donde radica la diferencia entre los estudios que ofrece la escuela de artes y los institutos de educación artística tradicionales en Venezuela, enfocadas más hacia la formación práctico-técnica de profesionales (pintores, escultores, intérpretes, compositores, actores, directores, etc.). Pero también a diferencia con la U.L.A., su estructura curricular permite que el estudiante desarrolle su vocación creadora aparte de un amplio campo de actividades en la docencia, la crítica, la investigación y la gerencia cultural que le permiten comprender la relación del arte con su entorno y con las otras disciplinas del saber humanístico. Estos últimos cuatro aspectos son similares a los que se profesa en los Andes.² Venezuela ha tenido también la suerte de contar con otros prestigiosos historiadores españoles de cuyo trabajo académico podemos resaltar al que ejerció en docencia el Padre Fernando Arellano, S.J. en la escuela de letras de la universidad católica *Andrés Bello*. Y casi de igual manera a lo que sucedió en la UNAM a mediados de siglo XX con la colaboración innegable del aporte del filósofo asturiano José Gaos para el fortalecimiento de la historia moderna en México hacia el estudio del arte, lo ejerció en Venezuela la figura del historiador catalán Manuel Pérez Vila (Gerona, 1922-Caracas, 1991). A diferencia de la metodología de Gaos, Vila tanto como historicista supo darle valor y cabida a la multidisciplinariedad aplicable al estudio de la historia del arte como rasgo de contemporaneidad científica. Al respecto señala Esteva-Grillet (1997) lo siguiente:

Como coordinador del *Diccionario de Historia de Venezuela* de la *Fundación Polar*, (1988), <Vila> supo valorar la importancia de la historia del arte tanto a través de biografías de artistas como de temas referidos a la enseñanza artística, las artes decorativas, los museos y galerías, las exposiciones, el grabado, la pintura, la escultura, la arquitectura, el urbanismo, la fotografía, el cine, la danza, el folklore, los círculos artísticos, literarios y científicos.³

Instalado en este país en 1948 participa en la conformación de la historiografía histórico-política, educativa y cultural de la nación. La docencia forma parte importante de su quehacer intelectual y la ejerce de varias formas, como profesor, ya en la universidad Católica *Andrés Bello* dictando

2. Extracto del libro de Enrique Vidal (2010) *Cómo hacer una tesis de grado en Historia del Arte*. Mérida (Venezuela): Editorial Gráficas Quintero.

3. R. Esteva-Grillet, En torno al arte y su historia, *Escritos en Arte, Estética y Cultura*, II Etapa, 7-8, 1997, pp.53-62.

cursos sobre historia de Venezuela y del periodismo venezolano, historiografía y metodología y crítica histórica, en licenciatura o postgrado; en las universidades Central de Venezuela y en la *Santa María*; o como profesor invitado en las universidades de Berkeley (1968) y Oxford (1975).

Vemos así como la enseñanza, la bibliografía, la compilación, la investigación deben mucho a humanistas extranjeros nacionalizados o integrados a la vida del país desde hace años incluidos los españoles -ya algunos jubilados o fenecidos- como Pedro Grases, Manuel Pérez Vila, Santiago Magariños, Segundo Serrano Poncela, Juan David García Bacca, Federico Riu, Agustín Millares Carlo, Eduardo Crema, Juan Nuño y Ángel Rosenblat.

Conclusiones

La construcción del marco conceptual, humanístico e intelectual de este reflejo cultural de España hacia América se debe también a los variados textos y enciclopedias sobre arte que se manejaron a mediados de los años 50 hasta nuestros días en el circuito de bibliotecas del sistema educativo nacional de los variados países de habla hispana en América. Además de las imágenes de obras que en su mayoría por vez primera serán conocidas u observadas, incluía fotografías en formato para proyectores de diapositivas, primera novedad multimedia con la que se llegaron a familiarizar los estudiantes y entendidos cuyos alcances se manifestó también en el ámbito comercial privado lo que significó una conexión bien destacada con el arte español. Textos escritos, diapositivas, póster y postales editados e impresos en España sobre el arte y la arquitectura española e internacional han estado presentes en nuestras bibliotecas de origen privado u oficial. Libros editados e impresos en España traducidos desde otros idiomas y producidos en el propio país ampliaron la visión del arte hasta ese momento entendido, y con mayor razón y como es de esperarse, formaron parte de la gran difusión y entendimiento sobre artistas españoles como Salvador Dalí, Pablo Ruíz Picasso, Antonio Gaudí o Joan Miró que hicieron y hacen marcada presencia. Las diferentes enciclopedias de las más prestigiosas editoriales madrileñas y catalanas llegaban y llegan permanentemente y de forma actualizada a América.

Ahora bien, de los resultados parciales de esta investigación cuyo alcance ha superado en creces nuestra principal expectativa, se hace casi imposible dar constancia plena de la totalidad del trabajo en este congreso XVIII CEAH. Las comprensibles normas establecidas por la organización de este encuentro, en cuanto a espacio de publicación para cada ponencia, es decir un tanto limitados todos para que quepamos todos, no permite sino solo dejar constancia de una síntesis, un bosquejo. Podemos sin embargo afirmar que las operaciones y estructuras académicas en las que se insertaron como profesores, ciudadanos españoles contratados algunos para ello y casi todos exiliados políticos que lograron conseguir una plaza en cátedras del área humanística en países latinoamericanos, se instalaron de forma consciente para colaborar conjuntamente con académicos locales a fomentar un interés por la historia del arte universal.

Por tanto y apurando el paso hacia las conclusiones, podemos advertir que el panorama de estos estudios en América Latina, no ha sido muy prolífera en cantidad dado lo novedoso de la historiografía y la crítica en los territorios de la historia del arte llamadas en algunos momentos

“ciencias auxiliares”. Sin embargo, sostenemos que el impacto de los resultados en la práctica han sido temas importantes a la hora de establecer programas gubernamentales en algunas naciones de la Latinoamérica de habla hispana. Por dos generaciones, egresados universitarios de la disciplina han tenido su espacio destacado al poner en práctica conocimientos sobre crítica, historia del arte y museología, base y elementos constitutivos para la debida conservación del patrimonio artístico. De alguna forma estos noveles profesionales son herederos del legado dejado por los españoles que hicieron de estas otras su otra patria, y no sólo para la cotidianidad y la digna subsistencia sino también para el desarrollo académico, de cuya orientación y participación conformaron parte de la debida conciencia sobre el mundo artístico y cultural de un entorno local.

Referencias bibliográficas

- ÁLVAREZ PROZOROVICH, Fernando. (s/f) *Relaciones entre el exilio catalán y el quehacer arquitectónico en Argentina, Uruguay y Chile (1939-1963)* (en línea) Disponible en: www.upccommons.upc.edu/...Relaciones%20entre%20el%20exilio%20español (Consulta: 30 de mayo de 2010)
- CORTÉS LÓPEZ, Claudio. *Antonio Romera. Breve asedio a su trabajo histórico y crítico*, 2008 (en línea). Disponible en: www.chilepatrimonial.org/files/romera.pdf (Consulta: 25 de marzo 2010)
- ESTEVA-GRILLET, Roldán. “En torno al arte y su historia”, *Escritos en Arte, Estética y Cultura*, II Etapa, 7-8, 1997, pp.53-62.
- VIDAL, Enrique. *Cómo hacer una tesis de grado en Historia del Arte*. Mérida: Editorial Gráficas Quintero, 2010

Sección II

La marginalidad y los marginales

David a la procura de la Indulgencia Divina

MANUEL NÚÑEZ RODRÍGUEZ

Departamento de Historia del Arte. Universidad de Santiago

Resumen: Buscar en el pasado aplicando los principios morales de nuestro presente no facilita la labor del investigador, tal es el caso del rey bíblico conquistador de Jerusalén, poeta y músico, David, quien estaba “manchado” de tres faltas graves, desde la soberbia hasta dos conceptos del amor ajenos a cuanto la ley ordenaba sobre el deseo (*non concupisces*). Pero el rey-salmista sabe que Dios conoce su estulticia, y no se le ocultan sus pecados. Durante el Medievo habrá un libro veterotestamentario contestado por los teólogos donde se manifieste el perdón divino, pero esto dará como resultado que el tercer pecado de concupiscencia no cobre valor en la iconografía. Será en la pintura y en la xilografía del siglo XVI en adelante cuando se centre una importancia preferente en David, donde el amor sea el componente central.

Palabras clave: David, Bethsabé, Salmos, Iconografía, Vicio

Summary: *Look for in the past applying the moral principles of our present does not facilitate the work of the researcher, such is the case of the biblical king conquistador of Jerusalén, poet and musician, David, the one who was “marked” of three grave faults, from the soberbia until two concepts of the extraneous love to what the law ordered on the wish (non concupisces). But the king-salmista knows that God knows his estulticia, and no hide him his sins. During the Medievo there will be a book veterotestamentario answered by the theologians where manifest the divine pardon, but this will give like result that the third sin of concupiscencia do not earn value in the iconography. It will be in the painting and in the xylography of the 16th century from now on when it centre a preferential importance in David, where the love was the central component.*

Key words: *David, Bethsabé, Psalms, Iconography, Vice*

Confrontar la estructura temática de sistemas iconográficos referidos al Rey David de Israel y ancestro de Jesús, resulta compleja. Desde el rey salmista, angustiado, necesitado de la ayuda divina, a una propuesta *exemplum* para la realeza medieval: la del rey humilde. Definición a la que se vio confrontado Roberto, el Piadoso y sobre quien habrá que volver más adelante. En efecto, Helgaud de Fleury, definía este rey capeto conforme al principio “El ha brillado en este dominio con tal esplendor que después del muy santo y rey profeta David, nadie le ha igualado”. Modelo al que se unirían otros monarcas bíblicos para convertirse en pautas referenciales en el medievo como fue el caso de Salomón o el propio José en la corte del faraón

En la iconografía religiosa la presencia de David, en propuestas puntuales, puede dejarse subsumir bajo una categoría a la que podría denominarse como la figura ideal para expresar la

imagen de un contramodelo. En efecto, la vida de David también está manchada por dos faltas graves cuyas consecuencias, cierto es, son los estados de penitente que los *Salmos* que a él se le atribuyen muestran. Al recurrir a los vicios principales conforme a la clasificación hecha por el Papa Gregorio el Grande en sus *Moralia in Job*, de aquel septenario David había participado en el apartado de la soberbia, por la arrogancia ante Dios (Sam. II, 24) y en el de la lujuria (Sam. II, 11).

En efecto, había en el Rey elegido dos faltas graves que, cuando en los años del románico, cobra forma la *ecclesia militans* y con ella el laico participe de la vida de la fe y de los sacramentos, quedaban sometidos al acto penitencial expiatorio. Una de ellas era el adulterio, puesto que el matrimonio era la única manera perfecta para la *unitas carnis*; es decir, la unión era un contrato social sacramentalizado por los teólogos. (Fig. 1)

Bajo este aspecto, en los años de la peregrinación jacobea, los santuarios dispuestos en el Camino hacían frente a este expiación de pecado considerado tan infamante por su gravedad como el homicidio, el sacrilegio... de manera que el peregrino “si se confiesa bien y termina su vida abrazando la penitencia se salva” (*Liber Sancti Jacobi*, I, cap. 17). En este sentido, no está de más considerar como del desprecio al mundo y al cuerpo, consustancial con la realidad escatológica del siglo XI, como en la liturgia de esta nueva *ecclesia militans*, se otorga prioridad a las grandes etapas de la vida: nacimiento, matrimonio, muerte, por el nuevo lugar que ocupa el cuerpo humano como soporte del alma y órgano físico, y en consecuencia, como referente de salvación. En otros términos, la naturaleza humana se autonomiza y pasa a ser materia de reflexión para canonistas y teólogos; sin dejar de considerar la importancia de los métodos agustinianos, puesto que, en su condición de gran teólogo del matrimonio cristiano “sabe cual es la potencia tiránica de la concupiscencia que ata el alma al cuerpo” (H. Marrou). De manera que, entre la muerte y la resurrección de los cuerpos, las almas viven a la espera de reunirse con los cuerpos. De igual manera, la mujer representará el peor de todos los males, el brazo de Satán; conformándose en topos que estaría presente en el sermón medieval y que tiene su mejor referente en Eva y en las representaciones femeninas de los vicios inspirados en la *psychomachia* de Aurelio Prudencio. Visión de la mujer a la que tampoco es ajena la serie de comentarios teológicos o los famosos alegatos misóginos de San Jerónimo (*Adversus Jovinianum*) y de San Agustín (sermón CXLVII). Obras consideradas en esta iglesia de la Reforma gregoriana donde el clero habrá de ser una sociedad de hombres castos.

Con la mirada retrospectiva puesta de nuevo en la vida-hagiografía de la vida del capeto Roberto “el Piadoso” y su planteamiento comparativo con la vida del rey David, hay un capítulo esencial para subrayar la especificidad de David en Tolouse y en Compostela, junto a los vicios básicos que en el mundo del Románico pasarán a convertirse en referencias de las homilias morales. En efecto, el matrimonio del Rey Roberto con su prima Berta le obliga al repudio de su esposa Rosada, gesto que motivaría la censura eclesiástica. Helgeaud de Fleury al escribir a los dos años de la muerte del rey, cierto es que proclama “deseamos escribir la vida de este soberano tan insigne como modelo para generaciones futuras”. No obstante, quien pasaría la historia mas por sus virtudes cristianas que por sus dotes políticas, el autor de su semblanza no deja de establecer

una comparación de su unión con Berta con la establecida por David con Bethsabé; sin dejar de subrayar la tarea esencial del Abad Abbon de Fleury en la confesión de su pecado, conforme la actitud del profeta Natan con David. Tal hecho, cabría valorarlo en los años del Románico como gesto de subordinación regia a la iglesia; uno de los aspectos en los que puso el acento la Reforma. Ahora bien, la imagen de David en Platerías, con su instrumento de cuerdas, aborda un discurso multiforme. (Fig.2.). Organiza un pensamiento figurativo con relación a un texto: representa un acto penitencial, de sufrimiento moral, expresado por la palabra, tal y como se recoge en los *Salmos* donde manifiesta su estado de angustia y arrepentimiento ante las faltas cometidas y que separan al hombre de Dios. Aspectos considerados por Agustín de Hipona en sus *Sermones* XIX y XX, del año 419, ambos centrados en el *Salmo* 50 o de *Ritual de reconciliación* previa a la absolución para el peregrino al concluir la expiación penitencial el Jueves Santo. En consecuencia, para purgar la falta, la viola con la que entona los salmos contribuirá en su plegaria a sobrellevar el sufrimiento moral; desmoronamiento donde las lágrimas no están ausentes hasta dar alcance a una nueva imagen. En palabras de San Agustín, el “hombre viejo” daba paso al “hombre nuevo”. En este sentido, conforme a la puntualización de Martínez Clouzot, la música dista de provocar sentimientos de dolor, puesto que su principal virtud consiste en aplacar los comportamientos.

La libertad de acción de David, como autor de discordias y perturbador de la acción divina se manifiesta en efecto bajo dos faltas graves: la instigación a la muerte guiado por el vicio de la lujuria que le lleva a desear la mujer del prójimo Bethsabe, la muerte del prójimo (Urias “el Hitita”) y la demostración de orgullo o de soberbia cuando ordena el censo de Israel, cuando sólo Dios es el “contable de su pueblo”. Estas dos transgresiones que le mostraron como hijo de la discordia, encuentran su correspondencia en las penas canónicas de la época pero también en las de carácter eclesiástico.

Comprender el tema de David, en su primitivo emplazamiento de la fachada norte en Santiago o en Compostela, supone que no se olvide la breve alusión de Louis Rêau al prólogo del *Espejo de la salvación en mano*: “Cuando el Rey cometió y perpetró adulterio y homicidio no representó con ello a Cristo, sino al diablo”. Sin ninguna duda, este espejo tiene aquí un carácter de resumen pero no escapa a que David ha recurrido a los aspectos más viles del hombre cuando se entregó al pecado, de tal manera que el profeta Natán se vio en la obligación de amonestarle duramente y recordarle la necesidad de hacer penitencia par restaurar su imagen ante Dios. El tema ha sido ampliamente representado en las miniatura, en los marfiles... etc.

Cuando retomamos el apartado bíblico *Samuel* (II, 11) da cuenta de la naturaleza humana degradada (la fascinación de David, ante el cuerpo desnudo de Bethsabé, su emparejamiento y el embarazo de la mujer adúltera). Pero también pone de manifiesto hasta que punto Urias “el Hitita”, rehusó acostarse con su esposa Bethsabé a fin de respetar la abstinencia sexual en tiempos de guerra. Circunstancia que obligaría al rey (David) a usar de su libre arbitrio: planificar la muerte de Urias emplazándole a la cabeza del ejército: “poned a Urias donde más dura sea la lucha y cuando arrecie el combate retiraos y dejarle solo, para que caiga muerto” (*Sam* I, 11-15). Es entonces, cuando Bethsabé llora la muerte de su marido, concepto que nos aproxima a la imagen hoy identificada en la Fachada de Platerías como la mujer adúltera. (Fig. 3)

Una visión a los mitos hebraicos muestra diversas referencias a actos de infidelidad. Ciertos ofrecen incluso un parecido con la historia de David, así el de Rubén con Bilhá después de haberla visto desnuda durante su baño en el río. El mismo día el hijo mayor de Jacob y de Leá (*Gen.* 29, 31) había cometido dos faltas: “Había subido al lecho de su padre (*Gen.* 49, 3 ss.) y había deshonrado a la madre de sus dos hermanos, en consecuencia pierde el derecho de primogenitura” (*Gen.* 49, 4). En efecto, Bilhá era la madre de sus hermanos Daniel y Neftalí. Este ejemplo y otros no hacen referencia al proceso de lapidación en los casos de adulterio, lo que no quiere decir que los fariseos renunciaran a aplicarlo a la mujer infiel aunque alegara ignorancia ante la ley mosaica y el seductor conservara su libertad. En esto reside la diferencia fundamental con el *Deuteronomio*, más escrupuloso a la hora de condenar al hombre o a la mujer (*Dt.* 17). A ello hay que añadir que Jesús no participó de los planteamientos veterotestamentarios frente a la mujer sorprendida “en flagrante delito de adulterio” (*Jn.* 8), en la medida en que su objetivo sobre la tierra era la “salud del pecador” y no su “condena”.

¿Quién es entonces la mujer en gesto de gemir y acogiendo un cráneo en su pecho que se ve actualmente de una manera confusa en el tímpano izquierdo de Platerías?, ¿tiene ella entre sus manos lo que en algún momento se ha dicho “la cabeza putrefacta de su amante arrancada por el propio marido”? En mi criterio se participa de una *quaestio*, es decir, un planteamiento narrativo mínimo para llegar a un objetivo o *confectio*. Como quedó remarcado, cierto fue que la unión de David y Bethsabé constituía una propuesta de contenido tropológico, moral para el peregrino penitente, tras haber confesado su pecado y someterse a las amonestaciones de Nathán. El ejemplo, posee, entonces, un carácter pastoral: lo que se necesita saber para la *remissionem peccatorum*, tal como se contiene en el correspondiente artículo de fe previo a lo que sería *el credo apostolorum*.

Como quedó indicado esta escena es más frecuente en el campo de la miniatura, sin embargo su impacto en el Camino induce a invocar otro ejemplo que posee una dialéctica de intenciones muy parecida. Se trata de un capitel en el crucero de Santa Marta de Tera que da acogida a una imagen sentada en silla curul y portando cráneo entre sus piernas, si bien en este caso dotado de casco; además, hay una figura complementaria que remite a un anciano que plantea e interrogante sobre Nathán. Si cierto es que a Herodias también se le representa portando la cabeza del Bautista sobre su pecho –otro tema iconográfico frecuente en el Camino–, sin embargo este capitel de Santa Marta de Tera parece explicarse mejor si se pone en relación con otro en la ventana sur que representa a David entre músicos y una figura femenina coronada con indicativo gesto de firmeza que evoca los reproches de la reina Micol a David por las actitudes impropias de éste durante el transporte del Arca a Jerusalén. Resta también otra posibilidad ¿se trata de la propia Bethsabé?

Honorius Augustodunensis interpretaba positivamente el pareado de David-Bethsabé ya que según él podría asociarse a Cristo y su Iglesia. Ahora bien, este no es el caso de cuanto se plantea en la fachada compostelana, puesto que incide en el valor de la vía árida de las virtudes para abandonar todo gesto que implique voluntad propia. Se trata de incidir, pues, en el respeto a las reglas morales, a la ley divina. Y así lo que muestran David y Bethsabé son dos contrafiguras abandonadas en el fraude de sus debilidades, en lo que, en definitiva, marca el conflicto según

san Agustín de la *voluntas* y de la libido; de la concupiscencia y de la ignorancia fruto del legado del primer hombre (Adán) conforme al obispo de Hipona. Y esto llega en un momento en que el “afecto ocupa un puesto preponderante en el sistema de valores”, razón por la cual la Iglesia se muestra reticente de cara la distinción entre amor divino y amor humano largamente difundido por el conjunto de trovadores con presencia en el Camino. Esto permite que David sea el sujeto de una atención sostenida, asimismo en lo que concierne al amor masculino; capítulo en el que no vamos a entrar pero con referencias bíblicas y bibliográficas como es el caso de Yannick Carré. En efecto, en el texto bíblico se habla de las preferencias de Jonathan, hijo de Saúl, hacia David quien lloró amargamente su muerte: “Yo tenía el corazón sesgado por ti, mi hermano Jonathan, tú me eras deliciosamente querido, deseaba tu amistad más que el amor de las mujeres” (II Sam. 1, 26).

Al volver de nuevo al tema de Bethsabé también conviene tener presente el espíritu de la *Psychomachia* de Prudencio que habla del vicio de la lujuria. En efecto, si se repara en la imagen hay una huella clásica en las formas, manifestando un estilo elaborado pero sobre todo un claro conocimiento de los *signa loquendi* que desembocarían progresivamente en una semiología de la imagen. En este caso, no se trata de un lenguaje ritual, si natural, muy asociado al de las mujeres infieles conforme a los tratados morales de ámbito monástico y que consiste en asignar al dedo índice de la mano derecha mayores dimensiones. De igual manera si reparamos su rostro es burlesco y con cabellos de efecto serpiente invocando los rasgos de las gorgonas. Todo este encadenamiento de significados presentes en esta figura de Bethsabé sugieren la fuerza hostil del mal, la pasión y la muerte y, en consecuencia, un nexo de vínculos de lectura moral disoluta que nunca sería asociable a la paz del alma; sí al precio que tuvo que pagar esta mujer como es la muerte y el lamento de su marido Urías en cuya frente adquiere una presencia real la traza mortal de la flecha. Se diría que la imagen expresa una frase a partir de un código suplente de las palabras, donde los gestos son seleccionados en razón de su fuerza expresiva de manera que sólo se complementan con lo que el texto bíblico aporta. Por otra parte, la fuerza evocadora de su rostro anticipa lo que será la iconografía de la boca-gemido, sollozante, con los ojos fuera de las órbitas y cejas alzadas. Rasgos que permiten asociarla también con la naturaleza expresiva de la cabeza de la Medusa con sus serpientes por cabellos. En consecuencia conforme a la *Psychomachia*, vers. 89-99, ella era “la lujuria cenagosa que lleva por la vía de la muerte”. Ella era quien hacía del hombre un ser sujeto a la ignorancia y esclavo de la concupiscencia. ¿Conceptos en asociación con Adán?, sin duda, pero tampoco hay que olvidar el puesto legítimo asignado en este momento al cuerpo por los teólogos interesados por una lectura doctrinal para que los apetitos carnales no infecten el alma, puesto que ello supone invertir las relaciones jerárquicas entre el alma y el cuerpo.

En estos momentos la poesía didáctica de Prudencio interesaba a la Iglesia en lo que se refería a la lucha entre los vicios y las virtudes siendo considerada un verdadero tratado sobre la terapia de las enfermedades del alma que va a tener una larga presencia en la pintura, en las miniaturas y el escultura de los años del Románico. Pero, al mismo tiempo, su asociación con la figura de David toda vez que allí se contiene una segunda falta a la que habrá que hacer referencia, que es el vicio de la soberbia, del orgullo excesivo que conduce a la caída y al alejamiento de Dios

al que el cristianismo agustiniano concede un especial valor reconociendo en David la imagen del hombre que para destruir la mancha de sus faltas recurre a los salmos penitenciales (6, 31, 37, 50, 129) para alcanzar el perdón aunque será san Agustín en el sermón XXXII quien a propósito del salmo penitencial 143 analice la diferencia entre “pecador” y “pecado”.

En la época de realización del programa iconográfico de Compostela el comportamiento del rey Felipe I de Francia (muerto el 29 de julio de 1108) la había llevado a repudiar a su mujer y a casarse con Bertrade de Montfort, mujer del conde d’Anjou, acto que le valdría la excomunión y, en consecuencia, le obligaría al arrepentimiento. Como el rey David y como su abuelo Roberto “el Piadoso”, él había reconocido los efectos destructores del comportamiento libre, en función del conflicto *sobrietates-luxuria*. Pero una vez más la propuesta del rey David era el *exemplum* a proponer, como en otros casos de monarcas franceses, habida cuenta que este monarca bíblico también era la imagen del rey enérgico, justo y piadoso que ante la adversidad supo hacer uso de la “condición de persona” para hacer frente a sus faltas.

Al volver de nuevo a las faltas de David habrá que hacer mención a la *humilitas* frente al vicio de la arrogancia o *superbia* que los exégetas cristianos de la Biblia no vacilaron en subrayar. El especialista del mito hebreo quiere ver en la peste que se abatió sobre Israel un castigo por este pecado; un castigo enviado por Yahvé (II Sam. 24). Según el *Libro de las Crónicas*, David bajo el influjo de Satán, se había atrevido a contabilizar al pueblo de Israel; acto que fue interpretado como un gesto de orgullo.

Es evidente que la imagen de David debía representar el ejemplo de contenidos deontológicos de la *mens humilis*, de la educación moral y de nuevo como en la *Psychomachia* terminaría por triunfar sobre el vicio de la soberbia. La peste que tomó 70.000 almas le llevó a reconocer que había pecado y por consiguiente a erigir un altar a Yahvé para ofrecerle unos bueyes en holocausto. Si se repara en la imagen que representa a David en Platerías bajo los pies son representados el buey y una figura con gesto suplicante a veces asociada al Maligno. Pero es preciso tener en cuenta una cuestión fundamental. Cuando David subió hasta la era que compró a Arauná para construir allí un altar, éste se inclinó ante el rey y dispuso su rostro contra la tierra ofreciéndole los bueyes para el holocausto, los trillos y el yugo de los bueyes por madera (II Sam. 24, 22). Lo que aquí se muestra tal vez sea la imagen de Arauná “el Hitita” que tenía entre sus dioses y totems los bueyes.

En efecto el acuerdo de David frente a Arauná fue el de la razón. Él le compró todo lo que le ofrecía para que “Yahvé tu Dios, considere tu ofrenda” (II Sam. 24, 23) y erigió allí el altar del holocausto y del sacrificio que habría de poner fin a la peste de Israel. La era de Arauná sería más tarde legitimada por el templo de Salomón.

Contrastando con el tema de David está la imagen de la *superbia* actualmente en la entrada derecha de Platerías. Representa una amazona orgullosa sobre un alazán a galope que perece en el fondo de un foso atravesado por el Fraude. Se encuentra aquí un tema cuyo contenido se recoge en la *Psychomachia* de Prudencio, vers. 270-274. Resulta muy elocuente la figura del león quien en el seno de la soberbia encarna las palabras de Yahvé contra los culpables (puesto que en la Biblia no se utiliza el vocablo pecado). Éstas son “Yo seré para ellos como león, despedazaré como león sus corazones” (Os. 13, 7-8).

Finalmente en esta basta elección de citas se encuentra también el espíritu de san Agustín quien ha inspirado una buena parte del pensamiento cristiano en sus Comentarios al salmo 25, 8 (Sermón XV). Asimismo interesa recordar las precisiones que hace en el Sermón IX a propósito de la recuperación de la esencia auténtica del hombre nuevo alejado de lo que él llama “las fiebres del alma, la avaricia, la libido, la lujuria, el odio” etc., consustanciales al hombre viejo, al ser que por sus faltas pierde la imagen sobrenatural y queda con la natural menoscabada hasta alcanzar la reparación, la absolución, la imagen perfecta. Es entonces cuando nos encontramos ante la figura de David como el rey elegido por Dios (I Sam, 16). Este gesto es simbolizado, dice Agustín de Hipona, por el hecho de tocar el salterio de diez cuerdas (Sermón IX, 11) a fin de entonar el “nuevo cántico” cada vez que el “hombre viejo” supera su condición de tal para alcanzar el nivel de “hombre nuevo”. Es preciso entonces que, en el combate del alma, tal como dice la *Psychomachia* la acción de los vicios no se imponga sobre las virtudes. Es la síntesis de las virtudes lo que concentra la esencia de Prudencio, el poeta cristiano ejemplar que, como dice Alfonso Ortega, parte de un conocimiento profundo de la obra de Agustín.

Conceptos que a su vez Agustín había elaborado a partir de las reflexiones sobre la epístola a los Colosenses del apóstol Pablo, quien incitaba a despojarse “del hombre viejo con sus conductas” a fin de cantar “a Dios con todo vuestro corazón a partir de los salmos, de los signos y de los cánticos” (Col. 3, 9 y 16).

Sin duda la iconografía de David, la de Bethsabé, la del orgullo formarían parte, en la fachada norte, de lo que sería, conforme a los salmos penitenciales, la denominada Puerta de Adán o Puerta de Misericordia; entrada destinada a la absolución con la complementariedad de los salmos penitenciales en el denominado rito de reconciliación correspondiente al Jueves Santo. David, en consecuencia, está también asociado al canto de la esperanza, puesto que gracias a Cristo aunque “la noche ha avanzado, el día ha llegado” (Rom. 13, 12). Con su rostro girado hacia la derecha, la imagen de David situada bajo la *maiestas domini* podría estar asociada, asimismo, al cántico triunfal (Salmo 118) cuando el poeta solicita la misericordia divina.

El discurso iconográfico del rey salmista de Toulouse, en la Porte Miegerville, parece también hacer referencia al concepto de David penitente, al que porta la marca del pecado y espera ser reformado por la clemencia divina. En consecuencia, tal vez la consola frontal de esta puerta presente los elementos del “viejo hombre terrestre”, autor de las dos faltas graves que nosotros hemos mencionado (la lujuria y la soberbia), en concordancia con los conceptos de la *Psychomachia*. Y así dos mujeres con bonete frigio, sobre la consola correspondiente, acogen la cabeza del león que simboliza el diablo; es decir, aquello que “puede turbarnos y engañarnos tanto como nosotros lo deseamos” (Prudencio *Amartigenia*, 557-558).

La reproducción de la imagen de David en Toulouse de igual manera que la de Santiago de Compostela, recogen los efectos de la reforma gregoriana; es decir, de la educación en la fe, del valor de la disciplina de la penitencia y de la unión con Dios. La única forma, diría san Agustín, de que el hombre pueda llegar a Dios, a la Verdad y al Bien.

Bibliografía

- René NELLI, *Trovadores y troveros*, Barcelona 1982.
- Medioevo y Literatura, *Actas del V Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*. Universidad de Granada, 1995.
- HELGAUD DE FLEURY, *Vie de Robert le Pieux*, éd. Par Robert-Henri Bautier & G. Labory, Paris 1965, pp. 92-96.
- ABBON DE FLEURY, *Canones*, chap. III-IV, (Patrología Latina, 139, c. 477-478).
- A. GRABOÏS, "Le roi David, précurseur du roi très chrétien", *Revue Historique*, 521 (1992), pp.22-23.
- Robert GRAVES & Rafael PATAI, *Los mitos hebreos*. Madrid, Alianza, 2000.
- Margarita RUIZ MALDONADO, *El caballero en la escultura románica de Castilla y León*. Salamanca, 1986, pag. 125.
- Gilbert DAHAN, *L'exégèse chrétien de la Bible en Occident medieval (XII-XIV)*. Paris Le Cerf, 1999, pp. 78, 86, 90, 263.
- Dictionnaire Encyclopédique de la Bible*, Turnhout, Brépols, 1987, p. 868.
- Thomas CONNOLLY, *Mourning into Joy. Music, Rápale and Saint Cecilia*. Yale University Press, 1994, pp. 84 y 301, nota 219.
- Joanne S. NORMAN, "The life of King David as a Psycomachia Allegory", *University of Ottawa Quaterly*, 10 (1981), pp. 192-201.
- Cartas de San Jerónimo*, introducción, trad. Notas por D. Rubio Bueno. Madrid, B.A.C., 1962.
- Cyrille VOGEL, *En rémission des péchés. Recherches sur le systèmes penitentiels dans l'Eglise latine*, Variorum Reprints, 1994, C. VIII, p. 144.
- SAINT AUGUSTIN, *Enarratio in Psalmum*, 41, 2-16.
- François GARNIER, *Le langage de l'image au Moyen Âge. Signification et symbolique*, Paris, Le Léopard d'or, 1982, pp. 154-155.
- Jean-Claude SCHMITT, "La morale des gestes", *Communications*, n° 46 (1987), pp. 31-47.
- A. J. GREIMAS, "Practices et langages gestuels", *Langages*, Paris, Didier, junio 1968.
- Marcello ANGHEBEN, *Les chapiteaux romans de Bourgogne. Thèmes et programmes*, Turnhout, Brépols, 2003, p. 178, nota 47.



Fig. 1. Vista general de la Fachada de Platerías



Fig. 2. Imagen del rey David, fachada de Platerías



Fig. 3. La denominada "mujer adúltera" de la fachada de Platerías



Fig. 4. *Superbia*, fachada de Platerías

El retrato mortuario: imágenes regias en tránsito a la gloria¹

INMACULADA RODRÍGUEZ MOYA
Universitat Jaume I

“Muy pronto serás ceniza o esqueleto,
y un nombre, o ni siquiera un nombre.
Y el nombre es ruido y eco.”
Marco Aurelio, *Meditaciones*.

Resumen: La muerte de un monarca o de un miembro de su familia desde los siglos XVI al XVIII ponía en marcha todo un aparato de propaganda política e ideológica funeraria: cortejos luctuosos, pompas fúnebres, catafalcos efímeros, tumbas conmemorativas. Pero previamente a todo este ritual, tenían lugar una serie de acontecimientos en torno a su cuerpo moribundo. Era entonces cuando se tenían en cuenta tratados como los del *ars moriendi* para prepararles en su tránsito. Se certificaba su muerte con la inspección del cadáver; se exponía públicamente e incluso se retrataba o se tomaba su mascarilla mortuoria. Este trabajo analizará aquellas imágenes en las que el monarca o su familia son representados en estado cadavérico. Es en este momento en el que el poderoso se muestra en algunas imágenes despojado de todo el simbolismo que rodea su poder, para ofrecernos “retratos puros” en los que lo importante son los rasgos mortuorios y el testimonio de su buena muerte para su paso a la Gloria.

Palabras clave: retrato, monarca, muerte, cadáver, España.

Abstract: *The death of a King or of a member of his family from the XVIth to XVIIIth centuries starts a great display of political and ideological propaganda: mournful processions, funeral rites, ephemeral architectures, commemorative tombs. But previously to all that rituals there are some ceremonies around his dying body. Is in that moment when the ars moriendi treaties are taken in account in order to prepare the king to his transit. His death is certified with the corpse inspection; he is exhibited in public and moreover is portrayed or his death mask done. The first aim of this text is to analyze those images that depict the king or a member of his family as a corpse. In these depictions the kings is showed denude of all the symbolism that surround his power, in order to present us a “pure portrait”, within the most important thing is the deathly features and the evidence of his pass to the Glory, thanks to a good death.*

Keywords: *portrait, king, death, corpse, Spain.*

Estamos acostumbrados a ver en palacios y museos la magnificencia y poder de los príncipes europeos del Antiguo Régimen mediante la exposición de retratos ecuestres, retratos áulicos rodeados de terciopelo y oro, imágenes alegóricas en las que se les parangona a los

1. Este estudio ha sido realizado en el marco del proyecto del Ministerio de Educación HUM2009-08937.

dioses del Olimpo o a los santos del Cielo, representaciones en sus magníficos palacios o jardines, o rodeados de la prole que asegura la continuidad de sus dinastías en el poder. Pero ese poder estaba depositado en un cuerpo de carne y hueso, expuesto al envejecimiento y a la muerte.

La existencia de una serie de representaciones del monarca o de su familia que tenían un carácter más privado, algunas de ellas al margen de lo oficial, como imágenes del “simple cuerpo del rey” o cuerpo mortal, nos llevó a preguntarnos qué tipo de imágenes se realizaban en el periodo del tránsito al otro mundo del personaje regio y que mensaje transmitían. Fernando Checa expresó de manera magistral como el retrato mortuorio regio se elevó como antítesis del retrato áulico, haciendo referencia a un texto de Juan de Zabaleta en sus *Errores celebrados* (Madrid, 1653, error número 11):

...las efigies de los representados siempre se nos proponen ‘de manera que nos mueven o nos arrebatan los corazones’, de forma que la imagen de sus atributos y objetos simbólicos se convierten en expresivos de los beneficios que su actividad política nos depara como súbditos (...). ‘Las insignias –nos dice- obligan a reverencia, el semblante a cariño’; algo que se acentúa, hasta llegar a la función conmemorativa tan importante en el retrato barroco, con las imágenes de los reyes fallecidos, de manera que si en sus ‘simulacros’ son venerados y queridos mientras viven, después de muertos ‘son tenidos por celestiales.’²

Este texto trata por tanto de las *imago mortis*. De las imágenes que representan el momento de la exposición del cadáver ante la corte. Son importantes porque en ellas se manifestó la temporalidad del cuerpo físico del rey, en contraposición a la representación áulica acostumbrada. No obstante estas imágenes, como afirmaba Checa, no sirvieron sino para sublimar a través precisamente de la mortalidad de su cuerpo y de todo el ritual que lo rodeaba, la imagen gloriosa del monarca y de su familia. Nos centramos en este texto en la monarquía española y accesoriamente en la dinastía austríaca, pues los fuertes vínculos familiares entre las dos ramas habsbúrgicas fueron importantes en el trasiego de estas imágenes.

El retrato mortuorio

Como todo rito de paso, la muerte genera la necesidad de visualización de este acontecimiento y de los ritos subsiguientes. Más aún si el fallecido es alguien de importancia. De este modo desde la Antigüedad en todo rito fúnebre se mantuvo la costumbre de “representar” de algún modo al difunto, bien mediante un ataúd, su simulacro, sus escudos de armas o sus símbolos de poder.³ El profundo sentimiento de pérdida y de ausencia que genera la muerte indujo además al ser humano a tratar de restablecer el recuerdo de ese ser añorado mediante la representación

2. Fernando Checa, “Alegorías elocuentes: la imagen del poder en la España del Barroco”, en VV.AA., *Figuras e imágenes del Barroco. Estudios sobre el barroco español y sobre la obra de Alonso Cano*, Fundación Argenteria, Visor, Madrid, 1999, p. 57.

3. Ralph E. Giesey, *The Royal funeral Ceremony in Renaissance France*, Flammarion, Paris, 1987, p. 86.

de sus rasgos, impresos a menudo en una mascarilla mortuoria. El retrato cobra especial importancia ante esta necesidad, pues como muchos autores han destacado es un género que nace con la voluntad precisamente de vencer a la muerte.⁴ Lo habitual era realizar estas remembranzas otorgando al fallecido toda la vitalidad, la expresividad, belleza o magnificencia de un momento de apoteosis vital. Nos referimos a los retratos *postmortem*. No obstante, por diversas motivaciones, la exposición y representación del cadáver cobraba importancia en determinados momentos. De ahí se deriva que la diferencia básica para distinguir a un retrato mortuorio o funerario de un retrato *postmortem* estriba precisamente en la necesidad de testimoniar el estado cadavérico y la corrupción del cuerpo.⁵

Desde nuestra perspectiva actual este hecho resulta de difícil comprensión, por cuanto hoy en día se trata de eludir justamente las imágenes desagradables. Pero en los siglos del Renacimiento y del Barroco la muerte era concebida en realidad como un proceso, que comenzaba con el inicio de la vida. Siendo ésta sólo el paso del mundo de los vivos al mundo del más allá.⁶ Especialmente en el caso de los personajes regios la muerte significaba alcanzar la Gloria, pues su paso por el Purgatorio era anecdótico, debido a las altas virtudes religiosas y políticas que habían demostrado en vida. Ello queda plasmado en obras como *La Gloria* de Ticiano (1551-54, Museo del Prado, Madrid). De ahí se derivaba también la importancia de prepararse para morir bien. Eso en el contexto cristiano posterior al Concilio de Trento significaba seguir los pasos de lo que se consideraba una buena muerte.⁷ Por supuesto, las creencias cristianas sublimaban este aspecto mediante el ejemplo del propio Cristo, representado cadáver en la cruz, en un lecho o siendo enterrado, y con cuya muerte la Humanidad se había redimido. El ejemplo paradigmático es la representación de *El Cristo Muerto* de Mantegna (1480, Pinacoteca Brera, Milán). También la *dormitio* de la Virgen, la buena muerte de San José y los ejemplos de muchos santos servían como tipo iconográfico para semejantes fines.

El precedente más importante en la plasmación del cadáver lo encontramos en la Roma republicana e imperial, periodo en el que las máscaras mortuorias de cera representaban las “*imágenes maiorum*” en toda ceremonia que se preciara. La etapa medieval trató de eludir la representación del cadáver. Como destacó Jan Bialostocki lo habitual en los tiempos alto medievales fue la representación funeraria escultórica de prelados y monarcas, con los ojos abiertos y asumiendo funciones simbólicas.⁸ Sin embargo, según Panofsky las representaciones con los ojos cerrados, como dormidos, fueron muy habituales en España y en Italia durante la Edad Media. En la Ingla-

4. VV.AA., *El retrato*, Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2004, p. 9

5. Una reciente aproximación a las imágenes de la muerte y mortuorias en México se encuentra en el catálogo *La Muerte. El espejo que no te engaña*, Munal, México, 2008.

6. Fernando Martínez Gil, *Muerte y sociedad en la España de los Austrias*, Universidad Castilla La Mancha, Cuenca, 2000.

7. Martínez Gil explica de forma magistral el concepto de la buena muerte, *op. cit.*, pp. 171-199.

8. Jan Bialostocki, “The Image of Death and funerary Art in European Tradition”, en Beatriz de la Fuente (coord.), *Arte funerario. Coloquio internacional de Historia del Arte*. Vol I, UNAM, México, 1987, p. 4. Véase también Manuel

terra del final del Medievo, la corrupción del cadáver fue a menudo un tema en el arte funerario en la forma de *transi*, es decir, representando al fallecido de manera horrenda mostrando los gusanos que descomponían el cuerpo.⁹

En el Renacimiento, como período artístico en el que el retrato va a cobrar una gran importancia, las más bellas representaciones de difuntos van a aparecer a partir del siglo XV. Lo habitual fue representar al fallecido como si estuviera vivo. No obstante, Lorne Campbell nos hace notar que en ciertos círculos hubo una demanda de representaciones de cadáveres.¹⁰ Algunos personajes famosos despertaron una gran ansia por poseer un testimonio de su fallecimiento, como por ejemplo Lutero.¹¹ Asimismo, en el Barroco, la muerte cobra una gran importancia debido al sentimiento de crisis social y espiritual. No es necesario mencionar la importancia de las representaciones de *vanitas* y *memento mori*, que tenían como finalidad recordar al espectador la vanidad del mundo y la certeza de la muerte para todo ser humano.¹² No obstante, a pesar de lo desagradable de la muerte, como hemos afirmado, si ésta era buena era garantía de obtención de la vida eterna y de la gloria celeste. Esto se manifestó también en retratos en los que la muerte del efigiado está presente mediante sus despojos. En algunas ocasiones incluso se consideraba que aquellos que habían tenido una buena muerte, tenían un bello cadáver.¹³ Manuel Sánchez Camargo en su monumental obra sobre *La muerte en la pintura española* recogió muchas de estas representaciones. Es llamativa la numerosa presencia de religiosos y religiosas representados cadáveres en el arte hispánico.¹⁴ Estas imágenes trataban de conmover al espectador con el ejemplo de la vida religiosa y la buena muerte, que aseguraba la entrada en los cielos. También es nutrida la presencia de niños muertos, en este caso, con más motivo, puesto que habitualmente no se realizaban retratos hasta la edad adulta y por lo tanto se corría el riesgo de no conservar

Núñez Rodríguez, *Muerte coronada. El mito de los reyes en la Catedral compostelana*, Universidad de Santiago de Compostela, Santiago, 1999.

9. Nigel Llewellyn, *The Art of Death. Visual culture in the English Death Ritual, c. 1500-c. 1800*, The Victoria and Albert Museum, Reaktion Books, London, 1991, p. 46.

10. Lorne Campbell, *Renaissance Portraits. European Portrait-Painting in the 14th, 15th and 16th Centuries*, New Haven-Londres, Yale University Press, 1990, p. 194.

11. *Ibidem*, p. 194.

12. Sobre las representaciones y el simbolismo de la muerte en los Siglos de Oro en España la bibliografía es muy amplia. Citemos por ejemplo los primeros estudios de Manuel Sánchez Camargo, *La muerte en la pintura española*, Editora Nacional, Madrid, 1954; el de J. J. Martín González, "En torno al tema de la muerte en el arte español", *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, Valladolid, XXXVIII, 1972, pp. 267-277; de Víctor Infantes de Miguel, "Literatura e iconografía macabra en la España de los Siglos de Oro. Los jeroglíficos de la muerte", en *Arte funerario*, pp. 105-112; y ya recientemente la magnífica tesis sobre la *vanitas* de Luis Vives-Ferrándiz, *Las imágenes de vanitas en el barroco hispano*, Universitat de València, 2010 (tesis inédita).

13. Martínez Gil, *op. cit.*, p. 180-181.

14. Sobre las "monjas coronadas" en México véase: Josefina Muriel, *Retratos de monjas*, México, Jus, 1978; Elisa García Barragán, "Mística y esplendor barrocos en Méjico colonial: retratos de monjas coronadas", *Boletín del Museo e Instituto "Camón Aznar"*, n° XLVIII-IL (Zaragoza, 1992), pp. 61-82; *Monjas coronadas. Vida conventual femenina*, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, 2005.

los rasgos del retoño familiar malogrado. Por lo general, se les representaba con algún elemento, como flores o un pajarillo, que indicara su paso a mejor vida en plena etapa de la inocencia.

La muerte del rey

En líneas precedentes hemos visto por tanto la habitual representación del cadáver de un ser humano particular en el arte. Pero el personaje regio es un ser especial y su muerte, no es una muerte cualquiera. El rey a pesar de la construcción de su imagen áulica no deja de ser carne, y en su física carnalidad personifica la soberanía. Su fallecimiento crea un estado de fragilidad e incertidumbre, se pone en riesgo la perennidad del estado. Por ello fue tan importante en todo el ritual que sucedía a su expiración hacer notar visualmente la continuidad de la dinastía, y la doble naturaleza del rey: física o “cuerpo simple” que es mortal, y su naturaleza simbólica, el “cuerpo político” del soberano que no muere nunca. Esta teoría de los “dos cuerpos del rey” fue magistralmente desarrollada por Ernst Kantorowicz, y todavía sigue siendo una guía muy sólida para comprender los rituales funerarios de las cortes europeas del Antiguo Régimen y muchas de las imágenes generadas.¹⁵

La muerte de un monarca o de una persona de su familia producía una respuesta en la que se desarrollaba un fuerte aparato ritual, acompañado por una rica cultura de artefactos visuales,¹⁶ y que implicaba a estas dos naturalezas regias. Para su naturaleza física comenzaba el proceso de preparación de sus restos: la autopsia, el embalsamamiento y el entierro físico, que tiene lugar en apenas unos días. En algunas cortes, el cadáver va a sufrir un proceso de ocultamiento, mientras que en otras se aumentará el periodo de su exposición. Tiempo después, meses incluso, tiene lugar la pompa en torno a su naturaleza simbólica, las exequias regias.¹⁷ Era en este momento donde realmente se producía la “apoteosis” regia. Esta dilación temporal de los funerales y determinados actos rituales permitían que no hubiera huecos, grietas que creasen inestabilidad social, política, emocional... Era el periodo ritualizado de la muerte, que en algunas cortes europeas trataba de ser disimulado de un modo que desde nuestra óptica puede parecer sin gusto o inaceptable.¹⁸

Pero además, la ritualidad en torno al monarca en su agonía o ya fallecido tenía otra motivación principal, y era manifestar cómo la actuación y las virtudes del monarca demostradas en los últimos momentos de su vida, es decir, su buena muerte, le aseguraban su ingreso en la Gloria, y a partir de ahí la veneración de su memoria, como ejemplo para sus sucesores, e incluso

15. Ernst Kantorowicz, *Los dos cuerpos del rey. Un estudio de teología política medieval*, Alianza Editorial, Madrid, 1985.

16. Llewellyn, *op. cit.*, p. 7.

17. La bibliografía sobre las pompas fúnebres regias son muy amplias. Para el caso hispano debemos citar el pionero de Julián Gállego, “Aspectos emblemáticos en las reales exequias españolas de la Casa de Austria”, en *Arte funerario*, pp. 171-181 y el imprescindible Victoria Soto Caba, *Catafalcos reales del Barroco Español. Un estudio de arquitectura efímera*, Madrid, 1992.

18. Llewellyn, *op. cit.*, p. 16.

la de sus despojos como reliquias, que podían llegar a tener propiedades taumatúrgicas, como señaló Javier Varela.

Como ejemplo de esta visualización tan particular de la muerte del monarca, debemos hacer referencia al desarrollo en el Renacimiento en algunas cortes europeas de un ritual singular en torno a la imagen fúnebre del monarca. Se trata del uso de una efigie o maniquí que sustituyera al cadáver.¹⁹ Diversos factores como la muerte lejana y sobre todo la progresiva complejidad del ritual de la exposición del rey muerto, hicieron necesario que el cadáver fuera ocultado y que su cuerpo tuviera que ser sustituido por un simulacro. De tal modo que se hizo forzosa la realización de falsas efigies en madera, cuero o cera que debían sustituirle, una vez comenzaba su corrupción y el insoportable hedor impedía la correcta realización de los rituales. Los artistas más cercanos al monarca eran los encargados. Por ejemplo, esto fue lo habitual en cortes como la inglesa, la francesa y la austríaca, donde una efigie sustituía al cadáver en los rituales que tenían lugar en torno al lecho mortuorio y en la posterior procesión fúnebre. También se usó puntualmente en Holanda, Lorena y en los diversos principados italianos. De este modo, se han conservado numerosísimas imágenes en iluminaciones, grabados y lienzos de este ritual mostrando el simulacro del monarca muerto como si de él se tratara, e incluso haciéndole el servicio de mesa.²⁰ Por ejemplo, la Abadía de Westminster conserva todavía muchas de las efigies utilizadas para este ritual. También contamos con grabados representando la exposición de la efigie de Enrique IV de Francia (Isaac Briot, grabado *Henri IV sur son lit de mort*, en *Brief discours des pompes ...*, Bnf, París) [Fig. 1], o de Henry, príncipe de Gales (Richard Gaywood, grabado, *The Funeral Effigy and Hears of Henry, Prince of Wales*, en Francis Stanford, *A Genealogical History of the Kings... 1707*). La costumbre se extendió incluso a la nobleza. Personajes como Edmund Sheffield, 2º duque de Buckingham, que murió en 1735 en el transcurso de su Grand Tour, y enterrado en un funeral oficial meses después en Londres, tuvo que ser representado en él con una efigie.²¹ Uno de los ejemplos más destacables de este ritual por la calidad y número de las imágenes conservadas es la *Pompe funèbre* de Carlos de Lorena. En 1608 tienen lugar los funerales de Carlos III, duque de Lorena, en Nancy, después de un reinado de 63 años. Sus funerales duraron semanas, y el momento fue tan importante que toda la ceremonia quedó reflejada en una relación, escrita por Claude de la Rue-

19. Ya Javier Arce señaló el origen clásico de este ritual en *Funus imperatorum. Los funerales de los emperadores romanos*, Alianza, Madrid, 1988.

20. La bibliografía sobre este tema en las diversas cortes es amplia: Giesey, *op. cit.*; Boureau, Alain, *Le simple corps du roi. L'impossible sacralité des souverains français, XVe-XVIIIe siècle*, Paris, Les editions de Paris, 1988; Victoria and Albert Museum, *An Exhibition of the Royal Effigies. Sculpture & other Works of Art. Prior to their being re-installed in Westminster Abbey*, Society of Antiquaries of London, London, 1945; *The Funeral Effigies of Westminster Abbey*, edited by A. Harvey & R. Mortimer, Londres, 2003; Eve Borsook, "Art and politics at the Medici court: the Funeral of Cosimo I de Medici", *Mitteilungen der Kunsthistorischen Instituts in Florenz*, Florecen, 1965, XII, p. 31-54; Magdalena Hawlik-van der Water, *Der Schöne Tod. Seremonialstrukturen des Wiener Hofes bei Tod und Begräbnis zwischen 1640 und 1740*, Herder, Wien, 1989; G. Ricci, *Il principe e la morte. Corpo, cuore, effigie nel Rinascimento*, Bologna, 1998; Basalmo, Jean (dir.), *Les funeraillles a la Renaissance*, Geneve, Droz, 2002.

21. Llewellyn, *op. cit.*, p. 55.

lle, con numerosos grabados, publicados en un volumen en 1609 por Jean Savine.²² Pero además de representaciones de la efigie, contamos también con retratos que recogen el estado cadavérico de los monarcas durante el periodo de exposición, como los de Guillermo I de Orange (anónimo, 1584, Bielingen, Prinsenhof, Delft) y su hijo Mauricio (Adriaen Pietersz van de Venne, 1625, Rijksmuseum, Amsterdam).

Por el contrario, la corte española, imbuida de una religiosidad católica más profunda, rechazaba determinadas manifestaciones en torno al cuerpo agónico o muerto del monarca, considerando que no mostraban la humildad cristiana debida. Cuando el rey notaba que iba a morir, se seguían al punto las indicaciones de los tratados sobre la buena muerte. Se le administran los sacramentos, y después se le aislaba para que no cayese en pecado con el trato hacia personas terrenas. De modo, que previamente a esta extremaunción, debía despedirse de su familia. A la espera de su tránsito, su cuerpo era rodeado con medallas e imágenes sagradas que concedían indulgencias, se le facilitaba un crucifijo, para que lo sostuviera en la mano y lo besara, así como una vela,²³ símbolo de la luz de la fe. Una vez ocurrida la muerte, el cuerpo permanecía en la cama de su habitación durante un día completo y rápidamente se cerraba su ataúd, para comprobar su identidad después a través de una pequeña ventanilla en el féretro. La práctica de embalsamar, abandonada desde finales de la Edad Media, no se recuperó en la corte española de forma general hasta la muerte de Felipe IV, en 1665. Hasta entonces, no se realizaba, quizá por desprecio del cuerpo corruptible o por humildad, según Varela. Margarita de Austria no fue embalsamada por considerarlo un acto indecente, Isabel de Borbón también lo dejó establecido expresamente en sus últimas voluntades. Tan sólo se embalsamó el cuerpo del infante don Carlos en 1632.²⁴ A partir de 1665 hay numerosos testimonios de las autopsias y del estado de los cuerpos de la familia real española. Esto también permitió que ya en el siglo XVIII el tiempo de exposición del cuerpo se alargase de 1 a 3 días, como en otras cortes europeas. La ampliación del periodo de exhibición permitió dilatar las pompas y como consecuencia generar más imágenes fúnebres. No obstante, la representación del monarca en los funerales oficiales hispanos siguió ciñéndose exclusivamente a sus símbolos regios y a las imágenes y emblemas contenidos en el catafalco.

Funciones de las imágenes fúnebres regias

Como hemos expuesto por tanto, cada corte generó su propio ritual y a raíz de éste sus propias imágenes del cadáver del rey, como testimonios de una serie de necesidades. Una primera necesidad era la de notificar la muerte para dejar clara la sucesión o el establecimiento de un nuevo gobierno. La costumbre de exponer el cadáver del monarca investido con los ropajes regios y

22. Philippe Martin, *La Pompe funèbre de Charles III. 1608*, Editions Serpenoise, Metz, 2008.

23. Javier Varela, *La muerte del rey. El ceremonial funerario de la monarquía española (1500-1885)*, Turner, Madrid, 1990, p. 77.

24. *Ibidem.*, p. 77.

las regalía entre uno y siete días, nació a partir de la necesidad de poder ser observado por la corte y de este modo testificar su muerte sin ninguna duda, para garantizar la legitimidad de su sucesor.

Además esta exposición se produce en un contexto de ritual religioso que pretende garantizar su paso a los cielos: misas, asperjes, bendiciones... A partir de ahí se realizan imágenes que recogen el momento del óbito y la parafernalia de la exposición del cadáver, para guardar también un testimonio de la buena muerte del rey.

Otra necesidad ritual que generó imágenes fúnebres fue la de poder llevar a cabo las exequias de forma satisfactoria cuando la muerte había tenido lugar en un territorio lejano, de tal modo que el cadáver era introducido en un ataúd, transportado y enterrado en cuanto se pudiera, mientras que para los funerales oficiales era sustituido mediante diversos recursos representativos. En algunos territorios, mediante los símbolos del poder: corona, cetro, como hemos visto en el caso español. En otros, mediante un maniquí o efigie que recogía los rasgos del monarca a partir de su mascarilla, y que luego era investido y colocado en un lecho mortuario como si del monarca se tratara.

Por otra parte, algunos retratos mortuarios nacen de la necesidad de enviar un testimonio del fallecimiento a otra corte por motivos familiares o de alianzas dinásticas. También se encargan para conservar un recuerdo de un miembro fallecido prematuramente cuando no se disponía de otras imágenes. Esta función de recuerdo o testimonio presenta una cierta particularidad, y es que son imágenes que podríamos considerar de carácter semiprivado. Desde luego tienen un discurso bien diferente a las de las grandes obras de arte áulico. Suelen ser de pequeño formato y realizadas para un ámbito más íntimo. Siguiendo a Javier Portús podríamos considerarlas como “retratos puros”, es decir, aquellos en los que “el representado exponga únicamente sus propios rasgos faciales”,²⁵ a diferencia del retrato habitual, donde los personajes suelen ostentar elementos que aluden a su relación con la sociedad. Algunos retratos mortuarios regios entran en esta categoría de retratos puros, pues son imágenes privadas donde pocos elementos señalan la majestad del retratado. Si acaso tratan de demostrar la religiosidad, las virtudes o inocencia del fallecido que aseguran su entrada en la Gloria.

Un ejemplo del uso testimonial, rememorativo y emotivo de estas imágenes lo tenemos en un singular retrato de Ana María Luisa de Médici (1667-1743), esposa de Johann Wilhelm, elector del Palatinado. En 1716 enviuda y un año después regresará a su ciudad natal, Florencia. A partir de ese momento, Ana María gustará de representarse en lienzos y en medallas como una viuda ejemplar, que conserva el amor y la memoria de su esposo fallecido.²⁶ Especialmente interesante resulta el retrato realizado por Jan Frans Douven probablemente hacia 1717 poco

25. Javier Portús, “El retrato cortesano en la época de los primeros Austrias: historia, propaganda, identidad” en VV.AA., *El linaje del emperador*, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, Madrid, 2000, p. 24.

26. Véase Karla Langedijk, *The Portraits of the Medici. 15th-18th Centuries*, vol. I, Studio per Edizioni Scelte, Florencia, 1983, pp. 262, 266 y ss.

antes de regresar a su tierra (Museo di San Matteo, Pisa).²⁷ Ana María Luisa se representa en pie, de luto, junto a una mesa con un libro y un reloj, el primero al parecer como referencia a las 16 horas de vigilia, y el segundo claro símbolo del paso del tiempo. Con su mano derecha apunta hacia un retrato mortuario de su esposo, vestido con la indumentaria de príncipe elector. Claramente nos está indicando su función como sustentadora del recuerdo de su esposo fallecido, a la vez que la buena muerte del monarca y su entrada en los cielos investido de todos los símbolos de su poder terrenal.

Por supuesto, al mismo tiempo las imágenes de personajes regios fallecidos son también un *memento mori* y por tanto su uso es el habitual en el Renacimiento y en el Barroco, con una motivación y un fin didáctico: preparar al espectador durante su vida para su propia muerte, más aún por cuanto se ejemplifica claramente que ni siquiera los reyes están exentos de morir y corromperse, pero que pueden alcanzar la Gloria si demuestran sus virtudes cristianas hasta el final.

Al respecto, en la corte española era habitual el uso de la indumentaria en la que el personaje laico aceptaba en el momento de su muerte el hábito penitencial, dado que eso le permite redimir sus culpas en vida.²⁸ Especialmente el hábito de las órdenes mendicantes, caracterizadas por la humildad, como los franciscanos. Según Adeline Rucquoi ya desde el siglo XV la preferencia es hacia el hábito franciscano, luego el benedictino, dominico, mercedario y cisterciense. El profesor Manuel Nuñez señaló también como desde los monarcas castellanos medievales fue habitual tomar el hábito franciscano en un intento de acceder por la vía de la humildad a la buena muerte.²⁹

Así tendría todavía validez en el Antiguo Régimen lo afirmado por Nuñez con respecto a la motivación de la representación medieval del soberano fallecido con hábito, “consciente de su juicio individual: de una parte, su adhesión a una orden religiosa que supo llevar a la práctica el equilibrio entre el ejercicio del poder y las exigencias de un ideal. Este podría ser su aspecto íntimo. Pero además intuyo un convencimiento en la mediación del hábito con respecto a la suerte del alma, con efecto antivanitas”.³⁰ Como señalara el autor el monarca no sobrevivía a la muerte física con la imagen que rememoraba el día de su consagración, sino como el hombre preocupado por la salvación de su alma.

La introducción de la práctica del embalsamamiento supondrá un cambio en la corte española con respecto a la mortaja del rey, y es que frente al hábito franciscano con que se expone el cuerpo, a partir de ese momento también se engalanará al monarca con todos sus vestidos regios, como sucedió con Felipe IV. Las reinas e infantas adultas sí continuarán vistiendo con el hábito

27. Stefano Casciu, *Anna Maria Luisa de' Medici elettrice palatina (1667-1743)*, Florencia, A. Bruschi, 1993.

28. Sobre el uso del hábito penitencial en la iconografía funeraria en el contexto hispánico véase: Manuel Nuñez Rodríguez, “La indumentaria como símbolo en la iconografía funeraria”, en M. Nuñez, E. Portela, *La idea y el sentimiento de la muerte en la historia y en el arte de la Edad Media*, Universidad de Santiago de Compostela, 1988, pp. 9-19.

29. *Ibidem*, p. 12.

30. *Ibidem*, p. 17.

de la orden en la que tuvieran especial devoción: clarisas, carmelita, franciscano, capuchino, mercedario, etcétera,³¹ puesto que sus virtudes cristianas debían ser más evidentes.

Retratos mortuorios regios en la monarquía española

Uno de los primeros retratos mortuorios que conocemos vinculado a la dinastía española es el de Maximiliano I de Austria. Fue realizado inmediatamente después de la muerte del emperador en Wels, cerca de Linz. Se trata de una pintura al temple sobre papel, enmarcada en madera de 43x28 cm, realizada por un autor anónimo que ha sido identificado como el Monogramista A.A. (Landesmuseum Joanneum, Alte Galerie, Graz). Diversos autores se han puesto de acuerdo en afirmar que ésta podría ser la versión original, pues existieron otras en poder de la familia imperial. El emperador se nos muestra de busto, con toda la crudeza de su rictus cadavérico: los ojos cerrados con negligencia, la boca abierta, los rasgos marcados, la cabeza cubierta por un gorro rojo, y el cuerpo inerte protegido por un sudario negro con una cruz dorada. El fondo verde permite contrastar el colorido del rostro y del gorro. Una inscripción en letras doradas nos informa de los datos vitales del fallecido. Este retrato tiene un carácter y una función fundamentalmente privados, y en concreto este ejemplar perteneció al erudito y consejero del emperador, Konrad Peutinger, pues se menciona en el inventario sucesorio de 1597. Peutinger tuvo además una importante participación en el diseño de la compleja iconografía de la última gran obra artística del emperador, su propia tumba.³² Según Biedermann este retrato del difunto emperador tiene un gran valor histórico-cultural, ya que el cuadro, hecho justo después de su muerte y pintado con gran realismo, hace referencia a los deseos del emperador, que en un protocolo de defunción dispuesto por él mismo, especificó lo que debía hacerse con su cadáver.³³

Otros emperadores austriacos también fueron efigiados cadáveres, como el emperador Fernando I, en 1564. El retrato fue enviado a la hija del monarca, la Duquesa de Austria. También Isabel de Austria, reina de Francia, fue la dueña en 1592 de una versión del cadáver de Maximiliano I y de una pintura compañera con el cadáver de su padre Maximiliano II, que había muerto en 1576. Una versión de este retrato mortuorio de Maximiliano II está en el libro de Hieronymus Beck: G. Heinz, *Das Porträtbuch des Hieronymus Beck*. También contamos con grabados y acuarelas que recogen al emperador Leopoldo I, en 1705, y a su esposa Eleonora Magdalena Teresa, en 1720, con hábito religioso (Albertina y Staatarchiv, Viena), o Karl IV en 1740 (Hofburg, Viena).³⁴

A pesar de los numerosos ejemplos de la corte austríaca, son absolutamente excepcionales las representaciones de cadáveres de monarcas españoles o de su familia, al menos que se hayan conservado, pues debieron existir más. La escasez se explicaría en parte por el hecho de que no

31. Varela, *op. cit.*, nos ofrece numerosos ejemplos, p. 81-82.

32. VV.AA., *El linaje del emperador*, p. 270.

33. Gottfried Biedermann, "Retrato póstumo del Emperador Maximiliano I", cat. 200, Fernando Checa (dir.), *Reyes y mecenas*, Catálogo de la exposición, Museo de Santa Cruz, Toledo, 1992, pp. 459-450.

34. Recogidos en Hawlik-van der Water, *op. cit.*.

se practicara el embalsamamiento y por la rapidez en la inhumación. Por ejemplo, se sabe que hubo un retrato de Margarita de Austria, esposa de Felipe III, en formato naípe, muerta y con hábito franciscano, que Felipe encargó a Bartolomé González Serrano.³⁵ La única imagen conservada del periodo barroco que representa el cadáver de un monarca español es la de *Felipe IV, muerto* (Real Academia de la Historia, Madrid) [Fig. 2]. Se trata de un lienzo anónimo del siglo XVII que representa al rey de medio cuerpo yacente cadáver y vestido como protector de la Orden Tercera con el hábito, capa y cordón de San Francisco, y sombrero pardo de alaalzada. Lleva además la orden del Toisón de Oro y sostiene con sus manos ya muertas una cruz de piedras preciosas. Junto a él se han representado la corona real y el cetro. El lienzo presenta muchas incertidumbres pues se desconoce su autor y al parecer podría haber sido mutilado, tratándose en origen de un retrato de cuerpo entero. Además el monarca no está representado exactamente como se le vistió para la exposición de su cadáver el día de su muerte el 17 de septiembre de 1665. Según nos narran las crónicas el monarca fue vestido con un traje de terciopelo de “amusco”, bordado en plata, y expuesto durante dos días. No obstante, el artista, que se ha vinculado a Pedro de Villafranca y Malagón, autor de las ilustraciones de las descripciones de las honras fúnebres, prefirió representarlo con hábito franciscano, sin duda para que en su imagen póstuma se mostrara como ejemplo de buena muerte. De este modo, la corte española, tradicionalmente reacia a hacer ostentación visual de la mortalidad del monarca, habría variado sus costumbres para tener un recuerdo perenne de la muerte cristiana del gran Felipe.

Además de este lienzo, se conservan otras representaciones de la exposición del cadáver de un miembro de la familia regia en el periodo barroco. El fallecimiento del Archiduque Alberto de Austria el 13 de julio de 1621 causó una gran conmoción, tanto en el territorio flamenco como en la península, puesto que las obras que recogieron este acontecimiento fueron varias. La primera es un lienzo anónimo *Velatorio de los restos mortales del Archiduque Alberto* (Musée Communal Masion du Roy, Bruselas). El pequeño lienzo nos muestra el aparato de la Capilla Real del Palacio donde tuvo lugar el velatorio del Archiduque durante cuatro días. La sala se muestra toda enlutada, en cuyo centro se levantó un graderío, sobre el que situó el lecho fúnebre bajo un palio de rico brocado de oro. El Archiduque viste hábito franciscano, porta en sus manos una cruz, y le flanquean una corona, el capelo del Santo Espíritu y una espada. Los miembros de la corte de Bruselas, de luto, y las diversas órdenes asisten al velatorio y a los oficios que tienen lugar en los altares situados en la sala.

Poco tiempo después debió ser enviado a la corte el *Retrato del Archiduque Alberto muerto* (anónimo, 1621) que se conserva en las Descalzas Reales, Madrid [Fig. 3]. Se trata de un retrato de medio cuerpo que precisamente recoge parte de la representación mostrada en el cuadro anterior. El archiduque se muestra de medio cuerpo, yacente, con hábito franciscano, y flanqueado por la corona y el capelo del Santo Espíritu sobre cojines, así como la espada. Sostiene en sus ma-

35. Fernando Marías, “Juan Pantoja de la Cruz: el arte cortesano de la imagen y las devociones femeninas”, en VV.AA., *La mujer en el arte español*, Editorial Alpuerto, Madrid, 1997, p. 107.

nos el crucifijo, y la composición del cuadro hace que podamos observar mucho mejor el *rictus mortis* de su rostro enflaquecido, con los rasgos de la nariz marcados. El cuadro, como afirmara Camargo sería probablemente encargado por la archiduquesa viuda para ser enviado a la hermana del fallecido, Sor Margarita de Austria, enclaustrada en las Descalzas. Si bien el propio Camargo anunciaba el problema de la técnica de baja calidad del lienzo, que permitirían atribuirlo a un pintor castellano más que a uno flamenco.³⁶ Un año más tarde del fallecimiento tuvo lugar el funeral oficial que quedó recogido en la magnífica obra *Pompa Funebres*,³⁷ donde quedó plasmada en grabados de Cornellis Galle el Viejo y de Jacques Francquart la magnificencia de los actos. No obstante, resulta significativo que para estas pompas fúnebres se utilizara el propio ataúd del archiduque, que había permanecido en la capilla de la sacristía del Palacio, con el cadáver dentro, cerrado y cubierto por un brocado blanco. La cercanía de la corte francesa no influyó en un posible uso de una efigie de cera y un maniquí de madera, y la representación simbólica en las exequias del archiduque fue la tradicional en la monarquía española: los emblemas de su poder (espada, cetro, corona, Toisón de Oro).³⁸

Sebastián Muñoz fue el encargado de realizar el famoso lienzo que recoge la exposición del cadáver de María Luisa de Orleans, esposa de Carlos II, titulado *Exequias de la reina María Luisa de Orleans* (Hispanic Society, Nueva York) [Fig. 4], por encargo del Convento de Carmelitas Calzados de Madrid.³⁹ En él se nos muestra con todo el esplendor y teatralidad barroca la figura en hábito carmelita de la reina en su lecho mortuario, rodeada de sacerdotes y miembros de la corte con sus símbolos regios. Ángeles llorosos y filacterias muestran el dolor de la vida truncada de la reina. Su cadáver se contrasta con un retrato de la reina en el esplendor de su belleza, que según el Marqués de Lozoya fue requisito de la comunidad carmelita al pintor para admitir el cuadro.

El tradicional rechazo de la monarquía española a plasmar para la eternidad el rostro del monarca fallecido o en su agonía parece que fue superado a partir del siglo XIX, a tenor del mayor número de este tipo de representaciones. Sánchez Camargo recoge las siguientes: Federico de Madrazo, *El príncipe de Asturias muerto* (Palacio Real, Madrid), 1850; Federico de Madrazo, *La Infanta María Cristina*, 1854; J. Nin y Tudó, *La reina Mercedes de Orleans y Borbón en el ataúd* (Colección particular); Román Padró, *Exposición del cadáver de la reina Mercedes* (Museo de Arte Moderno, Barcelona); J. A. Benlliure Gil, *Alfonso XII en su lecho de muerte* (Museo de Arte Moderno, Barcelona).

36. Camargo, *op. cit.*, p. 88.

37. Asunción Alejos Morán, "Los grabados de la *Pompa Funebres* del Archiduque Alberto de Austria. Iconografía y fuentes", *Ars Longa*, n° 5, 1994, pp. 35-43.

38. *Ibidem*, p. 41.

39. Marqués de Lozoya, "El cuadro de las exequias de María Luisa de Orleans, por Sebastián Muñoz", *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, N° 53, 1949, pp. 201-204.

Infantes muertos

La muerte planea en muchos de los retratos de los infantes de los Austrias, aquellos en los que se les protege de los posibles males a través de los infinitos amuletos que cuelgan de sus cinturas. Para Garín “la convicción de todos era evidente: los elementos que ayudaban al retrato del príncipe, ayudaban al príncipe”.⁴⁰ Pero frecuentemente los infantes, fueran herederos o no, se malograban tempranamente. En algunas ocasiones la escasez de retratos realizados en vida impelía a realizarlos tras su muerte. Dado su carácter de infantes y habitualmente de corta edad, la exposición de su cadáver era diferente a la del monarca. No se sucedía tanta pompa, e incluso podía transcurrir en un ámbito más privado y en un espacio muy corto de tiempo. Solían llevar como mortaja el hábito de alguna religión, cruz en las manos y corona de flores, o bien estar rodeados de flores, símbolo de la integridad de su carne y de su virginidad.⁴¹

Contamos con varios ejemplos de imágenes de la Casa de Austria, tanto de la rama austríaca como de la española. Por ejemplo, la acuarela que recoge el pequeño cadáver expuesto de la infanta María Josefa de Austria (Albertina, Viena).⁴² Uno de los más interesantes en la corte española es el de *La Infanta María* (Convento de las Descalzas Reales, Madrid), atribuido a Pantoja de la Cruz⁴³, quizá uno de los 7 lienzos de la infanta muerta que Margarita de Austria encargó en total al pintor [Fig. 5].⁴⁴ María era hija de Felipe III y Margarita de Austria, había nacido el 1 de enero de 1603 y apenas vivió dos meses. El 1 de marzo moría la infanta, y hacia el 9 Pantoja ya había entregado dos retratos de la niña en su ataúd, el 12 entregó un tercero. La representó vestida en hábito de la Inmaculada Concepción, con una corona en su cabeza y una cruz en sus manos. Un retrato fue enviado a Alemania, el segundo a Flandes, el tercero se quedó en el Palacio. El 1 y el 23 de septiembre de 1603, Pantoja entregó otras dos versiones y el 7 de abril de 1607, una para la Condesa de Barajas, el aya de la difunta infanta, y una sexta versión para la reina. Serrera recogió la noticia: “tres retratos de la Serenísima Ynfanta Doña María, muerta, en su ataúd de terciopelo carmesí, tachonado de oro, y pasamanos, bestido de ábito de la Conçtion de Nuestra Señora con una guirnalda en la cabeça y una cruz en la mano”. Serrera afirmó además al respecto que el destino de esos retratos evidencia la ambivalencia del retrato cortesano, pues su significado dependía del uso que se le daba en cada caso. Algunos informaban del fallecimiento, tanto con un sentido familiar como político, otros eran guardados como testimonios de afecto o por motivaciones familiares.⁴⁵

40. VV.AA., *El retrato*, p. 11.

41. Hawlik-van der Water, *op. cit.*, p. 90: “signum integritatis carnis et virginitatis”

42. Recogido en Hawlik-van der Water, *op. cit.*.

43. Juan Miguel Serrera, “Alonso Sánchez Coello y la mecánica del retrato de corte”, *Alonso Sánchez Coello y el retrato en la corte de Felipe II*, Museo del Prado, Madrid, 1990, p. 52.

44. Marías, *op. cit.*, p. 107.

45. Serrera, *op. cit.*, p. 52.

Otro ejemplo es el de una infanta muerta, que fue identificada por Camargo como *Margarita de Austria*, también hija de Felipe III y Margarita de Austria, fallecida en 1616 (Convento de las Descalzas Reales, Madrid). Ana García Sanz considera que se trata en realidad de Catalina María de Este, fallecida en 1628.⁴⁶ Otros autores la identifican sencillamente como una infanta muerta y datan el lienzo hacia 1600 por un pintor anónimo de la escuela española.⁴⁷ Quizá fue encargado por Sor Margarita de la Cruz, archiduquesa de Austria, tía y prima de Felipe III, y monja en las Descalzas que gustaba de tener imágenes en sus habitaciones de sus familiares fallecidos. Viste la infanta Margarita vestido franciscano, con el cordón ciñendo su cintura, corona de flores sobre el velo de novicia que le cubre la cabeza, y cruz sencilla en la mano, en la que se ha pintado una invocación al Altísimo.

Algunas infantas de la familia real optaron desde temprano por la vida religiosa, que las clausuraba y apartaba de la pompa regia, para dedicarse a la vida contemplativa y humilde. No obstante, los vínculos familiares no se olvidaban y continuamente demandaban retratos de sus familiares. Tal es el caso de la citada Sor Margarita de la Cruz, de la que también existe una imagen mortuoria: *Retrato funerario de Sor Margarita de la Cruz* (Convento de las Descalzas Reales, Madrid), archiduquesa, muerta en 1633 [Fig. 6]. En este caso la exposición del cadáver y por tanto su reflejo en el lienzo conmemorativo muestra la austeridad de la vida conventual en la España del siglo XVII y el rito funerario dentro del convento.⁴⁸ Finalmente también debemos citar el *Retrato de Sor Ana Margarita de Austria*, fallecida en 1658, anónimo, siglo XVII (Convento de la Encarnación, Madrid). En este caso la monja se nos muestra en su ataúd vestida con hábito, sobre el que se han esparcido flores, como azucenas y rosas. Su cabeza también está ceñida por una corona de flores, y en sus manos se han colocado un crucifijo y una palma. Todo ello símbolo de su matrimonio con Cristo y su entrada en el paraíso. Rodean el féretro cuatro cirios.

Habitados a la mayor importancia que se le ha dado a la representación simbólica del rey en las exequias fúnebres, conviene hacer resaltar la significación de la presencia de imágenes en las que se muestra su cuerpo mortal cadáver, y que sin embargo no sirvieron sino para reforzar un mensaje complementario: la entrada gloriosa del monarca en los cielos, gracias a su buena muerte, que queda certificada en los lienzos. Estos testimonios son escasos en el arte español y aún más nula es la presencia de mascarillas mortuorias o efigies fúnebres sustitutorias. Pero su función iba más allá de testimonio de la correcta muerte regia, para ser además objeto para el recuerdo emotivo de los seres queridos, pues incluso eran considerada evidencia de la belleza de su cadáver, testimonio privado u oficial de la vida truncada de un personaje áulico, garantía de sucesión dinástica y recordatorio de la mortalidad física, que no simbólica, de la monarquía.

46. Agradezco a Ana García Sanz esta noticia.

47. VV.AA., *El linaje del emperador*, pp. 338-399.

48. Ana García Sanz y Leticia Sánchez Hernández, "Iconografía de monjas, santas y beatas en los monasterios reales españoles", en VV.AA., *La mujer en el arte español*, pp. 139-140.



Fig. 1. Isaac Briot, *Enrique IV en su lecho de muerte*, grabado, en *Brief discours des pompes ... Henry le Grand*, Biblioteca Nacional de Francia, París



Fig. 2. Anónimo, *Felipe IV, muerto*, óleo sobre lienzo, siglo XVII, Real Academia de la Historia, Madrid



Fig. 3. Anónimo, *Retrato funerario del Archiduque Alberto*, óleo sobre lienzo, 1621, Convento de las Descalzas Reales, Madrid

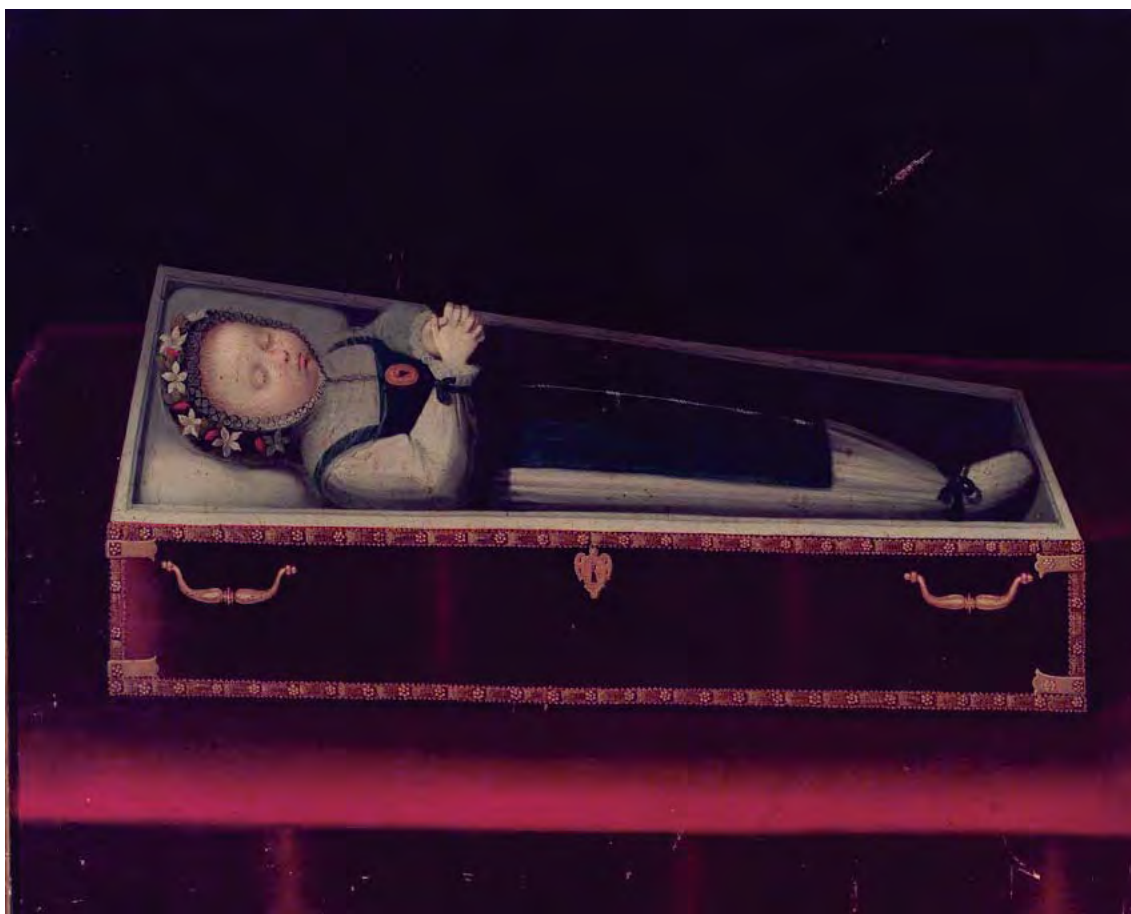


Fig. 4. Anónimo, *Retrato de infanta muerta*, óleo sobre lienzo, 1603, Convento de las Descalzas Reales, Madrid



Fig. 5. Anónimo, *Retrato funerario de Catalina de Este o de la Infanta Margarita*, óleo sobre lienzo, siglo XVII, Convento de las Descalzas Reales, Madrid



Fig. 6. Anónimo, *Retrato funerario de la infanta Sor Margarita de la Cruz*, óleo sobre lienzo, 1626, Descalzas Reales, Madrid

La fotografía “pauperista” durante el primer franquismo. El caso de Carlos Saura

MAR ALBERRUCHE RICO
Universidad Autónoma de Madrid

Resumen: Durante la dictadura franquista hubo un deseo oficial de ocultar las condiciones de pobreza y marginalización en que vivió una parte importante de la población española. El aparato de propaganda del régimen estaba más interesado en proyectar una imagen heroica del pueblo con fotografías cargadas de tópicos hispánicos. A través de las fotografías seleccionadas de autores que trabajaron al margen de estos discursos hegemónicos del poder, desvelaremos la génesis y el posterior desarrollo de un género fotográfico que hemos calificado como “pauperista”. En nuestra aproximación al tema, las fotografías se entienden como productos artísticos que dialogan y, a la vez, crean tensión con el devenir histórico, social y político de la época en la que se inscriben. Dentro de este género “pauperista”, la fotografía documental de Carlos Saura se analizará con algo más de profundidad por presentar la peculiaridad de inscribirse dentro de la plástica surrealista como testimonio de la depauperada realidad social española de posguerra.

Palabras clave: Fotografía, pobreza, dictadura franquista, censura, represión.

Abstract: During the dictatorial regime of General Franco on Spain there was a clear desire to hide the conditions of poverty and marginalization in which there was living an important part of the Spanish population. The marketing political program of the government was mainly interested in projecting a heroic image of citizens through pictures loaded with Hispanic topics. Only through the pictures selected of authors who were working to the margin of the hegemonic speeches of the power, we will reveal the origin and later development of a photography genre that we have classified as “pauperista”. In our approximation to this topic, we will examine the social, political and economic context of that time which will give us the clues of the iconographic development of the photography “pauperista”. Within this genre, Carlos Saura’s documentary photography executed in the 50s will be analyzed by more depth in this study for presenting the peculiarity of registering inside Surrealism plastic arts to bear witness to the impoverished social reality after the Spanish civil war.

Keywords: Photograph, Poverty, Franco Dictatorship, Censorship, Repression.

Introducción

Son escasos los estudios sobre la marginalidad y los marginales en el ámbito de la historia del arte y también pocos han sido los historiadores del arte que han llamado la atención sobre este vacío académico. Una de estas excepciones la encarnó Juan Antonio Ramírez

(1948-2009), Catedrático de Historia del Arte de la Universidad Autónoma de Madrid, cuando ya en 1998 en medio del páramo intelectual sobre la marginalidad, apuntó la necesidad de llevar a cabo un "ejercicio terapéutico, una cura de humildad tribal que implique la obligación de estudiar también 'lo otro' [...] lo negado dentro de nosotros, lo que no tiene voz porque está excluido de las palancas del poder: las mujeres, los niños, los enfermos, los ancianos, los ignorantes y los pobres [...] también los gitanos y, en medida creciente, distintos grupos de inmigrantes", para concluir preguntándose "¿No tiene nada que ver con ellos el universo del arte?", a lo que respondió: "Ocuparnos de lo marginal es un imperativo moral"¹.

La historia que nos ocupa se inscribe en ese "imperativo moral" que señalaba el profesor Ramírez. Una historia que se desarrolla durante el primer franquismo, dentro del ámbito fotográfico y en una parcela de lo marginal como es el tema de pobreza. Un tema silenciado, ocultado por la dictadura y que analizamos desde la fotografía como reflejo de una realidad social determinada, en donde no es posible estudiar este fenómeno fotográfico sin tener en cuenta la naturaleza política del régimen franquista. Así pues, la historia, la economía y la política de la dictadura juegan un papel fundamental en el desarrollo de un nuevo género fotográfico que hemos calificado como "pauperista"².

Génesis de la fotografía "pauperista" en el contexto dictatorial. Influencias

Resulta curioso observar cómo desde finales del siglo XIX un buen número de fotógrafos han sentido la necesidad de viajar por espacios y realidades degradadas de la existencia humana, en ocasiones con el deseo de despertar conciencias, en otras con la intención de documentar una realidad depauperada o, simplemente, han interactuado en lo marginal como meros paseantes a la caza de imágenes, con "el objeto de documentar una realidad oculta [...] para ellos"³.

En el caso concreto de la fotografía "pauperista" realizada durante el primer franquismo, ésta tiene unas peculiaridades sociopolíticas que lo revela como testigo activo de una época marcada por la represión y la censura. Y es que en la posguerra española, la documentación de la pobreza como realidad social era considerada por el régimen como un atentado contra el aparato de propaganda franquista, más interesado en mostrar una imagen heroica, cargada de tópicos, de la población española⁴. Sin embargo, a pesar de que el discurso de la dictadura estaba basado en

1. J.A. Ramírez, *Historia y Crítica del Arte: Fallas (y Fallos)*, Lanzarote, 1998, pp. 35-36.

2. Un término acuñado por Juan Antonio Ramírez y que utilizaré a partir de ahora para referirme a este género fotográfico.

3. S. Sontag, *Sobre la fotografía*, Edhasa, Barcelona, 1981, p. 84.

4. Según Susana Sueiro Seoane, "Ni la prensa ni la radio pudieron informar apenas de las penurias y tremendas dificultades de la vida para la mayoría de la población. Los organismos de censura extrema- ron su celo para impedir la difusión de noticias sobre carestía, desabastecimiento o restricciones. Se censuraron sistemática- mente las noticias sobre muertes por inanición, así como desgracias naturales como pedriscos, plagas o propagación de enfermedades; y los suicidios estuvieron absolutamente prohibidos." S. Sueiro Seoane: "Publicidad en posguerra", *Revista Minerva*, IV época 06, Círculo de Bellas Artes, Madrid, 2007, p.14.

la negación de este hecho marginal, los enfrentamientos y connivencias entre los discursos de poder -fundamentalmente entre la Falange, la Iglesia y los franquistas- supuso la paradoja de que este género fotográfico surgiera en los primeros años cuarenta de las propias redes propagandísticas de instituciones franquistas⁵, en concreto de la mano de campañas publicitarias de asociaciones benéficas falangistas como por ejemplo Auxilio Social⁶.

Con este panorama dictatorial, son pocas las fotografías “pauperistas” que se salgan de estos cauces en la década de los cuarenta. Nadie quería tener problemas en estos primeros años de posguerra donde la represión fue brutal. Pero llegó un momento en que este *statu quo* de bonanza proyectado por la dictadura, se encontró por completo desfasado de la realidad social, cultural y económica del país. El simulacro fraguado por el régimen, con imágenes que mostraban la supuesta prosperidad del país o con frases como — *En la España de Franco nadie pasa hambre*, chirriaban con la paupérrima realidad social cotidiana con la que convivían los propios fotógrafos.

A esto hay que sumar, ya en la década de los cincuenta, las transformaciones estructurales y los cambios operados en el seno de la dictadura por distintas cuestiones de carácter político -la derrota del eje fascista en la segunda guerra mundial, la situación internacional de guerra fría- y, en menor medida, por hechos de carácter social -revueltas universitarias, tímidas actitudes contestatarias obreras-. Fueron sobretodo las cuestiones de política internacional las que obligaron al régimen a dar una imagen más aceptable en el exterior iniciándose, entre otras cosas, una progresiva *desfascistización* del mismo y la paulatina apertura de las fronteras del país. Esto último supuso que, por primera vez desde la instauración de la dictadura, entraran en España fotógrafos extranjeros. Así ocurrió con Eugene Smith, William Klein, Cas Oorthuys, Brassai o Robert Frank que si bien penetraron por medio de encargos para revistas extranjeras, para ilustrar guías de viajes o libros de temática cargada de tópicos españoles -procesiones, toreros, fiestas tradicionales...- lo cierto es que muchos de ellos tomaron otro tipo de fotografías realizadas desde su propia subjetividad con respecto a la realidad social española. Con ello, por primera vez, las fotografías documentales de la pobreza española salieron fuera de nuestras fronteras. En un país donde hasta entonces las fronteras estaban férreamente cerradas, este asunto es de vital importancia y merecería un capítulo aparte ya que algunos de estos trabajos influyeron decisivamente en los jóvenes fotógrafos españoles deseosos de renovar la fotográfica *pictorialista* imperante. Muy importante fue también la aparición de libros o catálogos de fotografía en los que se mostraba la *Fotografía Directa* norteamericana, el humanismo fotográfico de la exposición *The Family of Man* o el *Neorrealismo* italiano. Estas corrientes de vanguardia, si bien penetraron en España por canales marginales o semi-marginales, se convirtieron en las fuentes de las que bebió la fotografía

5. Algo más sobre este tema: Mar Alberruche, “Fotografía de la pobreza y la marginalidad en la España franquista”, ponencia en *Trasatlántica, encuentro de críticos e investigadores*. PhotoEspaña, 2010. Disponible en: <http://www.phedigital.com/index.php?sec=dossier>

6. Auxilio Social fue una Delegación de la Falange creada en Valladolid en 1936 por los falangistas Mercedes Sanz Bachiller y Javier Martínez de Bedoya, dedicada a ayudar a las capas más depauperadas de la sociedad durante y después de la guerra civil. Inicialmente se llamó Auxilio de Invierno, emulando al Winterhilfe nazi.

“pauperista”, a pesar de la defenestración que sufrieron estos movimientos desde los discursos hegemónicos del momento. Así, se desarrollará una nueva iconografía fotográfica marcada por la poética del hombre y las multitudes, donde se manifiesta el deseo de documentar el hecho real y el ansia de hacer visible “lo otro”, ya sea para mostrar, ya sea para denunciar.

Por otra parte, no hay que olvidar la aparición de incipientes contradiscursos culturales desde el seno de la propia fotografía, fundamentalmente desde el grupo fotográfico *Afal*, pero también desde distintos ámbitos artísticos como el cine, el grabado —en especial *Estampa Popular*—, el cómic, la literatura o la poesía pues el género fotográfico “pauperista” no es algo aislado, sino que es consecuencia de un movimiento complejo que se manifestó en diversas parcelas del arte y la cultura.

Así las cosas, en aquellos años comenzó una producción fotográfica de autores que trabajaban sobre la paupérrima realidad social española. Todos estos trabajos se llevaron a cabo desde la marginalidad del propio autor, que en la mayoría de los casos se vio obligado a guardar su obra en espera de tiempos mejores. Por entonces la fotografía “pauperista” no sólo no estaba bien vista, como apuntábamos arriba, sino que estaba fuera de las redes del sistema del arte franquista, “fuera de las palancas del poder”⁷.

La visión de la pobreza desde la dictadura

Desde las instituciones cercanas al régimen, la pobreza solía representarse en espacios sin presencia humana que pudiera evidenciar el alcance de la miseria o en lugares que mostraran el trabajo laborioso y abnegado de sus depauperados, aunque supuestamente felices, moradores. En las contadas ocasiones en las que se representaba —que no documentaba— la mendicidad (Fig. 1), ésta se mostraba casi como una heroicidad, donde las bondadosas miradas de los indigentes parecen encarar el porvenir sin acritud, con valentía y resignación. En nada se reflejan las carencias económicas, la exclusión social, el hambre, las enfermedades, el temor al futuro... En cambio, estas fotografías nos devuelven una imagen piadosa del menesteroso, con una iconografía *pictorialista* del indigente que ancla sus orígenes en un “imaginario colectivo que apenas ha cambiado desde finales de la Edad Media”⁸. En la Europa medieval cristiana, se desarrolló lo que ha venido a llamarse la “cultura de la pobreza”, es decir, una idea de la pobreza como dogma, donde buena parte de las virtudes cristianas están basadas en la caridad y donde la imagen del pobre se asume como la imagen de Cristo en la tierra⁹, socorrer al indigente significará acercarse a Dios¹⁰. Por lo

7. J.A. Ramírez, op. cit. p. 35.

8. Geneviève Bollème, et al. *Livre et société dans la France du XVIIIe siècle*, Paris, La Haye, Mouton, 1965, p. 89. Citado por Jacques Soubeyrou “Pauperismo y relaciones sociales” en *Estudios de Historia Social*, nº 12-13. 1980, p. 143.

9. Alejandro Diz, “Política y desarrollo urbano. Trabajo, ahorro y capital frente a la ‘cultura de la pobreza’, en VV.AA. *Ilustración y proyecto liberal. La lucha contra la pobreza*, [catálogo de exposición], Zaragoza, 2001, p. 132.

10. “Porque tuve hambre y me disteis de comer, tuve sed y me disteis de beber, fui forastero y me hospedasteis, estuve desnudo y me vestisteis, enfermo y me visitasteis, en la cárcel y vinisteis a verme. Os aseguro que cada vez que lo hicisteis con uno de estos mis humildes hermanos, conmigo lo hicisteis” (Mt 25, 35-40).

tanto, la caridad para con los más necesitados se convertirá en un instrumento de salvación para los *generosos* mortales y la llave de su entrada en el Reino de los Cielos¹¹.

En las contadas ocasiones en las que el tema de la pobreza aparece en la prensa, siempre lo hace con noticias breves dedicadas a la beneficencia del régimen, en la mayoría de las ocasiones sin imágenes. Donde sí se muestran fotografías es en un pequeño reportaje publicado en *El Correo Catalán*¹². El tema trata de las obras de ampliación del paseo marítimo de Barcelona que arrasará la barriada de chabolas de Somorrostro. Las fotografías de Joan Colom que acompañan al artículo muestran lo que hay: miseria, suciedad y abandono, con personajes sentados al sol, niños semidesnudos, harapientos o jóvenes inquietantes para la sociedad del momento, enfundados en cazadoras de cuero¹³. Por otra parte, en el texto se mezcla la exaltación de la dictadura y la publicidad del régimen -que presenta la actuación como “una obra urbanística de proyección social”- con otra idea medieval sobre la pobreza: la miseria como profesión, como forma de vida¹⁴. Sobre estos dos pilares bascula la iconografía de la pobreza en el franquismo: el pobre como reencarnación de Cristo en la tierra o la indigencia como profesión. Nada se registra de las ideas Ilustradas del siglo XVIII donde la pobreza se entiende como una situación injusta y obligatoriamente remediable por medio de la educación y la cultura¹⁵.

Algunos fotógrafos “pauperistas”

Pero nuestros jóvenes fotógrafos vanguardistas españoles de los cincuenta estaban muy lejos de tener esa percepción de la pobreza o de la marginalidad. Cada uno de ellos aportó una mirada distinta sobre el tema que nos ocupa. Carlos Pérez Siquier junto a José María Artero, llevó a cabo una tarea titánica en pos de la renovación fotográfica desde la Agrupación Fotográfica Almeriense (*Afal*), un lugar periférico y marginal. En 1956 creará el grupo fotográfico *Afal*, desde el que se percibe la fotografía como “el arte de nuestro tiempo”¹⁶. La fotografía “pauperista” de Pérez Siquier la encontramos en el trabajo que realizó en el barrio marginal de La Chanca en Almería entre 1957 y 1972. Al autor no le interesa la pobreza como tema¹⁷, tam-

11. “Anda, cuanto tienes véndelo y dáselo a los pobres y tendrás un tesoro en el cielo” (Mc 10, 21).

12. “La liberación de Barcelona continúa”, *El Correo Catalán*, suplemento gráfico [Barcelona], 26 de enero de 1964. Otra excepción en “La recogida de niños mendigos”, *ABC* [Madrid], 9 de noviembre de 1940.

13. Individuos que recuerdan al Pijoaparte, personaje protagonista de la novela *Últimas tardes con Teresa* de Juan Marsé, 1966.

14. En el texto se puede leer: “Una miseria que tiene en algunos casos [...] mucho de tópico, de folklore, de desidia voluntaria, a veces profesional”

15. Esta idea ilustrada si la retomará de manera clara Luis García Berlanga en los créditos de su película *Plácido* de 1961.

16. Pérez Siquier, Carlos, “VII Salón Nacional de fotografía del Mar”, en *Afal* n° 5, septiembre/octubre 1956, p. 13.

17. Entrevista realizada el 13 de enero de 2007 en la que el propio autor nos comentó que “de haberlo pretendido habría fotografiado a las personas que vivían en las cuevas de La Chanca donde se hacían familias enteras con tuberculosis, tisis y demás enfermedades mortales”.

poco pretendía hacer una fotografía de denuncia pues sólo le podía traer problemas con las autoridades franquistas¹⁸, aunque parafraseando a Roland Barthes "en el fondo la fotografía es subversiva, y no cuando asusta, trastorna o incluso estigmatiza, sino cuando es *pensativa*"¹⁹ y el trabajo de Pérez Siquier nos hace pensar. Lo que nos muestra su trabajo es un documento humano de las gentes de La Chanca y la dignidad con la que se enfrentan a las duras condiciones de supervivencia, en un lugar que para Pérez Siquier es primigenio, virgen e incontaminado, libre de las banalidades de la vida. Esta percepción de La Chanca como paraíso arcádico, como "de primer día de la creación"²⁰, es la idea que transmitió Unanuno tras su viaje a Las Hurdes en 1913 donde los hurdanos son vistos como héroes que luchan contra la naturaleza hostil, venciénola²¹. La imagen heroica de la pobreza extrema, de raigambre franciscana, atada a su tierra como guardiana y custodia de sus tradiciones inmemoriales, tendrá un fuerte calado en el inconsciente colectivo español.

La obra de Pérez Siquier no juzga pero si muestra, no construye tipos sino que se acerca a la persona (Fig. 2). Ahí es donde reside la clave de su mirada al introducirse en sus vidas, en sus casas, en su idiosincrasia, desvelando ese "otro" mundo, el de la pobreza, con una visión íntima, solo posible para alguien que posee una tremenda capacidad de comunicación con "el otro", con su entrono, porque los habitantes de la pobreza tiene sus propios códigos, su propio lenguaje, psicología y visión del mundo, "ser pobre es ser un extranjero en el propio país, es crecer en una cultura que difiere radicalmente de aquella que domina la sociedad"²². Pérez Siquier supo penetrar en ese submundo de la pobreza donde muestra una estrecha relación con "el otro", una complicidad sin jerarquías, donde los modelos se entregan mirando directamente a la cámara.

En este sentido de la relación con "el otro" muy distintas son las fotografías del barcelonés Joan Colom ejecutadas en el marginal Barrio Chino de Barcelona entre 1958 y 1961, con una técnica de ejecución basada en la clandestinidad donde los modelos no son conscientes del acto fotográfico. Tampoco la denuncia en este caso es la intención del fotógrafo. Se trata de un registro fotográfico de las gentes del barrio, de todos ellos. Niños, madres, jóvenes, panaderos, marineros, tullidos... y también del mundo marginal de la prostitución (Fig. 3), con imágenes donde la pulsión sexual desborda los límites de la fotografía en un periodo en que la represión sexual estaba a la orden del día. Colom es el *Flâneur* de Baudelaire, el caminante *voyeurista* que describe Susan Sontag que "explora, acecha, cruza el infierno urbano [...] que descubre en

18. Entrevista realizada el 13 de enero de 2007.

19. R. Barthes, *La cámara lúcida. Notas sobre fotografía*, Barcelona, Paidós, 2006 [1ª edición 1980], p.73.

20. Revista *AFAL* n°10, julio/agosto, 1957, p.33. Esta frase me la mencionó Pérez Siquier en nuestro paseo de camino a La Chanca el 14 de enero de 2007.

21. Unamuno, *Andanzas y visiones de España*, [1922], Alianza Editorial, 1988, pp. 132-147.

22. M. Harrington, *La cultura de la pobreza en los EE.UU.* F.C.E. México, 1963. Citado por J. A. Ramírez en *La historia cómica de postguerra*, Cuadernos para el diálogo, Madrid, 1975.

la ciudad un paisaje de extremos voluptuosos"²³. Su mirada no está limitada a quien ve la vida a través de las lunas de los cafés. Colom se sumerge en los rincones más sórdidos del Barrio Chino, en una realidad no oficial con el deseo de aprehender aquello que se escapa de los discursos de la sociedad "bien pensante". Como un cazador atento, aguarda paciente el momento preciso en que la vida que bulle en las calles le sale al paso. En la prostitución, las mujeres no sólo aparecen como un artículo de consumo masivo en las abarrotadas calles del barrio, sino que "la mercancía" se torna humana formando un todo con el resto de los pobladores. Los personajes pasean, contemplan, se miran, se acechan, se exponen, sufren, negocian, en definitiva, sobreviven en un ambiente marginal y un tanto sórdido.

El caso de Carlos Saura

Finalizamos este ensayo con la fotografía "pauperista" de Carlos Saura, un autor más que conocido por su carrera cinematográfica pero con un archivo fotográfico de una gran valía documental. Son trabajos realizados en sus años de juventud, aunque nos deteniéndonos en las fotografías ejecutadas en 1955. Se inició en la fotografía en 1947, cuando contaba sólo con quince años de edad, y a los diecisiete comenzó a trabajar de manera profesional. Con diecinueve es contratado como reportero gráfico oficial cubriendo los Festivales de Música y Danza de Granada y Santander. Con sólo veinte años, disponía de coche y podía moverse con entera libertad por todo el territorio nacional²⁴. A partir de 1950, equipado con una cámara de 16 mm, realizó algunos reportajes donde ya se posiciona a favor de los marginados. En estos viajes aprovechó para realizar fotografías de la vida, y de la muerte, que le salía al encuentro, tarea que continuaría hasta 1962. Con el paso de los años, fue fraguando la idea de realizar un libro fotográfico sobre los pueblos y las gentes de España, trabajo que no llegó a concluir pues el cine se cruzó en su camino. Tal vez, con este proyecto Saura quiso hacer una lectura diferente y real de la España del momento, un trabajo que se contrapusiera a la tetralogía de Ortiz Echagüe²⁵, esa fotografía pictorialista identificada con los valores del régimen que durante los años cincuenta se reeditó hasta la saciedad.

La fotografía "pauperista" de Saura muestra imágenes de indagación, de investigación y estudio pero también de "testimonio de una época de penurias y falta de libertades"²⁶. A diferencia del resto de autores, su fotografía sí está concebida como un documento de denuncia. Son un testimonio honesto y fidedigno de la España menos favorecida de los años cincuenta, un retrato veraz de la mísera y el olvido.

23. S. Sontag, op. cit. p. 85.

24. Agustín Sánchez Vidal, "Carlos Saura fotógrafo" en C. Saura Atarés, *Carlos Saura, fotógrafo: años de juventud (1949-1962)*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, Círculo de Lectores, 2000, p. 12

25. Entre ellas nos interesan *España tipos y trajes* (1930) y *España pueblos y paisajes* (1938)

26. Según cuenta el propio autor en: *Carlos Saura, fotógrafo... op. cit.* p. 7.

Su iconografía bascula entre el neorrealismo y el surrealismo. Esta última corriente artística marca su singularidad dentro de los fotógrafos “pauperistas” del momento. La filiación surrealista de Saura está en sus orígenes fotográficos, trabajos que mostró en la exposición *Arte Fantástico* realizada en la madrileña librería-galería *Clan* en 1953. Estos sondeos surrealizantes se extenderán a su obra cinematográfica posterior donde se servirá de ellos, precisamente, como medio para construir su propia realidad. Igual ocurre en algunas de las fotografías realizadas en Sana-bria (Zamora), una comarca castigada por la hambruna a la que viajó en 1955²⁷. En cuanto a la apreciación de la pobreza desde un punto de vista surreal, su trabajo recuerda al documental de Luis Buñuel *Las Hurdes/Tierra sin pan* (1933), un film cargado de recursos expresivos surrealistas que impresionó profundamente a Saura²⁸. Según Mercè Ibarz, la percepción del cineasta sobre la miseria que asolaba esta comarca de Las Hurdes, llevó a Buñuel a articular una “metáfora de lo insostenible, apelando en el último plano del film a su destrucción”²⁹. Esto mismo es lo que encontramos en las fotografías de Saura: mugre, polvo, frío, miseria y hambre, todo un retablo del atraso atávico en el que vivía la comarca que parece no tener salida. Son imágenes que destilan un cierto tono delirante, porque la extrema pobreza, al igual que la extrema riqueza, es algo surreal. En una de ellas (Fig. 4), en un rincón abandonado del pueblo, a los pies de un amenazante muro de piedra, aparece una imagen perturbadora. Un niño preso en una especie de jaula formada por barrotes de madera en donde difícilmente puede moverse, mira al fotógrafo con resignación. Lo inaudito de la escena hace que la realidad se presente desbordada, extremada con respecto a lo que solemos entender como real, facilitando el extrañamiento surrealista.

En otra de estas fotografías (Fig. 5) encontramos a un grupo de mujeres enlutadas que centran la imagen. Aparecen tapadas hasta los ojos como las “Cobijadas” primorosamente retratadas por Ortiz Echagüe, aunque aquí más que seres humanos parecen bultos negros, mujeres negadas, mujeres ocultadas. Pero de repente aparece un personaje insólito que trasciende esa realidad. A la izquierda, al fondo, una presencia imprevisible nos hace sonreír levemente creando una yuxtaposición en la escena, un contrapunto surrealista: una niña se tapa la nariz evidenciando el mal olor de la habitación. Tal vez Saura quiso mostrar con este recurso el trasunto de esa España casposa, depauperada y mal oliente de los años cincuenta. Según Geraldine Chaplin “Saura se reía de las cosas más espantosas pero no con maldad sino como un niño observador

27. Saura acompañó a su amigo Eduardo Ducay que estaba allí realizando un documental sobre un sistema de embalses que se estaban construyendo en de la zona. El documental no llegó a buen puerto por un problema con el revelado de la película que estropeó todo lo filmado. El único testimonio que queda de ello son las fotografías de Saura. Años después, en 1959, la presa se rompió. El agua arrasó el pueblo de Ribadebajo falleciendo ahogados prácticamente la totalidad de sus habitantes.

28. En el Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas (IIEC) donde estudiaba Saura comenta que “Vimos también *Las Hurdes*, que me pareció una película maravillosa, fue una gran sorpresa verla, un descubrimiento enorme”. Entrevista realizada a Saura, se puede consultar en <http://cvc.cervantes.es/actcult/bunuel/entrevistas/saura.htm>

29. Mercè Ibarz, *Buñuel documental. Tierra sin pan y su tiempo*, Prensa Universitaria de Zaragoza, 1999, p. 24.

que no toma ni una parte ni otra sino que se aleja, que observa y que se ríe, porque eso es la vida"³⁰. Esta es la mirada de Carlos Saura, una mirada que se retira del hecho para coger perspectiva, donde se mezcla lo intencionado y lo irónico con la ambigüedad del encuentro fortuito. Igual ocurre en una de las fotografías de la serie *Por tierras de Castilla* (Fig. 6) donde nos topamos con una imagen que destila soledad y muerte, con un contrapunto de luz. En un pueblo cualquiera, aparece la encrucijada de unas desérticas calles de paredes encalada. La soledad del lugar sólo se interrumpe por unas pocas figuras vestidas de riguroso negro, que parecen refrescarse a las puertas de sus casas. No hablan entre ellas, no se comunican, sencillamente están ahí, desperdigadas por la calle. Solamente una niña, al fondo, que parece no tener con quien jugar, rompe la monotonía de la escena con su vestido blanco, luminoso. Pero de nuevo el desconcierto, en primer término, en el ángulo inferior, la presencia inquietante de una mujer solitaria que parece formar parte de una realidad alterada. Está acurrucada en el suelo de este paraje abandono, desolado, sin vida. Es como un relato antropológico que tanto gusta al surrealismo. Lo marginal como último reducto de lo salvaje, de lo brutal. La imagen de esa mujer tirada en el suelo introduce esa realidad marginal-surrealizante dentro del seno de la sociedad establecida, provocando que algo se mueva dentro del espectador.

Contemplar las fotografías de Saura es viajar a una España cercana en el tiempo pero que se nos muestra arcaica. Es contemplar un retablo compuesto de fragmentos de una España ya desaparecida pero que es nuestro pasado más reciente. Ni que decir tiene que estas fotografías jamás fueron publicadas durante el franquismo³¹. Son imágenes que deambulan por los accidentes y celebran lo sorprendente, en donde la realidad se desvela por los encuentros fortuitos, surreales, que nos salen al paso, porque la realidad para Saura es algo más complejo, más amplio, que lo que simplemente se ve. Y este tesoro se lo dio Buñuel³².

30. *Dos de los grandes, Retrato de Carlos Saura*. José Luis López Linares (dir.), en La Noche Temática. LA 2. Televisión Española, emitido el 14 de agosto de 2010.

31. Sólo publicó unas fotos en la revista *Objetivo* un reportaje "Vagón de tercera", 1955, con texto de Basilio Martín Patino

32. *Dos de los grandes...* op. cit.

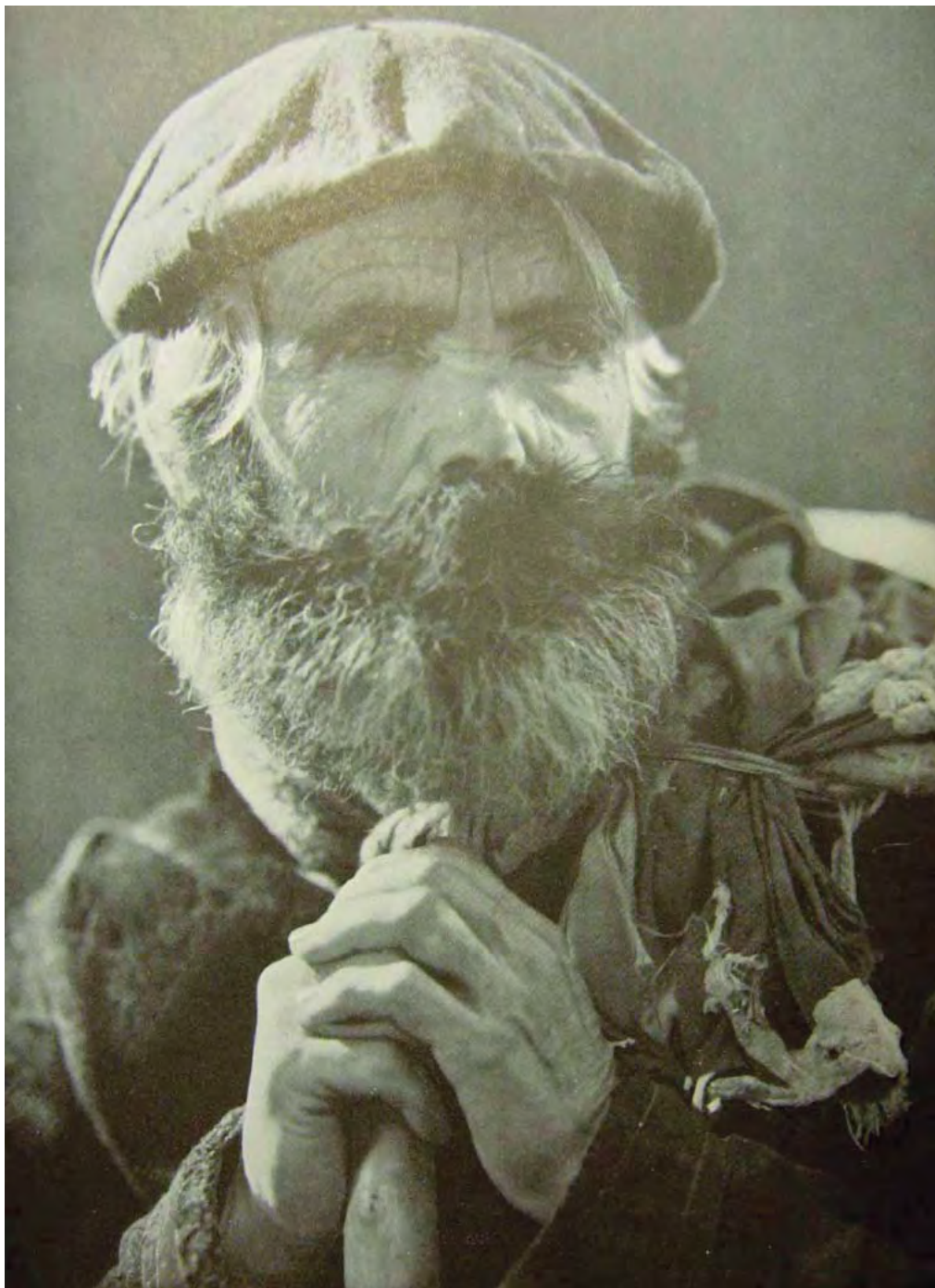


Fig. 1. Daniel Garay, *Mendigo*, publicada en *Arte Fotográfico*, nº 1, enero, 1952



Fig. 2. Carlos Pérez Siquier, *La Chanca*, Almería, 1956



Fig. 3. Joan Colom, *La calle*, Barcelona, ca. 1958-1961



Fig. 4. Carlos Saura, *Sanabria*, Zamora, 1955



Fig. 5. Carlos Saura, *Sanabria*, Zamora, 1955



Fig. 6. Carlos Saura, *Por tierras de Castilla*, 1955

Objetos indumentarios y aderezo de la comunidad judía en las miniaturas de las Cantigas de Santa María

MARÍA ARRIOLA JIMÉNEZ
CEU-San Pablo

Resumen: La historiografía ha destacado el realismo de las miniaturas de las *Cantigas*. Este trabajo intenta dilucidar hasta qué punto el uso de ciertos objetos indumentarios y adornos por los personajes judíos representados refleja la realidad social de la Castilla alfonsí. Esto requiere identificar cada prenda, su origen y evolución, así como considerar la legislación cristiana y los preceptos judíos, que remiten a la Biblia y al Talmud.

Palabras clave: judíos, indumentaria, barba, Cantigas de Santa María, Alfonso X.

Abstract: *Historiography has emphasized the realism of the miniatures of the Cantigas. This work tries to elucidate if the use of certain clothing items and ornamentation by the represented Jewish characters reflects the social reality of Castile during the reign of Alfonso X. This requires identifying each garment, its origin and evolution, as well as considering Christian legislation and Jewish rules, which refer to the Bible and the Talmud.*

Key words: *Jews, costume, beard, Cantigas de Santa María, Alfonso X.*

Introducción

El realismo del *scriptorium* alfonsí está ligado al contexto histórico en el que nace y se desarrolla, a diferencia de la mayor parte de las iluminaciones medievales que suelen ser ajenas a las vicisitudes políticas y sociales contemporáneas¹. Las miniaturas de las *Cantigas*, si bien impregnadas de una profunda religiosidad, no están concebidas como manifestaciones alegórico-simbólicas, sino como expresión concreta de una realidad cotidiana². Es por esto que Amador de los Ríos, ya en 1874, llamó la atención sobre el proceder de los miniaturistas al representar a la comunidad judía en el *Códice de las Historias de las Cantigas de Santa María*³. Actuaban, según el

1. J. E. Keller, R. P. Kinkade, *Iconography in Medieval Spanish Literature*, Kentucky, 1984, pp. 9-11. E. Mâle, *The Gothic Image*, New York, 1972, p. 51.

2. H. Martínez, *La convivencia en la España del siglo XIII*, Madrid, 2006, pp. 338 y 339.

3. Es decir, el llamado *Códice Rico* (Madrid, Real Biblioteca de El Escorial, T. I. 1) y el conocido como *Códice de Florencia* (Florencia, Biblioteca Nacional, B. R. 20). Ambos se integran en una misma empresa artística y deben considerarse como dos volúmenes de una misma edición que habría sido ejecutada entre 1272 y 1284. Véase M. V.

estudiosos, “dominados por la misma fuerza de actualidad” que caracteriza el texto poético cuando recogían de aquella múltiple sociedad “los tipos peculiares de cada raza”, que se distinguían “por los rasgos que étnicamente los separaban” y por “los trajes que vestían”⁴.

Sin embargo, cuando nos aproximamos a las miniaturas la identificación de la comunidad judía no resulta siempre tan fácil como cabría esperar. La variedad de su vestimenta y aderezo hace su identificación más dificultosa que en otras compilaciones de milagros como, por ejemplo, *Les Miracles de Nostre Dame* de Gautier de Coinci (San Petersburgo, Biblioteca Nacional Ms. Fr. F. V. XIV.009) donde un sencillo e idéntico bonete amarillo o rojo, en forma de embudo invertido, permite reconocerlos en un primer golpe de vista. Creemos que, quizá, la historiografía referida a las *Cantigas* tiende a generalizar cuando afirma que los judíos son reconocidos en medio de la población cristiana por un bonete o gorro puntiagudo.

Tocados

La primera observación que merece la pena considerar es que algunos personajes judíos representados en los *Códices de las Historias* no hacen uso de estos objetos indumentarios (2 b; 3 a, b; 4 b, c, e; 6 b, c, d, e; 12 e; 20 a; 27 a, f; 50 d; 85 a, b, c, d, e, f, g, h, i; 90 c; 107 a, b, c; 108 e; 140 d y 286 b)⁵. No obstante, abundan aquellos que cubren su cabeza con tocados de distinto tipo. Los modelos más sobrios y puntiagudos los encontramos en las cantigas 2 b; 12 e; 27 a, b, c, e, f; 50 d; 107 a; 108 e; 109 e y 286b⁶. Menos puntiagudos, pero también sin decoración encontramos en las viñetas 2 b; 4 c, d, e; 6 c, d; 12 e y 50 d. Del tipo gallonado o con decoración de escamas hallamos los siguientes ejemplos: 25 a, b, c, d, e, f, g, h, j, k; 34 a, b, c y 108 a, b, d, e (Fig. 1).

Algunos autores⁷ han visto en estos tocados un reflejo del cumplimiento de la ley de *Las Siete Partidas* que ordenaba llevar una “señal cierta sobre sus cabezas” a los judíos y a las judías del señorío:

“Muchos yerros e cosas desaguisadas acaecen entre los cristianos e las judías e los judíos e las cristianas porque viven e moran de consuno en las villas e andan

Chico Picaza, “Cronología de la miniatura alfonsí: estado de la cuestión”, *Anales de la Historia del Arte*, IV, 1994, pp. 569-576, p. 573.

4. J. Amador de los Ríos, “La pintura en pergamino en España, hasta fines del siglo XIII. Códice de los loores de Sancta María, conocido bajo el título de las Cantigas del rey Sabio: ensayo artístico arqueológico”, *Museo Español de Antigüedades*, III, 1874, pp. 1-41, p. 29.

5. Al referirnos a viñetas concretas, estableceremos una nomenclatura basada en un orden alfabético, por ejemplo, cantiga 1a, b, c, teniendo en cuenta que el sentido narrativo sigue siempre un orden de izquierda a derecha, y de arriba abajo.

6. Este modelo es similar al usado por algunos cristianos, como los herreros de las viñetas 19 f y 253 b. G. Menéndez Pidal, C. Bernis, “Las Cantigas. La vida en el siglo XIII según la representación iconográfica (II)”, *Cuadernos de la Alhambra*, 15-17, 1979-1981, pp. 89-154, p. 145. G. Menéndez Pidal, *La España del siglo XIII leída en imágenes*, Madrid, 1986, p. 98.

7. J. Guerrero Lovillo, *Las Cantigas: estudio arqueológico de sus miniaturas*, Madrid, 1949, pp. 187 y 188. Lo describe como “el primer distintivo impuesto a los judíos”. También A. García Cuadrado, *Las Cantigas: el código de Florencia*, Murcia, 1993, p. 115. No obstante, más adelante afirma que el gorro cónico no fue un elemento diferenciador impuesto a los judíos en Castilla en la segunda mitad del s. XIII. *Ibidem*, p. 164 y 165.

vestidos los unos así como los otros. E por desviar los yerros e los males que podrían acaecer por esta razón, tenemos por bien e mandamos que todos cuantos judíos o judías vivieren en nuestro señorío que traigan alguna señal cierta sobre sus cabezas e que tal sea por las que conozcan las gentes manifiestamente cuál es judío o judía”⁸.

Sin embargo, durante el reinado alfonsí, las *Partidas* constituían una “doctrina jurídica y no ley vigente”⁹; no alcanzando validez legal hasta el año 1349, y como fuente subsidiaria de derecho en el Ordenamiento de Alcalá¹⁰. Cuando se redactaron las *Cantigas* regía el *Fuero Real*, en cuyo libro IV tenía un título denominado “De los judíos”, que nada decía acerca de estos distintivos.

Como es sabido, la autoridad eclesiástica no tenía jurisdicción directa sobre los judíos, por lo que el cumplimiento de buena parte de su legislación dependía de las autoridades seculares, de las buenas o malas relaciones que el rey tenía con ellos y de la medida en que los necesitaba para otros fines o dejaba de necesitarles¹¹.

Por otro lado, conviene aclarar que ni la Biblia ni las prescripciones talmúdicas obligan a los varones judíos a llevar la cabeza cubierta, salvo a los sacerdotes cuando desempeñaban sus funciones religiosas; y que la Misná permite al hombre ir con la cabeza al descubierto¹².

Sin embargo, se puede afirmar que el uso del tocado era común ya en época talmúdica, pues el Talmud lo menciona cuando indica el orden en que ritualmente deben ser retirados las prendas del traje ordinario israelita antes del baño¹³. El término latino con que se refiere a él es *pileum*¹⁴, similar al *pilos* griego. Esto es, un gorro de fieltro sin ala o visera, ajustado a la cabeza; era similar a una caperuza pero con la punta curvada y apuntando hacia delante. En el arte griego del periodo helenístico aparece como un atuendo característico de los orientales.

Por todo ello, tendemos a considerar que esta variedad de tocados en el *Códice de las Historias* responde, antes que a un distintivo impuesto -ya sea por leyes cristianas o por las prescripciones rabínicas- a una preferencia de los varones judíos por una variedad grande de gorretes cónicos de fuerte sabor oriental.

8. Partida VII, título XXIV, Ley XI. Alfonso X, La Siete Partidas. Introducción y edición dirigida por José Sánchez-Arcilla Bernal, Madrid, 2004, pp. 962-963. El monarca se hacía eco de lo decretado en el canon 68 de IV Concilio de Letrán (1215).

9. L. Suárez Fernández, *Judíos españoles en la Edad Media*, Madrid, 1980, p. 133.

10. D. Romano, “Alfonso X y los judíos. Problemática y propuestas de trabajo”, *Anuario de Estudios Medievales*, 15, 1985, pp. 151-177, p. 154.

11. A. García García, “Judíos y mahometanos en el marco del derecho canónico medieval”, en *Chiesa e Società in Sicilia, Secoli XII-XVI*, Torino, 1955, pp. 223-243, p. 230. Esto trajo consigo las consabidas amonestaciones al monarca.

12. *Nedarim* III, 8 cfr. RUBENS, A., *A history of Jewish costumes*, London, 1981, p. 11.

13. *Derek Ere Rabbah* X, cfr. voz “costume” en I. Singes (ed.), *Jewish Encyclopedia*, vol. IV, London, 1903, pp. 294 y 295.

14. *Niddah* VIII, 1, cfr. *ibidem*, p. 295.

Pero este no es el único tipo de tocado que lucen los judíos en el *Códice de las Historias*. Unos pocos llevan un capiello en forma de boina, de copa redonda, abollada que, a veces, presentan una disposición de husos convergentes en el centro de la copa¹⁵. Esta descripción se ajusta bastante bien a un objeto que Puiggari denomina *tutupia* y que describe como “cierto gorro gallonado, especie de bonete peculiar de la clerecía”¹⁶. Parece ser que en origen se trataba de una de las formas primitivas de mitra que llevaban algunos personajes para indicar una función sacerdotal de cierto rango real o simbólica. Poco a poco, desde el primer cuarto del siglo XII, fue perdiendo esta vinculación religiosa y se aplicó a personajes sin primacía sacerdotal¹⁷. Menéndez Pidal lo atribuye también a los médicos. Con muchas reservas podríamos relacionar su origen con el tocado común de los sacerdotes en Palestina entre el 500 a. C y el 70 d.C, descrito por Flavio Josefo en *Antigüedades Judías* III, 157:

“Y encima de la cabeza el sacerdote llevaba un gorro sin pico que no la cubre por completo, sino que llega un poco por arriba de la mitad. (...) Su estructura es tal que parece una corona hecha de una banda gruesa cosida con lino, ya que es hilada infinidad de veces con pliegues superpuestos. Luego, lo cubre, cayendo de arriba, un tejido fino que llega hasta la frente”¹⁸.

En las miniaturas de las *Cantigas* este tipo de gorrete no es exclusivo de los judíos sino que predomina entre los clérigos¹⁹. También se encuentra entre los patriarcas de Oriente²⁰ y los médicos o físicos²¹. No obstante, aunque en el *Códice las Historias* no es mayoritario entre los miembros de la comunidad judía, podemos localizar ejemplos aislados en las cantigas 25 j, k; 27 a, b, e, f y 90 c (Fig. 2). También lo lleva San José en la *Natividad* (1 b) y algunos de los antecesores de Cristo representados en el *Árbol de Jesé* (80 d).

Las judías no se distinguen de las cristianas por el tocado. Como era habitual entre las cristianas, podían llevar un capiello consistente en un armazón forrado de tela (cantiga 4 c; 89 c, d, e; 108 d). Otro tipo común eran las tocas conformadas por una tela cortada de manera más o menos sencilla que podía ir echada sobre la cabeza, enrollada a ella o envolviendo cabeza y cuello. En algunos casos se sujetaba con una banda horizontal a la altura de la frente, lo que le daba un

15. G. Menéndez Pidal, *La España del siglo XIII...*, op. cit., p. 84.

16. Conforme se cita en los Estatutos Sinodales de Nicolás de Angers (1265). J. Puiggari, J., *Estudios de indumentaria española concreta y comparada* (s. XII-XIV), Barcelona, 1888, p. 108.

17. BEAULIEU, M., “Le prétendu «bonnet juif»”, *Bulletin de la société Nationale des Antiquaires de France*, 1972, pp. 29-44, p. 31.

18. Flavio Josefo, *Antigüedades Judías*. Edición de José Vara Donado, Madrid, 1997, p. 155. En *Las guerras de los judíos* la describe como una tiara de lino. Flavio Josefo, *Obras completas*. Las Guerras de los judíos, IV, Buenos Aires, 1961, p. 140.

19. 7 a, c, f; 19 e; 32 b, c, e; 53 e; 65 b, c; 87 d, e; 128 d; 143 b, e, f; y 216 a, d, f y 296 b, c, d, e, f, por ejemplo.

20. Como el de Siria (115 g), el de Constantinopla (131 d) o el de Alejandría (145 a, b, c, e, f).

21. 88 a, b y 173 a, 209 a, b, c, d, e, f, por ejemplo.

parentesco con tocados moros²². Son los casos de la madre y la partera de la cantiga 89 a, b, c, d; así como la segoviana de la cantiga 107 a, b, c, d. De todas las modalidades, el ejemplo de esta judía de Segovia es el más complicado en las miniaturas (Fig. 3). Se ha señalado la semejanza entre este tocado y el que lleva la Sinagoga en un altar portátil de la abadía de Stavelot (hc. 1160), hoy en el Les Musées Royaux d' Art de Bruselas, inv. n.º 1580. Ésto ha llevado a pensar en el “carácter esencialmente judío de estas tocas”²³. Sin embargo, dado que la apariencia oriental -de influencia musulmana- de las tocas castellanas del siglo XIII es mucho mayor que en ningún otro lugar del Occidente cristiano, no nos atrevemos a afirmar con seguridad que la toca de esta segoviana sea específicamente judía. La toca de la Sinagoga citada, en nuestra opinión, es próxima a la de la cantiga 107 sólo en tanto que el artista ha querido dotarla de un genérico gusto oriental, perceptible en otros modelos que lucen algunas mujeres cristianas en las miniaturas de las *Cantigas*²⁴.

Capa con capucha

Sin duda, la capa abierta, abrochada bajo la barbilla y provista de capucha es la más habitual y característica entre los varones judíos de estos códices²⁵. Es distinta de las capas registradas entre los cristianos y, sin embargo, este dato no parece haber llamado la atención hasta el momento.

Habitualmente los varones cubren su cabeza con la capucha adherida a ella (2 b; 3 a, b; 4 b, c, e; 6 b, c, d, e; 12 e; 50 d; 85 a, b, c, d, e, f, g, h, i; 90 c; 107 a, b; 108 e; 140 d; 286 b y 320 b) (Fig. 4) aunque otras muchas veces la dejan caer por la espalda (3 a, b; 4 c, d, e; 85 a, b, c, d, e, f, g, h, i; 90 c; 107 d; 108 e; 140 e y 286 a, b).

Las capas medievales, según la variedad de sus confecciones, recibían distintos nombres. Las descripciones en las fuentes a veces son confusas y las identificaciones de los especialistas no siempre coinciden. Guerrero Lovillo hace referencia a una capa de sección semicircular, abierta por delante y provista “a veces” de capuchón. Podría ser identificada con la que llevan los judíos del código, aunque el autor afirma ser de uso corriente y no la relaciona con la comunidad judía²⁶. Tampoco ninguno de los esquemas de Menéndez Pidal encaja exactamente con la prenda que lucen los judíos en las miniaturas de las *Cantigas*. La más próxima es una prenda rural que “solamente usaban pastores y labradores”²⁷; sin embargo, la de los judíos parece más larga. También podría considerarse una “capa aguadera”, dado que los textos nada dicen de la forma de estas, salvo que sirven para protegerse de la lluvia²⁸.

22. G. Menéndez Pidal, C. Bernis, “Las Cantigas. La vida en el siglo XIII según...”, op. cit., pp. 137 y 138. G. Menéndez Pidal, *La España del siglo XIII...*, op. cit., pp. 87, 90 y 91.

23. G. Menéndez Pidal, C. Bernis, “Las Cantigas. La vida en el siglo XIII según...”, op. cit., p. 137.

24. El ejemplo más próximo son las cristianas testigos del bautismo de esta judía (107 f).

25. En muy raras ocasiones el manto de los judíos no va cerrado bajo la barbilla (algún ejemplo aislado en 2 b; 27 a, b, e; 109 e y 140 e).

26. J. Guerrero Lovillo, *Las Cantigas: estudio arqueológico...* op. cit., p. 73.

27. Véase el esquema elaborado por el autor. G. Menéndez Pidal, *La España del...*, op. cit., pp. 32 y 58.

28. G. Menéndez Pidal, C. Bernis, “Las Cantigas. La vida en el siglo XIII según...”, op. cit., p. 113.

Por otro lado, esta prenda puede relacionarse con la llamada “capa de judío”²⁹ (*capa juhega* o *capa rotunda*) que, en la Corona de Aragón, estuvieron obligados a llevar en el interior de las poblaciones como alternativa al uso de divisas (*signum*). Su color debía ser liso y no se permitía su tintura en rojo, verde o púrpura³⁰. Como es sabido, en octubre de 1268, Jaime I eximió a los judíos de la aljama de Barcelona de ostentar divisas, con excepción de las citadas capas, en el interior de las poblaciones; en el exterior éstas se sustituyen, significativamente, por cualquier vestimenta pluvial³¹.

Debajo de tales capas suelen llevar una *aljuba*, un traje de encima de mangas anchas, falda larga y cuerpo flotante³² (3 a, b; 6 c, d; 12 e, f; 25 a, b, c, d, e, f, g, h, i, j, k; 27 a, b, c; 50 d; 90 c; 108 a y 286 b); pero en muchas ocasiones visten sólo la saya ceñida con un cinto (4 d, f; 27 f; 34 a, b, c; 50 d; 85 a, c, d, e, f, g, h, i; 107 c, d y 286b).

Sólo resta mencionar un objeto indumentario visible en algunos judíos, -común también entre los moros- a saber, un tipo de calzado escotado, aparentemente ligero y con las puntas más o menos largas y vueltas. Su origen es cordobés y estaba realizado con cordobán³³. La inmensa mayoría de las veces es de color negro. Son visibles en, por ejemplo, en las cantigas 4 b; 6 c; 12 e; 25 b, g, j, k y 27 b, por ejemplo; en la cantiga 34 b son de color rojo.

Leyes suntuarias

En el contexto de una política de austeridad, ante la grave crisis económica iniciada con Alfonso X, las Cortes castellanas legislan con profusión sobre la contención del lujo. Las disposiciones suntuarias que afectan a la comunidad judía se han venido considerado como un signo de marginalidad³⁴ pues, si bien responden a una política de austeridad económica, subrayan que el lujo es un privilegio vetado a las minorías religiosas³⁵.

La legislación suntuaria castellana contra la ostentación en la vestimenta se inicia en las *Cortes de Sevilla* (1252) y *Valladolid* (1258) donde se considera conveniente a su condición que los judíos vistan trajes “de pres, ó broeta, engras ó ensay negro” al tiempo que se les exige la

29. Registrada en la relación de M. Gual Camarena, *Vocabulario del comercio medieval*, Tarragona, 1968, p. 353.

30. Y. T. Assis, *The Golden Age of Aragonese Jewry (1213-1323)*, London, 1997, p. 283.

31. J. Regne, *History of the Jews in Aragon. Regesta and Documents (1213-1327)*, Jerusalem, 1978, p. 183, doc. 390. Un poco más adelante, su disposición se hará extensible a la de Gerona, Perpignan y Montpellier. *Ibidem*, p. 70, doc. 392, 394 y 395. El uso de la *capa juega* como alternativa al distintivo rotense se consolidará iniciado el siglo XIV en el principado catalán y el reino valenciano.

32. Común también entre la población musulmana. Asimismo existen indicios de que los cristianos usaron este tipo de piezas. G. Menéndez Pidal, C. Bernis, “Las Cantigas. La vida en el...”, *op. cit.*, pp. 105 y 106.

33. J. Guerrero Lovillo, *Las Cantigas: estudio arqueológico...op. cit.*, p. 226. G. Menéndez Pidal, C. Bernis, “Las Cantigas. La vida en el...”, *op. cit.*, pp. 149 y 150.

34. M. Á. Motis Dolader, “Indumentaria de las comunidades judías y conversos en la Edad Media hispánica: estratificación social, segregación e ignominia”, en G. Redondo Veintemillas, A. Montaner Frutos, M. C. García López (eds). *Emblemática General: Actas del primer congreso internacional de emblemática general* (Zaragoza, 13-17 diciembre 1999), Zaragoza, 2004, vol. I, pp. 561-592, p. 572.

35. J. M. Monsalvo Antón, “Cortes de Castilla y León y minorías”, en *Las Cortes de Castilla y León en la Edad Media: Actas de la primera etapa del congreso científico sobre la historia de las Cortes de Castilla y León* (Burgos, 30 septiembre - 3 octubre de 1986), Valladolid, 1988, vol. I, pp. 183-184.

abstención de llevar pieles blancas y cendal, sillas de barba dorada o plateada, calzas bermejas y paño tinto³⁶. En las *Cortes de Jerez* (1268) se reitera en los mismos términos, siendo algo más condescendiente con las damas, permitiéndoles el uso de paños tintos con pieles blancas y perfil de nutria, pero no pieles veras ni armiño, ni adornos de oro ni zapatos dorados³⁷.

Asimismo, durante toda la Edad Media, y especialmente desde el siglo XIII, los colores jugarán el papel de designar, clasificar y jerarquizar la sociedad. Existe una clara jerarquía en el orden de colores, contraponiendo el rojo a los pardos o colores neutros³⁸. Sin embargo, en las miniaturas podemos encontrar judíos con telas de colores diversos, quizá reflejo de la habitual inoperancia de estas disposiciones.

En las miniaturas de las *Cantigas* los judíos no se distinguen tampoco por la riqueza de sus prendas. No hemos hallado, por ejemplo, ricas guarniciones bordeando el escote, la abertura delantera o la boca de las mangas³⁹. Ni siquiera aparecen en la vestimenta del prestamista judío de la cantiga 25. Únicamente en los ribetes dorados del manto de la mujer recién parida, esposa del alfaquí judío (108 d).

Barba

Un rasgo físico que se ha señalado para la caracterización de la población judía en las miniaturas de las *Cantigas* es la barba larga y frondosa. Sin embargo, aunque la mayoría de las veces son barbados (3 a, b; 4 c, d, f; 2 b; 6 c, d; 12 e, f; 25 a, b, c, d, e, f, g, h, i, j, k, l; 27 a, b, c, e, f; 34 a, b, c; 50 d; 108 a, b, d, e; 109 e; 286 b; 107 a, b, c, d; 140 e, 286 b) (Fig. 5) otros son imberbes (6 c; 25 e, g, k; 27 a; 50 d; 85 a, b, c, d, e, f, g, h, i, j; 108 e, 286 b) (Fig. 6) o su barba es lo suficientemente corta para no distinguirse de la que llevaban algunos cristianos (34 a o 107 b, c, por ejemplo).

No hemos encontrado documentación referida a las leyes cristianas del siglo XIII que obliguen a los judíos a llevar la barba. Menéndez Pidal indica que en las Cortes de Valladolid (1258) y de Jerez (1268) se les obligaba a llevarla “como manda su ley”⁴⁰. Sin embargo, creemos que las Cortes no se refieren a la ley judía, sino a la musulmana. Así, en la ley 27 de las Cortes de Valladolid, referida a los musulmanes, está escrito lo siguiente:

36. “Que nengun judio non traya peña blanca, nin cendal en ninguna guisa, nin...calzas bermejas, ni paño tinto alguno, si non pres, ó broeta, peyta, ó engras, ó ensay negro, fuera aquellos a quien lo el Rey mandare”. Cortes de Valladolid, 1258, ley 26. Cortes de los antiguos reinos de León y Castilla, Madrid, 1861, t. I, p. 57.

37. “Ningunt judio non traya penna blanca, nin çendal, nin çapatos escotados en ninguna guisa...nin calças vermejas, in pano tinto ninguno, synon pres o bruneta prieta o ensay..Et las judias puedan vestir pannos tintos en pennas blancas con perfil de nutria, et non vistan escarlata nin naranja, nin pena vera, nin arminno...nin cuerdas de oro, nin orofres, nin çintas nin tocas con oro, nin çueco, nin çapato dorado, nin bocas de mangas con oro nin con seda”. Cortes de Jerez, 1268, leyes 7-8. *Ibidem*, pp. 68 y 69.

38. C. *Sigüenza Pelarda, La moda en el vestir en la pintura gótica aragonesa*, Zaragoza, 2000, pp. 9 y 10.

39. Distintivas de los personajes ricos y nobles. G. Menéndez Pidal, C. Bernis, “Las Cantigas. La vida en el siglo XIII según...”, *op. cit.*, p. 93.

40. *Ibidem*, p. 145, n. 408. G. Menéndez Pidal, *La España del siglo XIII...*, *op. cit.*, p. 98, n. 408.

“Manda el Rey que los moros que moran en las uillas que son pobladas por christianos que anden çerçenados arrededor o el cabello partido sin copete, e que taigan las baruas luengas como manda su ley, nin trayan çendal nin penna blanca nin panno tinto, sinon como sobredicho es de los judíos, nin çapatos blancos nin dorados (...)”⁴¹.

Cuando dice “como sobredicho es de los judíos” se refiere a lo recogido en la ley inmediatamente anterior, que nada menciona de la barba y sí de las vestes, zapatos y paños⁴².

Es cierto que la barba es uno de los rasgos más frecuentes y más antiguos en las representaciones de la población hebrea. Esto responde, creemos, a un dato de la realidad pues es un aderezo que se cultivaba ya entre los antiguos judíos⁴³. Si estaba bien cuidada era un signo de respetabilidad y sabiduría⁴⁴. El aprecio semita por la barba no cambió en contacto con los griegos y los romanos barbilampiños; más bien se produjo el efecto contrario, pues esta diferencia contribuyó enormemente a la consideración de la barba como algo específicamente judío⁴⁵.

Por otro lado, las autoridades religiosas judías insistían en la obligación general de evitar asemejarse a los gentiles:

“No se han de seguir las normas de los gentiles ni habrá de asemejarse a ellos en el vestido o en el peinado ni en otras cosas, ya que está escrito: *No imitéis a las gentes* (Lv 20, 23). Se dice también: *No seguiréis sus costumbres* (Lv 18,3) (...) Todos estos (preceptos) tiene un mismo argumento: se prohíbe que se les imite; antes bien, como israelita se debe permanecer separado de ellos, reconocible en su vestido y en el resto de su comportamiento, al igual que se está separado de ellos en su formación y en ideas. Se dice asimismo: *Os he separado de los pueblos* (Lv 20, 26)”⁴⁶. (El israelita) no vestirá ropa que le sea característica del (idólata)”⁴⁶.

La *halaká* prohibía rasurar la barba desde su raíz con una navaja u hoja de afeitar, teniendo como referencia los preceptos de Lv 19, 27⁴⁷ y Lv 21, 5⁴⁸ que trataban de contrarrestar la influencia

41. Cortes de Valladolid de 1258, ley 27. Cortes de los antiguos reinos..., op. cit., p. 59.

42. Véase nota 37 del presente estudio. Lo mismo puede decirse de las leyes 7 y 8 de las Cortes de Jerez (1268). Cortes de Jerez de 1268, leyes 7 y 8. Cortes de los antiguos reinos..., op. cit., pp. 68 y 69.

43. Uno de los dichos más famosos de los judíos de Palestina del siglo II d. C era: “El aderezo de la cara de un hombre es su barba” cfr. voz “beard”, en I. Singes (ed.), *Jewish Encyclopedia*, vol. II, London, 1902, p. 612.

44. Vocablo “barba” en E. Weinfeld (dir.) *Enciclopedia judaica castellana*, 1961, vol. II, p. 82. Los judíos reformistas sostuvieron largas luchas para demostrar que la barba no era un aditamento imprescindible del buen judío. *Ibidem*, p. 83.

45. C. Adler, W. M. Muller, L. Ginzberg, “Beard”, en I. Singes (ed.), *Jewish...*, op. cit., p. 612.

46. *Mišne Tora, Hilkot ’ăboda zara* XI, 1, cit. en J. Maier, “Condiciones haláquicas previas en la confrontación religiosa del judaísmo con el cristianismo”, en C. del Valle (ed.), *Polémica judeo-cristiana*. Estudios, Madrid, 1992, pp. 17-43, p. 25.

47. “No rapéis en redondo vuestra cabellera, ni cortes los bordes de tu barba”.

48. “Los sacerdotes no se raparán la cabeza, ni se cortarán los bordes de la barba, ni se harán incisiones en su cuerpo”.

de los ritos paganos en los israelitas⁴⁹. Pero insistimos en que la prohibición de afeitarse se refiere únicamente al uso de una navaja, y no cuando se sirven de tijeras o por medio de productos químicos depilatorios⁵⁰.

A pesar de la oposición de las autoridades judías, a lo largo de la Edad Media los judíos siguieron generalmente la costumbre del lugar donde estaban establecidos. Así, en los países mahometanos se dejaban crecer largas barbas, mientras que en Alemania, Francia e Italia se la recortaban o afeitaban del todo con ayuda de unas tijeras. En cualquier caso parece que la observancia de la ley fue, por lo general, relajada en los países occidentales de Europa, especialmente entre los sefardíes⁵¹.

La barba larga y frondosa que lucen muchos de los judíos en los *Códices de las Historias* no es, por tanto, el reflejo del cumplimiento de una ley cristiana, sino la adopción de una costumbre judía no obligada por la ley rabínica. El rostro barbilampiño de algunos de ellos se debe a la contaminación de la moda imperante en las ciudades cristianas⁵² y únicamente se considera una transgresión de la ley judía si se han servido de una navaja.

Conclusión

Creemos que la indumentaria y aderezo atribuidos a los miembros de la comunidad judía en las miniaturas del *Códice de las Historias* no deben ser considerados como un mero recurso para su identificación en medio de la población cristiana y consideramos que sus características responden a los usos y costumbres de los judíos en la sociedad alfonsí.

49. "Esta es una práctica de los sacerdotes idólatras, tal como subsiste hoy entre los monjes francos (de la iglesia occidental) que se afeitan la barba". *Sefer ha-Mi wot* -44. Cit. en J. Maier, "Condiciones...", op. cit., p. 27.

50. Desde fines del siglo XVII, para no infringir la prohibición de afeitarla, los judíos usaron ciertos productos químicos depilatorios. Voz "beard", en I. Singes (ed.), *Jewish Encyclopedia*, vol. II, London, 1902, p. 234. En el capítulo CLXX del *Shulján Aruj* se dice: "La Torá prohíbe afeitar los extremos de la barba con una navaja solamente (...) no hay diferencia entre una navaja y una piedra afilada (...) por ende, ambas quedan prohibidas". Código de leyes judías: *Kitzur Shulján Aruj*, Buenos Aires, 1979, p. 58.

51. Voz "barba" en E. Weinfeld (dir.) *Enciclopedia judaica castellana*, 1961, vol. II, p. 83. Voz "shaving" en I. Singes (ed.), *Jewish Encyclopedia*, vol. XI, London, 1905, p. 234.

52. En el siglo XIII los varones cristianos abandonan la moda de las barbas largas y rizadas y pasan a afeitarse la cara o a dejarse una barba corta, al tiempo que se cortan el pelo. No obstante, después, poco antes de mediados del siglo XIV, se volvió a estilar la barba entre los cristianos. C. Bernis Madrazo, *Indumentaria medieval española*, Madrid, 1956, p. 29.

MIRANDO A CLÍO. EL ARTE ESPAÑOL ESPEJO DE SU HISTORIA
 Objetos indumentarios y aderezo de la comunidad judía en las miniaturas
 de las Cantigas de Santa María
 María Arriola Jiménez



Fig. 1 Cantiga 25 a, *Códice Rico*.
 Madrid, Real Biblioteca de El Escorial, T. I. 1, f. 38v (detalle)



Fig. 2 Cantiga 25 j, *Códice Rico*.
 Madrid, Real Biblioteca de El Escorial, T. I. 1, f. 39r (detalle)



Fig. 3 Cantiga 107 a, *Códice Rico*. Madrid, Real Biblioteca de El Escorial, T. I. 1, f. 154r (detalle)



Fig. 4 Cantiga 50 d, *Códice Rico*.
 Madrid, Real Biblioteca de El Escorial,
 T. I. 1, f. 74v (detalle)



Fig. 5 Cantiga 140 e, *Códice Rico*.
 Madrid, Real Biblioteca de El Escorial,
 T. I. 1, f. 196r (detalle)



Fig. 6 Cantiga 85 g, *Códice Rico*.
 Madrid, Real Biblioteca de El Escorial,
 T. I. 1, f. 126r (detalle)

En los márgenes de la tierra habitada. Santiago de Compostela en la cartografía medieval

M. DOLORES BARRAL RIVADULLA
Universidad de Santiago de Compostela

Resumen: La cartografía es desde los comienzos de la Humanidad una creación a través de la que se manifiesta la necesidad de ordenar el espacio circundante para comprenderlo. El documento cartográfico es ante todo una iconización del espacio y su semiótica cambia en función de cada cultura. En buena parte del Medievo la concepción del mundo en el ámbito de la Cristiandad occidental estuvo subordinada a una visión teológica, cuya fuente principal era la Biblia, adquiriendo una intención religiosa. Esta particular noción del orbe hará que la cartografía se aleje tanto del análisis geográfico-científico de la realidad como de los fundamentos matemáticos y astronómicos de su origen. En este particular contexto se intentará rastrear la presencia de Santiago de Compostela en los para poder valorar en qué medida ésta es reflejo de la importancia de la peregrinación jacobea.

Palabras clave: Mapamundi- Edad Media- Santiago de Compostela- Peregrinación

Abstract: *The cartography is from the beginning of the Humanity one that demonstrates the need to arrange the surrounding space to understand it. The map is an image of the space and his semiothic changes according to the culture from which it comes. During most of the Middle Ages the conception of the world in the area of the western Christianity was subordinated to a theological vision, which principal source was the Bible, acquiring a religious intention. This particular notion of the orb will do that the cartography moves away from the geographical - scientific analysis of the reality and from the mathematical and astronomic foundations.*

In this context one will try to locate the presence of Santiago de Compostela to be able to value in what measure this one is a reflection of the importance of the peregrination to Saint Jacques

Keywords: *Mapamundi- Middle Ages- Santiago de Compostela- Peregrination*

La cartografía es desde los comienzos de la Humanidad una creación a través de la que se manifiesta la necesidad de ordenar el espacio circundante para comprenderlo¹. El documento cartográfico es ante todo una iconización del espacio y su semiótica cambia en función de cada cultura, de ahí que sean muy variados los factores que han de valorarse en el mismo,

1. Sobre la abundante bibliografía existente sobre el tema es necesario destacar la página web del Institute of Storal Research (Londres) donde se proporciona un importante catálogo, actualizado mes a mes, además de poder acceder en línea a libros, artículos e incluso catálogos de exposiciones sobre el tema. Para más información: <http://ihr.sas.ac.uk/maps/>

puesto que cada documento presenta una lectura propia al constituirse como fuente de diversos contenidos: científicos, reflexivos o imaginarios.

En buena parte del Medievo la concepción del mundo en el ámbito de la Cristiandad occidental estuvo subordinada a una visión teológica, cuya fuente principal era la Biblia, adquiriendo una intención religiosa². Esta particular noción del orbe hará que la cartografía se aleje tanto del análisis geográfico-científico de la realidad como de los fundamentos matemáticos y astronómicos de su origen³.

La cartografía medieval está constituida en su mayor parte por *mapamundi* es decir la representación de la *tierra habitada* (*oikumene*). Aquella porción del mundo donde se emplaza la Humanidad objeto de redención⁴. En consecuencia, el mapa se convierte en una representación simbólica de carácter religioso que introducirá variantes en la concepción del “Orbis Terrarum” clásico⁵.

Los cartógrafos altomedievales conscientes de esta exigencia, con el fin de conseguir una visión teológica de la tierra, indagarán procediendo por deducción para confirmar y no para crear conocimiento⁶. Esto dará lugar a un ideograma con una iconografía codificada que pervivirá casi un milenio⁷. Durante este período la carta comprende cualitativamente la realidad, se funda sobre las ideas de jerarquía, correspondencia y oposición, lo cual origina una lectura sesgada. Es una imagen a interpretar en la que cabe cualquier representación siempre que su objetivo principal sea fortalecer o acrecentar la fe.

2. Sobre los mapamundis pueden verse, entre otros, los acercamientos de: J.G., Arentzen, *Imago mundi cartographica*, Wilhelm Fink Verlag, München, 1984; G.R. Crone, *Historia de los mapas*, México, 1998; M. Chiellini Nari, “Cartografía” *Enciclopedia dell’arte medievale*, vol. IV, Istituto della Enciclopedia italiana, Roma, 1994, pp. 334-342; N.J.W.: Thrower, *Mapas y Civilización. Historia de la Cartografía en su contexto cultural y social*, Ediciones del Serbal, Madrid, 2002; T. Franco Aliaga, y J. López Davalillo, “La representación cartográfica del mundo en la Edad Media” in *Espacio, Tiempo y Forma. Serie III, Hª Medieval*, 17, 2004, pp. 157-165.

3. J. Rubio Tovar, “Viajes, Mapas y Literatura en la España Medieval” en *Viajes y viajeros en la España Medieval*, Actas del V Curso de Cultura Medieval, Madrid, 1997, pp. 9-35, p. 9 para nota

4. P. Zumthor, “L’image cartographique médiévale” in *La pensée de l’image. Signification et figuration dans le texte et dans la peinture*, Presses Universitaires de Vincennes, Vincennes, 1994, pp. 31-37, p. 32 para nota.

5. “El gran inconveniente para la cristiandad latina fue la pérdida de conocimiento de la lengua griega –en la que estaban escritas todas las obras geográficas de referencia -, razón por la cual bebieron de reinterpretaciones romanas tardoimperiales, y muy especialmente de Gayo Julio Solino (siglo III), cuyas fantasías acerca de los territorios más alejados de Roma , en el continente asiático y la fachada oriental africana, abrieron la imaginación medieval a seres monstruosos y tierras dotadas de características mágicas, como las fuentes de la eterna juventud o las piedras con propiedades curativas” . F.J. Villalba Ruiz de Toledo, “La percepción del mundo. Los conocimientos geográficos” en *Viajes y viajeros en la Europa Medieval*, Lunweg Editores y CSIC, Barcelona, 2007, pp.21-53, p. 21 para nota.

6. Zumthor, op.cit., p. 34

7. La cartografía medieval según define Zumthor, se caracteriza por “*La procédure de schématisation et symbolisation dont est issue la carta implique une parte d’information ; mais d’autre part, élaborant ainsi un « modèle », plus ou moins efficace mais soucieux de coller au réel, elle fait, en un certain sens, œuvre de fiction. Ce caractère de ficticité (à notre époque dissimulé sous la prétention scientifique) domine la cartographie, de la basse Antiquité jusqu’aux XIIIe ou XIVe siècles* » Idem, p. 32.

Según avanza el período el mapamundi se enriquecerá convirtiéndose en una materialización de “*cette énorme curiosité, ce besoin profond de “voir”, de “savoir”, de “comprendre”*”⁸. Es el reflejo de cómo la Cristiandad concibe la historia y la evolución de la humanidad⁹.

Durante la Edad Media el mundo será representado a través de diversas formas, aunque la más común, y descendiente de la cartografía grecorromana, será la circular. Pueden encontrarse también cartas ovales, rectangulares o cuadradas, pero en su mayor parte tan sólo difieren de las primeras en la forma, puesto que incluso presentan similitudes formales – al redondear las esquinas- y de contenidos, pudiendo ser interpretadas como una estilización del mapa circular¹⁰.

Los mapas en forma de O-T (*Orbis Terrarum*) representan el ecumene en forma circular rodeado por un océano exterior y dividido por dos ejes en “T”: el horizontal representa el Mediterráneo y el vertical los ríos Nilo y Tanais. Los tres espacios que limitan son los tres continentes, con el Este u Oriente en la parte superior. Con esta división se siguen los conceptos clásicos pero también se integran las creencias cristianas al colocar a Jerusalén en una posición privilegiada y al hacer coincidir la repoblación de cada uno de los continentes, conforme a lo recogido en el Génesis (19, 19), con el correspondiente hijo de Noé.

Durante el período medieval destaca la familia cartográfica constituida por las representaciones que iluminan el manuscrito del *Comentario al Apocalipsis* de Beato, y que reciben el nombre de “cartas de Beato” o “tipo Beato”¹¹. Su fin fundamental dentro del último de los libros del Nuevo Testamento era el de ilustrar el momento de la Diáspora apostólica, es decir, localizar a cada apóstol aproximadamente en aquel lugar donde la tradición fijó su predicación. Dentro de este grupo pueden distinguirse dos tipos: los más conocidos son los pertenecientes a la rama I que siguen el esquema tripartito sobre el que se representa la *divisio apostolica*¹², mientras que los de la rama II “se limitan a presentar un mapamundi precedido en algunos casos de la imagen del colegio apostólico como alusión a su diáspora”¹³.

8. D. Lecoq, « L'image de la Terre à travers les mappamondes de XIe et XIIIe siècles ” in *Terres Medievales*, Editions Klincksieck, 1993, pp. 203-236, p. 203 para nota.

9. “Entonces como hoy, los hombres tienen perfecta conciencia de la división del mundo en espacios de civilizaciones. El hombre del Medioevo suplía sus limitados conocimientos geográficos del mundo real creando mundos imaginarios”. J. Villalba Ruiz de Toledo, op. cit., p. 11.

10. Zumthor, op. cit., p. 32.

11. Estas cartas han sido vinculadas tradicionalmente con los mapas isidorianos, Williams ha revisado esta relación proponiendo su origen en un mapa orosiano. Véase de manera más completa: J. Williams, “Isidore, Orosius and the Beatus Map” in *Imago mundi*, 49, 1997, Londres, pp. 7-32. Véase también: H. García-Aráez Ferrer, “Acerca del origen del Mapamundi de los Beatos” in *Miscelánea Medieval Murciana XXV-XXVI*, 2001-2002, pp. 39- 65, p. 57 para nota.

12. Sobre esta iconografía puede consultarse: C. Cid, “Santiago el Mayor en el texto y en las miniaturas de los códices de “Beato”” in *Compostellanum X*, 1965, pp. 587-638, en especial pp. 605- 618.

13. S. Moralejo Álvarez, “Las islas del sol. Sobre el mapamundi del Beato de Burgo de Osma (1086)” in *A imagem do mundo na Idade Media*, Ministerio da Educação, 1992, pp. 41-61, p. 42 para nota.

Esta doble iconografía vinculada a los Beatos cobra importancia a partir de la singularidad del hallazgo del cuerpo de Santiago en la Península. Esta circunstancia, unida al auge del culto a las reliquias, llevará a que progresivamente el concepto de Diáspora pase de ser el reflejo de una “geografía de la evangelización” a convertirse en una “geografía de las peregrinaciones”¹⁴.

En este contexto es necesario calibrar la mención o representación de la sede compostelana para intentar plantear si su incorporación al mapa refleja, o no, la importancia de la peregrinación a la misma.

Partiendo de estos planteamientos no se puede llegar a una conclusión maximalista puesto que la localización sobre la carta de Compostela variará considerablemente desde la mención al topónimo genérico del territorio hasta la representación del templo en contextos geográficos y temporales análogos.

Así, se localizan desde menciones al nombre del territorio, *Gallaecia* – como en los Beatos de Saint Sever¹⁵ o Londres/Silos¹⁶-, hasta ejemplos singulares como el del *Mapamundi de Burgo de Osma* (1086)¹⁷. (Fig. 1.)

Este último es, sin lugar a dudas, el ejemplo más ilustrativo de la valoración que la sede compostelana alcanzó dentro de la “geografía de la peregrinación”. Ampliamente estudiado por S. Moralejo Álvarez¹⁸ refleja, en palabras de este autor, “la palpitante actualidad de una Compostela que por entonces se afirmaba como uno de los santuarios mayores de la cristiandad”¹⁹.

En el Occidente del mundo habitado se alza la sede compostelana, no sólo representada por el busto del apóstol cuyas reliquias se veneran en la misma sino también a través de la imagen del Santuario que las custodia; destacando el hecho de que el templo santiagués es el doble de la basílica vaticana²⁰.

Asimismo el mapa presenta detalles geográficos singulares sobre el territorio galaico como el río Miño, la torre de Hércules o la isla *Solitio Magna* “que algo debe tener que ver con la *insula magna solistitionis* (...) meta del maravilloso relato del viajero Trezenzonio de origen indudable-

14. C. Cid, op. cit., pp. 264-265. “Durante un tiempo los peregrinos fueron la mejor ejemplificación del homo viator, que vino a ser algo así como el paradigma de todo buen cristiano: Jerusalén, Roma y Santiago de Compostela se convirtieron en tres grandes destinos de la peregrinación y sirvieron para establecer innumerables rutas terrestres y marítimas en el mundo mediterráneo”. J. Villalba Ruiz de Toledo, J. y F. Novoa Portela, “Introducción” en *Viajes y viajeros...* pp. 11-19, p. 16 para nota. Incluso puede hacerse a través de la cartografía medieval un seguimiento del caso “contrario”, véase: Sáenz-López Pérez, S.: “La peregrinación a la Meca en la Edad Media a través de la cartografía medieval-2 en *revista de poética medieval*, 19(2007), pp. 177-218

15. De la segunda mitad del siglo XI. BNP (Ms. Lat 8.878)

16. British Library, Add. Ms. 11695, fols. 39v-40, datado en el 1109

17. Burgo de Osma, Archivo de la catedral, Ms. 1, fols. 34v-35

18. Véase bibliografía completa en nota nº 13

19. Moralejo Álvarez, op.cit., p. 43

20. S. Moralejo Álvarez, “Mapamundi con la misión apostólica” en *Santiago camino de Europa. Culto y cultura en la peregrinación a Compostela*, Santiago de Compostela, 1993, pp. 247-248, p. 247 para nota.

mente galaico²¹. Como refiere Moralejo, “en la militancia compostelanista del mapa oxomense abundan las descomunales proporciones que se le dan a Galicia, en relación con el resto de la Península, o el hecho de que frente a sus costas se figure el pez más pingüe – y con diferencia- de cuantos pueblan la orla oceánica²².”

“Tal cúmulo de síntomas Galaicos y jacobeos sugieren que, aunque confeccionado en Saha-gún, el “Beato” de Osma hubo de copiarse de un modelo compostelano fechable en los días del reivindicativo pontificado del obispo Cresconio²³. El celo que puso este prelado en la afirmación del título de “apostólica” para su Iglesia, llegó a costarle la excomunión en el concilio de Reims, en 1049”²⁴. “Un pasaje del viejo himno jacobeo *O dei uerbum*, atribuido por algunos al propio Beato, fue la semilla de la que surgiría la llamada “teoría de las tres sedes”, sobre la que la Iglesia compostelana fundaría sus aspiraciones de excelencia. Los lugares de misión y sepultura de los tres apóstoles predilectos de Cristo vinieron a coincidir en un mismo eje del orbe, de Oriente a Occidente²⁵: Jerusalén, Roma y Santiago de Compostela.

El siglo XII, período de mayor auge de las peregrinaciones, coincide también con el momento en que las cartas en “O-T” se cargan de detalles figurativos y de indicaciones topográficas, como la representación de montañas, ríos e incluso murallas, ciudades e iglesias...²⁶. En este complicado entramado de la imagen cartográfica rastrear la representación de la Península Ibérica, o

21. S. Moralejo Álvarez, “El mapa de la diáspora apostólica de San Pedro de Rocas: notas para su interpretación y filiación en la tradición cartográfica de los “Beatos”” in *Compostellanum*, XXI, 1986, pp. 315-340, p. 328 para nota. Este relato fue estudiado por Díaz y Díaz quien lo ha datado a comienzos del siglo XI. M. Díaz y Díaz, *Visiones del más allá en Galicia durante la Alta Edad Media*. Santiago de Compostela, 1985. La sinopsis del mismo es la siguiente: Trezenzonio recorre Galicia tras la invasión islámica hallándola despoblada. En su ruta llega al “*Farum Brecentium*” al que asciende y desde su cúspide observa una isla que decide conocer de cerca. Una vez llegado a la isla, halla un santuario dedicado a Santa Tecla, descubriendo que la misma es un lugar sagrado ya que en ella se producen gran cantidad de prodigios sobrenaturales. Trezenzonio estuvo allí durante siete años al término de los cuales un ángel le indica que debe regresar a su tierra. Sin embargo, Trezenzonio se resiste a abandonar la isla y por ello es castigado con enfermedades de las que consigue curarse por medio de oraciones y emprender el retorno. Arriba de nuevo a Galicia pero ahora la situación ha cambiado; Trezenzonio puede contemplar el mismo faro desde el que había descubierto la isla, aunque ya semiderruido, y cercano a él encuentra repoblada la ciudad de Cesarea (que tradicionalmente ha sido identificada con Coruña, y el faro con la conocida en la actualidad como Torre de Hércules).

22. Moralejo Álvarez, “Mapamundi..” p. 247

23. “Aunque no se conserva ejemplar alguno del *Comentario* de Beato que proceda de Galicia si tenemos testimonios concluyentes de su circulación –en particular, el mapa mural románico de San Pedro de Rocas- - y todos ellos concuerdan en remitir a la tradición iconográfica y textual más antigua, la misma de la que participa el códice oxomense. Sintomáticamente son también los códices de esta tradición los que mayor énfasis ponen en la vinculación de cada apóstol a su tierra de misión”. Moralejo Álvarez, “Mapamundi..”, p. 247. Sobre el mapa orensano véase: Moralejo Álvarez, “El mapa de la diáspora...” op.cit., en la nota nº 21.

24. Moralejo Álvarez, “Mapamundi...”, p. 247.

25. “mucho me temo que el mapa de Osma fuera justamente la clase de documento que suscitaba en Roma las reticencias que aún refleja la *Historia Compostelana*, en un pasaje retrospectivo referido precisamente a la época que nos ocupa: *Hasta aquí la iglesia compostelana se nos ha mostrado soberbia y arrogante; hasta ahora ha mirado a la iglesia romana no como a señora sino como a igual, y si le prestó servicio fue a más no poder. A tales palabras, puestas en bocas de un miembro de la curia...*”. Moralejo Álvarez, “Las islas del sol...”, p. 49-50

26. Zumthor, “L’image...”, p. 34.

en concreto de la ciudad de Santiago de Compostela, resulta complejo puesto que no se conserva una imagen específica del área²⁷, sin embargo, como en el caso de la familia de los Beatos, la importancia de las peregrinaciones en la Edad Media permiten rastrear la realidad de un territorio que en los últimos mapamundis aparecerá como punto de referencia de la Cristiandad para la redención que ha de llegar al final de los tiempos.

Para llegar a la elaboración de una imagen tan compleja, se ha producido paralelamente otro cambio y es que el mapa, a lo largo del siglo XIII, dejará de ser objeto singular y más o menos sacro (vinculado principalmente al contenido de los manuscritos lo que conlleva ya en si mismo un carácter exclusivo) para comenzar a asociarse a la idea de utilidad práctica. Así, mientras los primeros mapas medievales presentan una selección de motivos, donde la imagen sólo adquiere valor como comentario aclaratorio de la obra que lo incluye, con el tiempo los mapas adquirirán entidad propia y carácter público. Los ejemplos que representan la culminación de esta evolución serán los mapas de *Ebstorf* y *Hereford* situados en el interior de un templo y expuestos a un público predispuesto a “aprender” de lo representado en el mapa, ofreciendo una lección estratificada en función de la capacidad del lector.

Dentro de la nueva carga informativa de los mapamundis medievales destacan dos ejes fundamentales de lectura: del centro hacia la periferia y de oriente a occidente. Así dentro del primer nivel de esta particular topografía estaría la representación de los confines del mundo donde se representa todo lo anormal o extraordinario. Es una lectura desde el centro a la periferia: de la perfección humana inicial a la degradación psíquica y moral.

A esta lección se superpone otra que debe leerse de oriente a occidente y en la que se localizan los lugares que han servido de referencia en la historia de la humanidad. Este particular eje que va desde el Paraíso pasando por Jerusalén y Roma hasta llegar a Santiago de Compostela aparece claramente representado, por ejemplo, en el *Mapamundi de Henry de Mayence* (ca.1110)²⁸ donde “comenzando al Oriente con el paraíso el tiempo y el espacio vienen a juntarse en las orillas del extremo occidental, allí donde se levanta la iglesia de Santiago de Compostela, donde pronto se irá a terminar, en el momento en que se copia el mapamundi, el Pórtico de la Gloria”²⁹. Fue en el siglo XII cuando la iglesia gallega alcanzó su mayor auge dentro del mundo cristiano al ser elevada Santiago a sede metropolitana por el Papa Calixto II, lo que significaba que la peregrinación a Santiago cobraba el mismo valor que aquella dirigida a Jerusalén o a Roma³⁰.

Como testimonio de la necesaria lectura estratificada de los mapamundis estarían las cartas de *Ebstorf* y *Hereford*, situados en lugares privilegiados de sus templos. El *mapamundi de Ebstorf*

27. Talbert, R.: “The image of Spain in the Ancient cartography” en *Stvdia Historica, Historia Antigua* 13-14 (1995-1996), pp. 9-19

28. Corpus Christi College, Ms. 66. Véase Lecoq, D.: “La mappemonde d’Henry de Mayence. Ou l’image du monde au XII siècle” en *Iconographie médiévale. Image, texte, contexte*. CNRS, París, 1990, pp. 155-207

29. Lecoq, « La mappemonde... », p. 206

30. C.E. Dubler, “Los caminos a Compostela en la obra de Idrisi” en *Al-Andalus*, 14,1949, p. 59-122, p. 66-67 para nota.

³¹ (1234, destruido en 1943 durante el bombardeo aliado sobre Hannover) (Fig. 2) era probablemente una especie de retablo en el que aparece representada la iglesia del Santiago, como ejemplificadora de la lectura Oriente-Occidente donde se localizan los lugares que han servido de referencia en la historia de la Cristiandad.

El *Mapamundi de Hereford* (ca. 1300)³² (Fig. 3) presenta como valor principal el constituir un ejemplo de síntesis, de compendio del conocimiento geográfico, secular y religioso de la Edad Media. Cohabitan en el mismo seres fantásticos junto con información puntual sobre Europa o sobre los territorios explorados por los cruzados. En esta especie de *summa encyclopedica*, aparecen referencias al territorio galaico como la representación del faro de “Perona”³³, o la demarcación de las etapas en la ruta de peregrinación a Compostela³⁴.

Dentro de la Edad Media cabe hacer mención aparte a la cartografía musulmana. La *Tabula Rogeriana de Al-Idrisi*, (Fig. 4) terminada en el año 1154³⁵, es una de las imágenes del mundo conocido más singulares del medievo. Procede del ámbito del conocimiento geográfico islámico y presenta una visión científica de la geografía, heredera de los postulados de la tardoantigüedad. Este ejemplo, un gran mapa rectangular del mundo dividido en setenta hojas, ha sido escogido en este caso no tanto por la representación cartográfica de la sede compostelana o del Camino de peregrinación, sino como por la descripción que de la misma se da en el texto al que ilustra el mapa.

El mapa de Al-Idrisi tiene un valor que reside en que para su elaboración y recopilación de datos de longitud y latitud de las ciudades o distancias Idrisi contó con una serie de agentes que iban acompañados de dibujantes para obtener la información, por ello sus datos se basan en la “observación directa”³⁶. En el ambiente científico del siglo XII, la importancia de Santiago es

31. La bibliografía en cuanto a su cronología ha oscilado entre la primera mitad del siglo XIII y mediados de la siguiente centuria. Así por ejemplo : Lindemann lo considera del año 1213 y originario de Hildesheim. Lindeman, R.: « New dating of Ebstorf Mappamundi ” *Géographie du Monde au Moyen Age et à la Renaissance*, Comité des travaux Historiques et scientifiques, Paris, 1989, pp. 45-50 ; Wolf afirma que su cronología es de 1239 y lo atribuye a Gervasio asio de Tilbury . Wolf, A. : « News on Ebstorf world map : date, origin, autorship « *Géographie du Monde au Moyen Age et à la Renaissance*, Comité des travaux Historiques et scientifiques, Paris, 1989, pp. 951-68. Para un estado de la cuestión puede consultarse : Gautier Dalché, P. : « Á propos de la mappemonde d’Ebstorf » *Médiévales* 55 (2008), pp. 163-170, en especial pp. 165-168.

32. R. Simets, “Interpretation of a Medieval World Map. Based on the *Mappa Mundi* in Hereford cathedral” in *Heaven and earth in the Middle Ages. The Physical world before Columbus*, The Boydell Press, Suffolk, 1996, pp. 121-129. P.D.A. Harvey. “El mapamundi de Hereford” en *Métode. Revista de difusió de la investigació de la Universitat de Valencia*, 53, 2007, , pp. 68-75

33. “Como una torre coronada de llamas se representa, en fin, al faro brigantino en el mapa de Hereford , con el absurdo letrero “Perona””. Moralejo Álvarez, “El mundo y el tiempo...”, p. 247. “En la carta de Hereford, en Inglaterra, que corresponde al año 1280, aparece el faro de La Coruña, con el nombre de La Coruña. Su figura es distinta de la de los mapas anteriores. Se puede ver, como lo demuestra la comparación con el faro de Alejandría, que va allí dibujado, que está trazada sin un conocimiento directo del edificio y no proporciona ninguna prueba de la apariencia real de aquella época”. Hauschild, Th., Hutter, S.: *El faro romano de La Coruña*. La Coruña, 1991, (reed.), p. 31.

34. Crone, G.R.: *Historia de los mapas*, México, 1998, p. 28-9

35. Dubler, C.E.: “Los caminos a Compostela en la obra de Idrisi” en *Al-Andalus* 14 (1949), p. 59-122, p. 60 para nota.

36. Dubler, op.-cit., p. 66

reflejada con mucho acierto por Idrisi, recogiendo menciones no sólo a las rutas jacobeanas, contenidos en el clima Vº, sección tercera³⁷ sino también porque en el mismo se contiene la siguiente descripción de Compostela:

“Esta insigne iglesia, á donde concurren los viajeros y se dirigen los peregrinos de todos los ángulos de la cristiandad, no cede en tamaño más que á la de Jerusalén, y rivaliza con el Templo de la Resurrección (ó Santo Sepulcro), por la hermosura de las fábricas, la amplitud de su distribución y lo crecido de sus riquezas y de los donativos que recibe. Entre grandes y pequeñas hay sobre trescientas cruces labradas de oro y plata, incrustada de jacintos, esmeraldas y otras piedras de diversos colores, y cerca de doscientas imágenes de estos mismos metales preciosos. Atienden al culto cien sacerdotes, sin contar los acólitos y otros servidores. El templo es de piedras unidas con cal y lo rodean las casas de los sacerdotes, monjes, diáconos, clérigos y salmistas. Hay en la ciudad mercados muy concurridos, y así cerca como lejos de ella aldeas grandes y populosas con activo comercio”³⁸.

A lo largo del siglo XIII el mapa deja de ser un objeto raro y más o menos sacro para comenzar a asociarse a la idea de utilidad práctica, se produce entonces una importante renovación estimulada por la curiosidad de los cartógrafos, el desarrollo de la navegación, el renacimiento del comercio..., y aunque en ocasiones se mantiene el diseño que simboliza lo divino, es el último momento de los mapamundis circulares³⁹. Entonces se demuestra cómo estos tienen un valor documental importante pero muy poco valor científico. Comienza una nueva etapa en la Historia de la cartografía caracterizada por una representación fruto de la experiencia. Así aparecerá reflejado en las cartas náuticas - cuyo origen se remonta al siglo XIII, aunque los ejemplares más antiguos conservados datan de comienzos del siglo XIV (como La carta Pisana c. 1300)- consecuencia del traslado a un mapa de los libros portulanos o registros en los que se apuntaban los rumbos tomados con brújula de los puertos del Mediterráneo⁴⁰.

37. Dubler, op.-cit., p. 93

38. Texto tomado de Ubieto Arteta, A. (ed.): Idrisi, *Geografía de España*, Valencia, 1974, pp.140-141

39. Zumthor, “L’image...”, p. 35-36.

40. La utilización de la brújula como instrumento náutico, corriente desde finales del siglo XII y comienzos del XIII, unido al desarrollo del astrolabio, fue decisivo en la construcción de las cartas náuticas. Existen numerosas referencias a la brújula, Alfonso X la menciona en las *Partidas* y Raimundo Lulio en su *Fenix de las maravillas del Orbe* (1286), menciona además una referencia a las primeras cartas náuticas explicando como los navegantes se servían “de instrumentos de medida, de cartas marinas y de agua imantada”. J. Villalba Ruiz de Toledo, J. y F. Novoa Portela, “Introducción” en *Viajes y viajeros...*p. 16.



Mapamundi. *Beato del Burgo de Osma*, ff. 34v-35.



Fig. 2. Mapamundi de Ebstorf (1234)

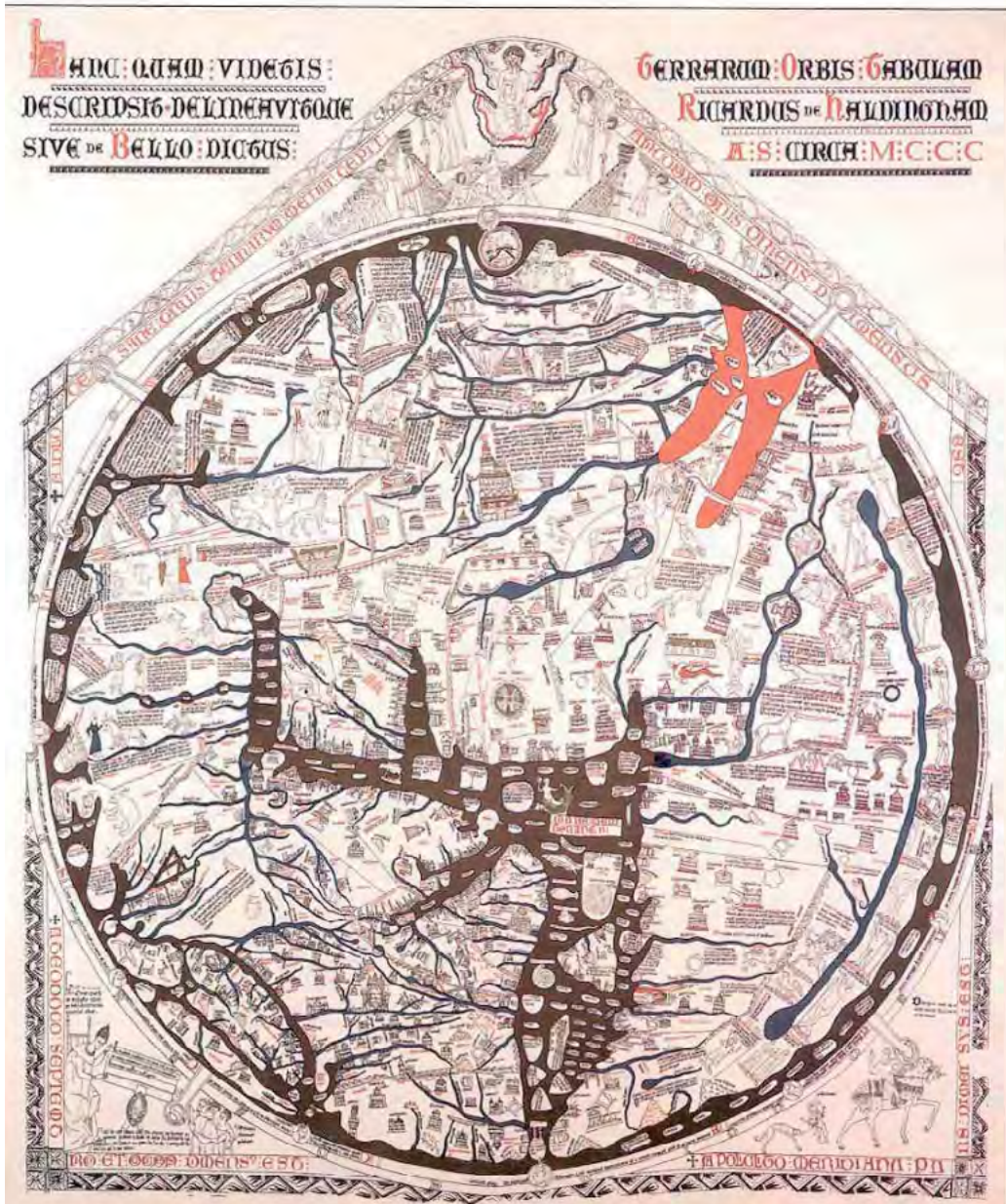


Fig. 3. Mapamundi de Hereford (ca. 1300)



Fig. 4. Tabula Rogeriana de Al-Idrisi, (1154)

Retratos para una vida bohemia. La imagen del artista bohemio en Cataluña bajo el movimiento simbolista¹

JUAN C. BEJARANO VEIGA
Universitat de Barcelona

Resumen: Una de las figuras sobre las que se asienta la concepción actual del artista moderno es la del bohemio, generalmente considerado como el tipo más carismático y familiar en el arte del siglo XIX. Partiendo de las representaciones plásticas (en especial a partir del retrato y del autorretrato) que se realizaron en Cataluña en la época modernista, se pretende ofrecer su cronología, así como un análisis de dicho prototipo, con sus principales representantes y características bajo el movimiento del Simbolismo.

Palabras clave: Bohemio, Simbolismo, Modernismo, retrato, autorretrato.

Abstract: *One of the characters used to express the current conception of a modern artist is that of a bohemian, generally considered as the most charismatic and familiar type in 19th Century art. Based on visual representations (especially with portraits and self-portraits) painted in Catalonia during the Modernista epoch, the goal is to provide a chronology and analysis of this prototype, including its main exponents and features under the movement of Symbolism.*

Key words: Bohemian, Symbolism, Modernisme, portrait, self-portrait.

Sala I: Precedentes de la bohemia en Cataluña

En París la bohemia había experimentado una evolución que había necesitado más de cincuenta años para alcanzar, a finales del siglo XIX, su imagen más característica a día de hoy. Al hablar de dicho fenómeno en Cataluña, no podemos esperar algo parecido durante ese mismo período, ya que los condicionantes sociales, económicos y culturales no fueron los

1. Esta comunicación se insiere en la investigación de mi futura tesis de doctorado –en la que hoy trabajo–, con el precedente de mis dos trabajos de investigación *-La influencia simbolista en el retrato femenino de la Cataluña finisecular (1888-1918)*, e *Iconos del yo. El autorretrato en Cataluña bajo el signo del Simbolismo (1888-1918)*-, presentados en la Universitat de Barcelona. Inscrita con el título de “Iconos del yo. El autorretrato y la imagen del artista en Cataluña bajo la influencia del Simbolismo (1880-1910)”, es dirigida por la Dra. Teresa-M. Sala, y he dejado constancia de ella en mi participación en los XV y XVI CEHA, entre otros congresos. Esta comunicación es una colaboración dentro del GRACMON ‘Grup de Recerca en Història de l’Art i del Disseny Contemporanis’, de la Universitat de Barcelona (Nº Proyecto: Ministerio de Ciencia y Tecnología – Subdirección General de Proyectos de Investigación – BHA. 2003-03215; Direcció General de Recerca de la Generalitat 2004-SGR00006).

mismos²: Francia, la cuna de las revoluciones, mostraba una burguesía exultante en su dominio del poder y un mundo del arte cuya estructura poseía una sofisticación y complejidad de las que carecía Barcelona.

A mediados de siglo el referente artístico continuaba siendo Roma, como demostró Mariano Fortuny (1838-1874), al que debemos algunas de las primeras imágenes, idealizadas, del artista bohemio, como *Retrato del pintor J. Agrassot* (c. 1864) (MNAC, Barcelona) o *Fantasia sobre Fausto* (1866) (Museo del Prado, Madrid).

Desgraciadamente, en Cataluña no hallamos un equivalente a la figura de Gustave Courbet que ayudase a la consolidación de dicho tipo, pues el máximo exponente del Realismo pictórico, Ramon Martí i Alsina (1826-1894), a pesar de que viajó e incluso vivió en París³, y de su entusiasmo por los cuadros e ideología del pintor de Ornans, no lo emuló como personaje y parece que formó una familia tradicional. Con todo, entre otras obras nos dejó el *Retrato del pintor Ramon Tusquets* (c. 1862) (Museu de Montserrat), donde se daba el paso de una estética romántica a otra vinculada a un realismo militante, y decantándose ya por París como meca de los artistas.

Sala II: Rusiñol y Casas, o los soñadores de una “bohemia dorada”

Tradicionalmente Ramon Casas (1866-1932) y Santiago Rusiñol (1861-1931) han sido considerados los introductores de dicha figura en el panorama artístico catalán. Este paso se realizó por el filtro de su personalidad y del marco en que tuvo lugar, con sus peculiaridades. Rusiñol había leído *Escenas de la vida bohemia*, de Henri Murger, especie de biblia de la época para todo artista que quisiera ser bohemio, y pretendió comprobarlo cuando a finales de 1889 se trasladó a vivir a París⁴. Tanto él como Casas procedían de buena posición, lo que les permitió llevar una vida de apariencias (que no siempre en el fondo) bohemias, que habitualmente se conoce como “bohemia dorada”.

En 1889, poco antes de emprender su aventura parisina, Casas y Rusiñol se pintaron el uno al otro en un par de telas (Colección particular, Banc de Sabadell) que encerraban una declaración de intenciones: su imagen convertida en estandarte del pintor inquieto que intentaba desafiar a la sociedad mediante el arte (Rusiñol) o la práctica de deportes modernos (el ciclismo en Casas). Esa empatía dio un fruto más estrecho, el famoso cuadro *Retratándose* (1890) (Cau Ferrat, Sitges), ya a cuatro manos.

2. Como se ha señalado, la bohemia, tal y como se desarrolló en París, no acabó cuajando por igual en todas partes. Es conocido el caso de Inglaterra, como señala W. Gaunt, *La aventura estética. Wilde, Swinburne y Whistler: tres vidas de escándalo*, México, D. F., 2002 (1945); y T. J. Clark, *Imagen del pueblo. Gustave Courbet y la Revolución de 1848*, Barcelona, 1981 (1973).

3. M^a T. Guasch, “Ramon Martí i Alsina”, en *Artistes catalans. Pintors (Romanticisme i Realisme en el segle XIX)*, Barcelona, 2008, pp. 88-94.

4. J. de C. Laplana, *Santiago Rusiñol. El pintor, l'home*, Barcelona, 1995, p. 87. Rusiñol no fue el único que se había desplazado a París por esta misma razón, pues algunos años antes Whistler había hecho lo mismo impulsado por dicha lectura, convencido de que “la existencia ideal era la del bohemio” (vid. W. Gaunt, op. cit., p. 33).

La preconcepción que tenían del artista bohemio dio pronto paso a la realidad de París⁵. De todo esto sabemos gracias a las crónicas que enviaba Rusiñol a *La Vanguardia* (recogidas en 1894 con el título *Desde el Molino*), seguidas en Cataluña por un público bastante numeroso. De esta forma, de la misma manera que años antes había hecho Murger, ahora era Rusiñol quien difundía la imagen de la bohemia desde las letras, desde el punto de vista de un catalán afincado en París. Poco después, tanto él como Casas y otros pintores afines lo hicieron por la vía de la pintura, difundiendo ese paisaje vital (el barrio de Montmatre, con escenarios característicos como el Moulin de la Galette, la Ville das Assassins o Au Lapin Agile), así como sus habitantes. Mediante la palabra y la imagen asentaron una bohemia en Cataluña de fuerte impronta parisina.

En este sentido, el género del retrato y del autorretrato fueron fundamentales, porque a través de ellos se pudo consolidar dicho prototipo. Para ello, era indispensable mezclarse con la fauna que concurría a los más diversos locales de ese barrio. Así, las diversas representaciones que Casas y Rusiñol (sobre todo éste, que a diferencia del primero siempre participó más de este ideal de vida) dejaron de Erik Satie y Ramon Canudas resultan claves, porque constituían dos caras complementarias de la bohemia.

Sala III: La consolidación del modelo bohemio I:

● Erik Satie, el estereotipo hecho realidad

Cuando a finales de 1890 Casas y Rusiñol conocieron a Erik Satie, quedaron cautivados por su presencia y carisma como personaje⁶, y lo identificaron inmediatamente con la bohemia que habían imaginado. El resultado fue una serie de obras donde Satie era la excusa perfecta con la que fijar los rasgos en general de lo que debía ser el prototipo del bohemio. No es gratuito decir que su faceta musical pasaba a un segundo plano, pues como se ha apuntado Rusiñol y Casas estaban más interesados en el personaje que en el artista⁷. De hecho, en el momento de su exposición, estas pinturas no lo hicieron como “retrato de...”, sino como “el bohemio”.

Justamente así presentó Casas el monumental lienzo en el que pintó al compositor (c. 1891) (Northwestern University Library, Evanston -Illinois-)⁸, con su melena media oculta por un gran sombrero de copa de ala ancha, vestido de negro y con gafas de cordel, en un arrabal de Montmartre frente al Moulin de la Galette, el medio social que, según Taine, habría modelado su carácter. Si bien podría parecer un retrato elegante, propio de la burguesía, en realidad podemos

5. Durante su primera estancia en París, cuando estudiaba con Carolus-Duran, Ramon Casas ya dejó entrever su acercamiento a esa vida, en los cuadros que hizo de su taller en 1883 (MNAC, Barcelona).

6. Laplana explica que Satie se hizo pasar por griego-turco de nacimiento, con tal de sorprender y de fascinar aún más en su exotismo a Casas y Rusiñol (vid. J. de C. Laplana, op. cit., pp. 105-106).

7. *Ibidem*, p. 157.

8. La primera vez que se expuso lo hizo con el título de *El bohemio*, como bien recoge I. Coll, Ramon Casas. Catálogo razonado, Murcia, 2002, p. 196.

advertir detalles que nos indican que su objetivo era más bien lo contrario⁹. Una vez más, en una actitud muy propia de la bohemia, se tomaba el modelo y se subvertía.

Ese mismo año Rusiñol también lo inmortalizó, sobre todo en el cuadro que presentó entonces como *Un bohemio* (1891) (Arxiu Joan Maragall, Barcelona) (Imagen 1): como en Casas, otra vez el modelo concreto reducido a un planteamiento más general. Rusiñol prefirió captar a Satie en el interior de su estudio, un hábitat típico con el que se asociaba al bohemio a partir de Murger. Además, el color, la pose, el encuadre, los objetos... todo lo cuidó para dotarlo de emotividad y llegar así al espectador¹⁰. Se ha de remarcar la presencia de cierta iconografía, como el par de botas negras, especie de paráfrasis de la vida bohemia¹¹: Rusiñol se erigió pronto en “*el caminant de la terra*”¹², identificándose con el mito del judío errante tan caro a ciertos bohemios.

Sala IV: La consolidación del modelo bohemio II:

● Ramon Canudas, enfermedad y muerte en la “bohemia cenicienta”

Procedente de una familia humilde, Ramon Canudas fue un grabador amigo de Rusiñol, que malvivió como pudo en París y que murió de tuberculosis en 1892. El encuentro con este personaje sirvió para que Rusiñol y Casas conocieran la cara trágica de la bohemia, la que no relataba Murger en su novela. Si la que ellos vivieron, amparada por su holgada situación económica, se conoce como “dorada”, ésta otra podríamos bautizarla como “bohemia cenicienta”¹³.

De esta forma, los temas de la enfermedad y la muerte, típicos de la bohemia, hicieron acto de presencia, y Rusiñol lo retrató bajo dichas circunstancias: en *Retrato de Ramon Canudas enfermo* (1892) (Cau Ferrat, Sitges) lo captó en el estudio del artista, inseparable de las condiciones

9. “Casas took all the hallmarks of the self-satisfied bourgeois full-length -life-size scale, top hat and frock coat, proprietorial backdrop- and turned them upside down. The grandeur of scale is subverted by the scruffiness of the clothes; the gaze shows less hauteur than sarcasm; the setting is no sunlit estate but the proletarian Moulin de la Galette, in poor weather” (vid. R. Thomson, “Introducing Montmartre”, en R. Thomson, Ph. D. Cate, M. W. Chapin, Toulouse-Lautrec and Montmartre, Washington-Chicago-Princeton, 2005, p. 67).

10. Bozal ha dicho que “sus cuadros no buscan el reconocimiento de la anécdota, pretenden crear una sensación: ‘La finalidad de la obra bella es promover una sensación’. Esa es también la pretensión de Casas y Rusiñol y el nexo de unión, no excesivamente firme, pero en absoluto despreciable, con el simbolismo”. De hecho, este historiador del arte lo considera como uno de los cuadros que abren la etapa simbolista de Rusiñol (vid. V. Bozal, *Arte del siglo XX en España. Pintura y escultura 1900-1939*, Madrid, 1991, 1995, pp. 39-43).

11. Recordamos aquí los pares de botas que pintó Vincent van Gogh entre 1886-1887, y que, como sus famosas sillas, constituían (auto)retratos ausentes de sus modelos y metáforas de un *modus vivendi*.

12. Poco después, en 1893 publicó en la revista *L’Avenç* un texto titulado precisamente así, “Els caminants de la terra”.

13. Lo hemos bautizado así, recordando la manera en que Casas, Rusiñol, Utrillo, Clarasó y el mismo Canudas se llamaban entre ellos los “leones” y los “cenicientos”, según hubieran nacido en la parte derecha de las Ramblas –los tres primeros-, o si lo habían hecho en la parte izquierda, mucho más humilde y obrera –los dos últimos- (vid. R. Sierra i Farreras, “La peça del mes: ‘Ramon Canudas malalt’, de Santiago Rusiñol”, en *Col·lecció La peça del mes*, Sitges, 2007, s/p).

que lo habían conducido hasta allá, donde destacaba la pose introvertida del grabador y la estufa¹⁴ a la que se encontraba casi adosado.

Su muerte representó uno de los golpes más fuertes que sufrió el joven Rusiñol, y marcó un punto y aparte en su vida. Una nueva etapa se abrió, que se manifestó durante su última estancia parisina (1894-1895) a través de la afinidad con las poéticas simbolistas. De hecho, todo ello estaba ya perceptible en los retratos que de cuerpo entero hizo de Canudas, pero sobre todo de Satie.

Sala V: La difusión en Cataluña del modelo bohemio parisino: el arte (cuadros en la Sala Parés) y la vida (cervezas en Els Quatre Gats)

La exposición de estos retratos y otros cuadros en 1891, en la Sala Parés de Barcelona, fue un escándalo, pero un paso más en la normalización del mito de París. En líneas anteriores hemos indicado que ambos expusieron sus retratos de Satie no como tales, sino como la captación de un tipo, “el bohemio”. No obstante, cuando Rusiñol expuso por primera vez el mismo cuadro en el Salon des Independents en París, le había puesto el título de *Un ami*¹⁵, con lo que el matiz sociológico y de relación con el personaje variaba considerablemente, consciente de que el tema de la bohemia ya no resultaba llamativo allá, pero sí en Cataluña. La intuición de Casas y Rusiñol fue acertada, ya que la crítica se volcó de manera masiva en comentar ambas pinturas¹⁶. A partir de este momento, se puede decir que tuvo lugar la presentación definitiva del bohemio en la sociedad catalana.

En Rusiñol este prototipo había sido un punto de partida necesario para la construcción del artista moderno¹⁷. Aferrado al ámbito naturalista en que se había solido situar a dicha figura, percibimos que de manera lenta pero inexorable, su propia sensibilidad lo fue abocando cada vez más hacia al Simbolismo, con el que se sentía afín y del que de hecho parecía haber anunciado algunos elementos en estos retratos.

Hacia 1894 vemos que público y crítica ya entendía a la perfección el sentido de la bohemia. El siguiente paso que se debía dar era traerla de verdad a la misma Barcelona, cosa que finalmente sucedió en 1897, cuando Casas y Rusiñol, con la ayuda de Miquel Utrillo y Pere Romeu abrieron Els Quatre Gats, local surgido a imitación de Le Chat Noir y otras cervecerías similares de París, y que se convirtió en un efervescente lugar de encuentro y promoción de artistas noveles.

14. Hacemos el inciso aquí para recordar que la inclusión de la caldera en un interior bohemio era ya un tópico de dicha iconografía (vid. *Rebels and Martyrs. The Image of the Artist in the Nineteenth Century*, Londres, 2006, pp. 92, 102 y 112).

15. J. de C. Laplana, M. Palau-Ribes O'Callaghan, *La pintura de Santiago Rusiñol*, 3, Barcelona, 2004, p. 66.

16. La más progresista, encarnada por Raimon Casellas, defendió dichas telas porque le permitían revivir “las misèries de la bohemia...” (cit. en J. de C. Laplana, op. cit., p. 150).

17. M. Casacuberta, *Santiago Rusiñol: vida, literatura i mite*, Barcelona, 1997, p.5.

Sala VI: Galería de bohemios en Cataluña

A partir de entonces, germinó la bohemia en Barcelona y su expansión favoreció la aparición de diversas ramificaciones en su mismo seno, según el talante, procedencia social, medios, etc. de aquéllos interesados. Muchos tomaron como punto de partida a los pioneros Casas y Rusiñol, pero no todos siguieron su modelo con posteridad.

Els Quatre Gats hizo las funciones de aglutinar a todos esos artistas deseosos de vivir la bohemia, algunos de los cuales se representaron según ese patrón, incluso desde un punto de vista cercano –si no plenamente– al Simbolismo. Es el caso de Josep Dalmau (1867-1937)¹⁸, Carles Casagemas (1880-1901) o Pablo Picasso (1881-1973): fueron clientes asiduos de dicha cervecería; expusieron en sus paredes –en 1899 el primero, y en 1900 los dos últimos–; y en 1900 los tres se desplazaron a París.

Parece que Dalmau, cuya familia era menestral, se había trasladado a Barcelona en 1884, donde pronto quedó seducido por la cara más cosmopolita y modernista de la urbe. Se introdujo en el mundo del arte de forma autodidacta y bajo la supervisión de Joan Brull, y entró en contacto con sus ambientes más bohemios, como Els Quatre Gats. Aquí tuvo lugar la exposición más importante de su vida, con cuadros que mostraban la influencia de su tutor: entre ellos figuraba su obra maestra, su *Autorretrato* (1896-1899) (Museu Comarcal de Manresa) (Imagen 2), con mirada enfermiza y oscura que atraviesa frontalmente al espectador, para insistir en el carácter maldito y misterioso del bohemio. Curiosamente, poco después abandonó la pintura y acabó siendo marchante de arte.

Unos años más tarde Picasso también vio en la vida de bohemia el camino donde encontrar su propia voz. Para ello puso sus ojos en Casas y Rusiñol, entonces los renovadores del arte catalán –y que le interesaban más por ese papel que como artistas¹⁹–, y se convirtió en cliente asiduo de su cervecería, consciente de que era allá, más que en las clases de la Lonja, donde hervía la creatividad. Allá también acudía con regularidad Casagemas, y ambos se convirtieron en amigos muy íntimos.

No obstante, todos ellos sabían que el ambiente bohemio de Barcelona era sólo el prólogo del ansiado viaje a París. A finales de los años 90, ellos y otros pintores como Isidre Nonell (1873-1911) o Joaquim Sunyer (1874-1956) se habían trasladado para comprobarlo en carne propia²⁰. Para ello, siguieron los mismos pasos que sus predecesores: ponerse en contacto con otros colegas de su misma nacionalidad y frecuentar los mismos espacios. Estos propósitos, fundamentales para todo pintor que fuera a residir temporalmente allá, convergían en la Maison Rouse, taller

18. La principal monografía sobre este personaje está escrita por J. Vidal i Oliveres, Josep Dalmau. L'aventura de l'art modern, Manresa, 1993; de aquí se ha extraído la información.

19. Se habla de Rusiñol y Casas como paradigmas de esa modernidad en E. Vallès, Picasso i Rusiñol. La cruïlla de la modernitat, Sitges, 2008, pp. 21-22, 63.

20. Vid. M. McCully, "Picasso y la comunidad catalana en París: 1900-1905", en De Gaudí a Picasso, Valencia, 2010, pp. 145-156.

restaurante del Bateau Lavoisier regentado por Ramon Pichot (1871-1925)²¹, pintor que ya estaba integrado en Montmartre. Amigo de Rusiñol cuando viajó a París en 1895, en el cambio de siglo actuó en su local como anfitrión de acogida con los artistas catalanes y españoles recién llegados a la urbe, como por ejemplo con Picasso.

Otras características de estas nuevas generaciones fue que, en su primer contacto con esta ciudad, solían confundir la imagen preconcebida que tenían de Montmartre –la oída, la leída, la que habían plasmado Casas y Rusiñol– con la que se encontraban. También esta nueva generación no sólo se interesó por plasmar la figura del bohemio, sino también otra gente marginal con la que podían identificarse. Fue el caso, por ejemplo, de Nonell, que en sus gitanas encontró su perfecto *alter ego*, sin necesidad de autorretratarse. Pero también de Sunyer o Casagemas.

Asimismo la etapa modernista y azul de Picasso –esta última desencadenada por el suicidio de su amigo Casagemas (Imagen 3)– mostró tales rasgos, así como la frecuente huella del Simbolismo, como en los retratos que hizo de su amigo, acompañándole o no, donde la poética de las sombras pasaba a ser la luz de sus existencias. Éste fue el período en que más autorretratos se hizo²², a la vez que iba modelando su yo. En algunos se percibe influencias de pintores como Munch (*Yo Picasso*, 1901, Colección particular), en el uso de una pincelada que asociaba su imagen con el infierno en vida. Pero en otros dio una visión del todo personal, simbolista, como en el *Autorretrato azul* (1901) (Musée Picasso, París) (imagen 4), donde se ha relacionado esa palidez del rostro con la muerte de su amigo, y con la pobreza y el frío que tuvo que padecer en París. De hecho, fue un lienzo muy personal, que conservó durante toda su vida, donde el azul se exhibe en toda su magnificencia connotativa y justifica dicha etapa: melancolía, soledad, tristeza, frío....

El tema de la amistad siguió siendo importante entre las nuevas generaciones. Muchos acabaron por formar grupos donde dar cabida a sus planteamientos estéticos. Es el caso de los integrantes de El Rovell de l’Ou, con miembros como Marian Pidelaserra (1877-1946) que en 1899 también se fue a vivir a París, donde llegó a identificarse en su bohemia con un vagabundo²³ (*alter ego* habitual entre estos artistas), y pintó retratos de sus colegas, en los que se veía reflejado; llegó a realizar incluso retratos conjuntos, como el inquietante que hizo con Pere Ysern (1876-1846), (*Auto*)Retrato de Pidelaserra en su taller de París (c. 1901) (Museu de Montserrat).

En el nuevo siglo, las últimas generaciones ligadas al Simbolismo siguieron el mismo esquema: quizás una diferencia fue el radicalismo perceptible en ciertas propuestas, teñidas de un humor macabro y necrófilo. Un anuncio de todo ello pudo ser el retrato que Picasso hizo de su amigo

21. La historiadora del arte Isabel Fabregat Marín se doctoró en el 2011 con una tesis sobre este artista por la Universitat de Barcelona. Agradecemos que nos haya facilitado las fechas de nacimiento y muerte correctas de este artista.

22. K. Varnedoe, "Picasso's Self-Portraits", en W. Rubin (ed.), *Picasso and Portraiture. Representation and Transformation*, Nueva York, 1996, p. 113.

23. Esta ciudad le causó "una impresión de sorpresa, de una sorpresa inmensa. Tanto que pasé medio año sin hacer nada"; "[...] Las orillas del Sena eran mi mundo. Sobre todo cuando no tenía dinero, que claro, era cuando no tenía modelo. Pintaba paisajes, y hacía retratos de mis amigos. No estaba hecho para ir a academias. Con mi caballete me parecía más a un vagabundo" (cit. en Marian Pidelaserra 1877-1946, Madrid-Barcelona, 2002, p. 41).

Jaume Sabartés como *Poeta decadente* (1900) (Museu Picasso, Barcelona), donde jugaba con los tópicos sobre el bohemio –atuendo, atributos, fondo espectral-, entre la empatía y la ironía. Algo parecido quizás pensó el ceramista Josep Guardiola (1869-1950)²⁴, que en sus inicios intentó probar los pinceles. En 1907, en el marco de la Exposición de Autorretratos de Artistas Españoles trajo una representación de sí mismo, donde se citaba el famoso *Autorretrato con la Muerte tocando el violín* (1872) (Alte Nationalgalerie, Berlín) de Arnold Böcklin. Actualmente en paradero desconocido, se ignora del mismo modo incluso su título. Al certamen presentó un total de tres obras, *Horas vagativas*, *De broma* y *Neurasténico*²⁵. Cualquiera de las tres podría encajar con la pintura, aunque su sentido cambiaría por completo: se podría pasar de un sentido pesimista y maldito a otro de cariz opuesto. Hay que tener en cuenta que en 1907, el Modernismo comenzaba a entrar en declive en Cataluña. Así pues, es posible que tuviera un matiz irónico, “de broma”, como reza uno de los títulos, sobre el tema de la “neurastenia”, tan típico de los artistas finiseculares. Puede que, en el fondo, todo esté entrelazado, que el único consuelo que le quedaba al artista incomprendido era reírse con sarcasmo de su propia condición.

Similar espíritu parece flotar en *Mis funerales* (1910) (The Hispanic Society, Nueva York) (Imagen 5), de Miquel Viladrich (1887-1956), quien manejó un doble registro, serio en su metáfora, paródico en su exceso²⁶. Concibió esta tela como una obra realmente ambiciosa a partir de su vida bohemia, convertida en manifiesto y obra de arte. Ello quedaba reforzado por autocitarse, pues esa cabeza cortada recordaba a su *Autorretrato* de un año antes (The Hispanic Society, Nueva York), donde ya había dejado constancia de su amor a la pintura de los primitivos y de la importancia del aspecto: melena larga, mirada inquisitiva, rostro demacrado. En este período cultivó la autoimagen de manera asidua, como forma de construcción de su yo. De hecho, Viladrich vivió de esta manera en Lleida, con un grupo de artistas bohemios llamado Los Heptantropos; pero también en Barcelona (1905), París (1909), pero sobre todo Madrid (1907), donde buscaba llamar la atención y codearse con gente humilde y gitanos, con los que empatizaba²⁷. Pintado como exorcismo al período durísimo que estaba pasando²⁸, Viladrich consiguió no pasar desapercibido con este autorretrato cuando se expuso, y lo consagró.

24. El principal estudio sobre dicho artista es el que hizo M. Saperas, “Josep Guardiola”, *Tramontane*, XXXVI, 342, Febrero 1952, pp. 47-49.

25. Vid. Auto-retratos de artistas españoles en el Palacio de Bellas Artes. Exposición organizada por el Círculo Artístico, Barcelona, 1907.

26. Se ha señalado que “Viladrich pobló el suyo de una compleja alegoría de seres humanos a la que, de hecho, trasladó la idea bohemia del Artista, con mayúscula. Allí estaba su propia cabeza cortada en el suelo, [...] la decapitación del Artista –su inmólación ante la brutalidad de sus contemporáneos- [...]” (vid. J-C. Mainer, “La Hermandad de las Artes (literatura y pintura en el tiempo de Viladrich)”, en C. Lomba, Ch. Tudelilla (dirs.), Viladrich. Primitivo y perdurable – Primitiu i perdurable, Fraga?, p. 21).

27. En el autorretrato que pintó en 1945, reforzó esta autopercepción cuando escribió en el reverso de la pintura “Campesino, trabajador, albañil por afición, aprendiz de pintor, pintipuesto, éste soy yo” (vid. D. B. Wechsler, “Itinerarios del arte español en el Río de la Plata”, en *ibidem*, p. 197).

28. “Para darse ánimos en aquellos momentos en que yo sólo creía en él y en Julio Antonio, Viladrich pintaba su autorretrato”, anotó su amigo Ramón Gómez de la Serna. (cit. en J-C. Mainer, “La Hermandad de las Artes (literatura y pintura en el tiempo de Viladrich)”, en *ibidem*, p. 21).

Con él podemos dar por cerrada la evolución que experimentó la bohemia en Cataluña, con sus inflexiones simbolistas. Para finalizar, deberíamos delimitar una identificación que ha venido siendo habitual, no siempre cierta, la del artista maldito=bohemia. El artista maldito parecía estar abocado a llevar una existencia así, como justificante a su cúmulo de desgracias, aunque no siempre el tópico se tenía que cumplir. Es el caso de Francesc Gimeno (1856-1927)²⁹, quien durante casi 25 años se retiró de la escena pública, en parte por su carácter solitario y reservado, en parte porque cuando expuso en los años 90 su obra no fue entendida. Dicha recepción lo llevó a ausentarse de las exposiciones, pero llevó una vida familiar, y trabajó como pintor de paredes. En los últimos diez años de su vida realizó una serie de autorretratos, impresionante por su crudeza psicológica.

Si Gimeno representaba una vida maldita y escasamente bohemia, el escultor Carles Mani (1867-1911) encarnaba los tópicos del artista bohemio a la par que maldito. Junto con Satie y Canudas, compuso el último vértice del triángulo de vida bohemia según la perspectiva rusiñoliana³⁰. Su trayectoria biográfica recorrió diferentes estaciones de la bohemia, en Madrid (donde residió una larga temporada y tanteó la idea de suicidio), o París, siempre París. Esta última estancia, de condiciones misérrimas, fue denunciada en un famoso artículo por Santiago Rusiñol³¹ (con el que coincidió), que una vez más entró en contacto con un personaje de dichas características.

Este escultor pretendió plasmar en sus obras plasmar ciertos principios de la psicología, frenología y otras corrientes del pensamiento del XIX en las que estaba interesado. Sin embargo, sin que se diera cuenta, su personalidad intrincada y atormentada, obsesionada en la busca de un arte puro, hizo que él mismo se convirtiera en material para artistas y escritores³²: Pío Baroja, que lo trató personalmente, lo inmortalizó en su novela *Mala hierba*. Aquí era Álex Monzón, su *alter ego* y prototipo de artista decadente, de los que tanto hablara Max Nordau en su popular ensayo *Degeneración* (1893). Entre los pintores, atrajo la atención de Rusiñol. En 1895 le hizo un retrato (Cau Ferrat, Sitges), el último que hizo de un artista bohemio y en él llegó a la depuración iniciada con el de Satie: sin un espacio físico concreto, era consciente de que ese rostro ya tenía de por sí la suficiente fuerza -una vida bohemia arremolinándose en su mente-, y que hablaba por sí misma (Imagen 6)

Sala VII: Conclusiones

París ejerció un peso considerable a la hora de configurar la bohemia que tuvo lugar en Cataluña, incluso después de que se importase a Barcelona. Si bien casi todos acabaron por pisar la

29. Vid. J. Carbonell, "La modernitat d'un marginal: Francesc Gimeno", en F. Fontbona (dir.), *El Modernisme*. III. Pintura i dibuix, Barcelona, 2002, pp. 59-66. El autor de este artículo califica de "maldito" a Gimeno, por el hecho de haber triunfado muchos años después de haber realizado su obra.

30. El estudio más completo sobre dicho artista a día de hoy -y del que se ha extraído gran parte de la información aquí- es el realizado por F. Fontbona, Carles Mani. *L'escultor maleït*, Tarragona-Barcelona, 2004. Como sucedía con Gimeno, el autor de este libro también insiste en el carácter maldito de su artista.

31. S. Rusiñol, "La pasta hidráulica", *La Vanguardia*, 4251, 28 Febrero 1895, pp. 4-5.

32. Mani ya sugirió esa vía al hacer en su escultura de *Los degenerados* una especie de autorretrato, como había confesado: "He querido hacer mi retrato y el de un compañero artista de París en horas en que me sentía abandonado y embrutecido en la lucha por defender la pureza absoluta del arte y de mi yo espiritual" (cit. en J. Matamala, Antonio Gaudí. *Mi itinerario con el arquitecto*, Barcelona, 1999, p. 176).

capital francesa, anteriormente habían desarrollado una etapa similar en otros centros (Barcelona, pero también Madrid o Lleida). Es cierto que en general se mostraron más abiertos cuando estuvieron en París que en Cataluña.

Las diferentes etapas con que evolucionó dicho fenómeno en Francia (implantación y éxito entre los jóvenes burgueses en el Romanticismo; bohemios militantes en el Realismo; reinterpretación y difusión a finales de siglo) se sucedieron aquí de forma retardataria y reconcentrada. Si Casas y Rusiñol eran de origen burgués y vivieron la “bohemia dorada” a principios de los 90, no todos los pintores de las siguientes generaciones (finales de la misma década) fueron de buena posición, pero se interesaron más por los más desfavorecidos, convertidos en sus iguales.

El proceso de implantación se hizo primero sobre todo mediante vía escrita –crónicas de Rusiñol desde París-, y poco después lo harían sus cuadros y los de Casas. En el arco de tiempo en que se produjo la simbiosis entre bohemia y Simbolismo, advertimos cómo éste tomó un tema del naturalismo, pero con el que compartía afinidades en ciertos aspectos, para lentamente apropiárselo y renovarlo iconográficamente, incluso introduciendo el sentido del humor. Poco después de la apertura de Els Quatre Gats, que hizo que la bohemia fuese por fin realidad en Barcelona, se inició el proceso de caricaturización –en la revista *L'Esquella de la Torratxa*, por ejemplo; el mismo Picasso³³-, lo que hablaba ya de normalización. Los últimos bohemios ligados al Simbolismo también usaron el humor, pero como fórmula para tomar distancia y relativizar las dificultades de su estilo de vida.

Por otra parte, cuantitativamente nos hallamos con pocas obras en relación a la figura del bohemio, y menos bajo un punto de vista ligado con el Simbolismo. Más que en el autorretrato, gustó más de representar de esta guisa a amigos o terceros. La bohemia quedaba asociada antes a un *modus vivendi* (en relación a una independencia artística), que a una opción estilística concreta. Con todo, hay casos de gran calidad, algunos incluso obras maestras (coincidiendo con la ambición depositada en ellos). Por otro lado, aunque sabemos de otros que llevaron una vida bohemia, no dejaron (auto) testimonios de ello, como es el caso de Nonell, mientras que en el caso de las mujeres, no encontramos ninguna pintora bohemia: Lluïsa Vidal (1876-1918), la más destacada, llevó una vida de lo más correcta cuando se fue a estudiar a París con Carrière³⁴.

La bohemia halló una base importante en la idea de compañerismo, del amigo artista. Ejemplo de ello fue la creación de diversas asociaciones (Els Quatre Gats, El Rovell de l'Ou, Els Negres, Los Heptantropos), pero también de obras realizadas conjuntamente, a cuatro manos (Rusiñol-Casas, Pidelaserra-Ysern).

Finalmente, hay que recordar habituales identificaciones entre modernismo y bohemia; bohemio y maldito; o bohemio igual a arte vanguardista, no siempre correctas. Parece que todo artista modernista en Cataluña tenía que ser por definición bohemio, y no siempre fue cierto –recordemos a los integrantes del Cercle Artístic de Sant Lluc–.

33. Algunas de las escenas más típicas aparecen recogidas y comentadas en E. Vallès, “Modernisme i Antimodernisme”, en *Picasso versus Rusiñol*, Barcelona, 2010, pp. 47-77.

34. M. Rudo, *Lluïsa Vidal, filla del modernisme*, Barcelona, 1996, p. 113.

MIRANDO A CLÍO. EL ARTE ESPAÑOL ESPEJO DE SU HISTORIA
Retratos para una vida bohemia. La imagen del artista bohemio en Cataluña
bajo el movimiento simbolista
Juan C. Bejarano Veiga



Imagen 1. Santiago Rusiñol - Retrato de Erik Satie

MIRANDO A CLÍO. EL ARTE ESPAÑOL ESPEJO DE SU HISTORIA
Retratos para una vida bohemia. La imagen del artista bohemio en Cataluña
bajo el movimiento simbolista

Juan C. Bejarano Veiga

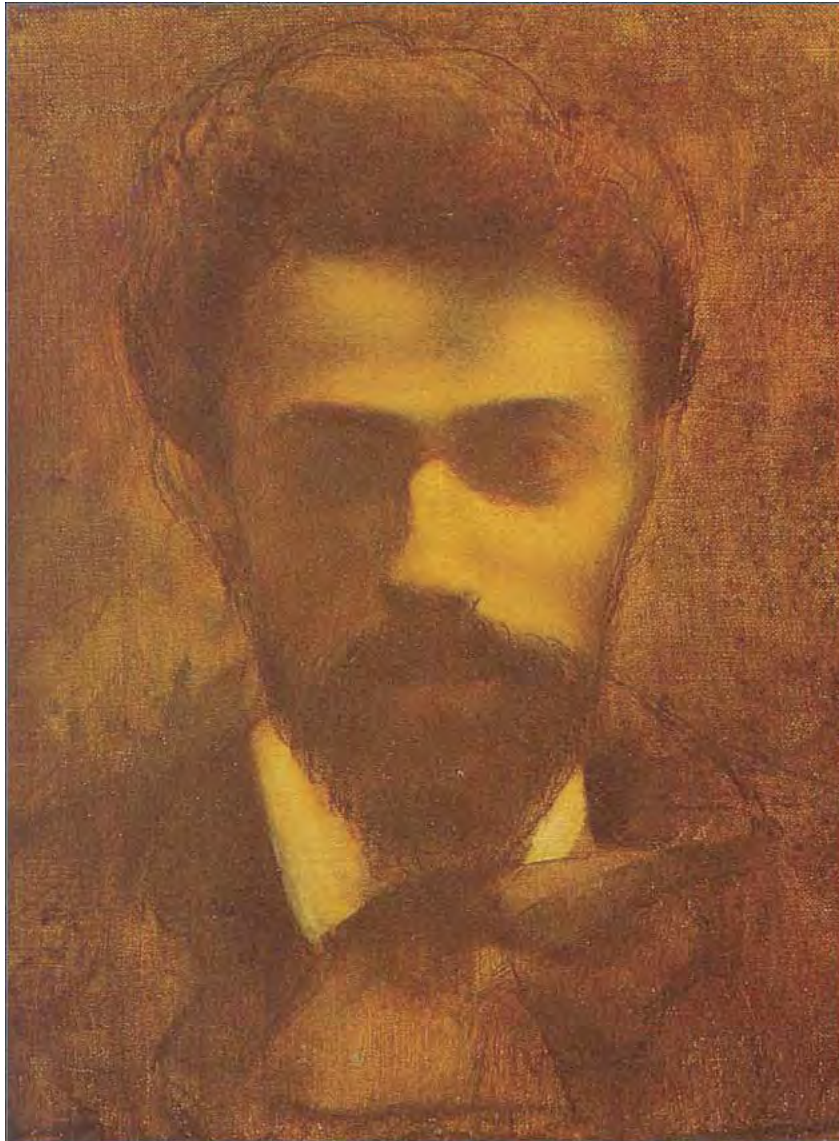


Imagen 2.- Josep Dalmau - Autorretrato

MIRANDO A CLÍO. EL ARTE ESPAÑOL ESPEJO DE SU HISTORIA
Retratos para una vida bohemia. La imagen del artista bohemio en Cataluña
bajo el movimiento simbolista

Juan C. Bejarano Veiga



Imagen 3.- Pablo Picasso - Carles Casagemas y yo

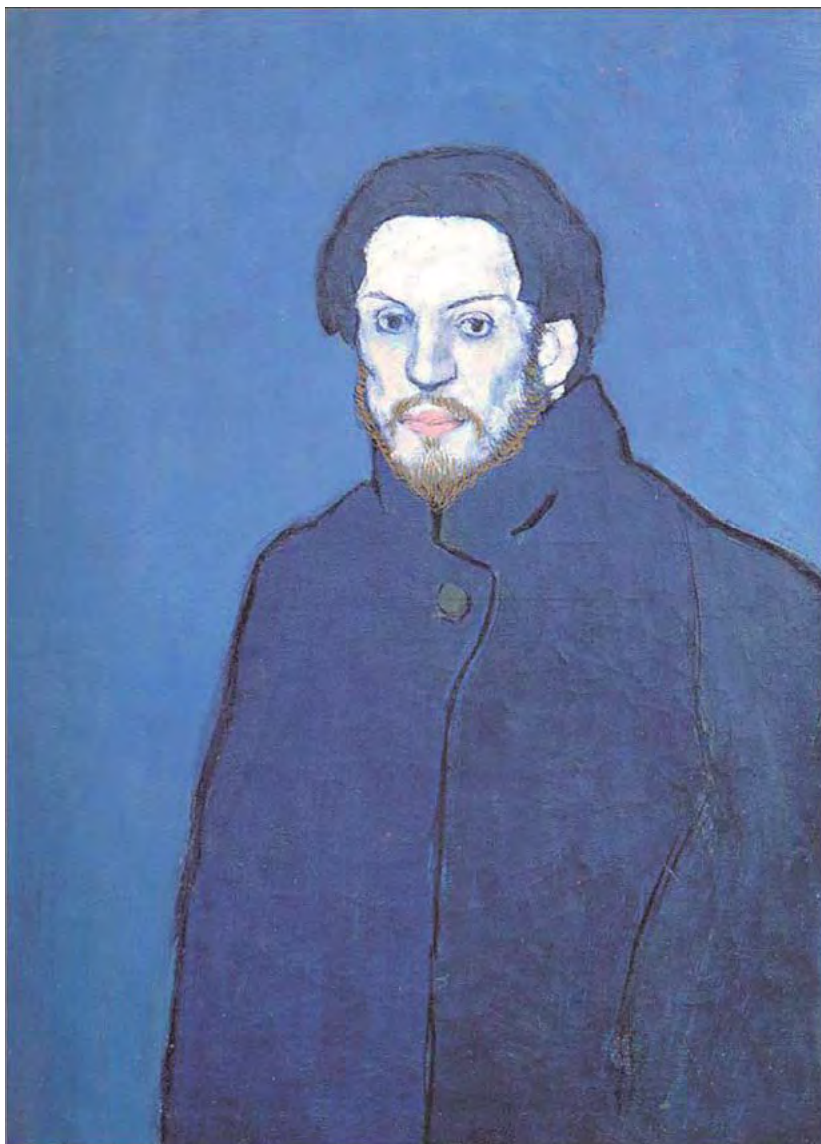


Imagen 4.- Pablo Picasso - Autorretrato azul

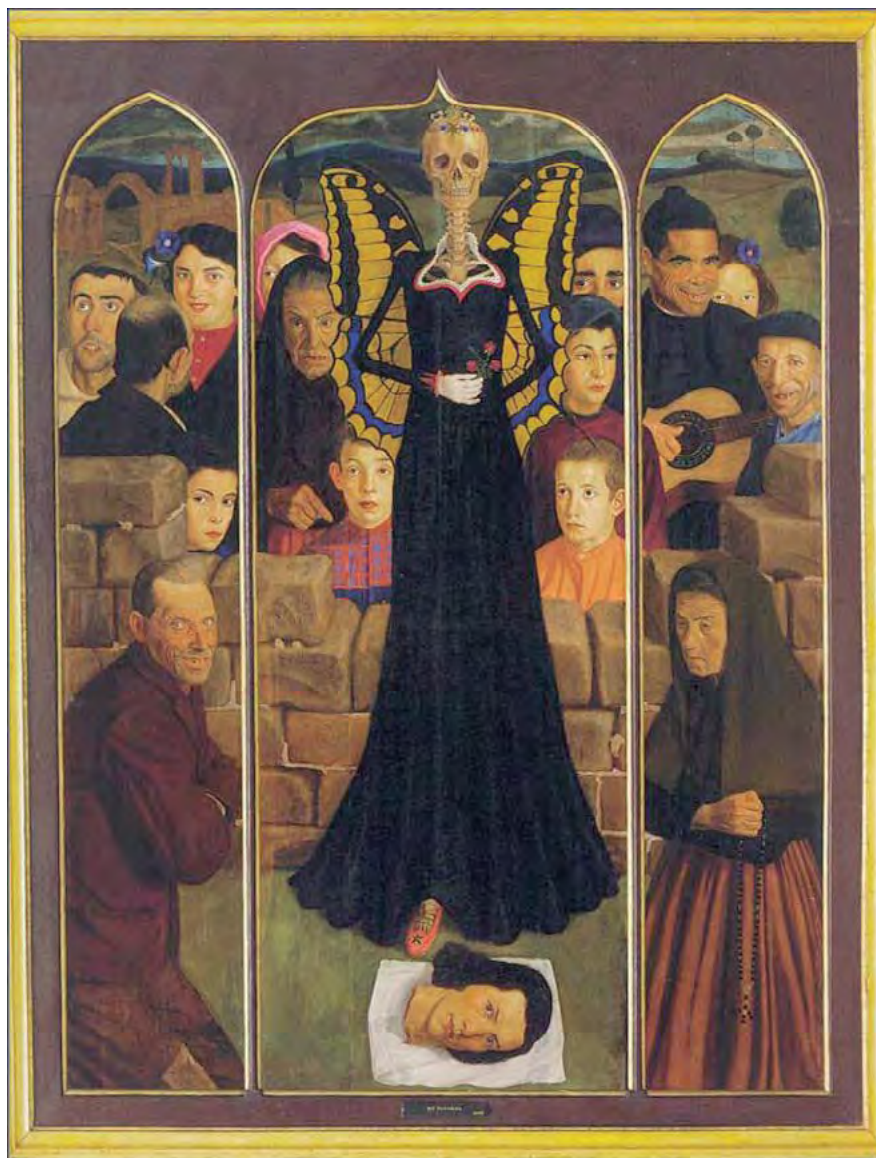


Imagen 5.- Miquel Viladrich - Mis funerales

MIRANDO A CLÍO. EL ARTE ESPAÑOL ESPEJO DE SU HISTORIA
Retratos para una vida bohemia. La imagen del artista bohemio en Cataluña
bajo el movimiento simbolista
Juan C. Bejarano Veiga

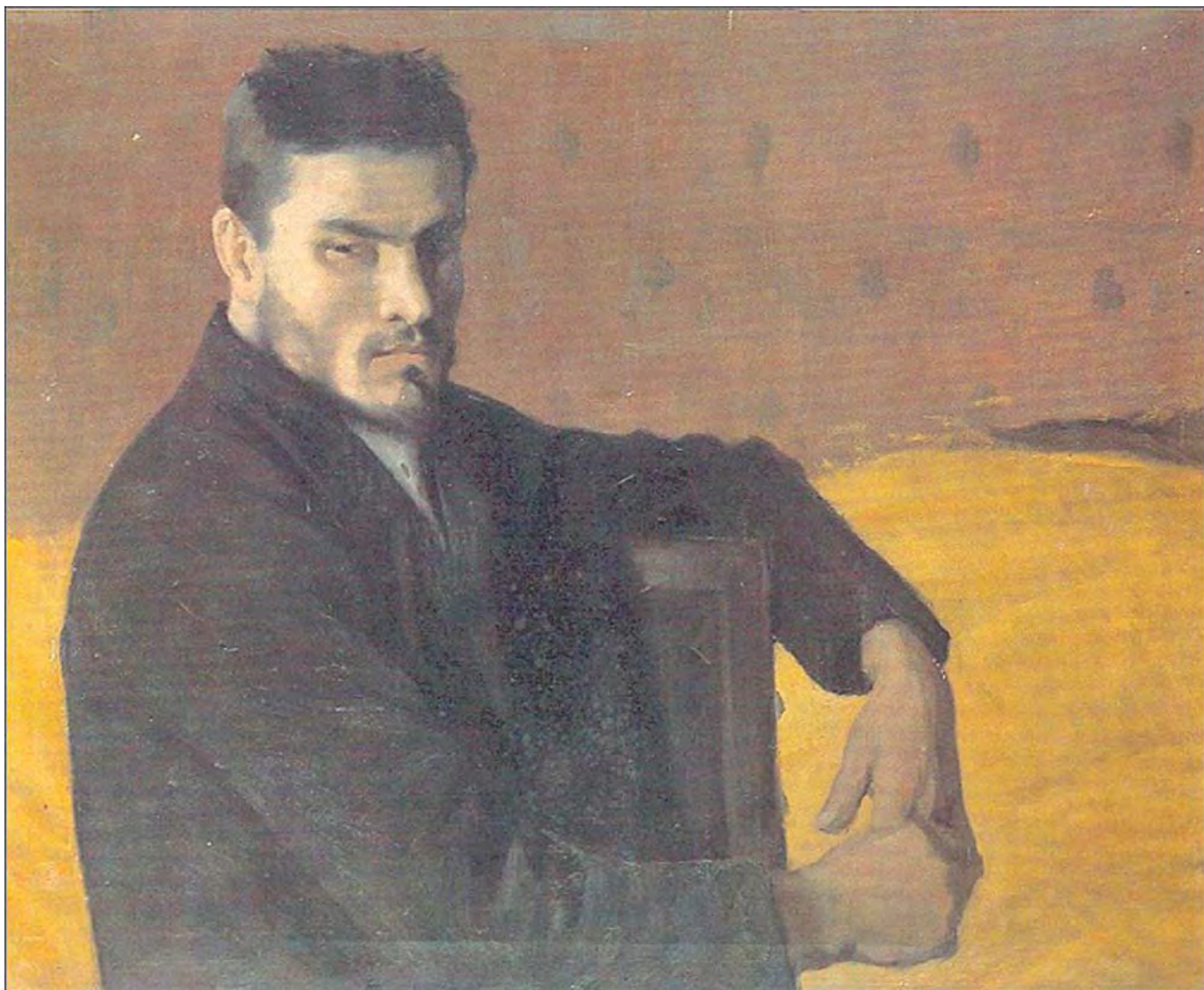


Imagen 6.- Santiago Rusiñol - Retrato de Carles Mani

Pecado se escribe con M. Mujer medieval: maldad y marginación

MARTA CENDÓN FERNÁNDEZ
Universidad de Santiago de Compostela

Resumen: Dentro de los grupos que en la población medieval suelen estar relegados al margen, es el de la mujer uno de los más significativos. Su imagen así lo pondrá de manifiesto, especialmente en los años del románico, cuando encarne el reflejo del pecado por su condición de "descendiente de Eva". Sus representaciones, tenderán a la sinuosidad, al desorden en el cabello, con una indumentaria que se adhiere a una anatomía de fuerte contenido sexual; en definitiva, al caos frente al cosmos, el orden, que en el mundo femenino tendrá como principal representante a la Virgen María. Este tipo de imágenes, poblarán tímpanos, capiteles, modillones, miniaturas... tanto de contenido sacro como profano.

Palabras clave: Mujer. Pecado. Marginalidad. Medievo. Mal.

Abstract: *In the groups that in Middle Ages are relegated to the margin, that of the women is one of the most significant. Her image shows us her sins, specially in the years of the Romanesque art, when she personafies the reflection of the sin for her condition of "Descendant of Eve ". Their representations, they will tend to the sinuosity, to the disorder in the hair, with some cloths stuck to the body, showing an anatomy of great sexual mean; definitively, to the chaos opposite to the cosmos, the order, which in the feminine world will have as principal representative the Virgin Mary. This type of images, there will populate churches ... so much of sacred as profane content.*

Keywords: *Woman. Sin. Marginality. Middle Ages. Badly.*

Para poder defender un título como el que se ofrece en el presente trabajo¹, es conveniente en primer lugar hacer una precisión acerca de la consideración del pecado en la Edad Media². Santo Tomás de Aquino, siguiendo principios ya trazados por San Agustín³, indicaba que el pecado no era solo un problema religioso sino también un delito social, ya que supone una transgresión de lo que se considera conveniente para la sociedad. Por ello el castigo a los pecadores no

1. Esta investigación forma parte del proyecto "Imágenes, secuencias y frecuencias. La violencia y la marginalidad en el Medievo", concedido por el Ministerio de Ciencia e Innovación, dentro de los Proyectos de Investigación Fundamental no Orientada HAR2008-04290, desde 2008 a 2011, dirigido por el Catedrático de Historia del Arte D. Manuel Núñez Rodríguez.

2. C. Segura Graiño, "El pecado y los pecados de las mujeres", en A.I. Carrasco Manchado, M.P. Rábade Obradó (coord.), *Pecar en la Edad Media*, Sílex, Madrid 2008, pp.209-225; p.212 para la nota.

3. C. Segura Graiño, "La sociedad y la Iglesia ante los pecados de las mujeres en la Edad Media", *Anales de Historia del Arte. Homenaje al Prof. Dr. D. José M^a de Azcárate*, 4, 1994, pp.847-856.

solo es una tarea religiosa sino también de los poderes públicos, pues perturba el orden social; de ahí la necesidad, en muchos casos, del castigo público con carácter ejemplarizante, que, como veremos, tendrá mucho que ver con lo que los templos recojan en sus exteriores, frente a los cuales se llevarán a cabo, en numerosas ocasiones, dichos castigos o actos penitenciales.

Asimismo la consideración de los pecados va sufriendo una evolución conforme se avanza en la sociedad medieval: si en un primer momento las desviaciones con respecto a las cuestiones de la fe, eran de vital importancia, una vez establecidas las bases del credo se van enunciando los pecados capitales frente a los que se encuentran las virtudes, cuya práctica es fundamental para hacer el bien⁴.

Puesto que la protagonista de esta aportación es la mujer, es preciso acudir a las fuentes: cuál es la visión que la iglesia, durante el románico, ofrece sobre la condición de las mujeres⁵. A modo de ejemplo podemos citar lo que se señala en el *Decreto de Graciano* (escrito hacia 1140 y antes de 1179): “*Es el orden natural de la humanidad que las mujeres sirvan a los hombres, los hijos a sus padres, pues la justicia quiere que el más pequeño sirva al más grande*” (2, 33, 5, 12). “*La mujer debe en todo seguir la decisión del marido. Ella no tiene ninguna autoridad; no puede enseñar, ni ser testigo, ni prestar juramento, ni juzgar*” (2, 33, 5, 16-17). “*Que en el Antiguo Testamento las mujeres hayan podido juzgar al pueblo, cualquiera que haya leído el libro de los jueces no podrá ignorarlo (...) A esto yo respondo: en la antigua Ley, muchas cosas eran permitidas que hoy son abolidas por la perfección de la gracia. Como en efecto le era permitido juzgar al pueblo, hoy, a causa del pecado que la mujer ha cometido, les fue prescrito por los Apóstoles (Ép 5) comportarse con modestia, ser sumisas al hombre y llevar la cabeza velada en señal de sujeción*” (2, 15, 3)⁶.

A este tipo de fuentes como el Derecho Canónico, habría que añadir la información que proporcionan los penitenciales, los catecismos y la legislación conciliar⁷.

Por otro lado, al tratarse de pecado y mujer, cabría preguntarse, como hizo Segura⁸, cuál es el pecado o los pecados femeninos, puesto que hay hechos que constituyen pecado si son cometidos por mujeres y no lo son cuando lo hacen los hombres. Esta autora parte de un hecho clave: el espacio que ocupan en la sociedad, siendo los espacios públicos los destinados a los hombres mientras los domésticos lo son para las mujeres. Tanto las fuentes escritas, como acabamos de ver, como las iconográficas serán reveladoras de unas consideraciones generales: así, mientras la lujuria suele estar encarnada por la mujer, al igual que la pereza, el orgullo o la ira suelen ir asociados a los varones. Es cierto que por el espacio que ocupan, pecados como la herejía, el sacrilegio, la usura, la simonía, o en homicidio eran más propios de los hombres, mientras la murmuración,

4. C. Segura, “El pecado...”, op. cit., p.213.

5. Una completa selección de textos en P. L’Hermite-Leclercq, *L’Église et les femmes dans l’Occident chrétien des origines à la fin du Moyen Âge*, Brepols 1997.

6. P. L’Hermite-Leclercq, op. cit., p.179.

7. C. Segura, “La sociedad...”, op. cit., p.849.

8. C. Segura, “El pecado...”, op. cit., p.217.

las críticas, la vanidad o la desobediencia al marido o al padre lo eran de las mujeres⁹. Pero que lo realmente llamativo, tal y como indica Segura, es la diferente valoración de los pecados según el sexo de la persona que los comete. Así, con respecto al cuarto mandamiento, es menos grave no obedecer a la madre que al padre, cuyo papel como cabeza de familia estaba perfectamente establecido (algo que se puede intuir en el *Decreto* de Graciano). Pero el pecado por excelencia de la mujer, es el sexto, la lujuria. Eran las mujeres las que incitaban a los hombres a cometerlo; de hecho, mientras la fornicación era para las mujeres pecado mortal, para los hombres era simplemente “pecaminoso”. De mismo modo el adulterio era sólo pecado femenino, ya que podía dar lugar a que recibiera la herencia familiar un hijo de otro hombre, una subversión total del orden social. Por el contrario, el reconocimiento de hijos bastardos fue algo frecuente entre los hombres. Esa culpa femenina de incitar al hombre al pecado, es especialmente preocupante cuando el varón es un clérigo; así lo reflejan las Partidas: “*la cara de la muger, es assi como llama de fuego que quema al que la cata. Onde el clerigo que se debe guardar de non fazer yerro con las mugeres ha menester de non le ver la cara, nin otra cosa: porque aya de mover se a errar*” (I, IV, 26)¹⁰.

Y antes de aproximarnos a la cuestión del mal, es necesario precisar el concepto de marginación en lo que se refiere a las mujeres. Si seguimos las reflexiones de Segura¹¹, la marginación responde a una decisión individual que parte quienes desean alejarse de unas normas establecidas por la sociedad, pues no les satisfacen, pero no poseen intención de acabar con ellas ni de sustituirlas por otras¹². Su vida al margen provoca su rechazo por la sociedad establecida, que teme que otros sigan su ejemplo. En este grupo dicha autora incluye a vagabundos, mendigos, herejes, brujos, prostitutas, giróvagos, o practicantes de formas extremas de religiosidad: ermitaños, anacoretas, beatas, emparedadas...¹³. Siguiendo su razonamiento, las mujeres no serían un grupo marginal, sino excluido, relegado al margen, ya que no toman libremente la decisión de relegarse –excepto las prostitutas–, sino que lo son por los hombres que ocupan los espacios centrales de la sociedad. Las mujeres no transgreden las normas establecidas por la sociedad mientras se mantengan en la periferia y cumplan con las pautas de comportamiento que se les han asignado¹⁴. Pero si no las cumplen, es cuando pueden caer en el pecado, tomado este, como se ha indicado, como ruptura del orden establecido. No obstante, y para el final de la Edad Media, Córdoba establece una gran permeabilidad, en la que mujeres que ocupan una posición social elevada, por ausencia

9. C. Segura, “El pecado...”, op. cit., p.221.

10. A. Arranz Guzmán, “El demonio femenino. Mujer, Iglesia y religiosidad en el Bajo Medioevo hispánico”, en *Historia* 16, nº 91, pp.59-68.

11. C. Segura Graiño, “¿Son las mujeres un grupo marginado?”, M.D. Martínez San Pedro (coord.), *Los marginados en el mundo medieval y moderno*, Almería, 5 a 7 de noviembre de 1998, 2000, pp.107-118.

12. Esta reflexión también está recogida en C. Segura Graiño, “La cultura femenina en los márgenes del pensamiento dominante”, en *Relegados al margen: marginalidad y espacios marginales en la cultura medieval*, CSIC, Madrid, 2009, pp.93-100.

13. C. Segura, “¿Son las mujeres...?”, op. cit., p.108.

14. Un comportamiento que se ha repetido a lo largo de los siglos. Para una reflexión en la sociedad contemporánea, véase D. Juliano, *Excluidas y marginales*, Ediciones Càtedra, Universitat de València, Instituto de la Mujer, Madrid 2004.

del marido, abandono o su cautividad podían terminar siendo un grupo conducido a la marginación al pasar a la condición de pobres; o el caso de las viudas, o las doncellas o mozas de servicio, quienes, por su desarraigo familiar o falta de protección masculina, eran un grupo de riesgo ante pecados como el hurto o los de tipo sexual que las llevarían a los márgenes de la sociedad¹⁵.

El pecado, la ruptura del orden establecido, se remonta a los orígenes de la humanidad. Dios, padre, crea al hombre para que disfrute de la creación, y sólo después conviene en que “*no es bueno que el hombre esté solo*”. No obstante, existe una contradicción en dos capítulos del Génesis. En el cap.1, 27 se dice: “*Creó pues Dios al hombre a imagen suya: a imagen de Dios lo creó; creólos varón y hembra*”. En el cap.2, 21: “*Por tanto el señor Dios hizo caer sobre Adán un profundo sueño, y mientras estaba dormido, le quitó una de las costillas y llenó de carne aquel vacío*”. Y en el versículo 22: “*Y en la costilla aquella que había sacado de Adán, formó el señor Dios una mujer, la cual puso delante de Adán*”. Esta especie de contradicción de dos creaciones simultáneas de una primera mujer, fue resuelta por los talmudistas que concluyeron que Dios había creado dos mujeres: la del primer capítulo había sido creada del barro de la tierra, es decir, era exactamente igual al hombre, lo que provocó su insubordinación y abandono de su esposo, mientras que la segunda había necesitado de él para poder existir, y esta supeditación la colocaba en una situación de inferioridad. En este sentido es interesante recordar el artículo de Erika Bornay: “Eva y Lilith: dos mitos femeninos de la religión judeo-cristiana y su representación en el arte”¹⁶. Ambas figuras femeninas proceden de textos de literatura religiosa muy distinta, si bien relacionada. Eva es un personaje bíblico, mientras Lilith lo es del Talmud (siglos III-VII), donde se recoge la mayoría de la tradición hebraica posbíblica. De hecho aún hoy los judíos observantes basan sus enseñanzas en él. La figura de Lilith surge porque realmente Dios buscaba una compañera para Adán, en términos de igualdad, pero ante su rebelión creó otra, a la que conocemos como Eva. Los rabinos consideraron a Lilith casi como un demonio, por eso le achacaron todo el mal que sufría la humanidad desde su creación. En cambio Eva, “madre de todos los vivientes”, aparecía como una figura más respetable para servir de ejemplo a las jóvenes judías en edad de contraer matrimonio y, por ello, se debía de relativizar su culpa¹⁷. Sin embargo, la idea que prevaleció en el cristianismo fue la de la mujer que al proceder de Adán debe de ocupar un papel pasivo; este se trastoca precisamente cuando Eva ante la insinuación de la serpiente adopta un rol activo: es quien acepta el fruto prohibido, símbolo del pecado sexual, y arrastra con ella al hombre¹⁸.

Pero como el objeto de este trabajo es la imagen, centrémonos en las que en el románico presentan con mayor claridad el pecado femenino. Desde un punto de vista de la morfología que se relaciona con Lilith, se presenta como poseedora de una gran belleza, coronada por una hermosa cabellera. En ocasiones, su cuerpo desnudo termina en forma de cola de serpiente.

15. R. Córdoba de la Llave, “Mujer, marginación y violencia entre la Edad Media y los tiempos modernos”, en *Mujer, marginación y violencia*, Servicio de Publicaciones, Universidad de Córdoba, Córdoba 2006, pp.7-27.

16. En Teresa Sauret (coord.), *Historia del Arte y mujeres*, Atenea, Estudios sobre la mujer, Universidad de Málaga, 1996, pp-109-122.

17. E. Bornay, op. cit., pp.113-114.

18. C. Segura, “La sociedad...”, op. cit., p.851.

Ello motiva que la representación del reptil que tienta a Eva, con rostro femenino¹⁹, sea una imagen implícita, que perdura en el cristianismo, en relación con aquella primera mujer de Adán²⁰. La figura de la serpiente con cabeza humana femenina, es frecuente en el arte, y su aparición parece asentarse sobre el teatro donde la serpiente podía hablar. Además para Russell²¹ simbolizaba la complicidad en el pecado entre el hombre y el demonio: “*In addition, misogynistic tradition imphasized Eve’s quilt more than her husband’s, so the serpent wore often looked like Eve than like Adam*”. Kelly²² invoca otras causas, basándose en la tradición de Beda y Pedro Comestor, y en una historia Siria, “*The Cave of Treasures*”: si el Demonio, se hubiese aparecido en su forma, sería tan tonto que Eva no se lo hubiese creído; en cambio toma cara de mujer pues su naturaleza es más suave. Es cierto que su opinión sobre las mujeres no es muy elevada, pero él no dice que la primera mujer fuese una serpiente sino que la serpiente era como una mujer. La propia representación de la serpiente sufre una evolución²³: según la tradición judía y bizantina, la serpiente tenía pies y podía andar, y se las cortaron como castigo por tentar a Eva; en occidente, por una mutación iconográfica, adquirió pies, y ello se complica por una mutación gráfica (*dracontopes* a *drachenkopf*). La presencia de una serpiente con torso femenino en el arte medieval, se va a haciendo más frecuente a partir del siglo XIII; así la podemos apreciar en Notre Dame de París (Fig.1).

Por su parte, Eva como arquetipo formal es representada una y mil veces, y su belleza corporal responde a un ideal estético en cuanto supone la posibilidad de atraer sensualmente a Adán, dada la interpretación más frecuente del pecado original: tentando al varón, lo hace pecar, y con él a toda su descendencia, por lo que es sinónimo de Pecado y de Mal. Esa tentación está en relación con el ofrecimiento de un fruto prohibido, que se acaba identificando con la manzana, fruto de fuerte contenido sensual²⁴. Así se nos presenta Eva: desnuda y sinuosa, como la propia serpiente. A través del estudio del desnudo femenino, el tema de Eva es ejemplar ya que su evolución nos va señalando los ideales de la concepción de la belleza. Desde las Evas clásicas de los sarcófagos paleocristianos, al ideal de belleza de las Evas flamencas, a través de arquetipos como la Eva de Autun, se van perfilando los ideales estéticos que el artista medieval resalta convenientemente²⁵.

Realmente si hay una Eva sensual y sinuosa en el arte, es la Eva procedente de la puerta lateral del transepto septentrional de la catedral de Saint-Lazare de Autun (Autun, Musée Ro-

19. M.A. Marcos Casquero, *Lilith. Evolución histórica de un arquetipo femenino*, Universidad de León, León 2009, p. 335.

20. E. Bornay, op. cit., p.116.

21. J.B. Russell, *Lucifer. The devil in the middle ages*, Cornell University Press, Ithaca-Londres, 1984, p.211.

22. H. Ansgar Kelly, “The metamorphoses of the Eden serpent during the middle ages and renaissance”, *Viator*, 2, 1971, pp.301-332; pp.308-310.

23. H. Ansgar Kelly, op. cit., p.303.

24. E. Bornay, op. cit., pp.118-119.

25. J. M. Azcárate Ristori, “La mujer y el arte medieval”, en *La imagen de la mujer en el arte español*, UAM, Madrid 1984, pp.43-51, p.44-45.

lin) datable hacia 1130, obra de Gislebertus (Fig.2). Para Bussagli²⁶ la sinuosa horizontalidad del cuerpo, podría derivar de la voluntad de sugerir una ecuación entre Eva y la serpiente que, como puede verse en otros contextos, era ampliamente compartida. La mujer, no exenta de una sutil sensualidad, coge espontáneamente el fruto prohibido cuando la mayoría de las veces es la serpiente –ausente en este caso- la que se lo ofrece. No es precisa la representación del reptil, pues la configuración ondulante del cuerpo y su disposición reptante son una perfecta metáfora de lo que aquella mujer representaba.

La relación de la sinuosidad con el mal, en el código gestual del románico es muy frecuente. Recordemos otra “mala mujer” representada en él: Salomé, en su danza sinuosa que atrae a Herodes, y que va a permitir a Herodías pedirle la cabeza de Juan el Bautista. De este tema el mejor ejemplo –en mi opinión, creo que compartida por muchos historiadores del arte- es el capitel de la Daurade de Toulouse (Fig.3). La aproximación sutil de la mano del monarca, hacia el rostro de la serpentiforme danzante (véanse sus pies), revela toda una sensualidad que atrae a Herodes, sin necesidad de una explicitación sexual.

Esa actitud serpentiforme nos llevaría a relacionar la imagen del reptil con la mujer. En este sentido habría que realizar una precisión: la contraposición Ave-Eva las dos figuras femeninas por excelencia, es equivalente a la confrontación bien-mal, cosmos-caos; a ello podríamos añadir ángeles-demonios, quietud-movimiento que se van a reflejar en diversos ámbitos y de diferentes modos en el medievo. En este sentido cabría una aproximación teológica, o documental, o literaria, pero nuestra intención es centrarnos en la imagen. No obstante, somos conscientes de que para una visión completa, no se pueden obviar las aportaciones que desde otros campos permiten entender la obra de arte. Así, valga como ejemplo un dato: en el teatro medieval, en las rúbricas que definen las acciones de los demonios, existen más verbos de movimiento, y ellos sí hacen gestos (“*demones discurrant per plateas, gestum facientes*”)²⁷, frente a la contención de quienes han de reflejar la bondad. Lo mismo ocurre en la iconografía: las figuras de demonios y condenados presentan las más variadas posiciones, diagonales, invertidas... En el lenguaje del arte medieval, el bien se manifiesta en el orden, mientras el mal en el caos. El Juicio Final es un riquísimo compendio de la imagen del Demonio, los demonios y el infierno. Legros, los estudia en los tímpanos de Conques y Autun²⁸; en ellos señala como los justos forman un grupo coherente y organizado, con una armonía en el ritmo, al cual se opone violentamente la confusión del infierno. Además es un mundo polimórfico: Cristo inmóvil y hierático, como María, que en el gótico ocupa en numerosas ocasiones el parteluz, frente a un Diabolo que se mueve y sufre metamorfosis -lo mismo que se puede apreciar en algunas obras de teatro religioso- y que nunca puede ocupar el lugar preeminente.

Como expresión de todo ello, y en relación con esas “malas mujeres” que con tanta frecuencia aparecen a lo largo de las iglesias románicas, nos vamos a detener en Compostela, y a sintetizar

26. Stefano Zuffi, *Arte y erotismo*, Electa, Milán 2001, p.44.

27. Paul Aebischer, *Le mystère d'Adam*, Ginebra-Paris, 1963, p.35.

28. Huguette Legros, “Le diable et l'enfer: Representation dans la sculpture romane”, en *Le diable au moyen âge (Doctrina, problèmes moraux, représentations)*, Seneffiance, n°6, Université de Provence, Aix-en-Provence, 1979, pp.307-329.

algunas de las cuestiones expuestas sobre Eva, la mujer y el pecado, en tres relieves paradigmáticos pertenecientes a la catedral compostelana²⁹.

Como en su momento señaló Moralejo³⁰, existen dos relieves procedentes de la Portada Norte de Santiago: uno se encuentra actualmente en el Museo Catedralicio (Fig.4) y otro en el rompecabezas que constituye Platerías (Fig.5). En el primero, los personajes no presentan desarrollados ciertos caracteres sexuales secundarios, como la barba en el caso de Adán, no tienen los ojos excavados, o llevan el pelo liso en el caso de Eva, lo cual según Moralejo, evocaría el momento de la reconversión de Dios “¿Por qué habéis hecho eso?... Este, junto con otros relieves de las portadas compostelanas, están siendo objeto de revisión por parte de Núñez, quien, en breve publicará sus conclusiones. En el segundo, Adán aparece barbado, los ojos de ambos excavados (han perdido la inocencia) y Eva muestra su melena rizada, sinuosa, serpentiforme, como Lilith: ya se ha producido el castigo, sus ojos ya se han abierto al pecado.

Y esa melena sinuosa propia de otras diversas “malas mujeres” representadas en el románico, es la que presenta la que sirve como colofón, y que tantos ríos de tinta ha hecho correr: la famosa “mujer con la calavera” de Platerías (Fig.6). Tan solo circunscribiéndonos a tres de los últimos trabajos que se han escrito sobre ella, podemos observar lo que hemos indicado sobre la mujer y el pecado: el de John Williams, “La mujer del cráneo y la simbología románica”³¹; el de Manuel Núñez, “David, el *canticum* y la *iucunditas* en el siglo XII”³²; y el de Carlos Sastre, “La Portada de las Platerías y la “mujer adúltera”. Una revisión”³³.

En el primero, Williams³⁴ insiste en la importancia de ese cabello, como elemento de caracterización negativa del personaje, equivalente a la falta de recato: “de acuerdo con los estatutos peninsulares del siglo XII quitarle la cofia a una mujer y soltarle el pelo era una ofensa a su dignidad casi equivalente a una violación real”. Por su parte, defiende la presencia de la mujer en el tímpano desde su origen y no como una pieza encajada posteriormente, algo que ya había propuesto Azcárate. Este último, la había identificado con Eva, al ver en el cráneo la referencia a la mortalidad engendrada por el pecado; sin embargo Williams considera que en ninguna imagen de Eva ésta aparece

29. Esta cuestión ya la hemos abordado previamente en M. Cendón Fernández, “Mujer, peregrinación y arte en el camino de Santiago. ¿Ave y Eva?, en el Congreso *Mujeres y Peregrinación en la Galicia medieval*, Instituto de Estudios Gallegos « Padre Sarmiento » (CSIC-Xunta de Galicia), Santiago, 28, 29 y 30 de mayo de 2009, publicado en C.A. González de Paz (ed.): *Mujeres y peregrinación en la Galicia medieval*, Instituto de Estudios Gallegos « Padre Sarmiento » (CSIC-Xunta de Galicia), Cuadernos de Estudios Gallegos. Monografías, Santiago de Compostela, 2010, pp.155-179.

30. S. Moralejo Álvarez, “La primitiva fachada norte de La Catedral de Santiago”, *Compostellanum* 14, 4, oct.-dic. 1969, pp.623-668, recogido en *Patrimonio artístico de Galicia y otros estudios*, Xunta de Galicia, tomo I, Santiago de Compostela 2004, p.27.

31. *Quintana*, 2, 2003, pp.13-27.

32. *El sonido de la piedra. Actas del encuentro sobre instrumentos en el Camino de Santiago*, Xunta de Galicia, 2005, pp.89-117. Este fue complementado con el titulado “David, del hombre terreno y viejo a la restituida imagen del hombre nuevo”, *Artis. Revista do Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras de Lisboa*, 4, 2005, pp.29-51.

33. *Archivo Español de Arte*, LXXIX, 314, abril-junio 2006, pp.169-186.

34. Williams, op. cit., p.17.

con el cráneo. Él se decanta por la imagen de la mujer adúltera según la descripción del Calixtino: “*está una mujer sosteniendo entre sus manos la cabeza putrefacta de su amante, cortada por su propio marido, quien la obliga a besarla dos veces al día*”. A principios del siglo XII, el tema de la lujuria y la fidelidad matrimonial cobran un renovado interés, al ser uno de los objetivos centrales de la reforma de Gregorio VII. Además el matrimonio estaba a punto de ser convertido en sacramento, cayendo finalmente dentro de la jurisdicción exclusiva de la iglesia. Pero no era simplemente una condena de la infidelidad conyugal; en realidad estaba emergiendo una nueva cultura, la de Guillermo de Aquitania (1071-1126), quien valoraba el amor carnal. En este caso no es el castigo de la lujuriosa con sapos y culebras mordiendo los órganos sexuales. Aquí se presenta una inversión del lenguaje: con su belleza se la presenta como la clase de mujer que despierta el deseo, que incita a la lujuria (como la Eva de Autun, o la Salomé de Toulouse). Según él el cráneo no encuentra justificación en tradiciones cristianas, por lo que debe encuadrarse en algún contexto narrativo; por ello no sería Eva, madre de la muerte y quizá lo que se refleje sea una variedad particular de leyenda.

Por su parte, la investigación de Sastre resume muchas de las aportaciones anteriores y da un paso más en la línea trazada previamente. Él insiste en el carácter de telón para actos jurídicos que tendría la fachada sur, tema abordado por Castiñeiras³⁵, quien indicaba la relación de “la mujer con la calavera” con las causas vinculadas con el adulterio y por ende con el concubinato, cuestión contra la que Gelmírez intentó luchar³⁶. De hecho la descripción que se hacía en el Calixtino de dicha imagen remataba con la frase “*¡Oh, cuán grande y admirable justicia de la mujer adúltera para contarla a todos!*”³⁷. Pero Sastre va más allá, indicando el proceso de sacralización progresiva que la iglesia lleva a cabo con respecto al rito del matrimonio³⁸. Y en este sentido, el cabello vuelve a ser un elemento relevante: si en el medievo peninsular a las mujeres casadas se las conocía como “mujeres de toca”, a las solteras se las conocía como “mancebas en cabellos”; convención que la patrística refrendaba, pues San Gregorio Magno escribió que los cabellos largos significaban fatuidad y apego al mundo³⁹. No olvidemos, como ya se ha indicado, que esa era una de las principales características de Lilith. Incluso Sastre va más allá y junto a esa expresión de la *luxuria* que esta mujer podía representar, añade otro de los vicios más relevantes, fruto de la Caída: la *superbia*. En este ejemplo quedaría de manifiesto en el hecho de que la figura femenina está sentada en un *faldistorium*⁴⁰. La clave para la unión de estos dos vicios, la hallaría Sastre en un texto de Halitgaro de Cambrai, según el cual, la soberbia es la responsable del desprecio de los preceptos divinos, especialmente de la Castidad⁴¹.

35. M.A. Castiñeiras González, “La catedral románica: tipología arquitectónica y narración visual”, en M. Núñez Rodríguez (coord.), *Santiago, la catedral y la memoria del arte*, Santiago 2000, pp.39-96.

36. C. Sastre, op. cit., p.171.

37. C. Sastre, op. cit., p.176.

38. C. Sastre, op. cit., p.181.

39. C. Sastre, op. cit., p.179, quien, no obstante, cita algunas excepciones a este convencionalismo.

40. C. Sastre, op. cit., p.186.

41. C. Sastre, op. cit., p.186.

Finalmente, y dado lo novedoso de su planteamiento, aunque cronológicamente es anterior al de Sastre, es preciso señalar el trabajo de Núñez, pues ofrece una nueva identificación para la mujer. En relación con la conocida figura de David, se habría de poner la de Bethsabé, de la que, como relata el Libro de Samuel, el rey se enamora, a pesar de ser la esposa de Urías. Para vencer este “obstáculo”, el rey pone a Urías en la avanzadilla del ejército para “*sucumbir al alcance del tiro de arco*”⁴², consiguiendo así la muerte de su “rival”. Como recoge Núñez, “*sólo entonces, inducida por el dolor, la adúltera Bethsabé llora la muerte de su marido*”⁴³, y con magistral sagacidad indica la presencia de una huella en el frontal de la calavera, que evocaría la dejada por la flecha mortal que acabó con Urías⁴⁴. De este amor “ilícito”⁴⁵, tras el cual estaría el vicio de la lujuria, como se indica en la *Psychomachia* de Prudencio, nació un hijo que murió al séptimo día. Sin embargo, pasado el período del duelo, David manda llamar a Bethsabé a la que convertirá en su esposa, unión ya “lícita” de la que nace Salomón, siguiendo el tronco de la genealogía de Cristo. En este sentido, y en nota a pie, Núñez realiza una apreciación que, como colofón, nos permite entroncar con el tema de Eva. Este autor establece el paralelismo entre Eva y Bethsabé: si Eva era madre de Caín, también lo era de Abel, asociado por San Agustín a la ciudad de Dios⁴⁶. Es decir, aquellos a quienes se considera como tradicionales representantes del mal, también pueden aportar bondad a su entorno.

Pronto, esa visión tan negativa sobre la mujer, va a ir cambiando. Como contraposición a Eva se dispone con fuerza la figura de María, una nueva M, en este caso con un significado positivo⁴⁷. Esa contraposición ya se daba en los textos de dos personajes importantes en el siglo XII: Eloísa y Abelardo. Ella, totalmente imbuida por la moral dominante, analiza la imagen de Eva, considerando que la mujer ha sido siempre la perdición del hombre, desde Eva, Dalila, las mujeres de Salomón, o la de Job; por el contrario, Abelardo, se detiene en la figura de María, una mujer a través de la que ha venido la salvación⁴⁸. Esta mujer se nos presentará velada, recatada, cumpliendo los comportamientos exigibles a una buena mujer: obediente al mandato divino, humilde, fiel al Señor, pura, y libre de aquella mancha que Eva introdujo. Ella será, a su vez, el modelo de comportamiento para las mujeres que quieran evitar el pecado y, cuando este sea inevitable, la mejor mediadora para obtener el perdón del Padre.

42. M. Núñez, op. cit., p.105.

43. M. Núñez, op. cit., p.105.

44. M. Núñez, op. cit., p.107.

45. Sobre tema de la consideración del amor en el medievo hispano véase Adeline Rucquoi, *Aimer Dans l'Espagne médiévale. Plaisirs licites et illicites*, Les Belles Lettres, Paris 2008.

46. M. Núñez,, op. cit., p.107.

47. En ese sentido destaca el artículo de M. Melero Moneo, “Eva-Ave. La Virgen como rehabilitación de la mujer en la Edad Media y su reflejo en la iconografía de la escultura románica”, *Lambard: Estudis d'art medieval*, 15, 2002-2003, pp.111-134.

48. Shulamith Shahar, “De quelques aspects de la femme dans la pensée et la communauté religieuses au XII^e et XIII^e siècles”, *Revue de l'Histoire des religions*, 1971, pp.29-77.



Fig.1.- Adán, Eva y Lilith. Capitel de Notre Dame de París



Fig.2.- Eva procedente de Saint-Lazare de Autun. Autun, Musée Rolin



Fig.3.- Capitel de Herodes y Salomé procedente de la Daurade de Toulouse. Toulouse, Museo de los Agustinos



Fig.4.- Adán y Eva. Santiago de Compostela, Museo de la Catedral



Fig.5.- Expulsión del Paraíso. Santiago de Compostela, portada de Platerías



Fig.6.- "Mujer con la calavera". Santiago de Compostela, tímpano izquierdo de Platerías

Mujeres artistas y pintura abstracta. Sobre la marginalización de lo femenino en el discurso de la abstracción del Siglo xx

M^a LLUÏSA FAXEDAS BRUJATS
Universitat de Girona

Resumen: Esta comunicación analiza cómo el discurso teórico subyacente al desarrollo del arte abstracto marginalizó y minusvaloró lo femenino, y el modo en que esta valoración negativa afectó a la producción y recepción de la obra de las pintoras que trabajaron en el marco de la abstracción, desde las que participaron en las primeras vanguardias hasta las que trabajaron en los años setenta.

Palabras clave: arte abstracto, mujeres artistas, teoría del arte, Sonia Delaunay, Georgia O'Keefe

Abstract: *This communication looks at how the theoretical discourse that lies at the heart of abstract art undervalued and marginalized the feminine, and how this negative assessment affected the production and reception of the art of the women painters that worked in the context of abstraction, from those who were part of the first vanguards to those working in the seventies.*

Key words: *abstract art, women artists, art theory, Sonia Delaunay, Georgia O'Keefe*

Cuando a principios de los años setenta se inició la reivindicación del papel de las mujeres en la historia del arte, pronto se evidenció que el sesgo androcéntrico que tradicionalmente había afectado a esta disciplina y al mundo del arte en general no sólo había oscurecido los nombres y el trabajo de las mujeres artistas a lo largo de la historia, sino que había modelado el discurso pretendidamente científico de la historia del arte hasta convertirlas en irrelevantes. La forma en que dicho discurso enaltecía la figura del genio o degradaba las artes aplicadas, por ejemplo, ofrecía el marco perfecto para ignorar las aportaciones de las mujeres, obviando las dificultades históricas que habían padecido para acceder a cualquier espacio de expresión artística. Esta distorsión de la narración de la historia del arte se mantuvo, e incluso se acentuó, a lo largo del siglo XX, particularmente en el marco de lo que llamamos arte moderno; el historiador de la cultura Andreas Huyssens ha argumentado que “la noción que ganó terreno durante el siglo veinte [y que] afirma que la cultura de masas está de alguna manera asociada con la mujer, en tanto la cultura auténtica y real sigue siendo una prerrogativa de los hombres”¹. Esta cultura ‘au-

1. A. Huyssens, “La cultura de masas como mujer: lo otro del modernismo”, en *Después de la gran división. Modernismo, cultura de masas, posmodernismo*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo eds., 2002, p. 94

técnica, el arte moderno, menospreció la cultura de masas en tanto que populista, tradicionalista, conservadora y reticente, cuando no claramente contraria, a los cambios propugnados por las vanguardias; y todos estos valores negativos quedaron asociados al paradigma de la feminidad. Probablemente en ningún lugar se hace tan patente este contundente rechazo a lo femenino como en el manifiesto más importante de uno de los grupos que mejor representó el espíritu combativo de las vanguardias, los futuristas; el punto noveno del *Manifiesto futurista*, redactado por T.F. Marinetti y publicado en París en 1909, reza: “Nosotros queremos glorificar la guerra -única higiene del mundo-, el militarismo, el patriotismo, el gesto destructor de los libertarios, las hermosas ideas por las que se muere, y el desprecio por la mujer”².

Esta visión menospreciativa de la mujer adquiere un cariz más profundo cuando nos acercamos, siempre en el contexto de la modernidad, a la historia de la pintura abstracta; ésta surgió a principios del siglo XX a partir de una reflexión y un análisis profundos sobre la naturaleza y posibilidades de la pintura, que para una serie de artistas se constituye en un medio a través del cual transformar y hacer evolucionar el mundo y la humanidad. Mediante la renuncia a la representación figurativa de la realidad, la pintura se convierte en un lenguaje universal que permite tanto la comunicación directa entre el artista y el espectador, como la posibilidad de devenir el modelo para la evolución humana hacia sociedades menos materialistas y más espirituales. Este componente trascendental de la pintura abstracta fue fundamental para la primera generación de pintores (muy a menudo llamados “pioneros” de la abstracción³) que optaron por esta vía, y así lo plasmaron en numerosos escritos y reflexiones teóricas.

Pese a las diferencias entre las aproximaciones plásticas y teóricas de los diversos abstractos, subyace en todos ellos una concepción profundamente idealista del mundo según la cual éste se fundamentaría en una serie de principios universales que a menudo se oponen entre ellos, dando lugar a ciertos desequilibrios que, a su modo de ver, deben de ser corregidos. De estas dualidades, la que nace de la contraposición entre los elementos masculino y femenino es fundamental, en correspondencia casi equivalente a la que contrapone lo espiritual y lo natural. Como los simbolistas, de los que su teoría y práctica artísticas es heredera⁴, los abstractos privilegian claramente la dimensión espiritual e intelectual (masculina) de la existencia, menospreciando la dimensión natural y material (femenina) de la misma, que si bien debe existir, debe ser corregida y reducida, pues a su juicio las sociedades contemporáneas se encuentra excesivamente inclinadas hacia lo

2. M. de Micheli, *Las vanguardias artísticas del siglo XX*. 11ª ed., Madrid, Alianza Editorial, 1994, p. 372

3. El grupo de los “pioneros” incluye a pintores como Kandinsky, Mondrian, Kupka, Malevich, Ciurlionis o Delaunay, entre otros; el propio calificativo de “pioneros” remite a la idea del (hombre) explorador o el aventurero que avanza valerosamente por un terreno desconocido, hollando por primera vez aquello que ningún ser humano había conocido anteriormente, sea en un sentido físico que espiritual; Walt Whitman publicó un poema titulado precisamente “Pioneros! Oh, pioneros!” (*Leaves of grass*, 1891), que es una llamada a los jóvenes para que empuñen sus armas y se lanzen a la conquista del mundo, del futuro, sorteando todos los peligros: “Oh vosotros jóvenes, jóvenes de Occidente, tan impacientes, llenos de acción, llenos de orgullo viril y amistad”.

4. M. L. Faxedas, *Del Simbolisme a l'abstracció. L'ideal de la unitat de les arts en l'obra de Kandinsky i Mondrian, 1886-1936*, Universitat de Girona, Girona, 2007 (tesis doctoral inédita)

materialista. La dualidad espíritu-materia, masculino-femenino, simboliza pues esta oposición en el que el polo de la mujer es siempre el inferior, y debe ser purificado para evolucionar hacia un estado de mayor espiritualidad.

Como decía, esta visión dual nace ya en el Simbolismo, movimiento en el corazón del cual se encuentra claramente el rechazo a lo femenino y a la mujer como su encarnación; baste recordar las numerosas imágenes de mujeres vampiro o sirenas, las representaciones de Judith o las referencias a Eva: en todos los casos la mujer representa el elemento material (peligroso y corruptor) que a través de su sensualidad destruye lo que de espiritual hay en el hombre, y por lo tanto lo aniquila, reduciéndolo a pura materia. Esta concepción de la mujer como pura sensualidad, alejada de cualquier dimensión intelectual, la expresó también teóricamente el crítico francés Albert Aurier:

“El amor es la única forma posible de penetrar en algo. Para entender a Dios, hay que amarle; para entender a una mujer hay que amarla; el entendimiento es proporcional al amor. Así pues, la única manera de entender una obra de arte es llegar a amarla. [...] Incluso es más fácil sentir verdadero amor por una obra de arte que por una mujer, pues en la obra de arte lo material existe mínimamente, y casi nunca permite que el amor degenera en sensualidad. [...] El sensualismo del presente siglo nos impide ver en una mujer algo más que un cuerpo apropiado para satisfacer nuestros deseos físicos. Ya no nos es permitido amar a una mujer”⁵.

Obviamente, en los ejemplos simbolistas tanto artísticos como teóricos el rechazo intelectual a la mujer deviene un puro argumento retórico que intenta sostener lo que era en realidad una auténtica misoginia, tanto a nivel individual como sobretodo social, de la intelectualidad europea respecto al papel de la mujer en la sociedad del momento.

Esta misma línea de pensamiento se acentúa en el trabajo de los primeros abstractos, que no sólo profundizarán en la visión idealista y dual del mundo, sino que elaborarán una teoría y una práctica artísticas que ofrezca soluciones para lo que ellos ven como el constante declive de la humanidad hacia el materialismo absoluto. El pintor que más extensamente reflexionó y escribió sobre esta cuestión fue probablemente el holandés Piet Mondrian (1872-1944); así, el Neoplasticismo que fundó debe comprenderse como el intento de visualizar pictóricamente el anhelo de equilibrio y unidad entre los polos, oposiciones o dualidades que, como hemos visto, articulan el universo: lleno-vacío, interior-exterior, espíritu-naturaleza, y de forma subyacente a todos ellos, la dualidad masculino-femenino. Esta oposición, que visualmente equivaldrá a la que se establece entre la vertical y la horizontal, representa para Mondrian el contraste de contrarios básicos que es preciso superar para alcanzar un equilibrio universal; el Neoplasticismo mostrará, en la pintura y en las artes, un camino para el equilibrio entre relaciones que ayudará a la humanidad

5. Citado en H.B. Chipp, (ed.) *Teorías del arte contemporáneo. Fuentes artísticas y opiniones críticas*, Madrid, Akal, 1995, pp. 103-104

a aplicarlo en todos los demás ámbitos de la existencia. De estas dualidades, el polo que se identifica con lo femenino es sin duda el más negativo, y debe por lo tanto “purificarse” de si mismo:

“El conocimiento antiguo identificaba lo físico, lo natural, con lo femenino, y lo espiritual con el elemento masculino. Para conseguir la naturalidad pura, lo natural debe ser interiorizado, eso es, desnudado tanto como sea posible de la más caprichosa externalidad que oscurece la perfecta naturalidad; en otras palabras, debe perfeccionarse a sí mismo [...]. Así, la nueva vida puede equilibrar mejor los elementos, esto es, naturaleza y espíritu, y una mayor unidad se hará posible en el estado, en la sociedad, y en todas las relaciones de la vida. Para ello, sólo es necesario que la nueva mentalidad se desarrolle libremente: *que aniquile la vieja mentalidad y la dominación por parte del elemento individual, natural (o femenino)*; esto es, que se libere a sí mismo de la tradición y el dogma (...).”⁶

Para aclarar los conceptos, Mondrian añadía aquí una nota al pie de página:

“La misma idea debe haber llevado a los Futuristas a proclamar el odio a la mujer en su manifiesto. Si embargo, es la dominación del elemento femenino en el hombre el que causa el desequilibrio entre naturaleza y espíritu: esto resulta en la dominación del arte por parte de lo femenino, o lo natural. El elemento natural (o femenino) absorbe el desarrollo pero no crea nada nuevo: se aferra tenazmente a cada paso de la evolución y deviene así en el elemento de la tradición” [*ibid.*, p. 57]

Poco hace falta añadir: la inferioridad de lo femenino en la teoría artística de Mondrian y su necesidad de ser equilibrada por lo masculino, lo que finalmente significa, en su terminología, ser depurada (“La pintura abstracta-real muestra que la unidad, tan difícil de conseguir en la vida, debe buscarse a través de la *purificación de los elementos: naturaleza y espíritu*” [*ibid.*]), deviene piedra angular de su trabajo, puesto que lo masculino-espiritual se identifica con lo abstracto, que a su vez sustituye a lo femenino-natural, que es implícitamente figurativo.

Sin usar un vocabulario y unos conceptos tan agresivos y misóginos, otros artistas abstractos mantuvieron la misma distinción estereotipada entre el papel de lo masculino y lo femenino aplicada en este caso a su visión del fenómeno de la creación artística, en el que lo masculino equivaldría a la energía creadora y lo femenino, a la simple materia receptora; un ejemplo lo proporciona el artista suizo Paul Klee (1879-1940):

“La génesis como movimiento formal constituye lo esencial de la obra. Al comienzo el motivo, inserción de la energía, esperma. Obra en tanto que *producción* de la forma en sentido material: originalmente femenino. Obras en tanto que *determinación* espermática de la forma: originalmente masculino (mi dibujo incumbe al dominio masculino) [...] Al comienzo, la masculina propiedad de la sacudida

6. P. Mondrian, “La nueva plástica en pintura” (1917), en H. Holtzman y M. S. James, (eds. y trads.), *The New Art-The New Life. The Collected Writings of Piet Mondrian*, Nova York, Da Capo Press, 1993, p. 56-57; traducción de la autora, cursivas en el original

enérgica. Luego el carnal crecimiento del huevo. O también: el fulgurante relámpago, luego la nube lluviosa. ¿Donde está más seguro el espíritu? Al comienzo.”⁷

También Vassily Kandinsky (1866-1944) haría referencia al “*rayo blanco que fecunda* (....). He ahí el elemento positivo, creador. He ahí el bien. (...) Este Rayo blanco conduce a la evolución, a la elevación; detrás de la materia, en el seno de la materia se oculta el espíritu creador”⁸, en un sentido muy similar al que le concede Klee. A la luz de la consistencia de esta distinción entre lo femenino y lo masculino, en qué el primer elemento resulta claramente despreciado, quizá no resulte tan paradójica, después de todo, la valoración negativa de la obra de Klee que efectuaría algunos años más tarde el crítico formalista norteamericano Clement Greenberg, basándose precisamente en su ‘feminidad’⁹.

Otro bloque importante lo configurarían las apreciaciones críticas negativas de artistas, historiadores y teóricos del arte, especialmente del abstracto, sobre las artes decorativas, cuya diferenciación estricta respecto a la práctica de la abstracción, considerada como hemos visto una actividad profundamente trascendental, fue una de sus preocupaciones principales. La deprecia- ción de lo decorativo y lo ornamental como algo meramente superficial, vinculado a lo femenino, lo exótico, lo primitivo, lo degenerado e incluso lo delictivo¹⁰ será una constante de los textos de muchos autores modernos, que ignoraron a conciencia su influencia crucial en los desarrollos de la pintura de vanguardia, como demuestran las obras de Matisse o Kandinsky, por ejemplo. No hace falta recordar que precisamente las artes despectivamente llamadas decorativas o aplicadas han sido en muchas ocasiones el terreno en el cual las mujeres han podido desarrollar más libremente sus carreras artísticas.

Vemos pues como la teoría de la abstracción, tan importante como la propia práctica pic- tórica dado el sentido trascendente de ésta, marginó y menospreció de forma sistemática los valores vinculados a lo femenino, que de hecho se convirtieron de algún modo en el enemigo a batir para permitir a la abstracción triunfar en el ámbito del arte, y a los valores a ella asociados,

7. P. Klee, *Teoría del arte moderno*, Buenos Aires, Calden, 1979, p. 58

8. V. Kandinsky, “Sobre la cuestión de la forma”, en *La gramática de la creación. El futuro de la pintura*, Barcelona, Paidós, 1987, p. 13

9. “La influencia de Klee se extendió entre 1936 y 1940 con una velocidad asombrosa. No solamente este arte fue acogido calurosamente por la vanguardia “emotiva” como un estilo auténticamente avanzado y en el que podía insuflarse la literatura; sino que también respondía a esa tendencia hacia lo minúsculo, lo delicado, lo sensible y lo menor que es tan característica del lado femenino del temperamento americano, y que, en la poesía de Emily Dickinson y de Marianne More y en las acuarelas de Homer, de Demuth y de Marin, se subleva contra la crudeza ruidosa de un Whitman. [...] En última instancia, la escuela de Klee y la moda de sensibilidad que ha despertado representan una protesta contra nuestra civilización y una expresión de nuestra incapacidad para enfrentarse a ella como no sea refugiándose en la sensibilidad y el misticismo”; C. Greenberg, “El arte americano en el siglo XX”, en *Bajo la bomba: el jazz de la guerra de imágenes transatlántica, 1946-1956*, Barcelona, Macba, 2007, p. 270

10. Las artistas feministas Valerie Jaudon y Joyce Kozloff recogieron un buen número de textos en los que se hace hincapié en esta valoración negativa de lo decorativo en el artículo “Art Hysterical Notions of Progress and Culture”, *Heresies*, 4 (1978), pp. 38-42

en el mundo real. En este contexto, resulta pues pertinente preguntarse sobre cual fue la actitud y la reacción de las mujeres artistas cuyo desarrollo artístico las llevó hacia la abstracción; pues lo cierto es que ya desde las primeras vanguardias, y pese a este ambiente claramente hostil, hubo un número considerable de mujeres que se inclinaron también por trabajar en este campo. Pintoras como Sonia Delaunay, Hilma af Klint, Sophie Tauber-Arp, Georgia O'Keefe, Natalia Goncharova, Liubov Popova, Olga Rozanova,... hicieron aportaciones fundamentales sin las cuales el panorama de la historia del arte moderno en general y de la abstracción en particular es del todo incompleto. Su trabajo resulta tanto más significativo cuando vemos que lo realizaron en un lenguaje cuyos principios teóricos subyacentes, al menos tal y como los enunciaron sus compañeros masculinos, las excluía de una forma radical. Vale la pena insistir en este último punto, pues una primera diferencia significativa entre el trabajo que realizaron los hombres y las mujeres que se dedicaron a la abstracción estriba en que ellas no desarrollaron una reflexión teórica del alcance de la que hicieron sus compañeros; fueron ellos los que definieron un significado excluyente de la abstracción que ha permanecido en la mayor parte de visiones históricas del momento. En cualquier caso, lo cierto es que el discurso de la marginalización de lo femenino en el contexto de la abstracción caló muy hondo, puesto que las mujeres artistas tuvieron grandes dificultades para enmarcar su trabajo en el contexto apropiado y conseguir que obtuviera la dimensión artística y trascendental que sí obtuvo la obra de sus compañeros masculinos. La respuesta de las primeras mujeres abstractas respecto a este contexto hostil osciló entre la negación de la propia feminidad como una característica significativa de su obra, una auto-valoración de la propia obra al margen de lo estrictamente artístico y, en algunos casos, la ocultación o directamente el abandono de la abstracción, como veremos en los siguientes ejemplos

El trabajo de la artista sueca Hilma af Klint (1862-1944) es un ejemplo claro de exclusión del contexto artístico. Su obra es muy poco conocida, y aunque fue recuperada y difundida precisamente en el marco de una importante exposición y su correspondiente catálogo dedicados a una manera de entender la abstracción que iba más allá del formalismo greenbergiano¹¹, lo cierto es que su aportación parece haber quedado más en el ámbito de la curiosidad que en el de la valoración estrictamente artística. Af Klint, de formación académica, empezó a producir obras abstractas hacia 1906; además de pintar, también ejerció de médium y participó regularmente en sesiones espiritistas. Su obra artística, de hecho, está conectada intrínsecamente con su actividad espiritual, y en determinados momentos parece que la realizó en estado de trance, o en cualquier caso guiada por visiones que le indicaban lo que debía hacer. Af Klint conocía numerosos textos ocultistas, así como la Teosofía de Mme. Blavatsky y la Antroposofía de Rudolf Steiner; estos dos autores fueron también muy importantes para la evolución espiritual de Kandinsky, por ejemplo, y el mismo Mondrian perteneció a la Sociedad teosófica. Como este último, Af Klint creía firmemente en un universo articulado mediante dualidades, y de hecho

11. M. Tuchman (ed.), *The Spiritual in Art. Abstract Painting, 1890-1985*, Los Angeles y Nueva York, Los Angeles County Museum of Art & Abbeville Press, 1986

este fue el tema subyacente al conjunto de su obra. En cualquier caso, sea el que sea el trasfondo de su pintura y sus conexiones con el ocultismo, lo cierto es que trabajó de forma consistente con formas abstractas tanto geométricas como orgánicas [Fig. 1]; pero su obra, que ella misma ocultó en vida, no se ha tenido en cuenta en el contexto de la historia oficial del arte abstracto precisamente por su relación con los ámbitos del esoterismo y el ocultismo, mientras que estos mismos elementos han sido considerados cruciales por algunos autores en la evolución artística de Mondrian o Kandinsky, por ejemplo¹².

Más significativo aún es el caso de Sonia Delaunay (1885-1979), cuya obra se ha analizado casi siempre en relación a la de su marido Robert (1885-1941), también pintor abstracto. Aún sin considerar que la obra de ella dependa o se inspire en la de él, lo cierto es que su relación personal ha marcado siempre la valoración del trabajo de Sonia, que también se ha visto muy condicionada por el hecho de haber realizado una parte importante de la misma en el contexto de las artes aplicadas [Fig. 2], incluso desde una perspectiva comercial. Aunque hoy se reconoce y valora con más énfasis la profunda originalidad e importancia de su trabajo, éste continúa sin ser adecuadamente considerado en el marco de la historia de la abstracción; y a esto contribuye en buena medida la actitud de la propia artista, que sobrevivió en muchos años a su marido, pero que siempre subordinó el reconocimiento de su propia obra al de la de él. En 1975 se publicó una entrevista que resulta muy reveladora en este sentido¹³; en ella, Sonia empieza por negar una consideración específica para el arte hecho por mujeres: “Estoy en contra del trabajo de las mujeres visto como algo aparte. Creo que yo trabajo como un hombre” [*ibid.*, p. 31]. En el conjunto de la entrevista, su actitud oscila entre la importancia que ella misma concede a su trabajo, para el que no puede evitar pedir un reconocimiento, y una ambigüedad hacia el mismo que hace que ella misma parezca degradarlo de la categoría “arte” a la categoría “vida”, es decir, de un espacio intelectual a uno de cotidianidad. Así, por ejemplo, recalca que para Robert exponer (por lo tanto, la valoración pública de su obra) era fundamental, pero no para ella, lo que sin embargo no significa que su trabajo no fuera también importante: “No me lo tomaba tan en serio – aunque era bastante serio [...]. Era mi vida y yo trabajaba todo el tiempo, pero no estaba trabajando – estaba viviendo – y esta es la diferencia [con el trabajo de Robert]” [*ibid.*, p. 31]. Así mismo, ella niega ningún sustrato teórico para su obra, mientras que Robert sí lo elaboró: “Primero no creía necesario hablar de mi arte. Lo hacía en gran parte para mi misma [*ibid.*, p. 32]. Cuando hago estas cosas es porque necesito hacerlas. No pienso en ello [*ibid.*, p. 37]”. Esta actitud al mismo tiempo distanciada y cautelosa respecto a la propia obra, tan distinta a la actitud tan rigurosa que mantuvieron otros artistas de su generación como el propio Robert, revela hasta que punto Sonia se sentía extraña respecto al contexto en el que trabajaba – o el contexto

12. Entre otros, ver S. Ringbom, *The Sounding Cosmos. A Study in the spiritualism of Kandinsky and the genesis of Abstract Paintings*, Abo, Abo Akademi, 1970

13. C. Nemser, *Art talk. Conversations with 15 women artists*, Nueva York, HarperCollins Pub., 1975, pp. 29-39; las traducciones de las siguientes citas son de la autora.

la hacía sentir como si fuera realmente un cuerpo ajeno, lo que la obligaba de algún modo, como medida de autoprotección, a disimular su trabajo y las aspiraciones del mismo, a no verse a sí misma demasiado en serio, ya que los demás no la veían así.

Un último ejemplo podría proporcionarlo el caso de la pintora Georgia O'Keefe (1887-1985), que durante la primera etapa de su carrera también se dedicó a la abstracción [Fig. 3]; ya en 1915 expuso una serie de dibujos en carboncillo que figuran entre las primeras imágenes abstractas creadas por artistas norteamericanos. Con todo, O'Keefe fue abandonando la abstracción para no retomarla hasta sus últimos años; ello se debió, por una parte, al escaso mercado que existía para esta forma artística en las primeras décadas del siglo XX, pero sobre todo a la mala interpretación que se hizo de su obra. Y es que Alfred Stieglitz, su galerista y compañero sentimental, promovió su pintura como la expresión de una mujer sexualmente liberada, proponiendo una asociación entre su trabajo y su energía erótica femenina que ella misma no aceptaba¹⁴; según ella, lo que quería con sus abstracciones era algo mucho más íntimo y sencillo: “Las hago – solo para expresarme a mi misma - cosas que siento y quiero decir – y para las que no tengo palabras”¹⁵.

Aunque el arte abstracto de después de la Segunda Guerra Mundial, y en particular el Expresionismo abstracto, se alejó de la retórica idealista y espiritual de la primera abstracción, los rasgos masculinos atribuidos a los “pioneros” se acentuaron: Jackson Pollock, Willem de Kooning, Robert Motherwell,..., fueron exaltados en gran medida por crear una pintura de gran formato que fue caracterizada como pasional, viril, enérgica. Las famosas fotografías de Pollock realizadas por Hans Namuth, en que se le muestra evolucionando con el pincel goteando en la mano alrededor de sus lienzos, no hacen sino remarcar el carácter fálico del mismo acto de pintar. En este contexto, y pese al tiempo pasado, las mujeres artistas que también compartieron el lenguaje abstracto de sus compañeros encontraron las mismas dificultades que sus predecesoras. Lo ejemplifica el caso de Lee Krasner (1908-1984), pintora y compañera de Jackson Pollock, que además de sufrir en su propia valoración artística, como Sonia Delaunay, el factor de estar casada con uno de los más importantes pintores del momento, vio como el hecho de ser mujer unido al de ser una artista norteamericana (cuando estos aún luchaban por ser reconocidos al nivel de la escuela de París) dificultaban el abrirse paso para desarrollar una carrera propia. Ya como estudiante, cuando mostró sus primeras pinturas abstractas, recibió por parte de Hans Hofmann el comentario “Son tan buenas que no sabrías que las ha hecho una mujer”¹⁶. En cualquier caso, Krasner avanzó en su obra recibiendo al mismo tiempo la influencia de Pollock y sus contemporáneos y desmarcándose de ella, por ejemplo, trabajando en formatos pequeños, a diferencia de sus compañeros masculinos; y también ejerciendo a su vez un influjo impor-

14. B. Buhler Lynes, “Georgia O'Keefe and Abstraction: An uneasy pace”, en B. Haskell (ed.), *Georgia O'Keefe: Abstraction*, New Haven and London, Yale Univ. Press, 2009, p. 168

15. Georgia O'Keefe, carta a Alfred Stieglitz, enero de 1916; *ibid.*, p. 191. Traducción de la autora

16. Citado en Nemser, *op. cit.*, p. 73

tante en la obra de su marido, la importancia del cual ha sido sistemáticamente devaluada pese a ser tan evidente [Fig. 4]. Krasner tuvo su primera retrospectiva en el MOMA en 1984, poco después de su muerte; pese al reconocimiento del que goza actualmente, el hecho de no haber sido suficientemente valorada en su momento la ha apartado también de la historia canónica del Expresionismo abstracto.

El discurso y la práctica de la abstracción, pues, paradigmas del arte moderno, se construyeron en gran medida a partir del rechazo y el menosprecio a la femenino; pese a esta hostilidad, muchas mujeres se obstinaron, en el sentido más completo de la palabra, en trabajar en el territorio de lo abstracto. Las dificultades inherentes al trabajo de toda mujer artista se acentuaron en su caso, y para sobrevivir no tuvieron más remedio que minimizar su propia feminidad o restar importancia a su trabajo. Esta situación no empezaría a cambiar hasta que, ya en los años setenta, una nueva generación de artistas se aproximó a la abstracción desde una perspectiva alejada tanto de la visión idealista de las primeras vanguardias como del expresionismo de los cincuenta. Así, artistas como Eva Hesse o Linda Benglis, en su caso desde la escultura, fueron capaces de elaborar una obra a la vez abstracta y consciente del yo de la artista que las creaba; es decir, fueron capaces de imbuir su abstracción de algunos de los valores tradicionalmente vinculados con lo femenino y positivizarlos, creando un trabajo original y fuertemente significativo. El hecho de que esto tuviera que ocurrir en un espacio otro que la pintura muestra hasta que punto ésta había sido colonizada por una visión unilateral de lo que es la abstracción, que marginalizó o expulsó a tantas creadoras.

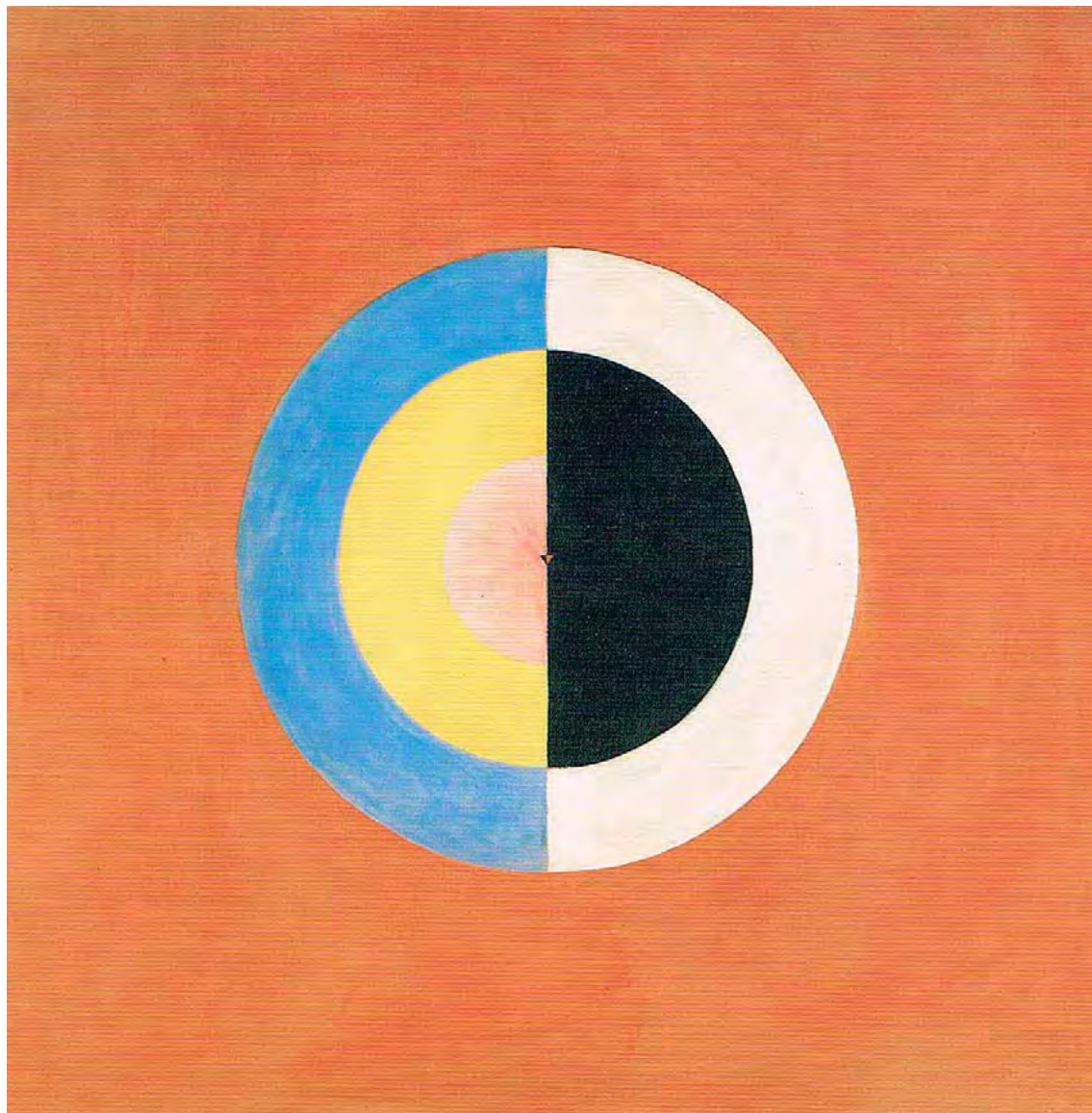


Fig. 1. Hilma af Klint, *Sin título nº 17 de la serie S.U.W./ Cisne*, 1914-15
Óleo s. tela, 155 x 152 cm
Stiftelsen Hilma af Klints Verk



Fig. 2. Sonia Delaunay, *Cobertor*, 1911
Retales de tejido aplicados, 111 x 82 cm
Centre Georges Pompidou, París

MIRANDO A CLÍO. EL ARTE ESPAÑOL ESPEJO DE SU HISTORIA
Mujeres artistas y pintura abstracta.
Sobre la marginalización de lo femenino en el discurso de la abstracción del Siglo xx
M^a Lluïsa Faxedas Brujats

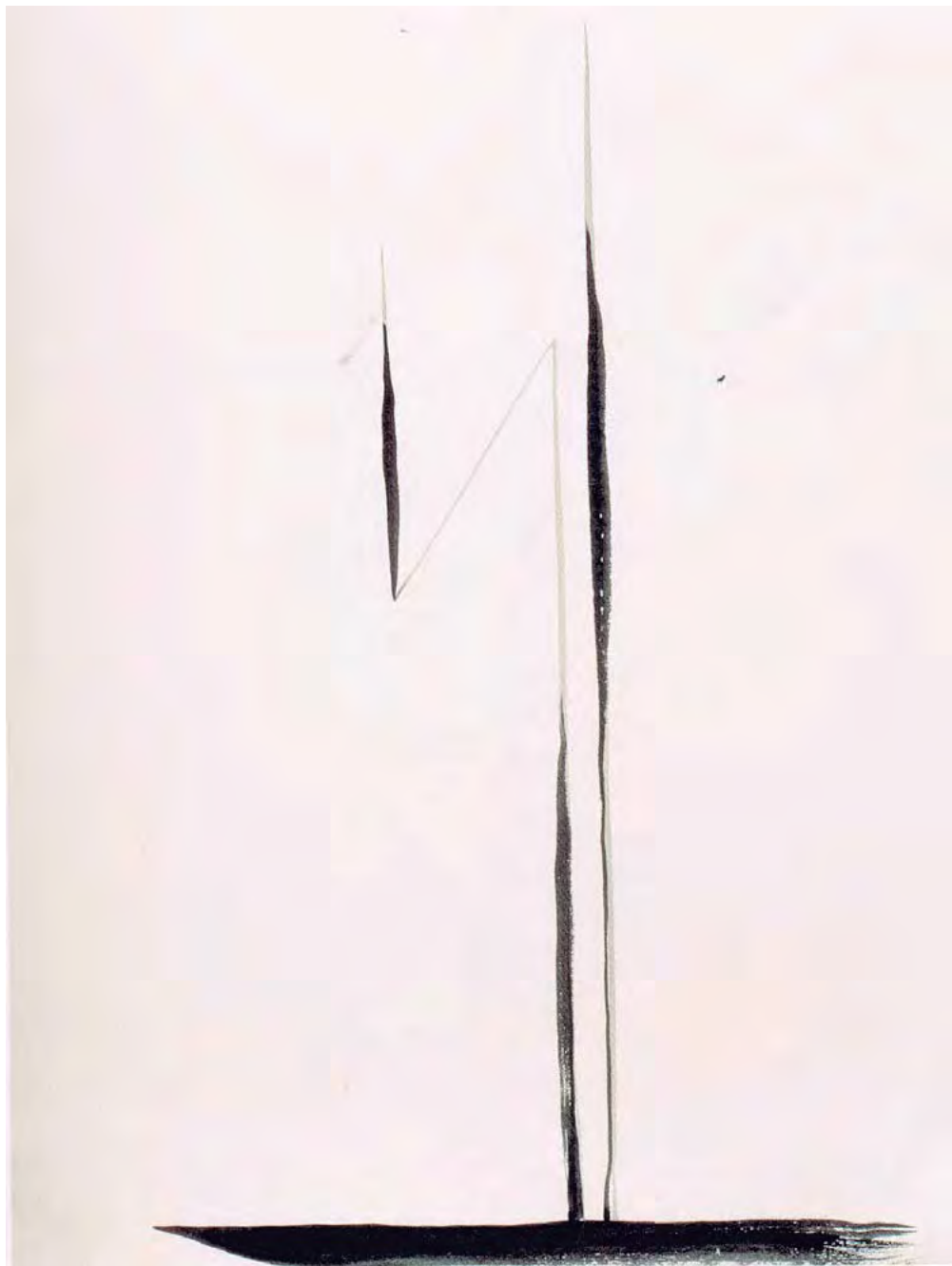


Fig. 3. Georgia O'Keefe, *Black Lines*, 1916
Aquarela s papel, 62,2 x 47 cm
Georgia O'Keefe Museum, Santa Fe



Fig. 4. Lee Krasner, *Gaea*, 1966
Óleo s. tela, 175,3 x 318,8 cm
MOMA, Nueva York

Los inadaptados (León-Oeste) 2009/2010: Serie de obras sobre papel de José Luis Viñas

RAQUEL GONZÁLEZ RODELGO
Universidad Autónoma de Madrid

Resumen: La obra del artista madrileño José Luis Viñas trata temas relacionados con el abandono rural: pervivencias de historias y traumas pasados. Su serie de obras *Los inadaptados (León-Oeste)* presenta una comunidad de personajes en el límite de la ficción con la realidad, marginales por su historia, superficie temporal y procedencia geográfica.

Palabras clave: abandono, hábitat rural, etnografía, cuento, ruina.

Abstract: Works from the Artist JLV, based in Madrid, has a thematic connected with rural abandonment: how stories and past traumas live in the present. His work *Los inadaptados (León-Oeste)* shows a community of people in between fiction and reality, marginal by their history, locations and time settings.

Key words: abandonment, rural environment, ethnography, tales, ruin.

Introducción

El trasfondo temático que se pretende abordar con esta comunicación es la marcha agonizante y potencial muerte de la cultura rural en España. La modernización del mundo campesino español comenzó hace varias décadas, transformando el paisaje social del campo y cambiando las estructuras de producción y comercialización que hasta entonces imperaban. Si bien, esta transformación está llena de matices, porque todo cambio a gran escala se estratifica y divide en diferentes superficies de avance compuestas por tiempos diversos. La pervivencia de la historia pasada tiene un modo particular de mostrarse en la memoria de los habitantes del hábitat rural más diseminado e inaccesible y ello constituye un tema muy poco tratado en los debates oficiales del arte contemporáneo español. Precisamente, con estas asincronías trabaja el artista José Luis Viñas, cuya obra será analizada a lo largo del texto.

José Luis Viñas no se mueve aún en los circuitos establecidos del arte oficial, por lo que en primer lugar se describirá brevemente su trayectoria y modo de trabajo, para después analizar una serie entre toda su obra, *Los inadaptados (León-Oeste)*, trabajo centrado en la marginalidad

del hábitat rural y en el tiempo desfasado en el que viven sus moradores, para finalizar proponiendo una reflexión sobre el modelo de tiempo historiográfico plasmado en la obra.

Las imágenes y textos que han posibilitado el trabajo para la presente comunicación han sido facilitadas por el propio artista y la reflexión sobre su obra ha sido enriquecida a través de un diálogo constante con él.

El autor y su obra: reliquias de lo rural en el arte

El artista José Luis Viñas Apaolaza (1972) hace tiempo se dio cuenta de que no hay nada mejor que alejarse de la centralidad y los puntos claves de atención para percibir mejor lo que queda soslayado y apartado del discurso dominante. José Luis Viñas se formó como artista en Madrid, una ciudad que se dirige progresivamente a conseguir la categoría de urbe global, y sin embargo Viñas no la eligió como lugar de trabajo. Afincado en Guardo, un pueblo de la montaña palentina, su descentramiento le ha permitido conocer diversos problemas enraizados en el hábitat más rural y que son muy poco tratados dentro del ámbito artístico español.

Viñas comienza su andadura artística realizando dibujos sobre papel, donde utiliza también el collage. El artista crea un mundo onírico de personajes que cabalgan en la fina línea que separa la realidad de la ficción [Fig.1]. Sus personajes imaginados parten de leyendas del folclore popular, de relatos transmitidos de forma oral, pues la oralidad de la palabra es algo que atrae a Viñas. O bien son personajes inventados, como el “Hombre-caja” que observamos en la primera figura, que revelan la preocupación del artista por problemas relacionados con la materialidad del tiempo. Las fuentes principales para su tarea las obtiene en sus viajes por las comarcas rurales más olvidadas del país, a través de la observación y la impregnación del lugar, así como del intercambio de historias con sus habitantes. Estos primeros dibujos suelen ir acompañados de un pequeño relato o fábula y un título, como si de divisa y glosa se tratasen para explicar el emblema representado.

También ha centrado una parte de su obra en realizar instalaciones con forma cúbica: cajas de las que el artista ha dejado sólo la estructura de madera, desapareciendo los lienzos del cubo para mostrar lo que “habita” su interior [Fig.2].

Configurando pequeños escenarios, los objetos se distribuyen por el espacio cúbico y cada uno está cargado de un simbolismo particular. La suma de todos muestra una historia confeccionada por Viñas a modo de cuento, de forma que cada una de sus instalaciones constituye uno; de raíces folclóricas a veces, fuertemente realistas otras. Hasta la fecha, Viñas ha realizado dos series de instalaciones: *Cuentos cúbicos* (2003-2005) y *Seres perdidos de España* (2005-2009). En estas dos series de obras se puede percibir una evolución en los intereses del artista y en el modo de representarlos: las piezas de *Cuentos cúbicos* están muy relacionadas con el tiempo cíclico que rige las comunidades rurales; sus historias están tomadas del folclore popular y se relacionan con el tiempo estacional que representan. *Seres perdidos de España* recrea las estancias pertenecientes a personajes olvidados o borrados de la historia más reciente del país. Algunos de esos seres perdidos salen directamente de la posguerra española: los hombres del maquis, el estraperlista o

las mujeres que, habiéndose quedado solas después de la guerra, se veían obligadas a prostituirse. Otros son personajes que la propia memoria colectiva rural ha creado apoyándose en el ámbito de las leyendas, como los hombres del saco para explicar las desapariciones de niños o las brujas para identificar a mujeres que decidían vivir solas. Hay en esta segunda serie de instalaciones un grado de denuncia social que no lo había en la primera.

Es en el año 2005 cuando Viñas empieza a introducir la fotografía en sus obras. Lo que antes habían sido dibujos sobre papel representando personajes inventados, basados en la observación de lugares olvidados del ámbito rural, ahora se completa con fotografías de edificios abandonados. Sus obras sobre papel pasan entonces a configurarse por tres elementos que dan unidad y cohesión a su significado [Fig. 3]: en primer lugar, la fotografía de algún lugar abandonado que Viñas localiza en sus viajes. El segundo elemento es un microrrelato o coplilla que acompaña a la fotografía y se refiere a los personajes u objetos que podrían habitar o habitan imaginariamente el lugar fuente de abandono. La diferencia con sus anteriores dibujos es que la glosa ahora anticipa al dibujo, se configura como pie de la fotografía, ya no de la representación. De este modo, el cuento anticipa y esboza en la imaginación lo que es representado después en el dibujo. Como tercer elemento, el dibujo sitúa a sus personajes en un espacio articulado mediante líneas inestables a veces o manchas de color otras, las cuales suelen corresponderse con las formas y colores del lugar fotografiado. Además, en sus dibujos el artista siempre adopta una vista frontal de la habitación en la que sitúa a los personajes u objetos, reproduciendo a veces ventanas si el edificio retratado las tiene. La perspectiva frontal es elegida cuidadosamente para transmitir la ilusión de que sus figuras se encuentran en un escenario de teatro, en un espacio cúbico imaginario (paralelo al espacio cúbico material que construye en sus instalaciones).

Los personajes de Viñas representan ante el espectador una pequeña fábula o cuento teatral, el cual nos sitúa en un lugar fuera del tiempo. Porque los personajes que pueblan las obras de Viñas transmiten en primer lugar y de un vistazo que no son de ahora. O por lo menos del tiempo considerado actual, el tiempo que se vive en las ciudades y con el que se avanza de una manera oficial. Sus figuras son testigos aislados de tiempos pasados.

No obstante, para comprender las obras de Viñas es importante conocer la forma y la posición que el artista adopta a la hora de trabajar. El inicio de sus obras se encuentra en el acto de caminar que, desde hace tiempo, es considerado por muchos artistas como parte central en su arte. El artista viajero, caminante, considera que la percepción durante la marcha es única y que no se vuelve a repetir. Es la unicidad de la percepción sensorial la que convierte la marcha del caminante en arte, en la base para hacer ver al posible receptor que él mismo puede ser también un artista, creando y experimentando sensaciones conforme camina. Aunque no es esto lo que a Viñas interesa señalar con sus obras, es importante su papel como artista caminante en cuanto a que configura con sus exploraciones nuevas rutas para la percepción, “mapeando” las regiones con las que trabaja. El viaje en sus obras es fundamental como principal fuente para elaborar sus relatos y compilar información sobre los restos auténticos que perviven de tiempos pasados:

Así comencé a comprender cómo algunos viajes en el espacio lo son también en el tiempo, cómo en nuestra España, que hace veinte años presumía ufanamente de europea, quedan comarcas-reliquia en las que la historia se detuvo tiempo ha; lugares cuyo detenimiento no es sino un prelude de su muerte segura¹.

Con cada serie de obras, el artista va completando ese atlas de “comarcas-reliquia” dentro de la península ibérica, comarcas donde el discurrir del tiempo se ha ralentizado: *Comunidad Fantasma (Palencia-Norte)* 2004/2008; *Colonia Libertaria (Costa da Caparica)* 2005/2007; *El mundo sin nosotros (Palencia-Sur)* 2007/2008; *Euskal Herria totémica* 2007/2008; *Tierra de Bortargas (Guadalajara-Norte)* 2008/2009; *Los inadaptados (León-Oeste)* 2009/2010; *Los trogloditas (Madrid-Sureste)* 2010.

Por otra parte, la observación minuciosa durante el viaje acerca el comportamiento de Viñas al del etnógrafo, ya que el autor realiza una reflexión crítica sobre cómo perviven los restos de sociedades pasadas en el presente. Ello entraña el riesgo de romantizar tales restos del pasado, de sucumbir a la atracción romántica por el Otro en sus márgenes. Sin embargo, nada más lejos de eso, ya que la ironía que impregna sus trabajos erradica cualquier tipo de romanticismo en el tratamiento de la temática. La idea de búsqueda y descubrimiento de esas reminiscencias puede ser una faceta romántica, pero a la hora de tratarlas, Viñas establece un discurso reflexivo: busca el choque en el momento de la recepción por un espectador potencialmente urbanita. Porque la labor etnográfica de José Luis Viñas no está destinada a dialogar sólo con los restos culturales de un mundo rural ya agonizante. Su verdadera labor etnográfica atañe a la sociedad actual, urbana, la sociedad de la globalización. El artista pretende enfrentar al posible espectador de la ciudad con estos restos aún vivos del pasado y su principal propósito consiste en establecer un debate a partir de dicho enfrentamiento. Debate que recuperaría no sólo fragmentos de memoria provenientes del mundo rural y condenados a la desaparición (como explican las palabras del artista), sino que les daría visibilidad y además podría ser un elemento de cuestionamiento o subversión dentro de la racionalidad, la estetización y la auto-referencia que a veces impera el hábitat urbano.

Ya que estas propuestas de diálogo todavía no son del todo posibles por la poca visibilidad que tiene la obra de Viñas, lo que se intentará aquí será analizar una de sus últimas series de obras, realizada entre el final del 2009 y el comienzo del 2010, para así comprender el compromiso del que el artista parte: la conciencia de que si él no refleja y recupera los restos de la memoria depositada en los últimos miembros de una comunidad a punto de desaparecer, nadie lo hará, siendo éste es un tema que interesa poco a la oficialidad artística del país.

Los inadaptados (León-Oeste): ¿locos en los márgenes de la realidad?

A principios del 2009, José Luis Viñas escribió un *Cuaderno de artista* al que se puede acceder de forma digital a través de la página web de la “Asociación Cruce, Arte y Pensamiento” de

1. VIÑAS, J.L.: “Gotas de ámbar” en *Cuaderno de artista*, <http://crucecontemporaneo.wordpress.com/2009/03/12/gotas-de-ambar-jose-luis-vinas/>

Madrid². Se trata de un cuaderno articulado temáticamente en cinco capítulos donde el artista explica su modo de trabajo, sus referentes artísticos y literarios, su toma de posición dentro del mundo del arte y sus obsesiones a la hora de crear, todo ello entremezclado con rasgos autobiográficos. El primer capítulo del cuaderno, “El camino amarillo”, está dedicado temáticamente a la figura del Loco del Tarot. El artista explica su fascinación por este personaje y relaciona su significado y representación con figuras pertenecientes al folclore, la literatura o a ciertos tipos de comportamiento ritual: las *botargas* de Guadalajara, arlequines y payasos, duendes, sacamantecas u hombres del saco, pordioseros que deambulan de un pueblo a otro o personas cuya excentricidad está muy marcada dentro de la comunidad en la que están insertos. Indica Viñas que el Loco del Tarot está presente en todos y cada uno de ellos, señalando de esta manera que existe un sustrato común de asimilación de esta figura a lo largo del tiempo.

El Loco del Tarot es uno de los veintidós arcanos mayores de la baraja y es el único que carece de número. Esta ausencia numérica simboliza que el Loco se encuentra al margen de todo orden y sistema y que es una figura marginal en relación con el resto de los arcanos de la baraja³. Es muy importante esta atracción del artista por la figura del Loco, ya que todas sus obras están plagadas por personajes que entran dentro del patrón de este arcano. *Los inadaptados (León-Oeste)* testimonian este interés. La serie de obras está situada geográficamente en la comarca de La Cabrera leonesa, en el extremo Suroeste de León, colindando en parte con la provincia de Orense al oeste y la provincia de Zamora al sur. Se trata de una región muy aislada por su orografía, de difícil comunicación con el exterior, lo que la ha relegado a un aislamiento a lo largo del tiempo. El artista la describe así:

La Cabrera leonesa es tal vez una de las comarcas más aisladas de España. En sus pueblos casi deshabitados, a excepción de aquellos que viven de explotar sus canteras de pizarra, se erigen extrañas edificaciones que parecen propias de otro lugar⁴.

La comunidad de personajes representados en esta serie de obras, se encuentra en el límite entre realidad y ficción, aquel que las separa y las une al mismo tiempo. Este tratamiento se acerca en cierto modo a la corriente literaria que utiliza la ficción como espejo de la realidad. En España, uno de sus principales representantes es Luis Mateo Díez con cuya obra además el artista tiene una estrecha afinidad. Viñas ha estudiado profundamente su obra y ha dialogado con el autor. Unos diálogos que han dado su fruto a la hora de realizar sus obras, ya que ambos comulgan con la idea de que la literatura y el arte juegan un papel importante en “la lucha contra el olvido que nos destruye”⁵. Una de las principales obras de Luis Mateo Díez, la trilogía de *El Reino de Cela-*

2. <http://crucecontemporaneo.wordpress.com/category/jose-luis-vinas/>

3. CIRLOT, J.E.: *Diccionario de símbolos*, Madrid, Siruela, 1997, p.287.

4. VIÑAS, J.L.: *Los inadaptados (León-Oeste) 2009/2010*. Inédito.

5. Palabras de Luis Mateo Díez que se pueden extrapolar a José Luis Viñas. MATEO DíEZ, L.: “El espejo de la ficción” en ANDRES-SUÁREZ, I. y CASAS, A.(ed.): *Luis Mateo Díez: Cuadernos de Narrativa*, Madrid, Arco/Libros, 2005, p. 11-25.

ma⁶, situado geográficamente en el páramo leonés, está formada por pequeñas constelaciones de historias que juntas dibujan el mundo que representan. Viñas a su manera también crea estas pequeñas constelaciones con sus series y, al igual que Mateo Díez, utiliza la ficción como espejo de lo observado. Pero además introduce en la representación elementos oníricos que desvinculan a sus personajes de un tiempo concreto, sumiéndolos en una especie de tiempo mítico. Crea una comunidad secreta, silente, con la que dibuja una atmósfera o clima de pesadumbre e inquietud. La serie de *Los inadaptados* muestra los restos de una sociedad del pasado apegada a lo rural que, vista desde la óptica del tiempo actual propio de la sociedad urbana, aparece deformada, rayando el esperpento. A ello se suma que el tipo de personaje descrito, ya dentro de la comunidad rural en la que se encuadra, se mueve en los márgenes de lo socialmente aceptado, son personas marginales no insertas totalmente en las dinámicas y los comportamientos considerados normales por el resto de su comunidad (aquella de un tiempo pasado), como por ejemplo el pirómano que vela sólo por sus propios intereses, llamado “Fiyo das tinieblas” (hijo de las tinieblas); el joven que vuelve a casa después de haber vivido fuera y llega cargado de utopías y buenas intenciones, intentando hacer oír su voz a quien ya no oye nada: “Chispón zafiante” (borracho desafiante) lo llama el artista [Fig. 4]; el único modisto de la zona, cuyo trabajo y comportamiento se considera una extravagancia: “Los farrapos del Chocrio”; restos de la dictadura que aún no saben que ésta terminó: “Sargento Carranca”... Así, como vemos, su marginalidad proviene de dos ámbitos: del hecho de pertenecer al mundo rural ya en desaparición y por ser marginales incluso dentro de ese mundo rural.

Los títulos de las obras están compuestos por el artista partiendo del dialecto cabreirés y, bien conociendo su traducción o bien por proximidad de las palabras al castellano, ya indican que cada obra de la serie tiene, además, una importante carga de ironía por parte del autor. Ironía que, no obstante, no erradica ciertos matices amargos producto de una tristeza que se establece de forma empática con el personaje descrito. Al fin y al cabo son restos marginales de una sociedad que se acaba y desaparece en el olvido, lo que conlleva siempre un grado de angustia por lo que va a desvanecerse, se tenga apego o no a ello. Ante esta pérdida, José Luis Viñas ha optado por el camino de la reflexión y el trabajo con esos restos en los que aún late una frágil vida. Una reflexión que le ha llevado a crear sus obras utilizando la estrategia del cuento.

El cuento a veces pretende crear universales desde los que explicar ciertos aspectos del mundo, traduciendo en muchas ocasiones traumas y miedos que yacen en el subconsciente colectivo de la sociedad donde se crean. Todo ello implica varios grados de conocimiento por parte del autor: por un lado el del patrimonio antropológico de la zona estudiada y por otro el imaginario de la comunidad retratada. Estos grados de conocimiento son utilizados cuidadosamente por Viñas: ha observado de forma minuciosa el hábitat rural, el tipo de edificación, sus costumbres, incluso el dialecto hablado, como ya se ha citado. Cada obra va titulada con unas palabras tomadas del dialecto cabreirés, asimilando un habla también en extinción y dando si acaso la posibilidad de expre-

6. MATEO DÍEZ, L.: *El Reino de Celama*, Barcelona, Círculo de Lectores, 2003.

sarse a los personajes creados. En cuanto al imaginario de la comunidad retratada, el artista traduce a veces sus miedos y supersticiones personificados en personajes aislados, como la “Gusmia das Maraños”: una anciana que vive sola y es tenida por bruja, dedicándose a recoger los recuerdos de aquéllos que van a contárselos. O “Burbuleta enceñiscada” [Fig. 3]: otra anciana cuya vida quedó anclada en el pasado, sin posibilidad de mirar al futuro, viviendo sólo de sus recuerdos y vistiendo su vestido de primera comunión. Ésta es descrita por el artista como una mariposa cenicienta.

Toda la serie está plagada además de numerosos indicios mortuorios, señales de muerte que tiñen la percepción de la vida de los *inadaptados* como una degradación o una ruina. Lo vemos en “Gulico tarabanco” [Fig. 5], el abuelo cuya memoria se deshace y descompone en el exceso de su soledad, carcomiendo también su cuerpo, quedando en los huesos, próximo a la muerte, tal como indica el adjetivo “tarabanco” (tronco con muchos nudos; hueso sin carne) y con la cabeza inclinada, melancólica en su ensimismamiento. El artista se sirve del doble significado de “tarabanco” para representar al abuelo como un árbol viejo, consumido, lleno de nudos y rodeado de oscuridad y nubes de recuerdos. O está el caso de la obra “Muria morredeira” cuyo nombre en dialecto cabreirés es una redundancia de significado, un ahondamiento en el mismo: describe una casa en ruinas y moribunda. El personaje que habita su interior es el enterrador del pueblo, cuya casa se piensa llena de huesos.

En investigaciones previas sobre la comarca con la que iba a trabajar, Viñas manejó como una importante fuente de información el libro de viajes que Ramón Carnicer escribió en 1962: *Donde las Hurdes se llaman Cabrera*⁷. Publicado en la década del desarrollismo económico dentro de la dictadura franquista, el libro de Carnicer muestra, a través de los ojos del viajero, la situación social y económica de las comarcas rurales por las que discurre su ruta: la miseria de sus gentes, su ingenuidad, la extrema desnudez de sus formas de vida. Esta imagen tan marginal de una de las comarcas del país, no cuadraba muy bien con la faz que el régimen estaba construyendo para potenciar el desarrollo económico. Ya entonces la comarca de la Cabrera parecía haberse detenido en el tiempo, sensación que lejos de corregirse, ha ido aumentando hasta el presente, cuando el artista la retrata. Hay un pasaje del libro de Carnicer que clarifica muy bien la situación material de las gentes que habitaban (y habitan) La Cabrera:

Las casas surgen acá y allá aprovechando un ensanche en el declive de la montaña y sin subordinarse a la línea de una supuesta calle. Son de canto pelado, a menudo con una segunda planta, total o parcialmente de madera. A estas casas les han ido saliendo raros apéndices, cuerpos laterales que por un lado tienen muro propio y por el otro cabalgan en el tejado de otra casa situada a nivel inferior. A su vez, sobre la espalda y el tejado de aquella casa coja, se apoya otra, edificada más arriba. El enlace de estas construcciones es a veces intrincadísimo, y conduce fácilmente de la idea casa a la idea hombre, y a imaginar que se trata de grupos de pordioseros y tullidos apoyándose entre sí para no caer⁸.

7. CARNICER, R.: *Donde las Hurdes se llaman Cabrera*, Barcelona, Seix Barral, 1964.

8. *Ibidem*, p.75

Ya Carnicer indica cómo la ruina material en la que viven estas gentes se convierte en reflejo de su condición: “conduce fácilmente de la idea casa a la idea hombre”. La ruina arquitectónica de las viviendas es un reflejo de la sociedad que las habita, las ruinas de la sociedad rural que son ruinas antropológicas. Ésta relación entre ruina arquitectónica y ruina antropológica es uno de los principales sustentos de la obra de Viñas y se clarifica gracias a la combinación de fotografía, historia y personaje inventado. La relación que se establece entre la fotografía como documento y el dibujo como ficción, es por asimilación, como si las historias que cuentan sus personajes inventados, los trazos de memoria depositados en ellas, fueran testimonio de la ruina material en que se imaginan como fantasmas.

Carnicer asocia además la imagen de las casas ruinosas a figuras de “pordioseros y tullidos”, gente miserable y rodeada de miseria. Entonces, una vez más, encontramos un paralelismo en ello con la obra de Viñas. Ya se ha explicado la fascinación del artista por la figura del Loco del Tarot de Marsella, por la marginalidad que representa su figura. Ésta imagen del Loco tiene una variante en otra importante baraja del Tarot, en la baraja de Mantegna. En el Tarot de Mantegna la carta equivalente al Loco es el Mísero, un personaje vestido con andrajos y situado en un escenario de ruinas, reflejo de su condición, con un árbol seco que no crece y la cabeza inclinada con una expresión de profunda desdicha o quizá melancolía. Explica Raimón Arola sobre esta carta que el mísero se convierte en un muerto en vida por no ser consciente de su tiempo, por no vivirlo y estar siempre errante, sin rumbo fijo⁹. Nada más acertado para describir a los *inadaptados*, anclados en el pasado, perdidos en él sin saber ni poder salir ya de su cerco.

Conclusión

Hay una figura que es especialmente significativa y que puede servir como alegoría del tiempo que rige esta comarca marginal que es La Cabrera: es la obra de “L'outro Losada” [Fig. 6], en recuerdo del relojero Losada (de origen cabreirés) que construyó el reloj de la Puerta del Sol¹⁰. Sin embargo, este reloj que crea “el otro Losada” está destinado a ralentizar el tiempo, a pararlo y dice su historia que lo ha conseguido con resultados visibles en toda la comarca. El otro Losada es un personaje consumido en fuego azul, el mismo fuego con el que parece evaporar el tiempo.

“L'outro Losada” es una metáfora del tiempo en que está sumida La Cabrera, un tiempo ralentizado sino detenido. Sin duda Viñas señala metafóricamente una diferencia temporal conforme al ritmo de las ciudades, estudia una superficie temporal diferente. Estas diferencias temporales pueden ser mejor comprendidas mediante el modelo historiográfico de los estratos de tiempo¹¹. Este modelo permite explicar por qué en el mundo rural todavía quedan restos marginales y olvidados de las sociedades campesinas del pasado. El historiador alemán Reinhart Koselleck explica que, para comprender bien los cambios y progresiones del tiempo histórico, no

9. AROLA, R.: *El Tarot de Mantegna*, Barcelona, Alta Fulla, 1997, p.50.

10. CARNICER, R.: *Op.cit.* p.30.

11. KOSELLECK, R.: *Los estratos del tiempo: estudios sobre la historia*, Barcelona, Paidós, 2001.

son suficientes ninguno de los dos esquemas que se manejan en la construcción de los discursos históricos: el esquema lineal y el esquema circular sobre la recurrencia del tiempo. Koselleck dice que toda secuencia histórica contiene tanto elementos lineales como elementos recurrentes, pero que además está compuesta de diferentes velocidades y medidas que explicarían distintos modos de cambio. Es por ello que propone como esquema historiográfico alternativo a la línea y el círculo, el modelo de los estratos, porque ejemplifica de este modo las diferentes capas de las que se compone el tiempo histórico: capas con diferente grosor y textura que conviven en un mismo ámbito espacial. Todo ser vivo tiene su propio tiempo y lleva en sí mismo la medida del tiempo¹², dice Koselleck, y es ello lo que permite la convivencia de diferentes ritmos temporales. Y si cada ser vivo tiene su tiempo, por ende el tiempo histórico se apoya en finitudes biológicas, por lo que cuando los últimos restos de estas comunidades marginales desaparezcan, desaparecerá también todo su mundo. En *Los inadaptados (León-Oeste)* Viñas disecciona el tiempo y señala las diferencias de una superficie temporal a otra, comprendiendo así que no todos los lugares se rigen por la misma velocidad temporal y que por ello encontramos comarcas aisladas, marginales dentro del tiempo de avance de la ciudad y al borde de la desaparición.

Es importante contemplar las ruinas de tiempo que Viñas ha captado en sus obras. Ruinas que pertenecen a un hábitat rural más que olvidado y cuyos restos sólo se pueden recuperar ya mediante el arte y la literatura.

Bibliografía

- ALONSO RODRÍGUEZ, J.: "Donde las Hurdes se llaman Cabrera: realismo y cercanía en la figura de D. Manuel" en GÓMEZ, Ubaldo: Vida y obra de Ramón Carnicer, Oviedo, Universidad de Oviedo, 1989, p.207-217.
- AROLA, R.: *El Tarot de Mantegna*, Barcelona, Alta Fulla, 1997.
- AUGÉ, M.: *El tiempo en ruinas*, Barcelona, Gedisa, 2008.
- BERTI, G. y GONARD, T.: *Tarot Visconti. Ejemplo extraordinario del arte renacentista*, Madrid, Gaia Ediciones, 2004.
- BOYM, S.: *The future of nostalgia*, Nueva York, Basic Books, 2001.
- CARERI, F.: *Walkscapes. El andar como práctica estética*, Barcelona, Gustavo Gili, 2004.
- CARNICER, R.: *Donde las Hurdes se llaman Cabrera*, Barcelona, Seix Barral, 1964.
- CLAIR, J.: "L'Ange de l'Histoire. Mélancolie et temps modernes » en CLAIR, J.(dir) : *Mélancolie. Génie et folie en Occident*, Paris, Gallimard, 2005, pp.433-495.
- CIRLOT, J.E.: *Diccionario de símbolos*, Madrid, Siruela, 2003.
- CRUZ, M.: *Cómo hacer cosas con recuerdos*, Buenos Aires, Katz Editores, 2007.
- DAVILA, T.: *Marcher, créer. Déplacements, flâneries, dérives dans l'art de la fin du XXe siècle*, Paris, Editions du Regard, 2002.

12. *Ibidem*, p.36.

- DELGADO BUJALANCE, B. y OJEDA RIVERA, J.F.: “La comprensión de los paisajes agrarios españoles. Aproximación a través de sus representaciones” en *Boletín de la Asociación de Geógrafos Españoles* 51, Murcia, 2009, p.93-126.
- ELIADE, M.: *Aspectos del mito*, Barcelona, Paidós, 2000.
- GAMERO DE COCA, J.: *La mirada monstruosa de la memoria. Desviaciones de la memoria en la novelística española contemporánea*, Madrid, Ediciones Libertarias, 2009.
- GAVELA, César: Ramón Carnicer, León, Diputación Provincial de León, 1993.
- HALBWACHS, M.: “Memoria colectiva y memoria histórica” pp.53-88, “La memoria colectiva y el espacio” pp.131-162 en *La memoria colectiva*, Zaragoza, Pressas Universitarias de Zaragoza, 2004.
- JELIN, E.: *Los trabajos de la memoria*, Madrid, Siglo XXI, 2002.
- MAROT, S.: *Suburbanismo y el arte de la memoria*, Barcelona, Gustavo Gili, 2006.
- MATA OLMO, R.: “Los paisajes agrarios.” en GIL OLCINA, A. y GÓMEZ MENDOZA, J.(coord.): *Geografía de España*, Barcelona, Ariel, 2001, p.299-327.
- MATEO DÍEZ, L.: *El Reino de Celama*, Barcelona, Círculo de Lectores, 2003.
- MATEO DÍEZ, L.: “El espejo de la ficción” en ANDRES-SUÁREZ, I. y CASAS, A.(ed.): *Luis Mateo Díez: Cuadernos de Narrativa*, Madrid, Arco/Libros, 2005.
- MELVILLE, S.: “El giro entre las ruinas” *Estudios visuales* 6, Murcia, CENDEAC, 2009, pp. 109-122.
- MERINO, J.M.: “La ruina del cielo de Luis Mateo Díez. Una culminación” en ANDRES-SUÁREZ, I. y CASAS, A.(ed.): *Luis Mateo Díez: Cuadernos de Narrativa*, Madrid, Arco/Libros, 2005.
- MOLINERO, F.(ed.): *Atlas de la España Rural*, Madrid, Ministerio de Agricultura, Pesca y Alimentación, 2004.
- ORTEGA CANTERO, N.: “Hábitat rural.” en GIL OLCINA, A. y GÓMEZ MENDOZA, J.(coord.): *Geografía de España*, Barcelona, Ariel, 2001, p.328-340.
- PROPP, V.: *Morfología del cuento*, Madrid, Akal, 1985, (trad.: F.Díez del Corral).
- PUENTE LOZANO, P.: “Los pueblos deshabitados del Sobrepuerto (Huesca) y su memoria amarilla” en *Actas del XII Coloquio de Geografía, Turismo, Ocio y Recreación*, Madrid, Universidad Carlos III, 2010.
- RICO GONZÁLEZ, M. y GÓMEZ-LIMÓN, J.A.: “Sociedad y desarrollo rural en Castilla y León: un estudio de opinión pública” en *Boletín de la Asociación de Geógrafos Españoles* 48, 2008, pp.199-223.
- RODRÍGUEZ MARTÍNEZ, F.: “Las montañas: poblamiento y sistemas agrarios.” En GIL OLCINA, A. y GÓMEZ MENDOZA, J.(coord.): *Geografía de España*, Barcelona, Ariel, 2001, p.371-391.
- SENABRE, R.: “Temas y motivos en la narrativa de Luis mateo Díez” en ANDRES-SUÁREZ, I. y CASAS, A.(ed.): *Luis Mateo Díez: Cuadernos de Narrativa*, Madrid, Arco/Libros, 2005.
- VEGA, F., LLAMAZARES, J. y ORUETA, C.: *Elogio de la distancia. Dos miradas a un territorio*, Lugo, Bren Entertainment, 2008.



Erosión, olvido...

El Hombre-caja baila desafortunadamente ahora que sabe cómo en breve tiempo va a ser abandonado a la orilla del mar hasta que las olas desgasten su cúbico traje, revelando su blanco y débil cadáver.



CUENTO DE INVIERNO.

Juegos del sapo muerto.

En Gomarro (Soria) , pequeño pueblo situado a notable altura, al llegar lo más crudo del invierno, comienzan unas extrañas competiciones. Su inicio coincide con la primera nevada del año y duran hasta que alguien escarbando halle un sapo muerto entre la nieve. Esos días se celebran las famosas “sientonas” , que son unos concursos de permanencia a la intemperie sin moverse. Los que participan en ellas ingieren abundante aguardiente para no sentir el frío.





Burbuleta enceñiscada .

La pobre niña que nunca se quiso desprender del vestido de comunión ya peina canas, pero no lo sabe. Sus padres ahora viven sólo como sombras; eso también lo ignora. Como una mariposa rebozada en ceniza blanca se agita su cuerpecito arrugado, sospechando amargamente su soledad.





Chispón chafiante.

Un hombre, amante de la tierra de sus padres, ha vuelto de Bélgica para reflotar su agónico pueblo. Autoproclamado alcalde, no parece haber conseguido mucho en los meses que lleva aquí. A veces se pasea borracho por el supuesto Consistorio con un pesimista letrero, mientras vocea sin ton ni son y el sudor se le escurre por la frente.





Gulico tarabanco.

El Abuelo, que ha enviudado hace meses, se apaga poco a poco. Cubierto de palos, parece un árbol agonizante rodeado por un carnaval de espectros nacidos de su memoria descompuesta.





L'outro Losada.

Un antepasado de este hombre, el insigne relojero Losada, fue el único personaje verdaderamente universal que nació en la Cabrera leonesa. Pronto, sin embargo, su sucesor le superará en fama y trascendencia. Una máquina para parar el tiempo, para evaporar las agujas del reloj, lleva años siendo testada en este taller, con resultados visibles en toda la comarca. Su funcionamiento no es perfecto (por ahora) y el tiempo no se ha detenido del todo, aunque su marcha sí se haya ralentizado notablemente.



Luciano Oliver Manchón y la reforma de la iglesia de Malate en 1863 (Filipinas)

PEDRO LUENGO GUTIÉRREZ
Becario FPU. Universidad de Sevilla

Resumen: El terremoto de 3 de junio de 1863 supuso un desastre para la arquitectura de Manila, pero también sirvió para renovar urbanística y estéticamente la ciudad. Los distintos temblores han marcado siempre su desarrollo, pero no sería hasta el del siglo XIX cuando los arquitectos allí residentes decidieran elevar a carácter normativo las investigaciones antisísmicas. Luciano Oliver Manchón, uno de los facultativos más influyentes del archipiélago en ese momento, estaría relacionado con la reconstrucción de distintas obras tales como la Catedral o la iglesia de Malate que centra esta comunicación, avalado por proyectos anteriores como la profunda reforma de la iglesia y convento de San Agustín de la capital.

Palabras clave: terremoto- Manila- 1863- Luciano Oliver Manchón

Abstract: *The earthquake of June 3, 1863 supposed a disaster for the architecture of Manila, but also it served to renew urban development and aesthetically the city. The different quakes have marked always his development, but it would not be up to that of the 19th century when the architects there resident were deciding to raise to normative character the earthquake-proof investigations. Luciano Oliver Manchón, one of the most influential physicians of the archipelago in this moment, would be related to the reconstruction of such different works as the Cathedral or Malate's church that centres this communication, supported by previous projects as the deep reform of the church and San Agustín's convent of the capital.*

Key words: Earthquake - Manila- 1863- Luciano Oliver Manchón

Luciano Oliver Manchón debe considerarse como uno de los arquitectos más influyentes de Manila durante la segunda mitad del siglo XIX. Contemporáneo de Juan José Hervás Arizmendi y del filipino Félix de Rojas, está vinculado con la reforma de la Catedral de Manila en estos años. Igualmente, afrontó distintas intervenciones en iglesias afectadas por los terremotos de 1868, así como la construcción de otras nuevas como la de Taal o el Santo Niño de Tondo. En esta comunicación el primer objetivo es arrojar luz sobre la biografía y catálogo de un arquitecto de singular importancia aunque escasamente conocido. En segundo lugar, se pondrá especial atención en la reforma de un templo como el de Malate. Con ello se pretende recuperar una figura como la del arquitecto Oliver y Manchón en una generación especialmente floreciente, debido por un lado al interés de la monarquía hispana por conservar el archipiélago, lo que se tradujo automáticamente en el envío de profesionales con formación, y por otro lado a los des-

graciados terremotos sufridos por la ciudad en la segunda mitad del siglo XIX, que obligaron a la reconstrucción de gran parte de la capital.

La construcción en Filipinas durante el siglo XIX ofrece un gran interés, si bien apenas ha sido tratada por los investigadores¹. El desarrollo obtenido durante el siglo XVIII vino acompañado en las décadas siguientes de un mayor número de profesionales, que en un primer momento eran mayoritariamente ingenieros militares y que más tarde fueron arquitectos vinculados a instituciones como Obras Públicas o simplemente a las distintas municipalidades. Los perfiles biográficos de los numerosos responsables de obras siguen siendo desconocidos más allá del antiguo trabajo de Retana transcrito por Merino, a lo que deben sumarse algunas aportaciones puntuales más recientes. Todo ello, a pesar del interés de estas construcciones en un ámbito tan peculiar como el asiático, en contacto con territorios como Australia, Singapur o los puertos chinos².

La primera etapa de la biografía del arquitecto es difícil de reconstruir con los documentos conocidos hasta el momento. Según parece antes de establecerse en las islas trabajó ya en el ramo de Construcciones, aunque no llegó a obtener el grado de arquitecto³. Quizás los sucesos de 1848 le obligaron a dejar la península para continuar su carrera ese mismo año en el archipiélago. Desde su llegada comenzaron sus solicitudes de una acreditación que le permitiera acceder a puestos relacionados con el mundo de la construcción. Finalmente en 1866, tras superar los informes de la Academia de San Fernando y la Escuela Superior de Arquitectura, le fue expedido el permiso con la condición de ejercer los cargos dentro del archipiélago y siempre que no existiere titulado para realizar los trabajos. El terremoto de 1863 había multiplicado las tareas de los profesionales existentes, siendo necesario cubrir las plazas creadas al efecto por la corona, y como era de esperar se prefirió a Oliver antes de otras opciones⁴.

A pesar de lo que pudiera pensarse *a priori*, Oliver desarrolló labores constructivas en las islas desde lo que debieron ser sus primeros días en Manila. De hecho, ha podido documentarse que en 1848 se encontraba en Filipinas, más concretamente en la provincia de Tondo intentando hacerse con un cargo que le permitía seguir cerca de la capital⁵. Por ello, no deja de resultar sorprendente que su primera obra en Manila fuese la renovación del convento de San Agustín en 1854⁶. Habida cuenta de la importancia del complejo y de la profundidad de las obras em-

1. Merino, Luis. *Arquitectura y urbanismo en el siglo XIX. Introducción general y monografías*. Manila: Centro Cultural de España-Intramuros Administration, 1987.

2. Retana, Wenceslao R. Breve diccionario de ingenieros, en Merino, Luis. Op. cit. Véase también AA.VV. *Ang Mundo ni Maestro (The World of Maestro): 11 Filipino Masterbuilders and Pioneer Architects*. Manila, Architectural Archives Philippines, 2009.

3. Rodríguez San Pedro, Joaquín. *Legislación ultramarina*. Vol. 10. Madrid: Imprenta de Manuel Minuesa, 1868. P. 751.

4. Real Orden autorizando al Gobernador Superior civil para buscar en el vecino continente asiático, dos arquitectos extranjeros para cubrir las dos vacantes que faltan con arreglo á la Real Orden de 10 de agosto de 63, en *Ibid.* P. 751.

5. Recomendación de Luciano Oliver para director de Obras Públicas. AHN, ULTRAMAR, 435, Exp. 13.

6. Galende, Pedro G. y Trota José, Regalado: *San Agustín. Art & History. 1571-2000*. Hong Kong: San Agustín Museum, 2000.

prendidas, no cabe duda de que debía contar con experiencia y que su trabajo fuese al menos suficientemente conocido como para preferirlo frente a la competencia existente. El proyecto había sido propuesto por fray Juan José Aragonés en 1854 con la supervisión de Oliver y afectó fundamentalmente a la fachada y al recrecido de sus dos torres⁷.

Su vinculación con Tondo debió continuar paralelamente a las obras manileñas, ya que la documentación lo localiza allí como director de Obras Públicas de la provincia, además de retablista y arquitecto, siendo recomendada su vuelta a la capital en 1855. Tres años más tarde, en 1858 se le relaciona con la construcción de la iglesia de Taal, proyecto con el que debió estar vinculado hasta el final de su carrera suponiendo uno de sus proyectos más interesantes⁸. En 1861, de forma paralela a esta obra, finaliza el proyecto de una iglesia para Malabon (Tambobong)⁹. Debió tratarse de una remodelación intensa del edificio anterior, aunque todavía se requiere una investigación al respecto. Estas obras muestran el predicamento que había obtenido en las inmediaciones de la capital. En este mismo año se le debió ofrecer el cargo de Arquitecto Civil de Hacienda del que había sido destituido Juan Rom y Vidiella, renunciando Oliver al mismo al igual que había hecho con anterioridad Fernando Fernández de Córdoba y Juan Caballero¹⁰. Tras el terremoto hubo necesidad de cubrir tres plazas de arquitecto de la ciudad, lo que generó su petición a la corona de permiso para acceder a los mismos sin el título correspondiente, en cierto sentido, como había ocurrido años antes con el caso de Félix Roxas. Los beneficiarios fueron Antonio Moraleda, Luis Céspedes Gato y de forma interina Luciano Oliver Manchón que debió permanecer en el cargo hasta 1870 cuando fueron suprimidos los mencionados puestos de arquitectos municipales¹¹.

El terremoto de 1863 supuso a la vez una oportunidad para el arquitecto y un lastre para su carrera. Era el responsable del recrecido de las torres de la iglesia de San Agustín, obra que apenas superó el temblor poniendo en serie peligro un edificio que había subsistido apenas sin cambios en ese sector desde el siglo XVII. Soportando las lógicas reticencias por parte de los agustinos de Filipinas, ese mismo año se responsabilizaría de las obras del convento y parroquia de Nuestra Señora de los Remedios de Malate. Según Francisco Cuadrado, agustino encargado de la administración de la iglesia, en los más de cinco años que había durado la recomposición del templo, el arquitecto se había ausentado de la obra en numerosas ocasiones, lo que según su opinión debía ser tenido en cuenta a la hora de hacerse efectivos los honorarios. Según el mismo fraile, entre el comienzo de las obras y con anterioridad a 1874 el arquitecto pasó al menos dos temporadas en España, lo que supone un dato inédito de gran interés. Desgraciadamente no se pueden concretar sus fechas, pero muestra que el arquitecto mantenía buena relación con la península, lo que seguro favoreció su designación para la obra catedralicia.

7. Galende, Pedro G. *San Agustín. Noble Stone Shrine*. Manila: Formoso Publishing, 1989. p. 49.

8. Galende, Pedro G.: *Philippine Church Façades*. Manila: San Agustín Museum, 2008. Pp. 180-181.

9. *Ibíd.* P. 23.

10. Expediente sobre reposición de Juan Rom como arquitecto civil de Hacienda. AHN, ULTRAMAR, 5206, Exp.2

11. Creación de plazas de arquitecto de Administración Local, su provisión y supresión. AHN, ULTRAMAR, 606, Exp. 7.

En 1868 se encontraba en Manila, ya que es el autor de un proyecto de adquisición de terrenos para el nuevo cementerio manileño¹². La Real Orden que le permitía ejercer la arquitectura en el archipiélago había cambiado el nivel de confianza y el tipo de encargos de Oliver, que se incrementarían en los últimos años de su carrera¹³. Ostentó el cargo de arquitecto del Ayuntamiento de Manila debiendo permanecer en el cargo entre 1870 aproximadamente y 1874. Tras el cese del arquitecto de la Academia de San Fernando Baldomero Botella Coloma en 1869, toma el cargo interinamente el maestro de obras Antonio Ulloa. La plaza se adjudicó a Manuel Chápuli Guardiola, pero tras incomparecencia el puesto pasó a Oliver¹⁴.

En 1870, probablemente antes de su segundo viaje, Oliver había presentado unos planos para renovar la catedral manileña, proyecto que quizás intentó impulsar en la península más tarde¹⁵. En 1873, quizás recién llegado del periplo, proyectó una nueva iglesia para el Santo Niño de Tondo, que quedaría desgraciadamente destruida tras el terremoto de 1880¹⁶. En 1877 Oliver volvía a ostentar el cargo de arquitecto municipal, y como tal modificó el proyecto de Antonio Ulloa para el nuevo Tribunal de Sangleyes¹⁷. Hasta el momento es el último proyecto conocido del arquitecto español, desapareciendo además de distintos puestos que había ostentado. Aunque es posible que regresara a la península también, es probable que falleciera durante estos años.

La biografía del arquitecto muestra el grado de importancia que tomó el sismo de 1863 en el desarrollo laboral de toda una generación de profesionales. El terremoto obligó a una respuesta de los arquitectos de la ciudad a la problemática sísmica de Filipinas que con anterioridad se limitaba a soluciones puntuales y muy personales, que casi nunca son descritas en la documentación¹⁸. A partir de 1863 se comenzó a constatar y normalizar prácticas constructivas experimentadas en las islas desde antiguo, que tendrían como resultado el corpus normativo nacido tras el segundo gran terremoto del siglo, el de 1880¹⁹.

Las renovadas previsiones ante el peligro sísmico cambiaron significativamente el mundo de la construcción en Filipinas. Por una parte la necesidad de profesionales que dirigieran las múltiples reconstrucciones colisionó con los intentos de control técnico y burocrático que pretendían instaurarse. Gran parte del patrimonio inmueble religioso debió ser intervenido en poco

12. Aprobación del proyecto de un nuevo cementerio en Manila. AHN, ULTRAMAR, 501, Exp. 3.

13. Cabe la posibilidad de que se trate del mismo personaje que como Luciano Oliver es propuesto a comendador de la Orden de Carlos III en 1869. Cárdenas Piera, Emilio de. *Propuestas, solicitudes y decretos de la Real y muy distinguida Orden de Carlos III*. Tomo IV. Madrid: Hidalguía, 1996. P. 224.

14. Aumento de plazas de arquitecto del Ayuntamiento de Manila y su provisión. AHN, ULTRAMAR, 606, Exp. 6.

15. Morales, Alfredo J. "Una catedral para Manila" en Morales, Alfredo J. (coord.). *Filipinas: puerta de Oriente: de Legazpi a Malaspina*. San Sebastián-Manila, SEACEX, 2004.

16. Aprobación de proyectos de restauración de la Catedral de Manila. AHN, ULTRAMAR, 540, Exp. 1. Sobre la participación de Oliver en esta obra puede consultarse como más reciente publicación Galende, Pedro G.: *Philippine... op. cit.*

17. Aprobación de proyectos de reparación de casas Tribunal de Binondo. AHN, ULTRAMAR, 513, Exp. 5.

18. Nuevo sistema de construcción de edificios para preservarlos de los terremotos. AHN, ULTRAMAR, 522, Exp. 12.

19. Ruiz Gutiérrez, Ana: "Las técnicas constructivas en Manila a partir de los terremotos de 1863 y 1880". *Actas del IV Congreso Nacional de Historia de la Construcción*. Cádiz: Sociedad Española de Historia de la Construcción- I. Juan de Herrera-ETSA Madrid-Arquitectos de Cádiz-COATC, 2005.

tiempo lo que permite hoy un acercamiento conjunto a todas estas restauraciones. Entre ellas se encuentra la reforma del convento-parroquia de Malate dirigida por Oliver. Es de gran importancia devolverle su autoría sobre gran parte de este edificio, en contra de la atribución a Francisco Cuadrado, párroco del momento, como sigue apareciendo a las puertas del templo. De hecho, en las últimas publicaciones sobre arquitectura en Filipinas donde la iglesia de Malate ha recibido cierta atención se continúa valorando esta infundada atribución²⁰.

La documentación que ha servido de base a este estudio se encuentra en el Archivo de la Archidiócesis de Manila. Esta ubicación no es casual ni excepcional a pesar de tratarse de un convento agustino, pues la documentación debería conservarse hoy bien *in situ*, bien en el archivo de la provincia correspondiente actualmente en Valladolid. Según puede interpretarse de este y otros ejemplos, las órdenes delegaban este tipo de responsabilidades constructivas cuando las posibilidades lo permitían, evitando un gasto a la provincia. De hecho en 1850 el arzobispado llevaba el control de algunas obras en la provincia de Tondo, como las que se realizaban en Antipolo, Santa Ana o Santa Cruz entre otras. El convento de Nuestra Señora de los Remedios de Malate era fundamentalmente una parroquia y por tanto dependiente del clero secular en aspectos de gestión. De esta forma el control de la obra se llevaba a cabo desde el arzobispado, aunque la administración espiritual y material recallera en manos agustinas.

Según esta documentación, el arquitecto no presentó en ningún momento al párroco ni el plano de la obra, ni el presupuesto de la misma²¹. Es el mismo agustino encargado de la administración del templo el que pregunta al prelado si, como correspondía, ambos documentos le habían sido remitidos. El plano, como sospechaba el párroco, nunca debió realizarse en contra de lo que obligaba la reciente reglamentación de construcción. El presupuesto, por otra parte sí existía en el archivo arzobispal con fecha de 6 de julio de 1863, es decir, solo un mes y tres días más tarde del infausto terremoto. La intervención propuesta, fruto de la visita del arquitecto, puede resumirse en una reparación general de la iglesia, que incluía una nueva bóveda de cañón, la construcción de las dos pequeñas torres y la decoración de la fachada, la construcción de un crucero completamente nuevo y la reparación de las casas parroquiales. El monto total ascendía a más de 23.217 pesos, aunque no se incluían los honorarios del arquitecto. Aunque no perteneciente al proyecto de reforma de Oliver, la iglesia de Malate se vio directamente afectada por la reforma urbanística que se llevó a cabo en las inmediaciones de forma coetánea. Delante de la iglesia, seguramente aprovechando su renovación, se colocó el nuevo monumento a Isabel II, lugar que ocupó hasta entrado el siglo XX, cuando fue trasladado a su ubicación actual junto a las murallas de Intramuros²².

En contra de lo que ocurría en el siglo XVIII, en la que existía la tradición de consignar documentalmente los jornales de los trabajadores, en este caso es el propio Oliver el que firma el

20. Galende, Pedro G. y Javellana, René B. *Great Churches of the Philippines*. Makati: Bookmark, 1993. P. 33. y Galende, Pedro G. *Façades... op. cit.*

21. Archdiocesan Archives of Manila (AAM). Box 13.A.3. Folder 9.

22. Todavía se encontraba allí cuando Fernando Amorsolo (1892-1972) la pintara en 1962. El cuadro se encuentra en el Asian Art Museum, Chong-Moon Lee Center for Asian Art and Culture de San Francisco.

presupuesto sin facilitar más datos. Por fortuna, en la lista de acreedores de la obra se introdujeron los nombres del contratista Cipriano Buningen por las partidas pétreas y del chino Santiago Po-oco, por la madera²³. Por el momento sus nombres no han sido localizados en otros documentos que pudieran arrojar luz sobre su labor en las islas.

Como es habitual en el Archivo Arzobispal, en el legajo que recoge las obras aquí analizadas se aglutinan documentos de diversas épocas. A través de esta circunstancia se ha podido saber que la causa del lamentable estado del templo de Malate no fue exclusivamente el terremoto. De hecho el propio Oliver seguía expresando su desconcierto ante la cubierta lúnea del edificio, que seguía en pie, a pesar de su escasa calidad frente a la mayor parte de las existentes en la ciudad que habían cedido. La iglesia y las dependencias anexas requerían de una importante intervención al menos desde finales de la primera mitad del siglo XIX. Una medida previa a la llegada de Oliver, de carácter urbanístico y promovida por el alcalde de Tondo, fue la supresión en 1848 de buena parte del atrio que precedía a la iglesia para convertirse en poco tiempo en una plaza. La existencia de este tipo de espacios, tan comunes en la arquitectura conventual novohispana tienen ejemplos documentados y conservados en el archipiélago, aunque ninguno de ellos se encontraba tan cerca de Intramuros²⁴. Su uso, según la misma documentación de Malate, era tanto el de cementerio como el de espacio para celebraciones paralitúrgicas. Unos años antes del terremoto, en 1855, el párroco pedía dinero para enlosar la calle del frente de la iglesia, de forma que se pudieran continuar celebrándose las procesiones que antes se harían en el atrio. Esto hace pensar que la obra urbanística fue llevada a cabo, pero las celebraciones continuaron en el espacio aún libre ante el acceso al templo.

El proyecto de Oliver, quizás con plano adjunto, fue enviado al arquitecto civil, que en ese momento era Juan Rom. La autorización fue acompañada de algunas modificaciones que desgraciadamente no han trascendido, aunque tampoco parece que afectaran en exceso al proyecto. El informe positivo de Rom permitió continuar el proceso burocrático en la Inspección General de Obras Públicas, que en ese momento regentaba Fernando Fernández de Córdoba. El terremoto había obligado a agilizar muchos de estos trámites, por lo que una obra como esta no debió tomar demasiado interés frente a otras reconstrucciones más completas. Como se ha señalado, el proyecto de Oliver se centraba en tres partes del complejo: la fachada, el crucero y las casas parroquiales.

La fachada del templo agustino de Malate cuenta con distintas etapas constructivas que al parecer no modificaron sustancialmente episodios precedentes. De esta forma, a la luz de la documentación puede afirmarse que los dos primeros cuerpos pertenecen a la construcción original del siglo XVIII²⁵. El edificio sería recreado por Oliver restituyendo los remates de las torres y elevando la altura de la nave principal. Por último, una última intervención en el siglo XX modificó los re-

23. En otro documento el chino que aparece en este capítulo es Narciso Lao-Paco.

24. Galván Guijo, Javier: "Apuntes de arquitectura colonial española en Filipinas" en AA.VV.: *Manila 1571-1898. Occidente en Oriente*. Madrid: CEHOPU, 1998

25. Véase la figura 2

mates decimonónicos, así como el hastial²⁶. Volviendo a la intervención del siglo XIX, Oliver habla de incorporar cuatro pilastras dóricas, que deben corresponder a la pareja, quizás antiguamente pareadas, que flanquea el nicho central del tercer cuerpo. La intención del arquitecto era dar a la fachada *un aspecto más propio de un templo católico, decorándola sencillamente*. La construcción de las torres también quedan descritas en el documento. Oliver se limitó a recrear el tercer cuerpo, sin intervenir en la parte baja. Para ello utilizó mampostería de ladrillo, más ligero y apropiado para un cuerpo de campanas. La cubierta de los mismos consistía en medias naranjas rematadas con *cupulinos*, seguramente linternas octogonales, cuya estructura fue realizada en madera de molave.

Un aspecto a tener en cuenta en la fachada de Malate es el grado de desintegración de la parte más antigua. Aunque ciertamente puede relacionarse con la calidad de la piedra y la exposición a la contaminación actual, debe señalarse que al otro lado del atrio históricamente se encontraba el mar. Esta y otras circunstancias han afectado a la fachada. Algunos elementos descritos en el presupuesto económico tales como las cruces de molave o hierro, así como los dos jarrones de madera para los extremos, componentes que jalonarían la construcción dándole un aspecto distinto han desaparecido sin dejar rastro en representaciones gráficas. Algunos autores han querido ver en Oliver un *Greek-revival*, especialmente en sus fachadas. Malate no permitió al arquitecto expresar sus planteamientos al respecto, realizando una intervención no demasiado agresiva, pero parece más correcto considerar sus diseños como herederos del neoclasicismo español salido de la Academia de San Fernando.

El único sector del templo que fue completamente reconstruido en esta intervención fue el crucero y la cabecera. Los cimientos de esta obra se comenzaron en marzo de 1867 poco después de ser habilitado como arquitecto. Si se comparan los registros gráficos más antiguos sobre el templo con lo conservado actualmente puede afirmarse que los brazos de la iglesia remataban en testeros curvos, como están hoy²⁷. Esta solución debió resultar extraña en el archipiélago, aunque se ha podido documentar un proyecto de mediados del siglo XIX para una iglesia de Taal, seguramente la dirigida años más tarde por Oliver, que ofrece una planta de cruz griega con los testeros curvos.

La fábrica antigua del templo no era de buena calidad según el arquitecto y apenas podía soportar una cubierta de madera. La proyectada bóveda de cañón requería de un mecanismo de absorción de cargas de mayor complejidad que además fuera efectivo en caso de un nuevo temblor. La solución puede resultar tradicional, pero no lo es en su interpretación. Según el arquitecto se debían incorporar una serie de contrafuertes exteriores cuya efectividad antisísmica dependía de la dirección del movimiento del terremoto²⁸. Este dato evidencia no solo un cierto grado de conocimiento de las soluciones ante terremotos, sino también del propio fenómeno sísmico. Para su fábrica, gran parte de los materiales antiguos serían reutilizados, reduciendo el costo final, de los que quedaban expresamente excluidos los tirantes. Para Oliver estos elementos

26. Véase la figura 3

27. Véase la figura 4

28. Véase la figura 5.

debían realizarse de mayor longitud, de forma que descasaran no solo sobre los muros, sino que abrazasen la estructura gracias a los *boncalos* de los nuevos contrafuertes.

Las casas parroquiales también formaban parte del proyecto. En una fecha tan cercana como 1850 Juan Martín firma el cálculo de materiales necesario para finalizar la obra del convento, que también corrían de parte del arzobispado como dependencias parroquiales. A pesar de ello Oliver sigue viendo prioritaria la intervención, quizás porque la obra aunque aprobada no se había llevado a término. Según el arquitecto, sus muros eran de buena calidad, pero la armadura era *malísima por su antigua construcción de sobrequillos en el balconaje y soleras inclinadas*. La intención de Oliver era cambiar la antigua estructura por una más moderna de hierro²⁹.

Los materiales de la obra también merecen ser señalados en un momento de cambio como este. La madera se reduce casi exclusivamente al molave. Solo el quizamí fue realizado en baticulin o calantas, mientras los tirantes se hicieron en dinigut. Tal y como afirma Merino, en el siglo XIX el uso de las canteras fue especializándose. Guadalupe se prefería para los cimientos, mientras que Meycauayán, históricamente más cara por su calidad y belleza, quedaba para el resto de los contrafuertes. El hierro también ha sido citado con anterioridad. Cuando tras los terremotos de 1880 los arquitectos de Manila redactaron las condiciones generales de construcción el hierro se consideró la opción más fiable para hacer frente a un temblor. Por tanto, en estos momentos la irrupción del hierro en la arquitectura filipina no responde exclusivamente a un movimiento internacional sino de nuevo al interés por la arquitectura antisísmica propio del archipiélago. El mampuesto, especialmente el de ladrillo, era el indicado para las fábricas, y es también el elegido por Oliver en el remate de las torres. La cantería en cambio se considerará en la normativa de 1880 absolutamente inapropiada, a pesar de que en 1863 aún se confiaba en su solidez.

Esta documentación ha mostrado un ejemplo común en el archipiélago, de iglesia construida en el siglo XVIII, y profundamente reformada con los criterios y gusto del XIX. La fachada responde a elementos de claro origen barroco novohispano con la incorporación de elementos decimonónicos, siempre bajo la interpretación propia de los profesionales radicados en Filipinas. Habría que descartar *a priori* las influencias islámicas apuntadas por otros autores. Su interior, basado en un mejor conocimiento técnico-arquitectónico, ofrece un espacio radicalmente distinto al que debió ser común en la Manila del siglo XVIII. En la segunda mitad del siglo XIX, décadas después de la Independencia de México, la vinculación de España y Filipinas, mucho más asidua que con anterioridad se hacía de forma directa permitiendo un mayor intercambio de profesionales y con ello un nuevo capítulo en la arquitectura del archipiélago marcado por las soluciones antisísmicas.

29. "sustituirlas con otras de formas compuestas de peserío de grandes dimensiones y fuertes pernos de hierro, viguetas paralelas a la lomera o caballete y sobre estas tender los pares o quilaron". AAM. Box 13.A.3. Folder 9.



Figura 1. Filipinas. Malate. Iglesia de Nuestra Señora de los Remedios. Estado en 1831. Laplace, Cyrille Pierre Théodore. *Voyage autour du Monde par les Mers de l'Inde et de la Chine...* Paris: imprimerie royale, 1833-1835

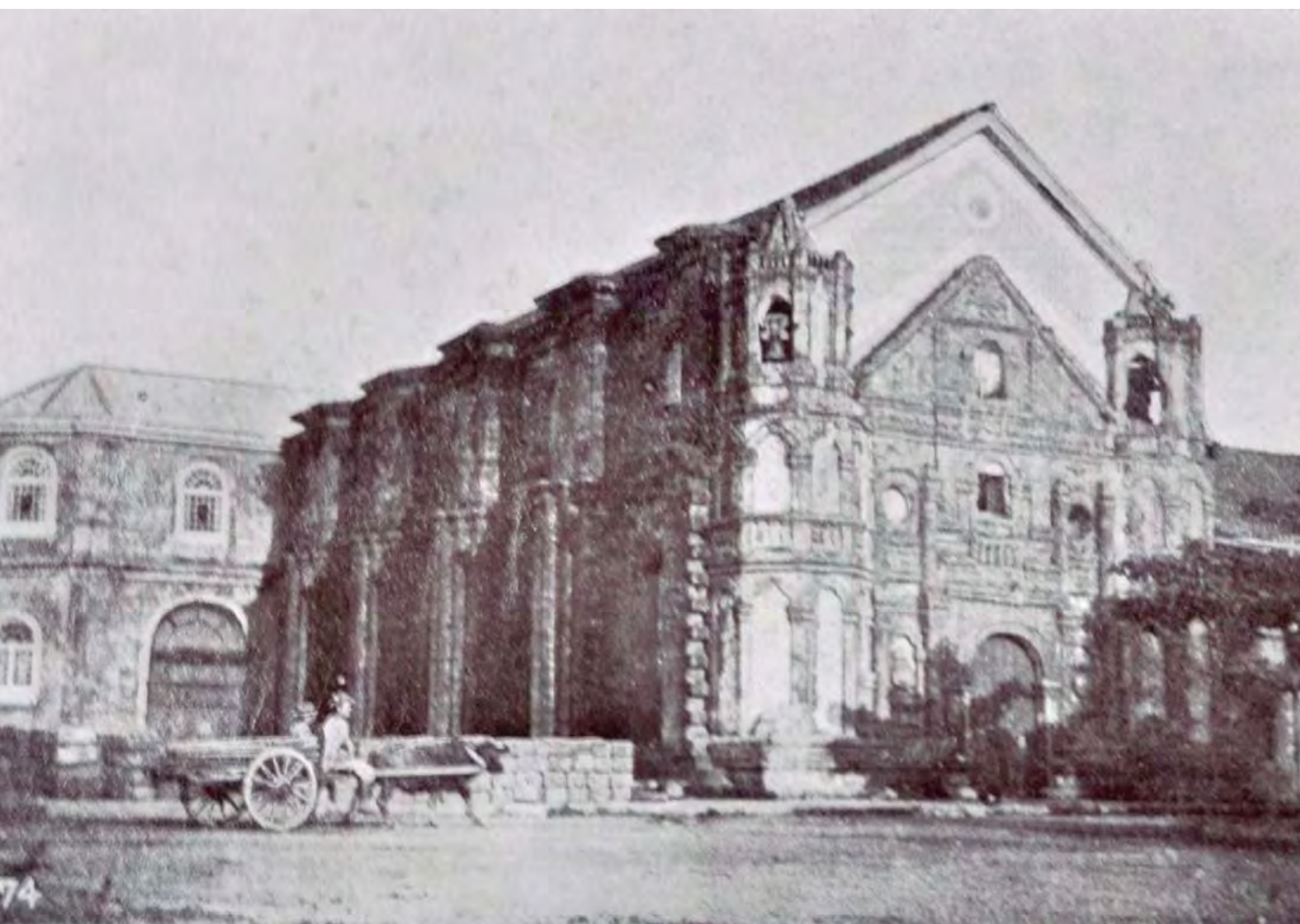


Figura 2: Filipinas. Malate. Iglesia de Nuestra Señora de los Remedios. Vista de su estado a finales del siglo XIX



Figura 3. Filipinas. Malate. Iglesia de Nuestra Señora de los Remedios. Fachada principal. Estado actual



Figura 4. Filipinas. Malate. Iglesia de Nuestra Señora de los Remedios. Testero curvo del crucero. Estado actual



Figura 5. Filipinas. Malate. Iglesia de Nuestra Señora de los Remedios. Fachada principal. Detalle lateral. Estado actual

En los márgenes de la sociedad: Representaciones artísticas de la esclavitud en España

LUIS MÉNDEZ RODRÍGUEZ
Universidad de Sevilla

Resumen: En la España de la Edad Moderna se fueron configurando nuevos códigos visuales para representar a los personajes negroafricanos. Las diferentes etnias africanas fueron despojadas de su cultura originaria y reemplazadas por una visión genérica, morenos o guineos, que eran utilizados como fuerza de trabajo. Ello explica que la monarquía y las instituciones religiosas dictaran medidas de protección, siendo habitual que la sociedad mantuviera un cierto paternalismo permisivo y autoritario, siempre no se pusiese en entredicho la legitimidad de la esclavitud, mostrando unas representaciones que iban desde el marginal gracioso o delincuente hasta el protagonista transformado en héroe, artista o santo.

Palabras clave: Esclavitud. Marginación. Negroafricanos. Pintura. Siglo XVII.

Abstract: *In the Spain of the Modern Age new visual codes were formed to represent the prominent figures negroafricanos. The different African races were taken off of his culture original and replaced by a generic vision, morenos or Guineos, that were used as workforce. It explains that the monarchy and the religious institutions should dictate protection measures, being habitual that the company was supporting a certain permissive and authoritarian paternalism, always it was not putting in interdiction on the legitimacy of the slavery, showing a few representations that were going from the marginal funny man or delinquent up to the protagonist transformed into hero, artist or saint.*

Keywords: *Slavery. Marginalization. Blacks. Painting. 17th Century.*

Introducción y estado de la cuestión

La investigación sobre la esclavitud en España se ha incrementado en los últimos veinte años con excelentes monografías que nos permiten hoy en día contar con estudios para casi todas las regiones. La mayoría de estos trabajos se han centrado fundamentalmente en un análisis socio-económico del mundo del esclavo y de sus propietarios, siendo quizás los dedicados a los impactos culturales de la esclavitud los menos prolíficos. El punto de partida de estos estudios es la colección pionera de la imagen de los negroafricanos en el arte occidental de Jean Devisse, organizado cronológicamente en varios tomos que son todavía referencia para cualquier tipo de trabajo que se aborde en este ámbito¹. Uno de los problemas fundamentales de este libro es que trata fundamentalmente los espacios culturales francés e italiano, sin que apenas aparezcan referencias al complejo y rico mundo español y, sobre todo, hispanoamericano, donde el peso

1. J. Devisse. *L'Image du Noir dans l'Art Occidental*. Paris, 1979.

cultural del mestizaje étnico fue tan importante para las articulaciones de la sociedad moderna. A mediados del siglo XX, Alain Locke realizó un estudio pionero, que con un carácter divulgativo —y también con un gran desconocimiento de las fuentes originales—, analizaba la imagen del negro en el arte occidental, incluyendo un somero análisis de este asunto en el arte español².

Dejando a un lado estos trabajos, las referencias localizadas en la historiografía artística española se limitaban a notas marginales insertas en publicaciones sobre otros asuntos. Pocos son los autores que se han dedicado a este tema, y los que lo han hecho, apenas esbozan la presencia de mano de obra esclava en los talleres artísticos, como hicieran en su tiempo Julián Gállego y Martín González³. Más profusión tuvieron los estudios en España de la imagen del negro desde la literatura, analizando el papel del negro en el teatro y la sociedad. Más recientemente, también la historia del arte en España se ha ocupado de investigar los códigos visuales que los artistas emplearon para la representación de la presencia negroafricana. Habrá que esperar a la última década del siglo XX para que el asunto cobre una mayor vitalidad y así, en los últimos años, se han publicado distintos trabajos sobre la representación del negro en España. Así, en la década de los noventa la doctora Elizabeth McGrath analizaba la iconografía de la Andrómeda negra en relación con los escritos de Pacheco⁴. Ha sido Víctor Stoichita quien más atención ha prestado a la figura del negro en el arte, dedicando sendos artículos y conferencias a explicar cómo se configuran los prototipos del negro en el arte y la literatura española, incluido además la imagen del negro pintor⁵, o más recientemente, otros trabajos de investigación de Carmen Fracchia⁶ sobre cómo se representó la esclavitud en la Edad Moderna o sobre la presencia de esclavos en los talleres de pintura sevillanos⁷.

Esclavos, negros y mulatos

Durante el siglo XVI, muchas ciudades españolas tuvieron una destacada presencia de esclavos en sus calles, siendo quizás Sevilla la que tuvo una de las comunidades de esclavos más grandes de España. Para el caso hispalense, hemos de citar cómo su número había llegado a cons-

2. A. Locke. *The Negro in Art. A pictorical Record of the Negro Artist and of the Negro Theme in Art.* New York, 1971.

3. J.J. Martín González. *El artista en la sociedad española del siglo XVII.* Madrid, 1993, p. 34. J. Gállego. *El pintor de artesano a artista.* Granada, 1976, p. 85.

4. E. McGrath. "The black Andromeda". *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes.* 55, 1992.

5. V. Stoichita. "El retrato del esclavo Juan de Pareja: semejanza y conceptismo", in *Ciclo de Conferencias Velázquez*, Museo del Prado. Barcelona, 1999, pp. 367-381. Véase también: "La imagen del hombre de raza negra en el arte y la literatura españolas del Siglo de Oro", in *Herencias indígenas, tradiciones europeas y la mirada europea.* Madrid-Frankfurt, 2002, pp. 259-290.

6. C. Fracchia, "(Lack of) Visual Representation of Black Slaves in Spanish Golden Age Painting", *Journal of Iberian and Latin American Studies*, X, 2004, pp. 23-34. C. Fracchia. "Constructing the Black Slave in Spanish Golden Age Painting", in Tom Nichols (ed.), *Others and Outcasts in Early Modern Europe: Picturing the Social Margins.* Aldershot, 2007, pp. 179-195.

7. L. Méndez Rodríguez. "Gremio y esclavitud en la pintura sevillana", *Archivo Hispalense*, 256-257, 2001, pp. 243-255.

tituir nada menos que el 10 % de su población. Si en 1565 tenía 109.015 habitantes, el número de esclavos rondaría las 6.500 almas, a las que habría que añadir aquellos negros que ya serían libres. La abigarrada presencia de cautivos contribuyó a la configuración de la capital hispalense como una urbe cosmopolita, con gentes de los más remotos lugares y un puerto extraordinariamente dinámico por su comercio americano, circunstancias que repercutieron en todos los ámbitos de la vida cotidiana. Desde 1580 hasta 1640, los negreros portugueses y sus tratos millonarios con Lisboa, convirtieron a la capital hispalense en el gran emporio de la esclavitud del sur europeo. En el resto de España y Europa el panorama era semejante, aunque en proporciones más reducidas.

Su aparición en las fuentes literarias y artísticas remitía constantemente a un papel cómico, como sujeto y objeto de humor, sobre todo en el teatro donde era uno de los personajes que no faltaba en los entremeses. Fue un personaje que hacía gracia y risa tanto por su forma peculiar de hablar, “a lo guineo”, como por sus ademanes salvajes y bailes de cierto exotismo. Durante el siglo XVII el papel del negro se diversificará en muchas comedias, aunque siempre manteniendo cierta propensión al elemento gracioso. Estas citas contrastan con el escaso número de imágenes artísticas que hemos conservado, entre las que destacan algunas obras excepcionales en cuanto a su calidad estética y su valor iconográfico, donde los *morenos* se convirtieron en protagonistas de cuadros de temática religiosa o de escenas de género. También existió otra imagen del negro identificada peyorativamente con la marginalidad del crimen, hasta el punto de identificar al colectivo étnico, de una manera injusta y simplista, con personas borrachas, ladronas y pendencieras. Cuando en 1554 se aprobaron las reglas de la hermandad de Nuestra Señora de los Ángeles de Sevilla, el Provisor del Arzobispado hizo algo más que significativas objeciones sobre el número y frecuencia de los cabildos a celebrarse, procurando un claro ejercicio de control sobre ellos, sino sobre todo en sus aspectos ejemplarizantes. En el capítulo 4º se dispone que “cuando alguno quisiere entrar como hermano” debe decirlo a alguien que ya lo sea para que este lo proponga en cabildo, debiendo un diputado encargarse de hacer una información secreta sobre el solicitante, “y si es escandaloso de costumbres no sea recibido, y si después de recibido fuere de malas costumbres, como borracho, ladrón o blasfemo que sea notorio, corrijánlo hermanablemente, y si no se enmendare a dos veces que sea corregido, sea echado de la Hermandad hasta que conste su enmienda”.

La presencia numerosa de esclavos en la sociedad hispana se plasmó en unos códigos visuales que la representaron asociada a unos valores que iban desde los que asociaban a los esclavos con un valor económico, considerado un producto de lujo y de riqueza, según asevera el Bachiller Morales, quien escribe que “más por ostentación y vanidad compraban las cosas que traían de África: negros, loros y papagayos”; hasta otras fórmulas que insistían en la separación del cautivo del cuerpo social. Con este sentido, Joris Hoefnagle los incorporó en 1573 en la embarcación que representa a Hispania, repleta de riquezas, monedas, oro, objetos preciosos y una pareja de esclavos encadenados⁸ (Bruselas, Biblioteca Real Alberto I, Gabinete de Estampas). Alonso de Morgado en su *Historia de Sevilla*, escrita en el siglo XVI, nos informa que en las gradas de la Catedral: “...se puede notar la grandeza de Sevilla, la continua, perpetua y grande abundancia de prendas de gran

8. M.D. Cabra Loredo. Iconografía de Sevilla. tomo Primero 1400-1650. Madrid, 1988, pp. 94-96.

valor, que allí se rematan, así de oro y plata labrada como de grandes posesiones, ropas costosísimas, tapicerías riquísimas y muchísimos esclavos⁹. Y así hubo grandes comerciantes que se enriquecieron con el tráfico de esclavos, como los Caballero o los Arguijo, quien amasó una fortuna inmensa que comprendía unos 140 millones de maravedíes por medio del trato de esclavos negros¹⁰.

La mayor parte de los esclavos procedían del continente africano, concretamente de la zona marroquí y de la región ecuatorial, aunque tampoco faltaron los canarios en el siglo XV y los americanos traídos en las primeras décadas del XVI. Todos ellos constituían una minoría étnico-religiosa que fue marginada en la ciudad. En Sevilla los esclavos se compraban en pública subasta en las Gradas de la Catedral y en la plaza de San Francisco, aunque hubo otros sitios, pues hasta 1596 se utilizó también el Patio de los Naranjos, fecha en la que el cabildo catedralicio lo prohibió¹¹. Después de realizada la compra, el cautivo pasaba a poder de un nuevo amo, para quien trabajará principalmente en tareas cotidianas de criados, cocineros, porteros, amas de cría, fundidores, curtidores, esparteros, ollereros, albañiles, recaderos o criadas de monjas, entre otras labores, además de acompañarlos en sus recorridos urbanos. En otras ocasiones, la adquisición de un cautivo no se hacía para aprovechar tanto su fuerza como mano de obra, sino que respondía más a un título de inversión que el propietario podía usar como respaldo de sus negocios y para obtener préstamos de dinero, pues los dueños los entregaban a los prestamistas en prenda o incluso los hipotecaban. Pero esto no dejaba de ser una posibilidad remota, pues lo normal es que los pusiesen a trabajar en actividades bien variadas, ya fuese en las labores del puerto, como vendedores callejeros, a cantar en las fiestas del Corpus, como agentes comerciales, o que los cediesen a otras personas para que pudiesen aprender un oficio y luego, ganar un dinero con su trabajo cualificado.

Desde el siglo XVI su posesión se generalizó hasta el punto de que eran muy pocos los sectores profesionales que no negociaban con esclavos. La fuerte presencia del artesanado sevillano hacía que el cautivo no fuese considerado un producto de lujo, posición tan frecuente en el resto de ciudades hispanas, reservado a las clases altas. Al contrario, pues casi todas las profesiones y extracciones sociales se valieron de ellos, siempre que sus circunstancias económicas lo permitieron. Nobles, clérigos, mercaderes y artesanos participaron del negocio esclavista. La importancia de Sevilla como uno de los mercados de esclavos más activos hizo que cristalizase en la ciudad un sentimiento ambivalente hacia los negros, que iba desde un cierto paternalismo hasta su discriminación y rechazo. Estas dos posturas quedaron fijadas también en la pintura de aquel tiempo, si bien no son muchos los cuadros que nos permiten reconstruir la marginalidad de los negros. No obstante, los pocos que han llegado hasta nosotros son lo suficientemente explícitos de los cambios que se fueron produciendo en la valoración de las personas negras a partir de las primeras décadas del siglo XVII, que insisto fluctuaron entre el rechazo generalizado a este grupo étnico y las medidas protectoras e integradoras potenciadas por algunas órdenes eclesiásticas. Concretamente, fueron los jesuitas quienes revitalizaron y, en cierto modo, “humanizaron” la figura del negro, que hasta el momento había sido criticada y vilipendiada.

9. A. Morgado. *Historia de Sevilla*. Sevilla, 1587, p. 56.

10. S. B. Vranich. *Ensayos sevillanos del Siglo de Oro*. Valencia, 1981, p. 56.

11. Archivo de la Catedral de Sevilla (ACS). Acta Capitular del 18 de septiembre de 1596. Lib. 1596, fol. 103.

Desde su llegada a los puertos hispanos, el negro se situó en la periferia social y suscitó reacciones contrarias, aunque su valoración fue positiva como mano de obra. La marginalidad en la que vivía este grupo étnico libre y esclavo relegado a los arrabales de la periferia urbana y en los últimos estratos sociales, se tradujo en una “invisibilidad social” del negro, consecuencia de su propia condición marginal como esclavo y de la consideración que de él tuvo el grueso de la sociedad blanca. Las propias ciudades vivían la exclusión social de modo simbólico. La mayor parte de las fundaciones de las ciudades americanas tienen sus orígenes en la planta cuadrículada, que ayudó no sólo a organizar la ciudad, sino sobre todo a su condición simbólica y a conferir expresión física a los principios fundamentales que implicaba la policía. A Santo Domingo, la primera ciudad trazada con cordel y simetría, le siguieron otras, La Habana, Cartagena, Veracruz, México, Oaxaca.

Marginalidad y discriminación

La etnia negra era muy variada según su procedencia, aunque de manera muy simplista se diseñó la construcción social de la masa dominante mediante su reducción a unas pocas características de base genética como el color de la piel, el pelo, la forma de los labios o la nariz, que a su vez eran definidoras de su condición social: la esclavitud. Las diferentes etnias africanas fueron despojadas de su cultura originaria para convertirlos en negros genéricos, morenos o guineos, para ser utilizados como fuerza de trabajo que podía ser vendida o comprada como cualquier otra mercancía. Ello explica que la monarquía y las instituciones religiosas dictaran medidas de protección y sintieran una cierta simpatía por este colectivo, tanto más cuanto su número no era todavía alto, desde una perspectiva de un cierto paternalismo hacia personas que consideraban inferiores intelectual e incluso moralmente. Fue frecuente que la sociedad emplease términos infantiles para referirse a ellos, viéndolos con ojos casi de niños, como inocentes, bobos. En esta clave, los negros no podían ser ni buenos ni malos, ni peligrosos, siempre que se tuviera sobre ellos un cierto paternalismo permisivo y autoritario, sin que por otra parte, nunca se pusiese en entredicho la legitimidad de la institución misma de la esclavitud.

En Europa, la esclavitud fue considerada poco menos que como una institución natural, que había sido defendida por Aristóteles y venía siendo practicada en ambas orillas de los países mediterráneos, el cristiano y el musulmán. El *Código de las Siete Partidas*, obra jurídica fundamental durante el reinado del Alfonso X el Sabio, consideraba como causas de la esclavitud este derecho de guerra, el nacimiento y la autoventa. Así, las expediciones que iniciaron los marinos portugueses para abastecerse de mano de obra esclava al continente africano, a las que se sumarían poco después los castellanos, se justificaron mediante el argumento de “estado de guerra” en que supuestamente se encontrarían de forma permanente las tribus y reyezuelos africanos entre sí. Fue entonces cuando comenzó a identificarse el estado de la esclavitud con tipos físicos concretos como el color de la piel. En este sentido, diversos mitos de la antigüedad a las que se añadieron interpretaciones concretas de la Biblia alimentaron esta lectura, basándose sobre todo en los comentarios realizados siglos antes por San Agustín y otros Padres de la Iglesia que respaldaban que el ancestro de los negros había sido Cam, el hijo impío del patriarca Noé, que se había burlado de su padre cuando éste se hallaba bajo los efectos del vino, la primera vez que había experimentado sus efectos. De este modo, se ampliaron las connotaciones de la piel negra, y después de lo negro en general, como

metáforas de lo impuro, de lo moralmente sucio, del pecado y del demonio que se representa de este color, en contraste con las connotaciones positivas de lo blanco, que es paradigma de pureza, de inocencia y de Dios. No ha sido un tema muy tratado en el arte español, aunque se conserva una obra de Juan Montero de Rojas sobre la *Borrachera de Noé*, pintada en el siglo XVII.

Frecuentemente, la figura del negro ha desempeñado una función de detalle o añadido dentro de la escena pictórica, como sucedía por ejemplo en el género del retrato, donde se resumían todos los códigos visuales de la época. Desde la Edad Media hasta fines del XVII se fue conformando una imagen de lo negro como algo monstruoso. En el *Polifemo* de Góngora, la imaginación une lo negro, la noche, la orgía, el crimen y los monstruos. Otros autores han registrado numerosas alusiones al color negro que simboliza el mal, la culpa y el pecado e, incluso, referencias también a la participación del negro en acciones diabólicas contra el resto de humanos, cuando no se identificó al negro con el mismo demonio, como sucede en el *Lazarillo de Manzanares*, de Cortés de Tolosa, cuando dice que “si el susodicho de los ojos celestes fuese moreno, que se meta a diablo”¹². Fray Luis de León compara al comentar el salmo “*Nigra sum sed formosa*”, el ser negro con la primera culpa de la humanidad: “Negra por el desastre de mi culpa primera, por quien he quedado sujeta a las injurias de mis penalidades; mas hermosa por la grandeza de dignidad y de rica esperanza, a que por ocasión de este mal he subido”¹³. Baltasar Gracián en la primera parte de *El Criticón* (1651) habla con desprecio de Sevilla, entre otras razones porque sus “moradores ni bien son blancos ni bien negros”¹⁴. Fray Toribio de Benavente en sus *Historia de los indios de Nueva España* nos narra un relato fantástico donde unos negros atormentan a un joven muerto hasta que éste invoca a la Virgen: “y como adoleciese de la enfermedad que murió, fue su espíritu arrebatado y llevado por unos negros, los cuales le llevaron por un camino muy triste y de mucho trabajo, hasta un lugar de muchos tormentos”¹⁵. Las ideas defendidas desde la teología y la filosofía llegaban a la sociedad de manera más simple desde las tablas de n corral de comedias o incluso desde los púlpitos de un templo. En un sermón de la iglesia mexicana de san Gregorio se aludía al color negro: “Un pecado mortal hijos míos, enoja a Dios y vuelve el alma de un cristiano que estaba blanca, linda y resplandeciente como el sol, en un negro feíssimo”¹⁶.

En algunas escenas de martirios se introdujo incluso la figura de hombres de color de manera grotesca. Así, lo hizo Juan de Flandes en una pintura de un Cristo ante Pilatos para la Catedral de Palencia (1513-19), donde le pone al romano la nariz y gordura de un muy difundido Caifás de Dürero, junto con un sayón negro entre los soldados que llevan preso a Jesús. El mismo Ribera en su *Martirio de San Bartolomé* incorpora a un negrillo que acompaña al sayón y que mientras

12. J.M. Perceval. Todos son uno. Arquetipos, xenofobia y racismo. La imagen del morisco en la Monarquía española durante los siglos XVI y XVII. Almería, 1997.

13. F.L. de León. De los nombres de Cristo. Madrid, 1991.

14. E. Martínez López. Tablero de Ajedrez. Imágenes del negro heroico en la comedia española y en la literatura e iconografía sacra del Brasil esclavista. Braga, 1998, p. 35.

15. F. T. de Benavente. Historia de los Indios de Nueva España. II, cap. VI, 236.

16. L.E. Alcalá. “Blanqueando la Loreto mexicana. Prejuicios sociales y condicionantes materiales en la representación de vírgenes negras”, in La imagen religiosa en la Monarquía hispánica. Usos y espacios. Madrid, 2008, p. 182.

éste despelleja al santo, el negrilla afila los cuchillos y mira grotesca y burlescamente al espectador. En América la figura del negro hacía muchas veces de verdugo, por ejemplo en la Araucana (1589) de Ercilla es un negro el encargado de ejecutar al cacique Colocolo y así aparece ejecutando los castigos del amo en la crónica de Guamán Poma de Ayala, *Nueva crónica y buen gobierno*, de 1615. Todo ello era exponente de una consideración peyorativa hacia lo negro, e incluso, en el libro de Sandoval, donde se atiende al bautismo y protección de los negroafricanos, se deslizan referencias donde lo negro se asocia con la fealdad¹⁷. Incluso lo negro se asocia con algo carente de hermosura. Así, en la *Tragicomedia de Duardos* de Gil Vicente que compara a ciertas damas con otras mujeres: “Mas con vuessa hermosura, / parecen moças d’aldea / con ganado; / parecen viejas pinturas, / unas damas de Guinea / con brocado”. Muley, personaje negro de una obra anónima, habla consigo mismo a propósito de su color, diciendo que: “la misma naturaleza antes de tu nacimiento te agravió”. El valiente negro Juan de la obra de Claramonte al ser tratado de perro, replica lo siguiente “ser moreno no es ser perro”.

También hubo una exclusión racial motivada por el diferente color de la piel de los negros, por su condición de esclavos y también por su menosprecio por sus costumbres y erudición. Notemos como Palomino menciona de manera muy explícita la condición de esclavo de Juan de Pareja, además de su pertenencia racial y el color de su piel, que elude con el calificativo tímidamente equívoco “de color extraño”. En ocasiones, mutaciones de la melanina en la piel de los esclavos quedaron anotadas por la curiosidad que causaron entre los viajeros. Al respecto, el viajero de Silesia, Nicolás Popielovo, había anotado en 1483, durante un viaje por la península, que la esposa del Duque de Medina Sidonia tenía en su poder algo realmente maravilloso: un paje negro con pintas blancas¹⁸. Quizás su aspecto se asemejase al del muchacho que, en 1786, pintó el artista portugués Joaquín Manoel da Rocha, de un joven negro con más de la mitad de su cuerpo blanco, a causa de una alteración de la melanina de su piel (Madrid, Museo Nacional de Etnología).

La mayoría de los gremios tenían prohibida la entrada a libertos y negros en sus reglamentos. Respecto a las ordenanzas de las ciudades, muchas de ellas hacen alusión a las personas esclavizadas. Si acudimos a la Granada del siglo XVI comprobamos cómo en las Ordenanzas “del arte y el oficio de tejer y labrar las sedas” que data de 1526 se prohíbe que el esclavo “pueda depender el dicho oficio, aunque sea horro” y se ordena que ningún maestro se lo pueda enseñar, bajo la pena de cinco mil maravedís a cada uno¹⁹. Estas restricciones eran similares a las cortapisas que una sociedad tan fuertemente jerarquizada impuso, no permitiendo fácilmente que una persona

17. “Porque como las almas destes Negros, y miserables pecadores están tan negras, que se pueden comparar muy bien con los carbones, parece que esse resplandor, y fuego divino, se emprendió con más fuerza, y eficacia encendiendo y convirtiendo sus feos, y oscuros carbones en finos Carbuncos”. A. de Sandoval. *Naturaleza, Policía... Costumbres i Ritos, Disciplina, i Catecismo Evangélico de todos los Etiopes*. Sevilla, 1627. O la edición posterior Tomo primero de instauranda Aethiopum salute, *Historia de Aethiopia, naturaleza, policía...* Madrid, 1647.

18. Años más tarde, el italiano Andrés Navagero anotó en dos ocasiones, que había visto en Sevilla, entre los esclavos de la duquesa de Medina Sidonia, uno que era cosa notable porque era un “criado [paje] negro con pintas blancas / (...) lo cual es muy raro y maravilloso”. J. García Mercadal. *Viajes de Extranjeros por España y Portugal*. Desde los tiempos remotos hasta fines del siglo XVI. Madrid, 1952, pp. 833-892.

19. A. Martín Casares. *La esclavitud en la Granada del siglo XVI*. Granada, 2000, pp. 77-78.

podiese cambiar de estamento o clase social. Y menos aún un esclavo liberado, un negro o un mulato, que tenían grandes dificultades para ser aceptados, sobre todo en una sociedad donde el concepto de limpieza de sangre estaba en el siglo XVII en pleno esplendor. Detrás de la discriminación se encontraba la defensa del concepto del honor. Ya el gremio de carpinteros hispalenses había manifestado que no quería esclavos o negros, indistintamente, en su gremio por no mancillar la “honra” de sus maestros y por tanto mantener la honorabilidad del gremio que los representaba frente a la sociedad. En Valencia por ejemplo el acceso a las distintas corporaciones gremiales estaba vedado a las gentes de color, prohibición que se basaba “no por motivos religiosos, sino por el mal efecto que producía”²⁰, ya que los maestros quedaban entonces en una posición poco honrosa respecto a la jerarquizada sociedad. Semejantes normas discriminatorias encontramos en las ordenanzas gremiales de las ciudades americanas²¹.

No es por tanto extraño que la libertad no se tradujese en un reconocimiento social, aunque la literatura de la época que trata el tema del negro se centra en su éxito y triunfo, como sucede con las obras de Lope de Vega. Al respecto, Stoichita apunta el paradigma de un humanista de color, Juan Latino, que se construye también en torno a la doble contraposición esclavo / hombre libre, negro / blanco, que consigue el éxito, e incluso logra atenuar sus rasgos morfológicos distintos que le diferencian de las altas clases sociales. En el campo artístico, el principal dilema cultural se centra en el texto de Palomino sobre Juan de Pareja, cuyo desenlace positivo se producía con la liberación del esclavo y su éxito social²². En caso de que el esclavo decidiese saltarse esta norma y practicar la pintura, sabía que lo hacía como proscrito, ya que no le estaba permitido por que se ponía en duda el “honor del arte”. De este modo, la honorabilidad de la pintura y de los artistas que lo ejercían quedaba en entredicho si el oficio era desempeñado por esclavos. Así más que un verdadero dilema artístico, lo que encierra este problema es una cuestión de valoración social. Evidentemente estas ideas se mantenían con fuerza en Sevilla. El propio Pacheco en su *Arte de la Pintura*, defendía el carácter liberal de la pintura y su uso por parte de los nobles, señalando que un esclavo no puede practicar la pintura porque no es libre. Así el dilema entre esclavo y hombre libre subyace en uno de los topos característicos de la época²³.

20. C. Heredia Moreno. Estudio de los contratos de aprendizaje artístico en Sevilla a comienzos del siglo XVIII. Sevilla, 1974, p.14.

21. M. Lucena Salmoral. Regulación de la esclavitud negra en las colonias de América Española (1503-1886): Documentos para su estudio. Alcalá, 2006, p. 80. R. Konezke. Colección de documentos para la historia de la formación social de Hispanoamérica 1493-1810. Madrid, p. 556.

22. Puede verse al respecto el artículo de V. Stoichita. “El retrato del esclavo Juan de Pareja: semejanza y concepto”, in *Velázquez*. Barcelona, 1999, pp. 367-381.

23. “Mas porque de las artes algunas son liberales, y algunas mecánicas, no será fuera de propósito tocar brevemente a cuales de ellas deba ser enumerada la pintura. Esta cuestión, si con autoridad hubiese de ser decidida, presto se determinaría, porque Plinio, hablando de Pamphilo pintor, dize que en Cicyón (ciudad principal del Peloponeso, que hoy llaman la Morea) y después en Grecia, el arte del dibujo (que era la parte de pintura que estaba entonces descubierta) vino a recibirse en el primer grado de las artes liberales, y siempre tuvo esta honra de que los nobles la ejercitasen, prohibiéndose por edicto perpetuo que se enseñase a esclavos” F. Pacheco. *El Arte de la Pintura*. Madrid, 1644, p. 8.

Marginalidad en el ámbito de la literatura artística: La figura de Ottaviano Zuccari (1579-1629)

MACARENA MORALEJO ORTEGA

Dra Historia del Arte. Universidad Autónoma de Madrid

(...) Ho fatto diversi libri di varie, e curiose lettioni mi trovo haver' accumulata insieme una quantità de 'i piu rari, e peregrini concetti, e delle piu belle, e vaghe descrittioni, che sopra qualsivoglia materia volgare, si in prosa, come in rima, siano state da i piu singolari, e celebri auttori inventate, e descritte (...).

Dedicatoria de Ottaviano Zuccari a Mons. Fioravanti de su *Idea de' concetti morali e cristiani*, Bolonia, 1628, fol.3.

Resumen: Ottaviano Zuccari (1579-1629), primogénito de uno de los artistas de mayor fama internacional en el siglo XVI, Federico Zuccari (1539?-1609), escribió, al igual que su padre, sobre la teoría del arte manierista y los vínculos entre la literatura y la pintura. Esta faceta, hasta ahora desconocida, ha sido descubierta gracias al hallazgo de un texto manuscrito del propio Ottaviano, *Scelta di vari concetti di diversi authori antichi e moderni*, escrito a principios del siglo XVII. Este borrador manuscrito ha sido comparado con la versión impresa, reducida y con variantes, que el hijo de Federico publicó en Génova en 1628 con el título "*Idea de concetti politici, morali e christiani*".

Palabras clave: Ottaviano Zuccari; Federico Zuccari; Teoría del Arte; Manierismo; Renacimiento; Pintura; Manuscrito; Estudios familiares; *Scelta di vari concetti di diversi authori antichi e moderni*; *Idea de concetti politici, morali e christiani*.

Abstract: Ottaviano Zucari (1579-1629), the eldest son of Federico Zuccari (1539?-1609), a most renowned artist and theorist of the Sixteenth Century, like his father, wrote about the Mannerist Art Theory and the links between Literature and Painting. This previously unknown aspect of Ottaviano's artistic production has recently emerged with the discovery of his "*Scelta di vari concetti di diversi authori antichi e moderni*", a text written around 1614. Later published with the title of "*Idea de concetti politici, morali e christiani*" (Genova, 1628), this manuscript differs from the publication in many consistent ways that will be discussed an closely analyzed by this contribution.

Key words: Ottaviano Zuccari; Federico Zuccari; Art Theory; Mannerism; Renaissance Painting; Manuscript; Family studies; *Scelta di vari concetti di diversi authori antichi e moderni*; *Idea de concetti politici, morali e christiani*.

Introducción

La fama de Federico Zuccari, (1539 ¿?- 1609) en el ámbito de la pintura y la literatura del Manierismo ha relegado a un segundo plano el estudio de otros miembros de su núcleo familiar.¹ A este respecto, y a pesar de que no se trata del único, nos centraremos en la producción literaria de su hijo, Ottaviano Zuccari (1579-1629), que, hasta ahora, ha ocupado un espacio marginal en la historiografía.

Primogénito de Federico y de su esposa Francesca, nació en Florencia en el año 1579 durante el periodo en el que su ilustre progenitor estaba concluyendo el programa decorativo de la cúpula de *Santa Maria dei Fiori*. El matrimonio había formalizado su relación el 12 de Octubre de 1578 en la misma ciudad, aunque las familias ya se conocían, puesto que Francesca formaba parte también de una prestigiosa dinastía de artistas, la familia Genga, artífices de numerosos proyectos de arquitectura e ingeniería civil en el Ducado de Urbino durante la segunda mitad del siglo XVI.²

Ottaviano fue educado por su madre junto a sus seis hermanos³ mientras su padre viajaba por la península italiana, e incluso se establecía en la corte española durante tres años, una situación que obligó a la familia a separarse para residir durante breves periodos en Sant'Angelo in Vado, la localidad de nacimiento del patriarca, Florencia y Roma.

Al término de su formación escolástica, Ottaviano se matriculó en la Facultad de Derecho de Perugia,⁴ ciudad en la que residió hasta 1602.⁵ La elección no parece fortuita, aquí residían algu-

1. Los méritos profesionales de los miembros mas importantes de la familia Zuccari han sido descritos superficialmente, en un diccionario razonado sobre los hombres ilustres de Sant'Angelo in Vado, la localidad de donde procedían, situada en el Ducado de Urbino. Véase L.Patervocchi, G. Rinaldi, A.Dini, "Sinossi biografica degli uomini illustri e distinti di Sant'Angelo in Vado", Roma, 1902, p.69.

2. El contrato matrimonial fue redactado en Urbino, pero rubricado en Roma el 22 de Mayo de 1578, mientras que la boda se celebró finalmente el 12 de Octubre de 1578 en Florencia. Estos datos fueron recogidos en W. Körte, "Der Palazzo Zuccari in Rom", Leipzig, 1935, p.70, n.2; C. Acidini Luchinat, "Taddeo e Federico Zuccari fratelli pittori del Cinquecento", Milán, 1998, vol. I., p.121, nota 157. En cuanto a los miembros más ilustres de la familia Genga nos referimos a Bartolomeo (1518-1558) y a su padre Gerolamo (1476-1551).

3. El matrimonio tuvo siete hijos: Ottaviano (Florencia, 1579- Urbino h. 1629), Isabella (Roma, 1581- ¿), Alessandro Taddeo (Roma, 1584-Roma, antes de 1602); Orazio (Roma, 1585-Roma, 1619); Gerolamo (Roma, 1593- Roma, 1641¿?); Cinzia (Roma, 1590- Roma, 1601); Laura (Roma, 1591- Roma, 1595). Otras informaciones sobre las fechas y lugares de bautismo de los hijos del artista en la contribución de A.L.Civelli, P. Galanti, "Historia d'artista: Il pubblico e il privato", en Federico Zuccari: Le idee, gli scritti, Actas del congreso celebrado en Sant'Angelo in Vado, 28-30 Octubre, 1994, ed. Electa, Milano, 1997, pp. 71-89. Vincenzo Lanciarini y Francesco Cerasoli se ocuparon, a finales del siglo XIX y principios del XX, de los descendientes de Federico Zuccari en sus publicaciones. Véase F. Cerasoli, "Federico Zuccari, la sua famiglia e le sue case", Roma, 1909; V. Lanciarini, "Dei pittori Taddeo e Federigo Zuccari di Sant'Angelo in Vado", Giornale La Nuova Rivista Misena, 1893.

4. Bonita Cleri reflexionó acerca de la protección del Duque de Urbino a la familia Zuccari, indicando como caso representativo el de Ottaviano. Véase B. Cleri, "Federico Zuccari. Relazioni ducali", en Atti del Convegno della Rovere nell'Italia delle Corti, vol.II, Luoghi e opere d'arte, Urbino, 2002, pp.181 y ss. Sobre este episodio véase la carta enviada por el pintor el 2 de julio de 1597 desde Roma al duque de Urbino y su respuesta. En este documento se alude a Ottaviano, estudiante en Perugia, que deseaba ser recibido por Francesco Maria II della Rovere. Véase G.Gronau, "Documenti artistici urbinati", Firenze, 1936, p. 240.

5. Para este dato véase F. Cerasoli, *op.cit.*, 1909, p.V. Además en un acto notarial de Mayo de 1602 Ottaviano fue descrito como IUD, Insigne Doctor. Esta noticia aparece en el documento de compraventa de una residencia familiar en Roma. Véase Archivio di Stato di Roma, Trenta Notai Capitolini, notaio M. Saraceni, 30/5/1602, f.958.

nos de los mejores amigos de su padre, cuyos nombres conocemos por su condición, al igual que el pintor, de miembros de la Academia de los Insensatos. La presencia de este círculo de eruditos constituía un incentivo para el joven estudiante, en este sentido, existían en el seno de la familia razones de peso para elegir Perugia y no Bolonia, que también tenía una prestigiosa Facultad de Leyes, puesto que Federico Zuccari había tenido problemas durante su juventud con las autoridades locales de esta ciudad y no gozaba de una buena reputación entre la comunidad de pintores.

La correspondencia epistolar entre Francesco Maria II della Rovere, Duque de Urbino, y Federico Zuccari, publicada en gran parte por el profesor Gronau, recoge también ciertos episodios convulsos de la adolescencia del primogénito que casi le llevaron a entrar en la cárcel. Este asunto se resolvió felizmente con la intervención del Duque, quien incluso ofreció un puesto de trabajo en la corte al joven Ottaviano cuando concluyó sus estudios universitarios.⁶

Una vez que se hubo solventado este desagradable episodio de juventud el jurista continuó su carrera de *Podestà* en Cesena, como Auditor de la Sagrada Rota y en ciudades como Lucca o Bolonia y, por último, en Génova, localidad en la que se estableció en el año 1627. Las cartas de recomendación de los amigos de Federico Zuccari y los contactos que Ottaviano estableció durante su dilatada carrera profesional fueron decisivos para ocupar estos cargos, tal y como puso de manifiesto en su correspondencia, que conocemos gracias al hallazgo del manuscrito en estudio.

En esta etapa también inició su andadura en el mundo de las letras, secundando así la carrera de su propio padre, con la impresión en Bolonia de la *Idea de' concetti morali e christiani* en el año 1628. Los herederos de Ottaviano editaron en Venecia, cuatro años más tarde, un volumen de temática jurídica titulado *Decisiones civiles et criminales Almaes Rotae Lucensis*, una publicación de la que solo hemos localizado un ejemplar en la British Library.

En lo que concierne a su vida privada, Ottaviano Zuccari contrajo matrimonio en la ciudad de Urbino con Elisabetta Marciana en el mes de Enero de 1606.⁷ La pareja tuvo tres hijos: Federico, Vincenzo y Gerolamo, que sobrevivieron a su progenitor, fallecido hacia 1629.⁸

L'idea de concetti Politici, Morali e Christiani: El volumen manuscrito y la edición impresa

El hallazgo de un volumen manuscrito, escrito por Ottaviano, en la Biblioteca Apostolica Vaticana nos ha llevado a pensar que se trataba del borrador de uno de los dos libros publicados por el jurista, la *Idea de' concetti politici, morali e christiani*, una posibilidad que conviene analizar al

6. La misiva fue enviada por el artista al Duque de Urbino el 3 de septiembre de 1606. Para su reproducción véase G. Gronau, *op.cit.*, 1936, p.240.

7. El matrimonio se celebró en Urbino el 27 de enero de 1606, mientras Federico se encontraba trabajando en la corte del Duque de Saboya. Ese mismo año el pintor tampoco acudió a los primeros votos de su hijo Orazio en la Compañía de Jesús.

8. Lanciarini refiere que Gerolamo fue Capitán de Infantería italiana en las tropas españolas. Esta cuestión se ha podido corroborar gracias a la patente que la familia Zuccari conservaba todavía en el siglo XIX, fechada en 1652. Federico, en cambio, se dedicó al cultivo de las ciencias y las letras. Cfr., V. Lanciarini, *op.cit.*, 1893, p. 125.

detalle.⁹ Hasta fechas muy recientes se tenía noticia de la existencia de la versión impresa, pero no se disponía de datos sobre este manuscrito que posiblemente sus hijos, mencionados en las primeras páginas, custodiaron en su residencia hasta su donación a la Biblioteca Ducal de Urbino.¹⁰

Un accidentado periplo, todavía no aclarado en su totalidad, explicaría su actual ubicación. Así hemos revisado el primer inventario de la biblioteca de Francesco Maria II della Rovere, escrito en el año 1632¹¹, en donde la contribución de Ottaviano Zuccari no aparece mencionada. Las fuentes señalan, a este respecto, que a la muerte del Duque de Urbino, en el año 1631, éste poseía una colección de 1800 manuscritos, descritos por Alessandro Vanni¹². Urbano VIII requisó esta fabulosa colección en el año 1657, mientras que Alejandro VIII, diez años más tarde, asumió la prerrogativa de disponer de los 13.000 volúmenes impresos y manuscritos de la Biblioteca Ducal y los trasladó a la Vaticana, en donde fueron ordenados por Luca Olstenio¹³, el primero que registró la contribución manuscrita de Ottaviano. Una nueva catalogación de este tesoro de incalculable valor fue encomendada a Stefano Gradi y Jacobo Vincenzo Marchesio entre 1661 y 1671.¹⁴

Sin embargo, la versión impresa- y por extensión el manuscrito-, un ambicioso glosario terminológico, ha pasado desapercibida en los estudios de crítica literaria del Barroco. La característica más sobresaliente de su contribución es precisamente la afinidad ideológica con su progenitor, quizá porque Ottaviano deseaba evidenciar la trascendencia que habían alcanzado los escritos, y también los proyectos pictóricos, de Federico Zuccari¹⁵. A este respecto, conviene señalar que Ottaviano modificó el título original que había elegido para su manuscrito: *Scelta di varii concetti di diversi authori antichi e moderni con molte lettere di complimenti et di negoty passati dal Dottor Ottaviano Zuccaro con le sue risposte ridotte sotto li suoi capi per ordine dell'alfabeto* por la *Idea de' concetti morali e christiani*, el título que finalmente apareció en la edición impresa,

9. Se trata del volumen conservado en la BAV- Sala de Manuscritos – Urb. Lat.1657- que lleva por título *Scelta di varii concetti di diversi autori antichi et moderni con molte lettere di complimenti et di negotii, passati con principi e privati con le sue risposte, ridotte sotto li suoi capi per ordine dell'alfabeto*.

10. Gerolamo fue uno de los propietarios del volumen, e incluso lo llevó consigo durante su estancia en España, tal y como aparece en una anotación manuscrita al margen en el primer folio: “A di 13 Agosto (¿?) di Spagna al signore Gerolamo Zuccari. En el reverso del mismo folio aparece mencionado *Vincenzius Zuccarus*, uno de los hijos de Gerolamo, que quizá regaló el manuscrito a la biblioteca ducal.

11. BAV- Sala de Manuscritos- Vat. Lat. 10482.

12. Roma, Biblioteca Nazionale, Gesuiti, 146.

13. BAV- Sala de Manuscritos, Vat. Lat. 9475.

14. BAV- Sala de Manuscritos, Urb. Lat. 1388.

15. A día de hoy no disponemos de datos fiables acerca de la posibilidad de que Ottaviano hubiese tomado, en su juventud, la decisión de seguir los pasos paternos en la pintura. Una noticia sobre una reunión de los miembros de la Congregación de los Virtuosos al Panteón, celebrada en el mes de junio de 1606, revela que se había encargado a un hijo de Federico la finalización de la decoración mural de la capilla, dado que éste se encontraba en Turín en esas fechas. En realidad, pudo tratarse de un encargo solicitado a Gerolamo, († 1641) otro de los varones, puesto que Alessandro había fallecido antes de 1602 y Orazio completaba su formación en el Colegio Romano, el centro de formación de la Compañía de Jesús en Roma.

un encabezamiento que presenta una vinculación muy explícita con el principal corpus estético de su padre, *L'idea de' pittori, scultori ed architetti*. En cambio, Ottaviano no utilizó para la portada de la edición impresa un grabado que previamente había seleccionado en su manuscrito, el mismo, con las oportunas modificaciones en el título, que Romano Alberti y Federico Zuccari habían incluido en la edición de los discursos de la Academia de San Lucas, es decir, en el *Origine et progresso dell'Accademia del Disegno*.

La imagen elegida para ambos frontispicios resulta particularmente familiar a los estudiosos de Federico Zuccari, en ella aparece representada la figura de Dios como creador / pintor del mundo con la inscripción "*Scintilla divinitatis*" acompañado por tres representaciones femeninas que sostienen sus respectivas cartelas con los siguientes lemas: *Custos effigiei, aemula naturae y parens comoditatis*. Ottaviano incorporó al original la recreación figurada de una reunión académica acompañada de la inscripción: *l'anno del Signore 1625*. Este programa iconográfico, inspirado en las lecciones impartidas en la Academia de San Lucas, había sido elegido por Federico Zuccari para el taller de su residencia romana. El artista recreó un complejo ciclo figurativo en el que destaca la representación del *disegno*, un hombre barbudo, rodeado por tres figuras femeninas¹⁶ que personificaban la arquitectura, identificada con la leyenda *parens comoditatis*; la escultura, conocida como la *custos effigies* y la pintura, descrita como *aemula naturae*.¹⁷

En tales circunstancias nos preguntamos: ¿Por qué Ottaviano eligió finalmente para su libro una portada banal, desprovista de interés, si disponía de una imagen conocida del repertorio figurativo de su padre? Desde nuestro punto de vista tal omisión se explica solamente por la falta de presupuesto o la precipitación en la edición, la misma respuesta que encontramos para justificar la ausencia en la versión impresa de otros dos dibujos que conocemos también a través del manuscrito vaticano. Nos referimos a dos apuntes, ejecutados por el propio jurista, el primero, una representación del eclipse anular del 21 de Mayo de 1621¹⁸, el segundo, un ejercicio práctico de aprendizaje de la técnica de la perspectiva a través de la reconstrucción de un trazado urbano.

Una lectura más atenta revela que el manuscrito no solo recoge un glosario de términos italianos, sino que debe considerarse como un auténtico "zibaldone", es decir, un cuaderno o un

16. Se trata de la famosa triple corona de laurel inventada por Miguel Ángel como símbolo de las tres artes, que la Academia del Diseño de Florencia tomó como empresa en 1597. A los pies de la representación alegórica del *Disegno* dos *puttis* sostienen una inscripción con los siguientes lemas: *Luz intellectus et vita / Operationum / Una lux in tribus refulgens*, definiciones que posteriormente sirvieron para designar atributos académicos.

17. La luz que emana de la composición, a través de la representación de un gran círculo solar que rodea la figura del *Disegno*, debe vincularse con las palabras de Federico en su corpus estético: (...) *nel quarto grado, nel mezo di tutti per allumare, e vivificare, e giovare à tutti, se ne stà esso Sole, esso Disegno* (...). El artista equipara el poder de irradiación de luz del Sol con la facultad creativa del Diseño, conceptos que ya había sido descritos por el filósofo Francesco Patrizzi en el estudio de Pavía. Cfr., F. Zuccari, "L'idea de' pittori, scultori ed architetti", Torino, 1607, (reimp. Florencia, 1961), p.298.

18. La visión del eclipse, con el centro de visión perfecto en San Petersburgo, impresionó a Ottaviano, que representó en el dibujo el mapa del sur de Italia con los signos zodiacales en cada uno de los segmentos. Agradezco a Pablo Drake sus indicaciones al respecto.

volumen de apuntes, cartas o invenciones dispuestas de modo desordenado cuyos antecedentes formales pueden rastrearse en la producción literaria italiana anterior, especialmente en la florentina¹⁹. En este sentido, dos de los representantes de la cultura toscana del Renacimiento utilizaron este método de comunicación para la transmisión de importantes noticias literarias, históricas o artísticas así como para la divulgación de su propia cotidianidad. Nos referimos a Giovanni Battista Rucellai y a Giorgio Vasari, el primero, uno de los mecenas más destacados del siglo XV, reunió en un volumen manuscrito de 258 folios, escrito por varios amanuenses pero compilado como tal por el propio Rucellai, un material de naturaleza y proveniencia muy dispar: recuerdos familiares, instrucciones dirigidas a sus propios hijos, cartas, crónicas históricas, narraciones de viajes, descripciones de fenómenos de la naturaleza e incluso pasajes extraídos de textos de la cultura medieval y humanística para justificar sus conocimientos.

Esta pauta de actuación debe vincularse con las “Ricordanze” o “Cronache familiari”²⁰, comentarios domésticos, y de otra índole, que gozaron de una amplia difusión a partir del siglo XIV y que proporcionan datos de interés sobre la vida privada, la situación financiera o los intereses públicos y privados de sus autores, e incluso ofrecen datos sobre las aspiraciones culturales de los juristas, comerciantes o banqueros de la Edad Moderna. El ejemplo de Giorgio Vasari, en cambio, debe analizarse desde otra óptica, su sobrino y homónimo, reunió una serie de documentos autógrafos del artista vinculados con la iconografía, la literatura o la pintura en un volumen que tituló como “Libro della invenzioni”. Alessandro del Vita, artífice de la primera edición crítica, lo describió como un “auténtico zibaldone”, es decir, un repertorio irregular de documentos de diversa entidad, aunque esta denominación no ha trascendido a los estudios dedicados al ilustre aretino con posterioridad.²¹

En cuanto a la edición impresa de la *Idea de concetti politici*, ésta recoge una selección de términos artísticos, literarios, jurídicos o de otro tipo que comienzan por las letras A, B, C, D y E. Ottaviano Zuccari se ocupó exclusivamente de la descripción de estos vocablos, y no incluyó, como si lo hizo en el manuscrito, cartas familiares, imágenes u otros términos descriptivos que no iniciaban por las cinco primeras letras del alfabeto. En tales circunstancias, un primer análisis comparativo de ambas fuentes, la manuscrita y la impresa, revela que la primera reviste más interés por la presencia de más noticias, algunas pertenecientes a la esfera privada del autor, como las

19. Conviene aclarar que los diccionarios refieren que el término *zibaldone* era un plato compuesto de ingredientes muy diferentes o una mezcla de diferentes géneros literarios, incluso un cuaderno manuscrito de notas sin ordenar. Este último significado fue utilizado desde la segunda mitad del siglo XIV en la literatura italiana.

20. En la biblioteca de Dresde se conserva un volumen titulado “Mescolanze” escrito por Michele Siminetti que aglutina recuerdos personales, descripciones históricas, cartas, documentos de carácter religioso, literario e incluso astrológico. Una mayor intencionalidad literaria presentan los *Ricordi* de Giovanni di Paolo Morelli o de Buonaccorso Pitti, escritores que alternaron la narración de episodios de su propia vida con otros de carácter más público, así como reflexiones moralistas o didácticas que debían servir como adoctrinamiento para sus descendientes. Véase G. Morelli, *Ricordi*, Florencia, 1956; B. Pitti, *Cronaca*, Bolonia, 1905. Un análisis completo del género en F. Pezzarossa, “La memorialistica fiorentina tra Medioevo e Rinascimento”, en *Lettere Italiane*, XXXI, 1979, pp. 96-138.

21. Cfr., A. Del Vita, *Lo Zibaldone di Giorgio Vasari*, Roma, 1938.

cartas, y, sobre todo, de un número más elevado de términos con su correspondiente definición. El hallazgo del manuscrito proporciona datos hasta ahora desconocidos sobre los conceptos o las misivas que jamás se editaron, pero también sobre las modificaciones que el jurista introdujo en ciertos pasajes del glosario publicado. En el proceso de redacción, que se dilató en el tiempo dado que en la primera página del volumen manuscrito aparece la fecha de “1615” y la obra se editó en el año “1628”, alteró el significado de algunos términos, redujo considerablemente el número de páginas y, sobre todo, decidió que la descripción de ciertos vocablos no resultaba pertinente o no tenía cabida en la publicación.²² Así, el examen de las aportaciones de ambas fuentes nos obliga, inevitablemente, a cotejar el volumen manuscrito con las escasas copias de la edición impresa localizadas hasta hoy.²³

En nuestro ámbito de estudio nos centraremos exclusivamente, por cuestiones de espacio e idoneidad argumental, en algunas descripciones de términos artísticos que Ottaviano Zuccari propuso en el manuscrito vaticano y la editada. La más conocida, y de la que sí se han hecho eco diversos expertos, es la que propuso para explicar la iconografía de La Calumnia de Apeles²⁴. En este sentido, realizó un completo ejercicio de *ekfrasis* tomando como inspiración las dos versiones pictóricas que Federico Zuccari había ejecutado basándose en el episodio contado por Luciano acerca del pintor Apeles. Este argumento era posiblemente una crítica velada a la política cultural del Cardenal Farnese, que el propio pintor popularizó a través de un grabado encargado a Cornelis Cort.²⁵ Como contrapartida, no reflexionó por escrito acerca del significado de esta escena, mientras que su hijo sí lo hizo para acallar las voces que habían atacado la capacidad de invención de su padre y subrayar el modo en el éste había enriquecido el esquema compositivo tradicional con nuevos personajes. Este programa iconográfico se convirtió casi en una obsesión para Ottaviano, máxime si tenemos en cuenta que el inventario de bienes realizado a la muerte del patriarca, en el año 1609, refiere que una de las dos versiones jamás había sido vendida. Vir-

22. La dedicatoria del borrador manuscrito, en cambio, está fechada en Lucca el día 18 de Abril de 1618, aniversario del nacimiento de Federico Zuccari. En uno de los pasajes de la misma señaló que la literatura de calidad, al igual que la buena pintura, estaba destinada a provocar la admiración de los príncipes y altos mandatarios, tal y como había expresado su padre.

23. Hemos localizado dos ejemplares de la *Idea de' concetti politici* de Ottaviano Zuccari en la Biblioteca Nacional de París. Tenemos noticia de otras copias conservadas en la Biblioteca Nacional de Madrid, la Biblioteca Comunal del Archiginnasio de Bolonia, la Biblioteca Universitaria de Cagliari, la Biblioteca de la Fundación Luigi Firpo de Turín y la Biblioteca Apostólica Vaticana. La rareza de esta publicación fue ya señalada a mediados del siglo XVIII en las primeras recopilaciones bibliográficas. Véase F.N. Haymn, “Biblioteca italiana ossia notizia de libri”, vol.I, Milano, 1751, p.58, n° 12. Así mismo tenemos noticias de la existencia de ejemplares en las siguientes bibliotecas modernas: “Biblioteca Dubosiana ou Catalogue de la Bibliotheque du [...] Cardinal du Bois”, La Haya, 1725, vol.II, p. 304; “Catalogo della libreria Flancel ossia de' libri italiani di Albert Flancel”, Paris, vol. I, 1774, p.47; “Catalogo della libreria Capponi o sia de' libri italiani del marchese Alessandro Capponi”, Roma, 1747, p.399.

24. Véase D. Cast, “The calumny of Apelles: a study in the humanist tradition”, New Haven & London, 1981 y J.M. Massing, “Du texte à la image. La Calomnie d'Apelle et son iconographie”, Estrasburgo, 1990.

25. Conviene señalar también la existencia de, al menos, tres dibujos preparatorios de la escena. Véase Museo Uffizi, Florencia, Inv. 10990F; Londres, British Museum, Inv. 1875-8-14-2474 y Hamburgo, Kunsthalle, Inv. 21516.

gilio Orsini, Duque de Bracciano, adquirió esta tela a los herederos del artista, es decir, al letrado y a sus hermanos.²⁶

Ottaviano Zuccari perseguía un objetivo similar cuando recuperó para la definición de *La Aurora* la famosa carta escrita por el humanista Annibale Caro a su tío Taddeo Zuccari, en la que el primero describió el programa iconográfico que debía adoptarse para la decoración de los aposentos privados del Cardenal Alessandro Farnese en Caprarola.²⁷

El jurista adoptó también como propia la definición de una serie de conceptos que habían sido popularizados por Federico Zuccari en su producción narrativa, así explicó el significado de la *Accademia* a partir de los contenidos de la *Lettera ai Principi et Signori d' Italia*, una carta abierta publicada por su padre en el año 1605.²⁸ Del mismo modo, apenas modificó la descripción paterna de la *architettura*, aunque incorporó nuevos datos acerca del *risorgimento* de la arquitectura civil y militar en el Ducado de Urbino durante el siglo XVI. Así, lo más sorprendente es que obvió las contribuciones de los arquitectos de su época para recordar los proyectos de Giacomo Castrotti, Francesco Paciotto, Bramante Asdrubalino o a sus antepasados, los Genga. Esta visión anacrónica se repite incluso cuando explica el significado del *arte*, que, a su juicio, debía ponerse en relación con la propia naturaleza: [...] *La virtud del arte es menor que la naturaleza, la cual fue la inventora del arte, y a menudo se ve que los objetos de la naturaleza sin arte no son ingratos e incluso gustan y distraen, a veces, más que los artificiales. Así, en un bosque solitario, un pájaro salvaje con su naturaleza entretiene mucho a los visitantes, tanto como una simple pastora a la sombra de un árbol frondoso, sin otro arte que el que proporciona la naturaleza con los sonidos, los cuales distraen los oídos de los paseantes. El hecho de que el arte supere a la propia naturaleza, en algunas ocasiones, lo corrobora el ejemplo de la osa, que pasa de ser un pedazo de carne informe a asumir la forma de un animal, una escena recreada por el famoso pintor Titimiano con un motto [...].*²⁹

La descripción de este término fue completada con un breve listado de los artistas clásicos más insignes así como con una reflexión más personal acerca del estado de las artes: [...] *En nuestro tiempo se ven ciertas figuritas modeladas de pequeño tamaño que corren, saltan y se mueven*

26. Una de las telas, pintada a tempera, fue vista por Karl Van Mander en 1604 en el palacio Zuccari del Pincio. La versión de Virgilio Orsini se conserva en el Palazzo Caetani de Roma, mientras que la tela expuesta en las Colecciones Reales de Hampton Court se ha identificado con el regalo que Federico hizo al Duque della Rovere.

27. *La Descrittione dell'aurora per dipingerla* aparece recogida en los folios 626-626v del manuscrito vaticano con una anotación al margen que reza: *come si è figurata a Caprarola da Taddeo Zuccari nel palazzo dell' Ill. Card. Farnese*. Annibale Caro aparece como autor del programa iconográfico exclusivamente en la versión impresa de la *Idea de' concetti*. Recordamos que este programa fue divulgado por el propio Caro en su epistolario y también por Giorgio Vasari en la biografía de Taddeo Zuccari editada en el año 1568. Véase A. Gareffi, "Annibal Caro, Taddeo Zuccari e Alessandro Farnese. L'autonomia manieristica degli opposti, la loro sospensione" en *Le voci dipinte. Figura e parola nel manierismo italiano*, Roma, 1981, pp. 85-122

28. Federico Zuccari había discutido el contenido de esta carta abierta previamente, en una de las reuniones de la Academia de los Insensatos de Perugia. Ottaviano Zuccari solo utilizó esta fuente en la edición impresa de su obra, aunque no transcribió el último párrafo de la *Lettera ai principi*, que si incluyó en el primer borrador.

29. Cfr., O. Zuccari, *op.cit.*, 1628, pp.111. La traducción al castellano es nuestra.

con cierta actitud y destreza, de tal manera que la mente no lo puede entender. Se puede decir que esto es arte aunque formalmente no parece serlo [...].³⁰ Esta apreciación debe también ponerse en relación con su opinión sobre el primado del *disegno*, un tema en el que su progenitor se había detenido en su corpus estético y que Ottaviano retomó en una composición poética de nueva factura: *Chi disegno non ha, ha valore / ma col disegno s'ha gratia e vaghezza / decoro, maestà, concetti ed arte/ che scala questi si a grande altezza*.³¹

El legado paterno está también presente en la descripción de la *bellezza*, un concepto que explicó a la luz de la práctica pictórica de su progenitor, y para ello utilizó una extensa composición poética, hasta ahora desconocida, que un príncipe había escrito para solicitar a Federico Zuccari el retrato más bello de su futura prometida. El testimonio reviste gran interés, principalmente porque alude a una de las prácticas artísticas menos conocidas del pintor: el arte de la retratística. Quizá se refería al encargo secreto que Francesco Gonzaga solicitó a Federico Zuccari, y que éste jamás llevó a cabo por las dificultades que encontró para pintar a las hijas del Carlo Emanuele I, Duque de Saboya. Ottaviano deseaba poner en evidencia el privilegio que suponía una propuesta de este tipo pero, al igual que su padre en ésta y otras circunstancias, evitó referir que el proyecto se había truncado con la entrada en escena de un segundo artista, Frans Pourbus.

El reclamo a la práctica artística es, por consiguiente, una constante en la escritura del letrado, incluso para contextualizar la palabra *donna*, es decir, *mujer*, describió las virtudes que adornaban a dos de las amigas pintoras de su padre, Irene de Spilimburgo y Lavinia Fontana, y que, a su juicio, también reconocía en Orsola Maddalena, la hija de Guglielmo Caccia “Il Moncalvo”.³²

Conclusiones

Ottaviano Zuccari se convirtió en el principal intérprete de los postulados estéticos defendidos por su padre en la sociedad barroca. Sus aportaciones deben ser analizadas a través de sus discutibles elecciones temáticas, sus intuiciones o las propias pautas metodológicas que previamente había descrito su progenitor. Estas cuestiones solo pueden explicarse, en toda su dimensión, mediante un exhaustivo análisis comparado del manuscrito vaticano y de la edición impresa de la *Idea de' concetti politici*, que excede los límites físicos – y temáticos- de esta comunicación. A pesar de esta limitación, los rasgos más sobresalientes de la personalidad de

30. Cfr., O. Zuccari, *op.cit.*, 1628, fol.111: [...]« *Et a 'tempi nostri si vedono certe figurine di stracci alte un palmo correre, saltare, e danzare con tanta attitudine, e dispostezza, che la mente non lo può capire. Quella veramente si puo dir arte, che non appare esser arte, ne in altro si de metter piú cura, che in nasconderla* » [...]

31. Véase para la poesía el fol.352 del manuscrito. La misma versión en la publicación de 1628 en la p.478.

32. Véase BAV- Urb. Lat, 1657, fol. 525v las palabras de Ottaviano acerca de las mujeres pintoras: (...) “*E nella pittura per lassar molt'altre, a tempi nostri, quanto e stata eccellente Irene Signora di Spilimbergo, che per la sua eccellenza in questa professione, se non invidiata, fu almeno ammirata dal gran Titiano. E poch'anni sono non fu in questa medesima professione rarissima, e famosissima Lavinia Fontana bolognese, come ne fanno degna e piena testimonianza, le sue bellissime opere, che hoggi di in varie parti del mondo, e particolarmente in Roma si vedono & ammirano. E finalmente hoggi non risplende in Genova in questa professione, come un Sole risplendentissimo Maddalena, che di eta di 18 anni fa opere Eccellentissime*”(…).

Ottaviano Zuccari, sus intereses profesionales y personales así como el deseo de conciliar la formación recibida en la niñez con su propia instrucción constituyen el sustrato más sólido para evidenciar sus aportaciones.

Sin embargo, el amargo proceso de *damnatio memoriae* al que Federico Zuccari se vio sometido durante siglos repercutió negativamente en el conocimiento de las iniciativas de su propio núcleo familiar, el primero al que hizo partícipe de sus genialidades y de sus propuestas. No podemos olvidar, así mismo, que un número todavía por determinar de “*Ricordanze*” o “*Cronache familiari*” permanecen custodiados en archivos públicos y privados, a pesar de que sus contenidos presentan un evidente interés para expertos de diferentes áreas. Los diferentes manuscritos revisados, análogos al modelo aquí presentado, se caracterizan por la ausencia de una coherencia interna, en este sentido, la disparidad de propuestas recogidas repercute en el método de análisis y, a menudo, refleja una cierta inseguridad narrativa. Casi todos los autores, y en el caso que nos ocupa resulta aún más evidente, concedieron una gran importancia a la persuasiva “memoria artificialis” como la herramienta más útil para abordar temas tan decisivos como la educación a los hijos, las técnicas de la oratoria o la redacción de cartas, entre otros asuntos. A la luz de esta óptica podemos comprender que proyectos literarios de tal envergadura, como el emprendido por Ottaviano, pretendían dignificar la capacidad creativa de los artistas y reforzar los frágiles vínculos con el talento para la invención de los escritores.



Fig. 1. Portada del manuscrito escrito por Ottaviano Zuccari "Scelta di vari concetti di diversi autori antichi et moderni con molte lettere di complimenti et di negotij, passati con principi e privati con le sue risposte, ridotte sotto li suoi capi per ordine dell'alfabeto". BAV- Sala de Manuscritos- Urb. Lat. 1657



FIG. 2. Romano Alberti & Federico Zuccari, Portada del libro "Origine et progresso dell'Accademia del disegno", Pavia, 1605.



Fig. 3. Federico Zuccari, "Sala del disegno", Palacio Zuccari (hoy Biblioteca Hertziana), 1590-1602



Fig. 4. BAV-Sala de Manuscritos- Urb. Lat. 1657, Ottaviano Zuccari, "Trazado urbano"



Fig. 5. "La calumnia" (Federico Zuccari inv. 1572 & Cornelis cort grab.), Roma, 1572



Fig. 6. Particular de uno de los lunetos del Palacio Zuccari "Los hijos varones del artista", Roma, h.1600-1602

La arquitectura salmantina de los suburbios (1900-2002)

SARA NÚÑEZ IZQUIERDO
Universidad de Salamanca

Resumen: Esta comunicación pretende dar a conocer los orígenes, el desarrollo y la transformación de los barrios marginales de la ciudad de Salamanca desde principios del siglo XX hasta el año 2002, fecha en la que fue designada Capital Europea de la Cultura. Con este cometido realizaremos un análisis histórico de estas zonas, en las que habitualmente se asentaron las clases más modestas, aunque en ocasiones su lejanía del centro fue un atractivo para la erección de viviendas unifamiliares para otro tipo de promotores más pudientes, hasta su configuración y urbanización en los albores del siglo XXI. En este sentido, cabe señalar la transformación de la periferia de la ciudad a partir de la posguerra mediante la construcción de inmuebles de protección oficial. Para llevar a cabo esta labor aportaremos documentación archivística, hemerográfica y gráfica que permitirá el análisis de este patrimonio arquitectónico salmantino de los siglos XX y XXI.

Palabras clave: suburbio, periferia, viviendas de protección, vivienda unifamiliar, barrio obrero.

Abstract: *This communication tries to announce the origins, the development and the transformation of the marginal neighborhoods of the city of Salamanca from the beginning of the 20th century until the year 2002, date when was designated The European Capital of the Culture. With this assignment we will realize a historical analysis of these zones, where modest classes settled, though the distance of the downtown was an attraction for the erection of one-family housings for another type of more wealthy promoters, up to his configuration and urbanization in the whiteness of the 21st century. In this respect, it is necessary to indicate the transformation of the periphery of the city from the postwar period meant the construction of the erection of real estate of official protection. To carry out this labor we will contribute with specific documentation that will allow the analysis of this architectural Salamanacan heritage of the XXth and XXIst century.*

Key words: *suburb, outskirts, social housing, house, working-class neighbourhood.*

A principios del siglo XX Salamanca era una ciudad de discreto desarrollo industrial, centrado principalmente en los curtidos, en la industria metalúrgica y química, así como los talleres artesanales de madera, cerámica y harinas.

El estallido de la Guerra Civil y sus funestas consecuencias apenas afectaron a Salamanca, ya que se adhirió tempranamente al Alzamiento y, además, desempeñó un papel relevante en el conflicto por su situación geográfica como epicentro del Nuevo Estado, de manera que apenas

sufrió ataques bélicos¹. De este modo, Salamanca se perfiló como ciudad de servicios durante la posguerra y en décadas posteriores, en las que el sector educativo experimentó un gran desarrollo gracias a la incidencia de las Universidades civil y Pontificia, así como el sanitario, comercial y del ocio, carácter que ha prevalecido hasta la fecha actual.

Durante los años de nuestro estudio se redactaron varios planes de urbanismo con el objeto, entre otros, de ordenar el crecimiento de la ciudad. Sin embargo, la realidad fue bien distinta, ya que en la mayoría de los casos fueron incapaces de resolver los problemas para los que fueron ideados. La primera tentativa data del año 1925, fecha en la que un equipo de técnicos, dirigidos por el urbanista y arquitecto César Cort Botí, presentó una propuesta en la que defendían una ambiciosa intervención urbanística en todo el término municipal en previsión de expansiones futuras. Basado en una visión orgánica de la ciudad, la organizó en unidades vecinales dotadas de un centro cívico constituido por una plaza rodeada de edificios religiosos, administrativos y comerciales². Sin embargo a pesar de lo acertado de sus aportaciones este plan nunca se aplicó por desavenencias con algunos intereses particulares.

Once años después, en 1937, el Ayuntamiento, alarmado por la expansión anárquica que experimentaba la ciudad en aquellas fechas, solicitó la redacción de un Proyecto de Reforma Interior y Ensanche, labor que desempeñó el arquitecto Víctor d'Ors Pérez-Peix, quien contó con la ayuda de un equipo de técnicos³. Condicionado por la relevancia de la zona monumental el facultativo catalán concibió una urbe estática, en la que apostó por la eliminación de cualquier construcción que alterase la perspectiva de la capital del Tormes⁴. En esta dirección, estableció unas ordenanzas que estipulaban que la altura permitida para los inmuebles del extrarradio era la de una planta. Sin embargo, dada la imprecisión y contrariedad del plan, el Consistorio contrató a Francisco Moreno López y Eduardo Lozano Lardet en 1940 y 1941 para la redacción de las ordenanzas de la ciudad⁵. El último técnico además determinó las medidas mínimas de higiene que debía cumplir los inmuebles, lo que supuso una notable mejora en el ámbito de la vivienda obrera.

Tres años después, en 1944, el Ayuntamiento aprobó el Plan de Reforma Interior y Urbanización del Ensanche redactado por el ingeniero José Paz Maroto, quien normalizó los criterios de construcción en el recinto amurallado de Salamanca a través de las ordenanzas y en su estudio dividió la ciudad en quince zonas de acuerdo con la actividad que en cada una de ellas se desarrollase⁶. No obstante, una de las principales carencias fue la falta de planificación de algunas

1. M. D., Calle, M. Redero, Castilla y León en la historia contemporánea, Universidad de Salamanca, 2009, pp. 427-428.

2. Véase D. Senabre, Desarrollo urbanístico de Salamanca en el siglo XX. Planes y proyectos en la organización de la ciudad, Junta de Castilla y León, 2002, pp. 51-52; J. I. Díez, Arquitectura y urbanismo en Salamanca (1890-1939), Colegio Oficial de Arquitectos de León, Delegación de Salamanca, 2003, p. 229.

3. F. Miranda, Desarrollo urbanístico de posguerra en Salamanca, Colegio Oficial de Arquitectos de León, Delegación de Salamanca, 1985, pp. 47-65; D. Senabre, Op. cit., pp. 135-152; J. I. Díez, op. cit., pp. 375-380.

4. J. R. Nieto (dir.), El Taller del Arquitecto. Dibujos e instrumentos, Salamanca 1871-1948, Caja Duero, 2001, p. 55.

5. Archivo Municipal de Salamanca (en adelante A. M. S.), Caja 1780. Expediente 33 y Caja 6220. Expediente 21.

6. D. Senabre, op. cit., p. 159.

zonas de expansión, lo que justificó su revisión en 1960 y la aprobación seis años después del Plan General de Ordenación Urbana de Salamanca a cargo de los técnicos Fernando Población del Castillo y Francisco Pérez Arbués. De este último proyecto cabe destacar el interés por fijar los límites a la ciudad bajo un criterio de zonificación de carácter orgánico, que permitió mejorar sus comunicaciones. Sin embargo, no tuvo presente los espacios necesarios para la erección de los equipamientos⁷. Así, en 1975 los facultativos Eduardo Mangada Samaín y Carlos Ferrán Alfaro realizaron una revisión de este plan por considerarlo, una vez más, poco adecuado a los intereses de Salamanca. En último lugar, en 1984 se aprobó el Plan General de Ordenación Urbana, revisado en 1995, que supuso la mejora y ordenación de las áreas no edificadas situadas entre las periferias de Ensanche de la capital del Tormes.

En 1900 residían en nuestra ciudad 25.690 habitantes, mientras que en 1920 estaban registradas 32.414 personas⁸. A partir de esta fecha, Salamanca se benefició del flujo constante de emigración proveniente del medio rural, que se convirtió en la clase obrera y mano de obra de otras clases más pudientes. Así, en 1930 vivían en la capital charra 46.867 habitantes y esta cifra se incrementó a 57.421 en 1935 como consecuencia del crecimiento vegetativo y el descenso de la mortalidad⁹. Diez años después, en 1940, moraban en esta ciudad 71.872 vecinos, lo que supuso un aumento del cincuenta y tres por ciento con respecto a 1930¹⁰. A partir de la década de los cincuenta el incremento demográfico se ralentizó, ya que en 1950 había 80.239 personas censadas y en 1960 eran 90.498 los residentes en la capital¹¹. El factor determinante del freno del crecimiento fue la emigración a otros países y regiones de España. En su mayoría estuvo integrada por los campesinos, quienes abandonaron el campo por ser un trabajo duro, poco mecanizado y apenas rentable con un nivel de vida inferior a la media española. Sin embargo, en 1970 Salamanca superó estas cifras al contabilizar en la capital a 125.220 personas. A partir de entonces, el número de habitantes no ha sido constante, ya que en 1981 se registraron 167.131 habitantes, mientras que en 1990 descendieron a 162.037, aunque tan sólo un año después se cifró la cantidad más alta de la década, estimada en 186.322 residentes, que descendieron a 158.556 personas en el año 2000¹².

Este incremento demográfico supuso una transformación del paisaje urbano, que obligó a las clases obreras, integrada por los jornaleros y los campesinos recién llegados a la capital, a residir fuera de los límites del recinto amurallado ante el encarecimiento progresivo del suelo en la zona

7. *Ibidem*, p. 287.

8. Datos facilitados por el Instituto Nacional de Estadística.

9. E. García, Salamanca. Evolución, estructura, forma de doblamiento y otros aspectos demográficos (1900-1970), Universidad de Salamanca, 1976.

10. Datos facilitados por el Instituto Nacional de Estadística.

11. E. Zarza, La emigración en Castilla y León: causas, características y consecuencias, Consejo General de Castilla y León, 1983, p. 46; O. Izquierdo, Salamanca, tierra de emigrantes: 1950-1998, Centro de Estudios Salmantinos, 2000, p. 52.

12. Datos facilitados por el Instituto Nacional de Estadística.

centro de la ciudad¹³. Los grupos más humildes ocuparon lugares marginales, a veces sin dueño o con unos precios del terreno más asequibles a su escasa capacidad adquisitiva. A medida que estas últimas se consolidaban y constituían barriadas obreras el proceso se repetía en áreas más alejadas. Este crecimiento discontinuo o a saltos generó la aparición de tres cinturones urbanos o periferias distribuidas en forma de anillos a excepción de la última, que configuró espacios aisladas del extrarradio, aunque en la actualidad la imparable actividad inmobiliaria ha colmatado los huecos existentes (Fig. 1).

Los inmuebles que se erigieron en estas áreas fueron promovidos por comitentes particulares y públicos. En relación a los primeros cabe señalar que en el caso que nos ocupa, su intervención fue notable a partir de 1944, fecha de aplicación de la Ley de viviendas bonificables, a través de la cual erigieron casas de vecindad destinadas a albergar a los trabajadores en régimen de alquiler. A partir de mediados de la década de los cincuenta destacaron las cooperativas, entre las que cabe citar la Unión Territorial de Cooperativas del Campo, la de edificación de San Juan de Sahagún, la de Santa Lucía, la de Familias Numerosas, la de Cabezas de Familia de Pizarrales, entre otras y los patronatos, caso de los benéficos de Nuestra Señora del Carmen, Santa Teresa de Jesús y el de Inés Luna Terrero.

Por otro lado, los organismos oficiales fueron los principales impulsores de la construcción de las barriadas a partir de la posguerra mediante la aplicación de la Ley de protección de la vivienda de renta reducida en abril de 1939. En nuestro caso debemos citar a la Obra Sindical del Hogar, el Instituto Nacional de la Vivienda y la Caja de Ahorros y Monte de Piedad, el Ministerio de Hacienda y RENFE, entre otras.

Las características de los inmuebles ubicados en estas periferias fueron variando con el discurrir de los años. Hasta 1942 predominaban las viviendas unifamiliares de una sola planta dotadas con un corral en el frente zaguero. A partir de entonces, se levantaron casas de vecindad de tres alturas, y desde la década de los cincuenta se normalizaron los bloques de cinco y seis pisos, que albergan varias viviendas por rellano. Éstos se distinguieron por la desornamentación de la fachada, en un principio cubierta con revoco y, posteriormente, configurada con ladrillo cara vista. En cuanto a la distribución de las estancias cabe señalar que se trataba, en líneas generales, de interiores de dimensiones reducidas en las que los arquitectos renunciaron a organizarlas en torno a un pasillo.

Estos diseños fueron firmados por facultativos que estaban, en su mayoría, afincados en Salamanca, caso de Joaquín Secall Domingo, Ricardo Pérez Fernández, Eduardo Lozano Lardet, Francisco Gil González, Lorenzo González Iglesias, Buenaventura Vicente Miñambres, Fernando Población del Castillo, Amando Diego Vecino, Ricardo Pérez Rodríguez-Navas, Antonio García Lozano, Antonio de la Mano Morán y Alfredo Martín-Cubas Fernández, entre otros. También se dio la circunstancia de facultativos que firmaron ocasionalmente obras de este tipo en la ciudad, entre los que cabe citar a Francisco de Asís Cabrero Torres-Quevedo, Fernando

13. E. Díez, *Op. cit.*, p. 361.

Ballesteros Morales y Fernando Ruiz Jaime, Víctor d'Ors Pérez-Peix, José Luis Tuesta Caballero y Jesús Vaquero Martín.

Habitualmente estos proyectos incluían en sus memorias la dotación de infraestructuras y servicios como colegios, institutos, bibliotecas, iglesias, jardines, centros de salud, polideportivos, etc. Sin embargo, en ocasiones estas propuestas no pasaron de los planos, de manera que dispusieron de éstas en años posteriores a la finalización de las obras. Así, algunos de estos barrios fueron singularizados al ser escogidos como emplazamiento para ubicar los edificios construidos para celebrar las actividades vinculadas a la Capital Europea de la Cultura en el año 2002¹⁴.

El discreto crecimiento de la población a finales del siglo XIX mantuvo los límites de la ciudad al perímetro protegido por la muralla histórica y a los arrabales orientados hacia el sur próximos a ésta. Por aquel entonces, la población se distribuía equitativamente por todo el recinto, aunque la mayor densidad demográfica correspondía al centro, en torno a la Plaza Mayor. En este contexto únicamente existió un área de suburbios situada en lo que fue uno de los espacios abandonados tras la Guerra de la Independencia, en el ángulo occidental de la ciudad. En 1891 comenzó la construcción ilegal de inmuebles de una sola planta levantados por sus moradores, quienes emplearon materiales extraídos del propio suelo ante la pasividad del Consistorio, incapaz de demostrar que se trataba de terrenos públicos¹⁵.

A principios del siglo XX aún se conservaban fragmentos de la muralla, pero su existencia fue incompatible con los nuevos planes de alineaciones que por entonces se estaban desarrollando, de manera que en las dos primeras décadas de la nueva centuria se eliminaron los restos del muro de la ciudad. A partir de 1920 se hizo notable la expansión urbana fuera de los límites tradicionales del recinto histórico, extendiéndose por la faja de terreno que se ha denominado primera periferia. Ésta estaba limitada por la línea del ferrocarril que comunicaba Salamanca con Portugal y con Extremadura, orientadas hacia el norte y el este de la capital y por el sur por la barrera natural del río.

La heterogeneidad fue patente en esta zona, ya que variaban las características de los inmuebles según su cercanía al perímetro amurallado. Así, en la parte orientada hacia el norte se asentó una minoría burguesa, en el entonces denominado barrio de los Mínimos, quien promovió viviendas unifamiliares de dos plantas con una zona ajardinada en la fachada principal. A excepción de éstas, predominaron los inmuebles destinados a las clases media-baja, quienes habitaron en casas de vecindad de dos alturas, a diferencia de los que vivieron en edificios de una sola planta, situados en emplazamientos alejados de las vías principales.

Esta periferia se caracterizó por su carácter eminentemente residencial y por estar equipada, desde un principio, con uno de los jardines más antiguos de la ciudad, el parque de la Alamedilla, además del colegio de los Salesianos, el mercado de San Juan -cuyas obras finalizaron en la posguerra-, así como el Hospital de la Santísima Trinidad (1898), el único existente en la ciudad

14. J. M. Blanco, L. Leonardo, "Salamanca, capital cultural", *Descubrir el Arte*, 37, 2002, pp. 72-78.

15. J. I. Díez, *Op. cit.*, p. 50.

hasta 1929, fecha en la que se inauguró otro centro a cargo de la Diputación Provincial, situado en uno de los solares vacíos del recinto amurallado.

La segunda periferia se desarrolló notablemente a partir de la década de los años treinta, pero experimentó su mayor transformación a partir de la posguerra y fue una amplia zona habitada mayoritariamente por la clase obrera. El espacio que ocupó fue el comprendido tras las citadas vías férreas y las avenidas de Salamanca, de Raimundo de Borgoña, de los Agustinos, de Alfonso IX, de Doña Urraca, la calle Lazarillo de Tormes, el paseo de los Tilos, la calle Fresno, el Cano, la plaza del Alto del Rollo, las calles Orense, Ponferrada, Luis de Góngora, Arias Pinel, Alonso del Castillo y avenida de la Aldehuela. Uno de los elementos condicionantes de este anillo fue el trazado de la vía del ferrocarril que conectaba con la frontera lusa desde 1884. Como ya vimos, éste atravesaba la ciudad por la zona oeste hasta el norte y esto supuso su aislamiento físico con respecto al centro de la ciudad hasta mediados de los años cincuenta, fecha en la que se desvió su recorrido a través de un ramal en dirección sur¹⁶.

Entre los diversos asentamientos que la conforman cabe señalar por su antigüedad y densidad de población el barrio Garrido, orientado hacia el norte, cuyos orígenes datan de finales de los años veinte, fecha en la que se terminaron las obras de construcción de los cuarteles de infantería (1926) -actualmente derribado- y de caballería (1928), situados en la calle de María Auxiliadora y el paseo del doctor Torres Villarroel, respectivamente. Estos edificios supusieron un notable atractivo por las infraestructuras y mejoras que se realizaron en torno a ellos. En 1932 se proyectaron las primeras casas de vecindad de esta zona, década en la que se construyeron otras en la citada calle de María Auxiliadora, eje principal del barrio, de estilo racionalista de dos y tres plantas para la clase media, en las que incluso se empleó la piedra arenisca de Villamayor. Junto a estas se levantaron otras más alejadas de la vía del tren, que fueron promovidas para la clase obrera de una sola planta que incluían un patio zaguero -que en ocasiones fue empleado a modo de corral-, que no se conservan en la actualidad. A diferencia de otras áreas, en Garrido se mantuvo el ritmo de la construcción desde posguerra hasta la actualidad, agotando el espacio disponible para la edificación. Durante esos años se promovieron bloques de casas de vecindad subvencionados por la Caja de Ahorros y Monte de Piedad, así como por patronatos y cooperativas, labor que se ha completado con la proyección de otro tipo de edificios, como el Multiusos José Luis Sánchez Paraíso, según los planos del arquitecto Xosé Manuel Casabella para albergar los conciertos y otras actividades que se celebraron durante el año 2002.

Hacia el noroeste de la ciudad se encuentra el barrio Vidal, que fue el más cercano al núcleo de la ciudad de entre los que constituyen la segunda periferia y sus orígenes se remontan a 1934,

16. A. M. S., Caja 1800. Expediente 10; "La desviación de la vía férrea va muy adelantada, pero precisará aún largo plazo para su terminación", *El Adelanto*, [Salamanca], 22 de mayo de 1949, p. 6; "¿Cuándo se termina la desviación del ferrocarril a Tejares?", *El Adelanto*, [Salamanca], 29 de mayo de 1953, p. 4; "La desviación del ferrocarril de Tejares libera a la ciudad de su cinturón de hierro", *La Gaceta Regional*, [Salamanca], 7 de mayo de 1954, p. 17; D. Senabre, *Op. cit.*, p. 213.

fecha en la que el entonces propietario de aquellos terrenos, Manuel Vidal, inició la construcción de inmuebles¹⁷ (Fig. 2). El impulso más significativo se produjo en 1942, cuando el Ayuntamiento solicitó a la Obra Sindical del Hogar la promoción de cuatrocientas viviendas protegidas destinadas a funcionarios y obreros¹⁸. El arquitecto Francisco de Asís Cabrero Torres-Quevedo firmó los planos de esta nueva barriada, inaugurada ocho años después del inicio de las obras, ya que en ocasiones fueron paralizadas por la carencia de material¹⁹.

Orientado hacia el este de la segunda periferia está el barrio de La Prosperidad, ordenado en torno al camino de las Aguas. Fue en la década de los años treinta cuando experimentó un crecimiento notable como consecuencia de las obras de alcantarillado sufragado por el Ayuntamiento. Este hecho lo convirtió en una de las zonas más apetecibles para el asentamiento de los obreros, quienes vivieron en viviendas unifamiliares de una sola planta que no han llegado hasta nuestros días. Desde sus orígenes contó con uno de los primeros depósitos de aguas de la ciudad, varios colegios, algunos regidos por religiosos y otros de carácter benéfico, como el Preventorio-escuela de la Caja de Ahorros (1930), además de otros edificios oficiales como la prisión provincial (1931). En relación a esta última, fue rehabilitada y ampliada por Horacio Fernández del Castillo en el año 2000 con el objeto de convertirla en el nuevo centro de arte contemporáneo, denominado DA2. DOMUS ARTIUM, junto a la que se levantó el Centro de Artes Escénicas y de la Música, según el proyecto de Mariano Bayón Álvarez, con motivo de la celebración de la capitalidad cultural²⁰.

Por último, sobresale el barrio de San Bernardo, que se levantó en el extremo occidental de Salamanca en el que existió un convento del siglo XVI, que fue seriamente dañado durante la Guerra de la Independencia. En 1941 era un terreno sin edificar situado en las proximidades del recinto amurallado, motivo por el que el entonces arquitecto provincial, Eduardo Lozano Lardet, señaló la idoneidad para construir en aquel emplazamiento un barrio obrero de cuatrocientas viviendas, según las trazas del citado técnico y que fue costado por la Obra Sindical del Hogar²¹

17. A. M. S., Caja 1743. Expediente 257.

18. "El Ayuntamiento y la construcción de viviendas para clases modestas", *La Gaceta Regional*, [Salamanca], 9 de marzo de 1939, p. 2; "Salamanca y el problema de la vivienda. El Ayuntamiento propone construir 400 en el barrio Vidal", *El Adelanto* [Salamanca], 18 de julio de 1944, p. 3

19. "El grupo de viviendas protegidas del Barrio Vidal", *La Gaceta Regional*, [Salamanca], 8 de octubre de 1946, p. 3; J. Montillana, "Los barrios satélites de la ciudad", *El Adelanto*, [Salamanca], 5 de marzo de 1950, p. 6; J. Montillana, "Los barrios satélites de la ciudad: estampas comentadas", *El Adelanto*, 16 de marzo de 1950, [Salamanca], p. 6; J. Montillana, "Los barrios satélites de la ciudad: perspectivas y contrastes", *El Adelanto*, [Salamanca], 14 de marzo de 1950, p. 4.

20. B. Orive, "Los arquitectos que han concebido los tres edificios de nueva planta para el 2002 visitan hoy Salamanca", *La Gaceta Regional*, [Salamanca], 18 de enero de 2000, p. 7; B. Orive, "Los arquitectos del 2002 esperan revitalizar con sus edificios nuevas zonas de la ciudad", *La Gaceta Regional* [Salamanca], 19 de enero de 2000, p. 7.

21. "Planos parcelarios de los barrios Garrido y parroquial de la Falange", *La Gaceta Regional* [Salamanca], 13 de septiembre de 1941, p. 2; "Hoy serán bendecidos los terrenos de barrio parroquial de la Falange", *El Adelanto* [Salamanca], 14 de mayo de 1944, p. 6; "Hoy serán bendecidos los terrenos del barrio parroquial de la Falange", *La Gaceta Regional* [Salamanca], 14 de mayo de 1944, pág. 1; F. Miranda, *Op. cit.*, p. 93.

(Fig. 3). Como era habitual, el proyecto original previó la existencia de una iglesia parroquial, grupos escolares para niños y niñas, una casa municipal y sindical y un mercado de abastos, aunque su construcción se dilató en el tiempo. Dadas las facilidades de construcción en esta zona el citado organismo promovió en 1954 una segunda fase que comprendía cuatro bloques de casas de vecindad de cuatro alturas, según los planos de Fernando Población del Castillo. Este técnico fue también el responsable de otras cuatrocientas viviendas de protección erigidas en esta área en 1958. Desde mediados de la década de los años cincuenta se establecieron aquí congregaciones religiosas como las Hermanas Oblatas y los Hermanos Maristas Champagnat, impulsores de uno de los primeros centros educativos de San Bernardo. A partir de los setenta este barrio sufrió notables cambios, al construirse en las inmediaciones los hospitales Virgen de la Vega (1965) y Clínico (1975), la estación de autobuses (1975) y, posteriormente, el campus universitario Miguel de Unamuno (1977-2009).

En último lugar se encuentra la tercera periferia que era la que estaba más alejada del centro y que a diferencia de las vistas no se ha consolidado con las zonas colindantes hasta fecha reciente. Desde sus orígenes se caracterizó por estar habitado por obreros y carecer de cualquier tipo de infraestructuras. El barrio más antiguo de esta zona fue el de Pizarrales, situado a ambos lados de la carretera de Ledesma limitado por las avenidas Carmen Martín Gaité, de Portugal y de Salamanca. La historia de su creación se remonta a principios de siglo²². Por entonces era un prado en el que se levantó un ventorro al que solía ir la gente a pasear. La falta de registro de la propiedad incentivó la ocupación ilegal de esta área, de la que se desentendió el Ayuntamiento al no considerarla de su competencia. Así, durante décadas fueron habituales las autoconstrucciones en las que los vecinos emplearon la pizarra que abundaba en este emplazamiento y que dio nombre al barrio. A mediados de los años cuarenta, se había erigido un poblado ilegal de dimensiones considerables en las que reinaba la insalubridad y, ante la gravedad del asunto, en 1948 se fundó el Patronato Benéfico Nuestra Señora del Carmen. Éste promovió la erección de ciento diez y ocho viviendas mediante prestación personal bajo la supervisión del arquitecto Fernando Población del Castillo (Fig. 4). Este último diseñó otras doscientas treinta en 1950, que configuraron una nueva barriada en la que pocos años después se levantaron dos colegios y un centro de formación profesional²³.

Finalmente, incluimos los barrios de Nuestra Señora Virgen de la Vega y el de San José, situados en la zona sur de la ciudad, de escaso desarrollo hasta mediados de los años cuarenta. Este hecho se justifica por su aislamiento, al situarse en la margen izquierda del río Tormes, y por la dificultad de abastecimiento de agua potable²⁴.

22. VV. AA., Álbum de Pizarrales, Asociación de Mujeres Luna de abril, 1997.

23. S. JUANES, "Pizarrales estrena casas: 1950", La Gaceta Regional [Salamanca], 20 de septiembre de 1999, p. 64.

24. L. A. Hortelano, "Cambios territoriales y retos de futuro de la ciudad de Salamanca al sur del río Tormes", Salamanca: Revista de Estudios, 44, 2000, pp. 67-81.

Los orígenes del primero datan del año 1945, fecha en la que se presentó el proyecto de seiscientos cuarenta y cuatro viviendas, situadas entre las calles Juan de Austria, las avenidas de Saavedra y Fajardo y de Carlos I, según los planos de Joaquín Secall Domingo, Eduardo Lozano Lardet, Lorenzo González Iglesias y Genaro de No Hernández²⁵ (Fig. 5). La novedad estribaba en el sistema empleado para su construcción con planchas prefabricadas de hormigón, que permitió su inauguración en 1954, inspiradas en la arquitectura popular, que las singulariza con respecto a los otros grupos vistos en este trabajo²⁶. Años después, en 1965, se aprobó la construcción de otras 536 viviendas en una parcela colindante a la del barrio de la Vega, de manera que a principios de los setenta se dotó a esta zona de polideportivos, colegios e institutos²⁷.

En este rápido repaso histórico por el heterogéneo devenir de los suburbios de la ciudad permite conocer una parte del patrimonio arquitectónico salmantino, que justifica en gran medida configuración actual de la capital.

25. A. M. S., Caja 6322. Expediente 61; VV. AA., *La casa en España. Antecedentes. Morfología. Experiencia y uso*, M. O. P. U., 1987, p. 73

26. "Cómo se construyen las 600 viviendas ultrabarratas del barrio del Matadero", *La Gaceta Regional [Salamanca]*, 1 de abril de 1951, p. 4.

27. A. M. S., Caja 6627. Expediente 586.

«Diabolus in musica». La visualización peyorativa de los profesionales de la música en la Edad Media

CANDELA PERPIÑÁ GARCÍA
*Universitat de València*¹

Resumen: El presente artículo pretende ofrecer una visión general de la imagen peyorativa de aquellos colectivos que hicieron de la actividad musical y otras actividades asociadas su principal modo de subsistencia: los juglares y los ministriles. En el caso de los juglares, la ausencia de infraestructuras específicas y la desconfianza que suscitaba la práctica musical hicieron que se vieran abocados a vivir en los márgenes de la sociedad, tal y como se observa en la teoría musical, la literatura y las imágenes producidas en aquel momento por la oficialidad eclesiástica. Más tarde, la profesionalización de la actividad musical y el surgimiento de los grupos de ministriles mantenidos por la propia ciudad debieron conllevar un cambio en la percepción social del músico práctico, si bien se aprecia una continuación de esta imagen peyorativa, especialmente en la llamada iconografía marginal².

Palabras claves: Juglares, ministriles, iconografía marginal, animales músicos, híbridos antropomorfos.

Abstract: *This article tries to offer a general view of the pejorative image of groups that made their musical and other associate activities their principal livelihood: jongleurs and minstrels. In the case of the jongleurs, the absence of specific infrastructures and the distrust caused by musical practice forced them to live in the margins of society, as musical theory, literature and images produced by the ecclesiastical authorities show. Later, the professionalization of the musical activity and the emergence of groups of minstrels supported by the city itself should have led to a change in the social perception of practical musicians. However, a continuity of this pejorative image can be appreciated, especially in the so called marginal iconography.*

Key words: *Jongleurs, minstrels, marginal iconography, musician animals, hybrid creatures.*

A partir del siglo XII y debido a una serie de circunstancias económicas políticas y sociales el medio urbano pasó, paulatinamente, a ser el centro económico y cultural de la vida medieval, creándose una nueva clase social que tenía su fuente de riqueza en el comercio y en la prestación de servicios y dinero. Este nuevo grupo deseaba alcanzar el estatus de la nobleza mediante la imitación de su estilo de vida, promocionando las expresiones culturales que hasta entonces habían dependido totalmente de la aristocracia y del clero, contribuyendo sin desearlo a su secularización,

1. Becaria de investigación FPU

2. Este trabajo se inscribe dentro del Proyecto de I+D+i *Los tipos iconográficos. Descripción diacrónica*, llevado a cabo por el Grupo de investigación APES al cual pertenezco. Ministerio de Ciencia e Innovación. Ref.: HAR 2008-04437. Investigador principal: Dr. Rafael García Mahiques, Departamento de Historia del Arte de la Universitat de València.

vulgarización³ y difusión entre capas más amplias de la sociedad medieval. De esta manera se dio en Europa un gran florecimiento de elementos culturales no controlados por la Iglesia que hoy conocemos como *cultura profana*. La promoción, directa o indirecta de estas actividades a través de la circulación de la moneda, significó que parte de la población hiciera de éste su modo de vida, recibiendo el nombre de juglares⁴ y es a partir del siglo XIII cuando, coincidiendo con el ascenso de la ciudad, la presencia de este colectivo social se hace más notable⁵. La principal característica del juglar era su carácter múltiple, siendo, a un mismo tiempo, poeta, actor, cantor, charlatán, prestidigitador, saltimbanqui, acróbata, contorsionista, adiestrador de animales y danzarín entre otras muchas cosas⁶. La mayoría de estas actividades, especialmente la danza, precisaban del acompañamiento de música, lo que hacía de la interpretación musical un aspecto muy importante del oficio de la juglaría y del juglar un músico práctico. Ello no significa que haya que percibir estas expresiones culturales como algo opuesto a la oficialidad eclesiástica, ya que la actividad de los juglares servía a los intereses culturales de su época, profundamente religiosa. Cabría entender, pues, el adjetivo de profano como *pro fanum*, esto es, delante del templo y por tanto fuera del espacio sagrado aunque próximo a éste⁷. De hecho, la mayor parte de la información que conservamos de la juglaría proviene de los escritos y las imágenes producidas por la oficialidad eclesiástica, los cuales dibujan una visión ambivalente del juglar caracterizada por su doble dimensión moral.

Por una parte, su condición de personaje abocado a la pobreza y a la vida errante permitía a las clases bienestantes ejercer la virtud teologal de la caridad, y a partir del siglo XIII encarnaría un modelo de conversión social y religiosa, recuperando la esperanza de salvación si abandonaba su música y sus juegos o si se ponía al servicio de la Iglesia⁸. Cabe destacar además su papel de intermediario cultural que hacía posible la transmisión en lengua vulgar de toda una serie de contenidos literarios, políticos, religiosos y morales a amplias capas de la sociedad que no tenían otro modo de acceso a los mismos⁹. En el ámbito práctico, el juglar satisfacía las necesidades de música instrumental que la Iglesia requería en determinadas ocasiones, como en las procesiones

3. G. Duby, *La época de las catedrales. Arte y sociedad, 980-1420*, Cátedra, Madrid, 1997, pp. 188-189.

4. Del latín *ioculator*, aquel que produce *iocus*, alegría, placer, juego, diversión. Si bien en principio las formas latinas derivadas de *iocus* eran usadas para nombrar a los histriones y mimos de las tragedias y comedias griegas (Isid. orig. 10, 125), a partir del siglo IX las vemos aplicadas a sus sucesores medievales en el arte del entretenimiento. E. Faral, *Les jongleurs en France au Moyen Age*, Bibliothèque de l'École des Hautes Études, Librairie Honoré Champion Éditeur, pp. 2 y 17-24.

5. E. Faral, op. cit. pp. 61-56.

6. E. Faral, op. cit. pp. 1 y 64.

7. Este sentido ya aparece en Marcus Terentius Varro (s. I a. C.) «*hinc profanum, quod est ante fanum coniunctum fanum*» (Varro, ling. 6, 54).

8. M. Clouzot, *Images des musiciens (1350-1500). Typologie, figurations et pratique sociales*, Centre d'Études Supérieures de la Renaissance, Brepols Publishers, Tours, 200, p. 57.

9. M. Clouzot, "Un intermédiaire culturel au XIII siècle : le jongleur", *Bulletin du centre d'études médiévales d'Auxerre* [En ligne], Hors série n° II, 2008, mis en ligne le 24 janvier 2009. Disponible en: <http://cem.revues.org/index4312.html> [Consulta: 15-09-2010]

solemnes¹⁰ y los dramas sacros¹¹ con ocasión de la Navidad, Pascua, Pentecostés, la Asunción de la Virgen y otras festividades mayores, pudiendo incluso llegar a encarnar a personajes bíblicos y a representar las vidas de los santos¹². De esta manera contribuían a catequizar a los fieles, especialmente en los lugares de peregrinación¹³. Thomas de Chobham, quien llegaría a ser arzobispo de Canterbury, recoge en su *Summa confessorum* (ca. 1215) las actividades de la juglaría socialmente aceptadas, distinguiéndolas del resto:

«Están aquellos que vestían máscaras grotescas y divertían mediante gestos o posturas indecentes, quienes usaban la sátira y la burla -estaban todos condenados-; los que usaban instrumentos musicales para interpretar canciones obscenas en los banquetes estaban igualmente condenados; pero aquellos que cantaban acompañados por instrumentos musicales sobre la vida de los santos y los príncipes, debían ser tolerados y ser los únicos a los que el término 'joculatores' podría ser aplicado» (Thomas de Chobham, *Summa confessorum*, art. 6, distinct. 4, questio IIa)¹⁴.

Sin embargo, la imagen peyorativa de los profesionales de la música parece predominar en las fuentes literarias y gráficas de las que disponemos. Partimos del hecho de que la oficialidad eclesiástica no consideraba como música más que aquella dirigida a Dios, de manera que toda la actividad musical que quedaba fuera de la supervisión eclesiástica era vista como una perversión del arte musical¹⁵. Por ello, las menciones a la música profana en textos eclesiásticos resultan bastante escasas y suelen tener un tono peyorativo muy acusado. Desde un principio, la oficialidad eclesiástica veía con desconfianza las actividades lúdicas que escapaban a su control, empezando por San Agustín, quien asociaba todos estos entretenimientos con aquellos que «sirven a los demonios»¹⁶. Las críticas que recibieron aquellos que vivían del oficio de la juglaría son muchas y muy variadas, aunque los elementos que se consideraban especialmente sospechosos podrían resumirse en dos: la inestabilidad de su modo de vida y la naturaleza potencialmente pecaminosa de su actividad. En primer lugar todos los estudios señalan como el mundo medieval concebía al juglar como un factor de desorden e inestabilidad social que vivía en los márgenes del siste-

10. E. Faral, op. cit. pp. 30-31.

11. E. Faral, op. cit. p. 31.

12. E. Aragonés Estella, "Música profana en el arte monumental románico del Camino de Santiago Navarro", Príncipe de Viana, LIV, 199, 1993, pp. 247-280, p. 256.

13. E. Faral, op. cit. pp. 51-52.

14. Trad. esp. E. Aragonés Estella, op. cit. p. 260.

15. «On aquesta art es fill, atrobada per so que cantant e ab esturments hom sia loador de Deu; e aquesta art tenen los clergues qui canten en l'esgleya per loar Deu; e contra los comensaments d esta art son los juglars qui canten e sonen esturments denant los prínceps per la vanitat mundana» (Ramon Llull, *Doctrina pueril*, 74, 6). M. Obrador y Benassar ed., *Doctrina Pueril* del B. mestre Ramon Lull ; text original directament trelladat d'un m.s. quatrecen-tista ; ab proemi, ilustracions y notes d'en M. Obrador y Bennassar, Gustau Gili Editor, Barcelona, 1907, p. 187. Ed. dig. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Alicante, 2006. Disponible en <http://www.cervantesvirtual.com/FichaObra.html?Ref=14375> [Consulta: 15-09-2010]

16. E. Aragonés Estella, op. cit. p. 260.

ma, puesto que no entraba en ninguna de las categorías de la organización socioeconómica del momento¹⁷. Su modo de vida errante, ocioso y lascivo era condenado tanto en los concilios y sermones eclesiásticos como en la administración y legislación urbana¹⁸, promoviéndose diversas medidas para su exclusión social. La oficialidad eclesiástica trató por todos los medios de alejarlos de los lugares santos: se prohibió a los eclesiásticos de todo rango requerir sus servicios¹⁹ y se les negó la comunión²⁰ e incluso la penitencia²¹, puesto que se les veía privados de la esperanza de salvación²². En segundo lugar estaba el carácter moralmente dudoso de su actividad, que era vista como improductiva e inútil para la sociedad²³. Desde sus inicios, el cristianismo mostró una cierta desconfianza ante la práctica de la música (Avg. Conf. 10, 33) y especialmente ante la música instrumental. Mientras que la Iglesia había mostrado una aceptación inmediata de la música especulativa como ciencia liberadora, no ocurrió lo mismo con la música práctica. La supremacía de la teoría musical sobre su práctica daría lugar a una serie de afirmaciones peyorativas sobre el músico práctico o *cantor*, cuyo espíritu carecía de la ciencia del teórico o *musicus*, siendo un excelente ejemplo el parecer de Ioannis Cotton²⁴. Además, los juglares fueron duramente atacados por divertir al público mediante su cuerpo y su voz, llegando a equiparar su trabajo a la prostitución²⁵. Cabe decir que el pensamiento medieval consideraba el cuerpo y su utilización como un reflejo

17. M. Clouzot, *Le musicien en images. L'icographie des musiciens et de leurs instruments de musique dans les manuscrits du Nord de la France, de la Belgique, des Pays-Bas, de l'Angleterre et de l'Allemagne, du XIIIe au XVe siècle*, Thèse de doctorat en histoire médiévale, sous la direction de Schmitt, Jean-Claude, École des Hautes Études en Sciences Sociales, Paris, 16 novembre 1995, p. 236.

18. M. Clouzot, *Moyen Âge. Entre ordre et désordre, catalogue d'exposition*, Musée de la Musique, Paris, 26 mars-27 juin 2004, Cité de la Musique et Réunion des Musées nationaux, Paris, 2004, p. 57.

19. E. Faral, op. cit. p. 30.

20. Edmond Faral ha documentado varios casos de excomunión, entre ellos el de San Cipriano (epist. 61, 2; P.L. IV, col. 563) y el de Jean de Salisbury (*Policraticus* 8, 12; P.L. CXCI, col. 405). E. Faral, op. cit. pp. 26-27.

21. Bertoldo de Ratisbona (s. XIII), exhorta a negarles la penitencia. E. Faral, op. cit. p. 28.

22. Sirva de ejemplo un conocido diálogo de Honorio de Autun: «¿Tienen los juglares alguna esperanza de salvación? [...] / - Ninguna. Porque ellos son, desde el fondo de su alma, los ministros de Satán. De ellos se dice que no han conocido a Dios y Dios se reirá de los que se rien» (*Elucidarium* 2, 18; P.L. CLXXII, col. 1148). Trad. esp. E. Aragonés Estella, op. cit. p. 254.

23. M. Clouzot, *Le musicien en images... Thèse de doctorat*, op. cit. pp. 236-237.

24. «*musicus et cantor non parum a se invicem discrepant, nam cum musicus semper per artem recte incedat, cantor rectam aliquotiens viam solummodo per usum tenet. Cui ergo cantorem melius compareverim quam ebrio, qui domum quidem repetit, sed quo calle revertatur, penitus ignorat*». M. Gerbert ed., *Scriptoris ecclesiastici de musica sacra potissimum ex Variis italiae, galliae & germaniae codicibus manuscriptis collecti et nunc primum publica luce donati*, St. Blaise, Typis san Blasianis, II, 1784, p. 230. Ed. dig. *Thesaurus Musicarum Latinarum*, Center for History of Music Theory and Literature, Indiana University. Disponible en http://www.chmtl.indiana.edu/tml/9th-11th/JOHMUS_TEXT.html [Consulta: 15-09-2010]. Trad. esp. W. Tatarkiewicz, *La estética medieval*, (Historia de la estética; 2), Ediciones Akal, Madrid, 2007, p. 144.

25. Sirva de ejemplo una frase de un tratado anónimo del siglo XIII recogido por Faral: «*Quaedam officia sunt quae ex toto peccata sunt, ut meretricum et histrionum*» (*De Poenitentia*, Paris, Bibliothèque Nationale de France, ms. lat. 16419, fol. 71). E. Faral, op. cit. p. 291.

del estado moral del alma²⁶, y los sentidos corporales como una vía ambivalente de salvación o perdición. Así queda expresado en un manuscrito alemán de la segunda mitad del siglo XII, realizado en el monasterio de Heilbronn (Erlangen, Universitätsbibliothek, Cod. 8, fol, 130v). La miniatura representa los dos caminos de la vida y muestra una escalera que partiendo de la boca de la Naturaleza y de los cinco peldaños correspondientes a los cinco sentidos, se bifurca en una doble dirección: si se continúa ascendiendo por la vía de las virtudes se llega al Paraíso celeste, pero si se desciende por el camino de los vicios, desemboca en el Infierno²⁷. Ello explica porqué la actividad del juglar, claramente corporal y dirigida a los sentidos del público, se veía como una potencial vía de entrada del pecado en el alma humana, diciéndose de ellos que inculcaban «el vicio en el espíritu a través del oído y los ojos»²⁸.

A partir del siglo XIII, momento en el que la juglaría conoce su mayor esplendor²⁹, las medidas de exclusión llevadas a cabo por la Iglesia contra este colectivo se hicieron más acuciantes, en algunos casos renovándose las antiguas prohibiciones³⁰. La razón la hallamos en la competencia existente en ese momento entre los juglares y las órdenes mendicantes³¹, las cuales en principio también dependían de la caridad para su sustento y debieron aprender a usar su cuerpo y su voz para atraer al auditorio y hacer así efectiva su labor predicadora³². El mecanismo de exclusión social que tendría una mayor trascendencia fue la demonización de todos aquellos que vivían de la juglaría, advirtiendo igualmente a quienes contribuían con su dinero a su manutención, pues el que daba a los juglares se sacrificaba a los demonios (Thomas de Cantimpré, *Miraculorum* 2, 49, 19)³³. Esta demonización no sólo se llevó a cabo a través de la literatura, sino sobretudo a través de las artes visuales, pues existen imágenes musicales de carácter peyorativo que parecen demonizar estas prácticas. Curiosamente, hallamos estas imágenes en objetos y espacios de gran valor para el pensamiento medieval, tanto en ámbito eclesiástico como laico: libros miniados, sillerías de coro, techumbres de madera, puertas de grandes edificios, capiteles de templos y claustros, tum-

26. M. Clouzot, *Moyen Âge. Entre ordre et désordre, catalogue d'exposition*, op. cit. p. 123.

27. Vid. S. Ferino-Padgen dir., *I cinque sensi nell'arte. Immagini del sentire*, Leonardo Arte srl, Venezia, 1996. p. 26.

28. N. E. Wilkins, *La musique du diable*, Pierre Mardaga éditeur, Hayen, 1999, p. 17. Cit. R. Briffault *Les troubadours et le sentiment romanesque*, Les Éditions du chène, Paris, 1945, pp. 194-195. Esta idea parece ser un desarrollo posterior del parecer de Jean de Salisbury: «*Qui ad spectacula confluunt aut euocant ad se spectacula inhonesta aut se ipsos affectatis nugis uolunt esse spectaculo insipientium [...] oculorum capiuntur illecebris et [...] corruunt tamen a dignitate conditionis suae et ad eam quam diffitentur seruillem relabuntur*» (*Policraticus* 8, 12; P.L. CXCIX, col. 406).

29. E. Faral, op. cit. pp. 61-56.

30. Por ejemplo, en el concilio de París de 1212 se renueva la prohibición de que los eclesiásticos recibieran juglares en sus casas, donde sabemos que sus servicios eran requeridos para interpretar los cantares de gesta. E. Faral, op. cit. p. 44.

31. M. Clouzot, *Le musicien en images...*, Thèse de doctorat, op. cit. p. 285.

32. M. Clouzot, *Le musicien en images...*, Thèse de doctorat, op. cit. p. 284.

33. «*In istis est tinnitus daemonum, & istis applaudunt vanissimi spectatores [...] Talibus dare, ut ait Agustinus, est daemonibus sacrificare*». Encontramos esta idea en varios autores eclesiásticos como Thomas de Chobham (*Summa confessorum*, art. 6, distinct. 4, questio Ila), quien también dice tomarla de san Agustín.

bas y monumentos funerarios, insignias de los peregrinos y un largo etcétera. Eso sí, casi siempre relegadas a los márgenes o espacios secundarios de la decoración, por lo que en la actualidad son englobadas bajo la denominación de *decoración marginal*, si bien esta clasificación se halla muy lejos del pensamiento medieval, que nunca usó tal término³⁴. Aún así, la actual consideración como imágenes marginales³⁵ permiten reflexionar sobre su existencia respecto a un centro ideal³⁶, tanto en el sentido de ubicación física como de consideración mental. Según Clouzot, estos espacios marginales se hallarían bajo la influencia de las ideas de las órdenes mendicantes y de la creatividad de los talleres laicos³⁷ creados para satisfacer la demanda de objetos preciosos destinados al consumo de los poderosos. La finalidad de esta decoración marginal ha recibido diversas interpretaciones. El pensamiento más común es que se trata de una condena de los aspectos profanos a través de la parodia y la sátira social y que funcionan como advertencia didáctico-moral sobre los peligros del mundo que fácilmente arrastran al ser humano al pecado³⁸. Ruth Mellinkoff nos ofrece una explicación mucho más sorprendente aunque tal vez más plausible. Según Mellinkoff, todas estas figuraciones tendrían un sentido apotropaico cuyo fin era repeler a los demonios a través de la representación de las propias fuerzas demoníacas y del pecado³⁹. El efecto protector de estas imágenes explica su aparición en objetos tan valiosos, su repetición hasta el paroxismo y la frecuente mezcla de elementos sacros y profanos. El objetivo sería, pues, preservar el preciado objeto, y posiblemente a las personas que lo frecuentaban, de todo mal. En el caso de la representación de músicos, acróbatas, bailarines, domadores y otros personajes similares, Mellinkoff añade que tenían la propiedad común de poder entretener al demonio y evitar así su influencia maléfica⁴⁰. Aunque el repertorio de estos “entretenedores” parece enorme, en realidad se evidencia la repetición de los mismos temas y esquemas compositivos durante un largo periodo de tiempo en una extensísima área geográfica⁴¹ que prácticamente coincide con toda la Europa actual, lo cual demuestra tanto la necesidad de protección por parte de la sociedad medieval como la efectividad de estas figuraciones a la hora de tranquilizar la conciencia colectiva.

Una de las principales características de estas imágenes es visualizar la perversión del arte musical o su *reductio ad absurdum* a través de diferentes recursos expresivos que remiten a praxis ejecutivas inapropiadas. Éstas se suelen combinar con instrumentos musicales que hacen del todo imposible la interpretación musical, bien por la pérdida de las características físicas que posibilitan la producción del sonido, bien por ser sustituidos por otros objetos totalmente inadecuados

34. M. Clouzot, *Images des musiciens (1350-1500)*. Typologie, figurations et pratique sociales, op. cit. p. 34.

35. Del latín *margo (-inis)*, esto es, en el borde, límite o frontera.

36. M. Clouzot *Images des musiciens (1350-1500)*. Typologie, figurations et pratique sociales, op. cit. p. 34.

37. M. Clouzot, *Moyen Âge. Entre ordre et désordre*, catalogue d'exposition, op. cit. p. 55.

38. R. Mellinkoff, *Averting demons*, Ruth Mellinkoff Publication, Los Angeles, 2004, p. 40.

39. R. Mellinkoff, op. cit. p. 46.

40. R. Mellinkoff, op. cit. pp. 47-48.

41. R. Mellinkoff, op. cit. p. 93.

que además suelen remitir de alguna manera a la muerte y a los tormentos del infierno: huesos y calaveras de animales, rastrillos, atizadores, fuelles y trébedes como los que muestra el primer folio del *Evangélaire* conservado en la Bibliothèque Municipale de Avignon (ca. 1320-1330, ms. 0024) [fig. 1]. Así mismo, se evidencia un gran interés en transformar la propia imagen de los músicos a través de un proceso de bestialización que probablemente venga a significar una regresión del ser humano a su condición animal⁴². De hecho, las fuentes conservadas indican una cierta tradición de relacionar al músico práctico con ciertos animales tanto en la teoría musical⁴³ como en la iconografía, siendo un excelente ejemplo la famosa escena de juglaría del *Alphonse Psalter* (1284-1316, Londres, British Library, Add. Ms. 24686, fol. 17v). Un ulterior desarrollo de esta idea contribuyó a que en las decoraciones marginales aparecieran tanto animales realizando música, como híbridos músicos que adquieren, en parte, fisonomía animal. El origen de estas curiosas figuraciones no se halla en la Edad media, sino en la Antigüedad, donde tenían un sentido totalmente diferente. Jurgis Baltrusaitis ha destacado la influencia de ciertos repertorios iconográficos antiguos anti-clásicos —es decir, que presentaban monstruosidades— sobre las artes visuales de la Edad media a través de la glíptica grecorromana⁴⁴. Otra vía de difusión podría haber sido los marfiles bizantinos y los tejidos coptos, cuyos temas representados habrían pasado luego a formar parte de los repertorios decorativos medievales⁴⁵. Posiblemente, el tipo del animal músico sea el más antiguo de ellos, pudiendo retrotraerse a la antigua sumeria y a Egipto. Resulta especialmente frecuente la imagen del asno músico, fijada en la Antigüedad por Fedro en su famosa fábula, que tal vez podría haberse transmitido al medioevo a través de un pasaje de la *Consolatione Philosophiae* de Boecio, conocida por todo eclesiástico⁴⁶ (Boeth. cons. 1, 8). El tema del asno arpista conoció amplia difusión a partir del siglo XII, siendo frecuente hallarlo en el entorno de las universidades⁴⁷, tal vez para recordar a los estudiantes la famosa cita boeciana con fines educativos. Sin embargo, se evidencia un claro sentido diabólico en el asno músico del capitel del Palacio de los Reyes de Navarra en Estella (segunda mitad del s. XII) puesto que la escena que lo flanquea corresponde a unos demonios que arrastran a los condenados por el cuello para meterlos en un

42. M. Clouzot, *Images des musiciens (1350-1500). Typologie, figurations et pratique sociales*, op. cit. p. 58.

43. «*musicorum et cantorum magna est distantia, I isti dicunt, illi sciunt, quae componit musica, INam qui facit, quod non sapit, diffinitur bestia*» (Guidonis Aretini, *Regulae rhythmicae*; P.L. CXLI, col. 405).

44. J. Baltrusaitis, *La Edad media fantástica. Antigüedades y exotismos en el arte gótico*, Ensayos arte Cátedra, ediciones Cátedra, Madrid, 1983. p. 51.

45. M. I. Rodríguez López, "Las sirenas: génesis y evolución de su iconografía medieval", *Revista de Arqueología*, CCXI, 1998, pp. 42-51. Ed. dig. Seminarios de Estudios Iconográficos, Universidad Complutense de Madrid. Disponible en <http://www.ucm.es/centros/cont/descargas/documento5026.pdf> [Consulta: 15-09-2010], p. 11.

46. La personificación de la Filosofía recrimina severamente a quien le escucha y parece no comprender diciéndole: «¿Entiendes mis palabras, o eres como el asno delante de la lira?». S. Sebastián López, *Mensaje simbólico del arte medieval: arquitectura, liturgia e iconografía*, Ediciones Encuentro, 1994, p. 257. Cit. E. Mâle, *L'art religieux du XII siècle en France*, Paris, 1966 p. 339. Cit. J. Adhemar, *Influences antiques dans l'art du Moyen Age*, London, 1939, pp. 223-230.

47. O. Beigbeder, *Léxico de los símbolos*, Ediciones Encuentro, Madrid, 1995, p. 71.

caldero [fig. 2]. No obstante, la aparición del animal músico en el arte cristiano resulta mucho más compleja de lo que en principio pudiera creerse. Durante la Edad media se fue trazando un complejo discurso visual en torno a este tipo iconográfico, relacionándolo con los pecados capitales, la manifestación del demonio, la bestialización del hombre y la parodia litúrgica. Ello daría lugar a que, a partir del siglo XII, cualquier animal relacionado con estas ideas sea susceptible de ser representado realizando música. Un ulterior paso en este proceso de bestialización daría lugar a la aparición de híbridos antropomorfos tañedores de instrumentos musicales. En principio se trataría de criaturas codificadas procedentes de la Antigüedad, como el centauro y la sirena. Los centauros suelen aparecer en los *thíasos* dionisiacos y poseidónicos que decoran los mosaicos y los sarcófagos grecorromanos, donde abundan aspectos musicales para, probablemente, augurar al difunto un viaje feliz al más allá. El tipo de la sirena resulta mucho más complejo, ya que, aunque la visualización de su actividad musical es inherente a su mito clásico, en la Edad media experimentó un proceso de transformación en el que se mezcló con las tritonisas y otras figuras míticas de cola de pez asociadas al mar⁴⁸ que también participaban en las figuraciones del *thíasos* marino. La gran difusión del centauro/onocentauro y la sirena se llevó a cabo a través del Fisiólogo y el Bestiario medieval, donde suelen aparecer conjuntamente. El llamado *Fisiólogo/Bestiario B-Is*, perteneciente a la primera familia, resulta especialmente interesante por comparar la seducción de las sirenas con las diversiones frívolas, incluyendo las representaciones teatrales:

«De esta manera aquellos que se deleitan en el placer y el lujo de este mundo y en el divertimento del teatro, en el carácter disoluto de la tragedia y la comedia, caen en profundo sueño y se convierten en presa de sus adversarios» (*Bestiario B-Is*, 12)⁴⁹.

Este concepto será posteriormente desarrollado en algunas versiones del Bestiario, por lo que no es extraño que en ocasiones la sirena aparezca relacionada con escenas de juglaría o incluso tañendo algún instrumento como ocurre con el personaje masculino pisciforme de la portada de la iglesia de Colina de Losa, en Castilla (finales s. XII) [fig. 3]. El concepto de hibridación y su relación con la música daría lugar a híbridos antropomorfos músicos más o menos complejos como el de la portada de la Iglesia de Santa María de Olite en Navarra (último tercio del s. XIII – primeros años del s. XIV) [fig. 4]. Sin embargo, la forma más efectiva de demonizar la profesión de la juglaría debió de ser convertir a los propios juglares en demonios, como puede observarse en el *Brevario de amor* (Ermengol de Beziars, ca. 1250-1322, Madrid, Biblioteca del Escorial, MS. S.I. Nº 3, fol. 215v), donde varios diablillos tentadores animan con su música un banquete, un torneo y una danza cortesanas [fig. 5].

A partir del siglo XIV la documentación escrita conservada muestra una rápida disolución de la juglaría y su evolución hacia una serie de actividades artísticas muy específicas. En el caso

48. M. I. Rodríguez López, op. cit. p. 4.

49. Trad. esp. P. Docampo Álvarez, J. Martínez Osende, J. A. Villar Vidal, *Animales fabulosos del Románico en Asturias*, Ediciones Trea, 2000, Gijón, p. 250.

de la música práctica, esta disolución dio lugar a los llamados *ministriles*. Con la consolidación de los gobiernos urbanos, las necesidades de música en el ámbito civil se hicieron más y más intensas y ya no bastaba con contratar puntualmente a algunos músicos para eventos concretos, sino que era preciso disponer de un corpus fijo asalariado que administrara música cuando la ciudad lo requiriera. Por poner un ejemplo, podemos señalar el caso de la ciudad de Valencia, donde parece ser que, al menos desde 1258, eran contratados puntualmente *clarineters* o *trompeters* —y seguramente también *atabalers*— para enriquecer con su música las grandes solemnidades⁵⁰. Es a partir del siglo XV cuando ya aparecen como una entidad corporativa, considerando tanto el oficio como el nombramiento del *mestre de trompetes de la ciutat* algo propio de la administración cívica⁵¹. La profesionalización de la actividad musical y la creación de infraestructuras específicas para la captación y manutención de estos corpus de músicos debió significar un cambio paulatino respecto a la consideración social del músico práctico. No obstante, durante todo el siglo XIV y XV la oficialidad eclesiástica siguió advirtiendo sobre los peligros de la música sensual, renovándose las antiguas prohibiciones⁵². Y lo que resulta más significativo aún, tanto en obras civiles como religiosas siguieron utilizándose los tipos iconográficos que ofrecían una imagen peyorativa de la música práctica, siendo una excelente muestra la llamada *Puerta de los Pecados y los Vicios* de la Lonja de los Mercaderes de Valencia (1483-1498), donde podemos observar varios híbridos antropomorfos que tañen instrumentos semejantes a los que, por aquel entonces, debían hacer sonar los ministriles de la ciudad [fig. 6]. Además, pensar en estos instrumentos de *música alta* como algo inherente a la figuración demoníaca queda descartado, ya que los ángeles músicos que aparecen en las bóvedas también los tienen entre sus manos.

La pervivencia de esta imagen peyorativa de los profesionales de la música en un momento en el que ya no reflejaba una valoración negativa por parte de la sociedad, da que pensar sobre la función original de estas imágenes, la cual trataremos de esclarecer en nuestra tesis doctoral. De momento todo parece indicar que reflejan la desconfianza de la Iglesia respecto a la prosperidad económica que estaba adquiriendo Valencia, recordando a los ricos ciudadanos que el lujo obnubila la razón del hombre y lo aparta del camino de la salvación, reduciéndolo a una bestia sin alma. Sin embargo, el hecho de que estas figuraciones aparezcan en las puertas de acceso de un edificio tan importante para la ciudad, podría remitir igualmente, según las ideas de Mellinkoff, a la tradición de decorar obras de gran valor con imágenes semejantes que perseguían una finalidad apotropaica.

50. V. Ferrán Salvador, *Capillas gremiales de Valencia: estudio histórico*, La Gutenberg, Valencia, 1926, p. 54.

51. V. Ferrán Salvador, op. cit. p. 54.

52. Edmond Faral señala como los concilios y los moralistas siguieron fieles a estos principios. Así en un manuscrito de la Biblioteca Stuttgart que data del XIV los juglares continuaban excluidos de la comunión, medida que fue renovada en 1435 por el estatuto sinodal de Eichstädt. E. Faral, op. cit. p. 28.



Fig. 1. Híbridos músicos. *Evangélaire*, ca. 1320-1330, Avignon, Bibliothèque Municipale, ms. 0024, fol. 1.



Fig. 2. Asno arpista y escena demoníaca. Estella, capitel del Palacio de los Reyes de Navarra, segunda mitad del s. XII.



Fig. 3. Sirena masculina o tritón músico. Colina de Losa, capitel de la portada de la Iglesia de la Expectación de Nuestra Señora, finales del s. XII.



Fig. 4. Híbrido tañedor de gaita. Olite, dintel de la portada de la Iglesia de Santa María, último tercio del s. XIII - inicios del s. XIV.



Fig. 5. Escenas de amor cortés y tentaciones demoníacas. *Brevario de amor*, Ermengol de Beziars, ca. 1250-1322, Madrid, Biblioteca del Escorial, MS. S.I. Nº 3, fol. 215v.



Fig. 6- Centauro músico, Valencia, Puerta de los Pecados y los Vicios de la Lonja de los Mercaderes, 1483-1498.

La imagen homoerótica del marinero en la vanguardia plástica: Demuth, Cocteau, Prieto y García Lorca: hacia una formulación icónica del arte gay¹

a Juan *in memoriam*

JOSÉ LUIS PLAZA CHILLÓN
Universidad de Granada

Resumen: La imagen plástica del marinero en los años de la vanguardia será tan variada como contradictoria; encontraremos desde el rudo y viril marinero que se emborracha en una inmunda taberna del puerto, a los estereotipos afeminados que reproducían algunas tiras cómicas con cierto regusto "kitsch" a finales de los años veinte en determinados diarios británicos, y que en esencia reflejaban los miedos de la debilidad nacional y la ansiedad que rodeaba a los roles sexuales. Surgirán imágenes homoeróticas en obras de artistas como Cocteau, Demuth, Prieto o García Lorca, ejemplificadas en el marinero homosexual, un personaje que aparece siempre vinculado al mundo que le corresponde: al puerto de mar en cuyo fondo siempre sobresale la taberna o el intuito lupanar, asociados a un sentido dionisiaco y trágico; un mundo que tuvo una especial relevancia en la marginalidad estética de la vanguardia y cuyas transgresoras imágenes se convertirán en una importante batalla de la modernidad.

Palabras clave: Vanguardia, homosexualidad, marinero, pintura, poesía.

Abstract: *The plastic image of the sailor in the years of the forefront will be as varied as contradictory; we will find from the rough and virile sailor, who gets drunk in a filthy tavern of the port, to the effeminate stereotypes, that reproduced some comical strips with certain taste "kitsch", at the end of the twenties in certain British diaries, which essentially reflected the fears of the national weakness and the anxiety surrounding sexual roles. Homoerotic images will emerge in works by artists such as Cocteau, Demuth, Prieto or García Lorca exemplified in the homosexual sailor, a character who is always linked to the world it belongs, that is, the sea port that always stands at the bottom of the tavern or the sensed brothel along with a Dionysian and tragic sense, a world that had a particular relevance in the aesthetical margins of avant-garde and whose offending images will become an important battle of modernity.*

Keywords: *Forefront /avant-garde, homosexuality, sailor, painting, poetry.*

El tema del marinero no tuvo tanta difusión como otras iconografías masculinas (payasos, saltimbanquis, clowns, bandoleros, gitanos...) en los años de la vanguardia, si bien es notoria la gran cantidad de artistas que se acercaron al mismo abordándolo desde distintas perspec-

1. Grupo de investigación: HUM-736 "Tradición y modernidad en la cultura artística contemporánea".

tivas, pero siempre sumergiéndose en un submundo de connotaciones ambiguas. Entroncando con la larga tradición decimonónica y sus precedentes más inmediatos de principios del siglo XX, lo marineril ha encarnado frecuentemente el símbolo de lo marginal: el inframundo de la prostitución, lo tabernario, portuario o fronterizo..., en definitiva, la esencia de lo que significa la libertad absoluta. El marinero se interesa por las zonas portuarias de las ciudades, allí donde la mezcla y la promiscuidad sociales y el aluvión cosmopolita, el trabajo agobiante y el descanso frenético tienen su asiento y donde la violencia no es sino una forma de liberar pasiones, equivalentes a una manera de vivir. Precisamente los marineros representarán la más radical convulsión poética que se producirá en el mundo del arte y la literatura en el siglo pasado, sobre todo, en la primera mitad.

La identidad del marinero, del judío, del gitano, del saltimbanqui o del homosexual es de ser marginado existencial;² tales figuras de la transgresión de límites son capaces de provocar esa misma transgresión en el campo histórico, de dos maneras: intencional y existencial. La vida errante de los marineros resulta, no obstante, atrayente por el prestigio que se liga a su propio destino como marginados; los barcos en que zarpan los marineros son los “barcos de los sueños” para los que quedan en tierra, no sólo por los lugares exóticos donde se dirigen, sino por el propio cargamento de “jóvenes marineros”. En este comercio de sueños también se comercia con cuerpos, donde participan los propios marineros, comprando o siendo comprados, aunque participando siempre en una “cosificación de los sueños”;³ así sucedería también con los gitanos que resultarán igual de exóticos por su tipismo oriental,⁴ o con los judíos con su vida errabunda y “apestada”.⁵ La codificación de todas estas imágenes se convertirán en iconografías esenciales precisamente en estos años de ebullición vanguardista, pero curiosamente, serán aquellos artistas más alejados de la modernidad los que continuarán una tradición homoerótica comenzada a finales del siglo XIX por simbolistas y decadentes; en estos años es cuando se está produciendo la creación deliberada de una tradición homosexual; pero como la imagen del marinero, nacería como marginal. La homosexualidad en esencia es una “construcción” de finales del siglo XIX y de principios del XX; como tal, es tan claramente un rasgo de la modernidad como el atonalismo en música, el cubismo en pintura o el monólogo interior en la novela; por lo tanto sinónimo de marginalidad. La existencia de la homosexualidad, no como circunstancial capricho erótico, sino como una condición e identidad compartidas, ofrece la posibilidad misma de una cultura homosexual, o al menos de una subcultura minoritaria con una identidad sexual en sus raíces. Así por medio de la identificación con unos textos, autores, artistas, imágenes, dibujos... que aparecen como afirmativos, los homosexuales descubrirán un refugio para su autoestima frente al continuo ataque moral

2. H. MAYER, *Historia maldita de la literatura. La mujer, el homosexual, el judío*, Madrid, 1982, pp. 11-15.

3. G. WOODS, *Historia de la literatura gay. La tradición masculina.*, Madrid, 2001, p. 221.

4. J. L. PLAZA CHILLÓN, “La imagen del gitano en los dibujos de Federico García Lorca: transgresión y marginalidad”, *Gitanos: pensamiento y cultura*, 31, 2005, pp. 42-48.

5. J. STAROBINSKI, *Retrato del artista como saltimbanqui*. Madrid, 2007, p. 13.

y encontrarán asimismo materiales con los que justificarse ante “los otros” y también ante quien pensaban que la mera existencia de los homosexuales, por no mencionar su conducta, era algo injustificable. Florecerán imágenes homoeróticas en obras de Cocteau, Demuth, Prieto o García Lorca ejemplificadas en el marinero homosexual, un personaje que aparece siempre vinculado al mundo que le corresponde: al puerto de mar en cuyo fondo siempre sobresale la taberna o el intuido lupanar, asociados a un sentido dionisiaco y trágico; un universo iconográfico que tuvo una especial relevancia en la marginalidad estética de la vanguardia, convertido en una importante batalla de la modernidad. No es simplemente que los artistas parezcan estar expresando su miedo a la sexualidad “normal”, con un sentimiento de agresión hacia la heterosexualidad que amenaza su alteridad, sino que la idea es “asaltar” al propio público. Cocteau o Prieto al crear imágenes de marineros de evidencia homosexual y erótica que podían “ultrajar” las ideas convencionales de decencia y reticencia sexual, van marcando la distancia entre ellos mismos y los miembros corrientes de la sociedad; en éste el artista “moderno” aparece como heredero directo de sus predecesores románticos, y usan sus imágenes eróticas como medio de implicación directa del espectador, anulando la mentalidad; no es casual que la vanguardia y la posmodernidad haya estado marcada por una serie de batallas legales sobre el tema de la “obscenidad”.⁶

La imagen de marinero en los años de la vanguardia será tan variada como contradictoria, así podremos encontrar desde el rudo y viril marinero que se emborracha en una inmundada taberna del puerto, a los estereotipos afeminados que reproducían algunas tiras cómicas con cierto regusto “kitsch” a finales de los años veinte en determinados diarios británicos, y que en esencia reflejaban los miedos de la debilidad nacional y la ansiedad que rodeaba a los roles sexuales.⁷ Hallaremos así marineros, como los dibujados por Lorca que superan la simple cotidianeidad iconográfica tradicional o pintoresca de representación formal que vincula dicha figura al interior de los tugurios tabernarios, a la conquista de las prostitutas portuarias o incluso unido al sentimiento amoroso de la joven mujer desconsolada que planteaban pintores muy de moda en la Europa de los años veinte, como André Lothe, un artista cercano al cubismo, pero que psicológicamente va mucho más allá al evidenciar a través de ellos sus propios fantasmas homosexuales, en la línea de Prieto, Cocteau o Demuth, y que ayudarán a construir iconográficamente lo que hoy denominamos como “arte gay”.⁸

6. E. LUCIE-SMITH, *La sexualidad en el arte occidental*, Barcelona, 1992, p. 162.

7. F. TAMAGNE, “La era homosexual (1870-1940)”, en R. ALDRICH, (coord.), *Gays y lesbianas. Vida y cultura de un legado universal*, San Sebastián, 2006, p. 190.

8. A Gertrude Stein se le atribuye el uso por primera vez en la literatura y el arte el término de “gay” para referirse a la homosexualidad, aunque su enfoque constituya más una condena a la homosexualidad masculina si se compara con el punto de vista idealista que tenía acerca de las lesbianas según su propia amante Alice Toklas, durante más de 30 años; véase, L. SIMON, *The biography of Alice Toklas*, New York, 1977, p. 121. El concepto de “gay”, ya sea aplicado al mundo del arte, la literatura, cine, etc., se viene utilizando con posterioridad a junio de 1969, cuando se produjeron los hechos acaecidos en el famoso local homosexual de Nueva York, *Stonewall Inn*, en pleno Greenweech Village, proclamándose por primera vez una resistencia abierta que generó en motín; marcando un hito en la formación de una identidad homosexual positiva; por tanto, no se debería hablar de “arte gay” antes de

Charles Demuth (1883-1935), fue un pintor norteamericano cuyo periplo europeo por Francia e Inglaterra, le llevó a realizar una fructífera carrera conociendo a artistas como Picasso o Matisse, empapándose de las nuevas ideas estéticas que promovían fauvistas y cubistas.⁹ Demuth absorbió la influencia de su amigo Duchamp, cuya vinculación radical de la sexualidad y el arte indignó cuando expuso en Estados Unidos. En sus dibujos empleaba la metáfora más que el símbolo, y sus temas iban desde atrevidos saltimbanquis a sus explícitos marineros, representados en sórdidos bares portuarios en los que tenían lugar las transacciones sexuales. Son obras de evidente ambiente marineril, aunque no exentas de ambigüedad ya que el artista nunca aclara la situación, como sucede en la bella acuarela *Cuatro figuras masculinas* (1930) en la que cuatro hombres se desnudan en un bosque; más evidente es la provocadora *Dos marineros* (1930) o *Tres marineros orinando* (1930), cuyas claras alusiones masturbatorias no distorsionan la búsqueda de la belleza física y la atracción sexual en los estereotipos convencionales de estas figuras masculinas, cuyo estilo de figuración “neoclásica” lo sitúan en la línea de los refinados dibujos de Cocteau. Recuérdese que en el imaginario homosexual referente a la temática de marineros disponibles, si bien se reconocen que ellos se consideran a sí mismos heterosexuales, depende de la frustración y del alcohol el decantarse por una u otra posibilidad, abundando por tanto en la ambigüedad sexual, como se refleja en *Marineros bailando* (1930), o en *Un aire distinguido* (1930), que recrea la observación de una escultura de Brancusi (*Mlle Pogany*), que representa una versión exagerada de una obra fálica, donde los personajes que aparecen, un tanto ambiguos, acentúan sus apetitos sexuales. Los marineros acaban por ser la expresión de la mirada forzosamente andrógina, a partir del cual el viejo hombre barbado mira al niño o efebo resumiendo todos los tormentos del deseo. Estos jóvenes que posan como efebos de la antigüedad implican al espectador en una evidente estética homoerótica, reflejado por Demuth en obras con *Tres marineros en una playa* (1917), donde un marinero en claro priapismo, anuncia toda una iconografía que continuará Cocteau, y culminaría en los años setenta con los desafortunados “comics” de Tom de Finlandia,¹⁰ donde el falo en erección de grandes dimensiones se erige en el auténtico protagonista de la obra; un pene icónico, del que sólo se espera placer.¹¹

Jean Cocteau (1889-1963), como Lorca, al referirse a la homosexualidad indirectamente, lo hace metafóricamente en términos de espejos y máscaras, planteándolo así en su obra plástica; ambos artistas a través de sus creaciones darán acceso a un mundo de inquieto erotismo, más evi-

esta fecha, sino más bien de “arte homosexual”. Véase, D. RIZZO, “Esfera pública y políticas gays desde la segunda Guerra Mundial”, en, op. cit., pp. 197-221. Una de las aportaciones fundamentales en este sentido las ha realizado el filósofo francés D. ERIBON, Reflexiones sobre la cuestión gay, Barcelona, 2001, pp. 456-468. Para un conocimiento correcto sobre la terminología “gay” y su evolución en la historia, véase el clásico ensayo de J. BOSWELL, Cristianismo, tolerancia sexual y homosexualidad: los gays en Europa occidental desde el comienzo de la era cristiana hasta el siglo XV, Barcelona, 1993, pp. 41-46 y 333-334; el autor norteamericano sostiene la larga tradición latina de la palabra y el concepto de “gay”, en especial en su forma provenzal “gai”.

9. E. FARNHAM, Charles Demuth, behind a laughin mask., University of Oklahoma Press, 1971, p. 137.

10. D. HANSON (eds.), The complete Kake comics. Tom of Finland, Köln, 2008.

11. F. UMBRAL, Fábula del falo, Barcelona, 1985, p. 109.

dente y directo en el primero, ya que en Lorca se muestra más sutil y metafórico, apropiándose de las imágenes que encuentra o imagina, distorsionándolas o enmascarándolas para sus misteriosos propósitos. El sentido sustancial de la creación de Cocteau rara vez ha podido significar una metáfora ideal para las aspiraciones sexuales de ningún grupo marginal. El poeta francés y Lorca coinciden en algunas de sus creaciones plásticas en el fácil y esperado triunfo de Dionisos, si bien en el español viene a tornarse, a veces, atormentado. Cocteau vivió su sexualidad de una manera paradójica, cuya atracción obsesiva sufrió hacia lo que llamaba “sexo sobrenatural de la belleza”. *El libro blanco* (1928) de Cocteau se convierte en la declaración más impresionante a cerca de su homosexualidad, donde busca sobre todo la aceptación del amor homosexual como algo sincero y simplemente tolerante, así en distintas ediciones incluyó escenas homoeróticas con unas líneas vigorosamente dibujadas; sugiriendo olores, atracciones, además de ruda y primitiva sexualidad masculina, ejemplificados iconográficamente en una temática donde abundan los peones, soldados y marineros.¹² Cada dibujo realizado por Cocteau muestra una personalidad diferente y casi única, si bien conseguirá una uniformidad con sus “marineros”, precisamente en el exuberante y dionisiaco tratamiento del desnudo, tal vez influido por Picasso, lo que suponía una reafirmación de los valores clásicos derivados del “retorno al orden”.¹³ Los marineros desnudos de Cocteau poseen una muy elevada cantidad de contenido erótico convirtiéndose en una exaltación declarada del deseo físico, y tienen solución como obras de arte porque su erotismo es parte de su filosofía que se muestra arquetípica con una larguísima tradición que se hunde en los confines del mundo antiguo.¹⁴ *El libro blanco* supone todo un reconocimiento estético homosexual;¹⁵ la singularidad del mismo radica en su mezcla de novela de iniciación homosexual y precursor alegato gay. Cocteau con sus dibujos nos lleva abiertamente a un universo homoerótico estilizado no exento de humor y de hipóboles fálicas, con un equilibrio entre la rudeza viril y la ensoñación lírica.¹⁶ Sus bellos perfiles griegos, cabello espeso y rizado y cuerpo musculoso describen la perfección física pero, sobre todo, la exaltación de la desnudez corporal como belleza del primitivo desnudo es una prueba de su “inocencia” y su tácita disponibilidad sexual, apuntando esa atracción hacia el mundo clásico y pagano de tradición “winckelmaniana”.¹⁷ Los órganos sexuales en erección de los jóvenes marineros de Cocteau representan la exaltación plena del placer sexual, quizá bajo la influencia de Picasso, artista filofálico por excelencia para quien la iconografía del erotismo tuvo

12. La mayoría de los dibujos de *El libro blanco* (y otros) quedan recogidos en, A GUÉDRAS, (eds.) *Ils dessins érotiques de Jean Cocteau*, Paris, 1998.

13. J.C. JURADO, “Saludos españoles a Jean Cocteau. Breve selección de textos sobre el fénix renacido”, en *Cocteau y España*, Madrid, 2001, p. 161.

14. C. SÁNCHEZ, *Arte y erotismo en el mundo clásico*, Madrid, 2005, pp. 102-104.

15. J. COCTEAU, *El libro blanco*, Valencia, 1999, p. 21.

16. V. MOLINA FOIX, “Justicia pornográfica”, en *ibidem*, pp. 13-17.

17. M. SORIA, “Cocteau, íntimo y ambiguo”, en *Jean Cocteau*. Bilbao, 2004, pp. 53-54.

siempre un papel fundamental;¹⁸ la genitalidad masculina de los dibujos de Cocteau se muestra plenamente homosexual, sobre todo, en los marineros que realizará para la primera edición de *Querelle de Brest* de Genet (1947) donde alterna magistralmente los episodios de trepidación sexual con visiones delicadas de jóvenes que lloran la pérdida del amado, pero donde el falo en erección se transforma en una representación icónica convertida en un auténtico alarde de “voyeurismo”.¹⁹ Los dibujos eróticos de *Querelle* responderían perfectamente a esa reflexión sobre la virilidad, el mal y el deseo falsamente posible que descubre el joven marinero en el violento mundo que describe la novela. Seguirá abundando sobre la fascinación que ejerció sobre él la belleza masculina y sus atributos genitales, aludiendo al mundo del deseo amoroso y huyendo de la castración y la imposición aberrante. Estos provocadores jóvenes dibujados sin esfuerzo constituyen las imágenes de una subcultura bien desarrollada, y están hechos más para el disfrute personal que para la exposición o publicación. No es mi pretensión debatir si los dibujos de Cocteau podrían situarse en la discutida y viscosa frontera entre erotismo y pornografía, porque ello alteraría el sentido historiográfico de esta comunicación, además dicha frontera son reguladas en cada época atendiendo a una normativa social y a una regulación administrativa en la que no voy a entrar;²⁰ personalmente coincido con Adorno cuando sentencia que “toda obra de arte es un delito no cometido”,²¹ y con Bataille cuando considera lo transgresor como el aspecto utópico de toda obra de arte, lo que nos permite vislumbrar una existencia libre de reglas y constricción. En este sentido, la exploración de los temas pornográficos pueden servir como medio para lograr una subversión más general de las reglas que rigen la creación artística y su recepción; por ello no se puede excluir el interés erótico de una obra de arte del repertorio de sus efectos estéticos. ¿Cómo definir lo erótico?, tal vez como apunta A. Julius en la siguiente ecuación: “lo hermoso más lo transgresor”.²² Si los dibujos de Cocteau son pornográficos, se trataría de una pornografía “verdadera o elevada”, ya que no se rebaja a los abusos violentos y al comercio especulativo, perteneciendo al mundo del espíritu insatisfecho.²³

Gregorio Prieto (1897-1992) recorrió Europa introduciéndose en escogidos grupos de vanguardia, llamando incluso la atención de Cocteau con motivo de una exposición en París; no es descabellado pensar que incluso influyera en el francés. Algo hay en los dibujos de ambos que los asimila y distingue a la vez, impregnados de un cierto academicismo formal que habría que situar en las corrientes europeas del “retorno al orden”, pero que incluso las traspasa para producir un “revival” de idealismo griego, con figuras contenidas en osadas poses homoeróticas de refinada

18. J. A. RAMÍREZ, *Corpus solus*. Para un mapa del cuerpo en el arte contemporáneo, Madrid, 2003, pp. 305-311.

19. R. GUBERN, *La imagen pornográfica y otras perversiones ópticas*, Madrid, 2004, p. 9.

20. R. GUBERN, *Patologías de la imagen*, Barcelona, 2004, pp. 182-183.

21. T. ADORNO, *Mínima Moralía*, Madrid, 1998, p. 114.

22. A. JULIUS, *Transgresiones*. El arte como provocación, Barcelona, 2002, pp. 64-65.

23. A. BARBA; J. MONTES, *La ceremonia del porno*, Barcelona, 2007, pp. 52-71 y 175-187.

androginia, cuando no explícitamente sexuales.²⁴ Prieto es fundamental en la conexión poética con García Lorca; considera que los marineros que dibuja el granadino tienen algo de los suyos.²⁵ Los marineros de Prieto simbolizan siempre el amor en todas sus facetas, pero a diferencia de García Lorca su significado quiebra la cadena de la represión sexual y su consecuente castración, para exhibir un erotismo libre de prejuicios, burlándose de una sociedad hipócrita que no sabe comprender el verdadero valor de la belleza, por eso, sus marineros se representan amándose, aunque también aparecen, a veces, melancólicos y solitarios, como jóvenes efebos que descansan sobre ruinas griegas y romanas, como en el cuadro *Ruinas de Taormina* (1929-30), donde la presencia de los marineros completa el significado del mismo. Como en Demuth, Cocteau o Lorca, el marinero es un personaje con el que se identifica el artista; para Prieto: “...los marineros son las alas del amor (título de un poema de Cernuda incluido en *Los placeres prohibidos*) a la aventura, al riesgo que es salvado limpiamente, a la vida pura y esforzada; y por ello no es extraño que Gregorio se sintiese tan a gusto en su traje de marinero con el que ha paseado por todos los rincones de Grecia, y aún de Europa entera, y ha llevado a los lienzos los momentos más variados de la vida de estos seres”.²⁶ Los marineros de Prieto son en general figuras macizas. Algunos revelan su nacionalidad helénica por el nombre del barco que lleva escrito en caracteres griegos en la gorra. Prieto crea una mitología personal donde el mundo del homoerotismo se manifiesta en una temática amplia y osada en la vanguardia española, donde no sólo los marineros se convertirían en personajes claves de sus obras, sino que también estaría poblada de jovencísimos efebos, maniqués metafísicos, esculturas clásicas fragmentadas, ruinas grecorromanas, etc; conviviendo todo en un sugestivo mundo surrealista. Sus plasmaciones plásticas y su teoría estética remiten constantemente a la cultura clásica, sobre todo, a la griega como legitimadora de la práctica homoerótica. Las ruinas de los templos clásicos sólo existen en los oleos del pintor; los restos de miembros amputados de esculturas truncadas insinúan levemente un fantasmagórico mundo onírico, y que podría interpretarse al igual que en Federico, como símbolos de una sexualidad traumática y reprimida en su interior, y cuya única libertad castradora sería precisamente su arte. La mayoría de las obras de Prieto fueron realizadas en su período romano y desprenden ese gusto clásico que las hace únicas; mientras que por otro lado existen ejemplos clarificadores en la producción del pintor manchego de identificación entre lo marinero y la plena desinhibición homoerótica, como en el alabado lienzo *Ruinas de Taormina*, donde los protagonistas de la composición pueblan el paisaje de ruinas clásicas en diferentes actitudes que denotan un atrevido carácter homosexual de lánguida y hedonista placidez.²⁷

24. E. COOPER, *Artes plásticas y homosexualidad*, Barcelona, 1991, pp. 229-230.

25. G. PRIETO, “Trece dibujos de Lorca”, en *Trece dibujos de Lorca*, Madrid, 1979.

26. J. RAMÍREZ DE LUCAS, “Siete momentos de la vida de un artista”, en *Tres estudios sobre Gregorio Prieto*, Ciudad Real, p. 44; reproducido parcialmente en, J. CORREDOR-MATHEOS, *Gregorio Prieto*, Madrid, 1997, pp. 60-66.

27. M. J. SALAZAR, “Cernuda-Lorca-Prieto: Dos poetas y un pintor”, en *Cernuda, Lorca, Prieto: Dos poetas y un pintor*, Madrid, 1997, pp. 13-16.

Si bien la iconografía *clownista* de **Federico García Lorca** (1898-1936) forma una larga serie de rasgos tipificados que se extiende entre fechas concretas que irían de 1925 a 1928 principalmente, el marinero e incluso el bandolero o gitano como figuras líricas masculinas se irán imponiendo más lenta y desigualmente desde fechas muy tempranas, teniendo su principal proliferación después del viaje a Norteamérica.²⁸ Cada figura masculina dibujada por García Lorca está impregnada de juventud, son prácticamente adolescentes en una fase preparatoria en la gestación de un hombre adulto; por eso, sus figuras son efébicas y arquetípicas, no pudiendo sobrevivir a ellas mismas, para acabar sucumbiendo inevitablemente en el umbral de la vida adulta. Los marineros, gitanos o *clowns* lorquianos se convierten también en chicos privilegiados de sempiterna juventud.²⁹ En 1928 en la revista *Gallo*, Salvador Dalí ilustra con una viñeta un “marinero saludando”, de rápidos y precisos trazos, y que justifican otro de los temas compartidos; no hay que obviar el influyente cuadro del catalán titulado, *Venus y marinero. Homenaje a Salvat-Papasseit* (1925), que podría ser considerando como el lanzamiento temático de la iconografía marinera en Lorca; esta obra plantea de manera explícita la coincidencia temática con alguno de los elementos que alimentan la poesía lorquiana (el mar, los marineros, el amor desde la invocación a Venus, el homenaje a la poesía desde un eco temático tan apreciado), convertido todo en un ciclo iconográfico en el que el marinero se erige protagonista.³⁰ La imagen que ejemplifica e identifica por excelencia este especial mundo lorquiano es el efébo *Marinero de la revista Litoral* (1925). De esta sencilla imagen, García Lorca irá evolucionando iconográficamente hasta su culminación en el tenebroso y surrealista mundo de *El tabernáculo* y *Rues das Gaveas* en el Buenos Aires de 1934, donde el marinero se convierte en una metáfora siniestra de la muerte, sin que ello suponga una huída de la estética melancólica y de alejamiento que subyace en gran parte de su corpus plástico. La figura de *Litoral*, dulcemente ejecutada con el correcto traje de marinero, la poética rosa en la mano y el siempre presente gorro con la inscripción de la palabra “Amor”, sugiere al igual que los payasos, esa lánguida placidez melancólica cuya formulación supone una misma preocupación por reflejar la frustración de un ejercicio sexual nunca consumado. Este marinero se manifiesta como un hombre débil que lo aleja de la ruda iconografía que mantendrá en otros dibujos posteriores, con esa solitaria y perenne tristeza lo convierte en su “alter ego”, conjugándose siempre en torno a la carencia del ejercicio sexual asociado a lo tabernario (dionisiaco) y al alcohol a través de la representación de botellas, vasos y copas escanciadas con la preciada bebida y cuyo significado ahonda aún más en una forma de expresión que tiende a ahogarse, acentuándose si cabe todavía más en los grandes cuellos de enormes proporciones, similares a las gorgueras de los *clowns*, reforzando esa denotación constrictora-castradora. La desolación evocadora que sin em-

28. J. L. PLAZA CHILLÓN, “Gitanos-bandoleros”: marginalidad étnica y represión homoerótica en la iconografía dibujística lorquiana”, en, Actas de la IV Jornadas “Archivo y Memoria”: La memoria de los conflictos: legados para la historia, (Madrid, 19-20 febrero 2009), Madrid, 2009, pp. 297-318. (Edición digital en C.D.).

29. G. GREER, *El chico. El efebo el efebo en las artes*, Barcelona, 2003, pp. 33-34.

30. V. PANYELLA, “Salvador Dalí y Federico García Lorca. La persistencia de la memoria. Una introducción”, en, Salvador Dalí y Federico García Lorca. La persistencia de la memoria, Barcelona, 2004, pp. 17-20.

bargo impregna la mayoría de estos dibujos no le hacen abandonar nunca el sentido melancólico y de aletargada tristeza que envuelven a sus efebos; un mundo donde la soledad y la lejanía que simboliza a estos personajes, los acercan a un callejón sin salida, con el único futuro incierto del camino errabundo que evoca siempre el mar. Sus marineros esconden el doble rostro de su personalidad a través de una máscara manifestada a veces como la dulce faz de un efébo joven que se hunde en el ensimismamiento de su pensamiento, otras más como el maniquí muerto de vaciados ojos, aunque ambos simbolicen el amor homosexual reprimido, que sin embargo también se muestra otras veces alegre con delicada apariencia. Para concluir, destacamos especialmente dos dibujos; el primero *Pareja de hombre y joven marinero* (1929), tal vez la obra plástica más abiertamente homosexual del granadino, fuese realizada en Nueva York, mientras componía los versos de la no menos gay *Oda a Walt Whitman*, y donde un joven y efebo marinero es abrazado por un rudo y barbado hombre maduro en lo que podríamos interpretar como una moderna versión del “rapto de Ganimedes”; el segundo, *Tres marineros y un grumete* (1929-1931),³¹ quizás el más gay de sus dibujos, representa a tres marineros de diferentes razas (blanca, china y negra) rodeando a un joven y efébo grumete de manera agobiante, ya que el marinero del centro abraza (o acosa) al afeminado adolescente, una de cuyas manos acaricia la zona genital del joven. Tal vez sea éste dibujo el que ejemplifique más abiertamente su homosexualidad, ya que aparece el hombre débil (joven grumete) que como el *clown* se puede identificar frecuente e implícitamente con el autor, al que abraza uno de los marineros que representa la masculinidad y virilidad a través del vello que asoma por su pecho y las distinguidas manos peludas de hombre rudo. Significamos este dibujo como una fantasía sexual del granadino, donde se hace presente el varón edípico como la joven figura cuyo contrapunto serían las restantes figuras viriles, símbolo inconsciente de la madre protectora y castradora que abraza al hijo, convertida en clave por antonomasia de la sexualidad masoquista como algo habitual.

31. E. MARTÍN, “Un poema y un dibujo inéditos de Federico García Lorca”, *Ínsula*, 380-381, 1978. Véase, M. POMÈS, “Une visite à Federico García Lorca”, *Le Journal des Poètes*, 5, 1950, y CATÁLOGO-VENTA, *Manuscrits et correspondances autographes*, *Marines en goguette*, n° 23, Galerie Drouout, Paris (19-IX-1977).

MIRANDO A CLÍO. EL ARTE ESPAÑOL ESPEJO DE SU HISTORIA
La imagen homoerótica del marinero en la vanguardia plástica:
Demuth, Cocteau, Prieto y García Lorca: hacia una formulación icónica del arte gay
José Luis Plaza Chillón



Charles Demuth, Tres marineros, 1917

MIRANDO A CLÍO. EL ARTE ESPAÑOL ESPEJO DE SU HISTORIA
La imagen homoerótica del marinero en la vanguardia plástica:
Demuth, Cocteau, Prieto y García Lorca: hacia una formulación icónica del arte gay
José Luis Plaza Chillón



Charles Demuth, Dos marineros orinando, 1930

MIRANDO A CLÍO. EL ARTE ESPAÑOL ESPEJO DE SU HISTORIA
La imagen homoerótica del marinero en la vanguardia plástica:
Demuth, Cocteau, Prieto y García Lorca: hacia una formulación icónica del arte gay
José Luis Plaza Chillón



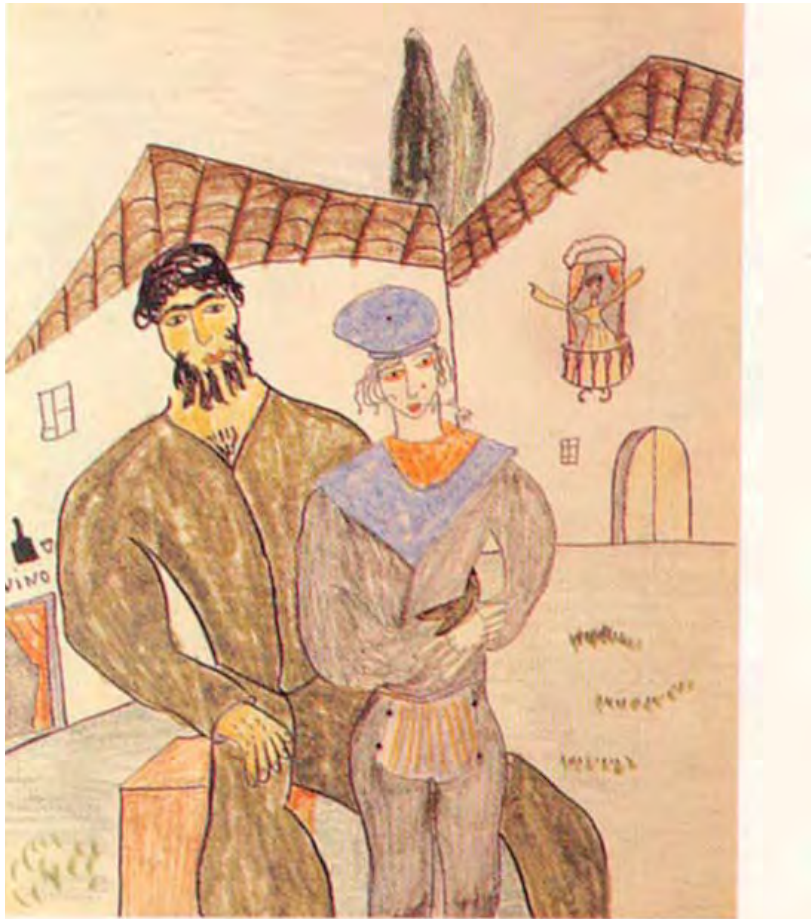
MIRANDO A CLÍO. EL ARTE ESPAÑOL ESPEJO DE SU HISTORIA
La imagen homoerótica del marinero en la vanguardia plástica:
Demuth, Cocteau, Prieto y García Lorca: hacia una formulación icónica del arte gay
José Luis Plaza Chillón



MIRANDO A CLÍO. EL ARTE ESPAÑOL ESPEJO DE SU HISTORIA
La imagen homoerótica del marinero en la vanguardia plástica:
Demuth, Cocteau, Prieto y García Lorca: hacia una formulación icónica del arte gay
José Luis Plaza Chillón



MIRANDO A CLÍO. EL ARTE ESPAÑOL ESPEJO DE SU HISTORIA
La imagen homoerótica del marinero en la vanguardia plástica:
Demuth, Cocteau, Prieto y García Lorca: hacia una formulación icónica del arte gay
José Luis Plaza Chillón



[*Pareja de hombre y joven marinero. Nueva York, ca. 1929.*]

- Tinta china y lápices de color sobre papel.
- 250 x 200 mm.

Escultores olvidados de la Barcelona de 1920

CRISTINA RODRIGUEZ SAMANIEGO
GRACMON¹ - Universitat de Barcelona

Resumen: La década de 1920 es un periodo de extraordinario interés por lo que se refiere a la evolución de las propuestas escultóricas, tanto en el ámbito catalán como en el resto de la Península. Las corrientes figurativas y de raíz clásica que habían imperado en la disciplina tradicionalmente, empezaron a compartir espacio con propuestas más transgresoras, aunque el escenario general seguía favoreciendo los patrones escultóricos vinculados al clasicismo o al realismo. Es un periodo de contradicciones y de ciertos atavismos, pero sobre todo se trata de una época en la que la escultura recibe especial atención por parte de las autoridades, al ser considerada susceptible de influir beneficiosamente sobre el tejido urbano, sobre sus gentes y sobre sus espacios. En la Barcelona de 1920 resultan muy numerosos los proyectos urbanos en los que interviene la escultura, principalmente a finales de la década. Escultóricamente hablando, nos hallamos ante un periodo de ebullición, actividad y dinamismo, en el que algunos escultores triunfaron y otros fueron olvidados, siendo sus nombres relegados a la penumbra. El objetivo principal de esta comunicación es el de exponer claramente cuáles fueron las tendencias escultóricas y episodios más representativos de la década, además de presentar a sus escultores menos conocidos, los relegados a los márgenes.

Palabras clave: Escultura, Barcelona, 1920, urbanismo, concursos municipales

Abstract: *The decade of 1920 is an extremely interesting period for the evolution of sculpture, in both the Catalan area and the rest of the Peninsula, as the figurative and classic tendencies having traditionally prevailed start to neighbour avant-garde options, even though the works linked to classicism or realism are still the most important ones. It is a period filled with contradictions and some atavisms, but above all it is a blossoming era for sculpture, since its conception as a positive influence over people and urban spaces. Municipal projects involving sculpture burgeon in 1920's Barcelona, especially at the end of the decade. Some of its authors succeeded while others were casted to the shadow. The principal aim of this paper is to analyse the most relevant episodes concerning sculpture in late 1920's Barcelona and its marginal sculptors.*

Key-words: *Sculpture, Barcelona, 1920, urbanism, municipal competitions*

La década de 1920 fue, sin lugar a dudas, una de las más fecundas por lo que se refiere a la actividad escultórica en Barcelona. Su segunda mitad resultó particularmente fructífera en cuanto a encargos procedentes de instituciones de todo tipo, y asimismo destacó por el apoyo manifiesto a la escultura pública de la que hicieron gala los intelectuales del momento.

1. En el marco del proyecto de investigación financiado HAR2008-04327.

Todo ello contribuyó a generar un ambiente favorable a la popularización de dicho género entre el público en general y, por supuesto, muy propicio para el desarrollo personal y profesional de los escultores que trabajaron en la ciudad. El artículo que aquí presentamos busca proponer una visión global de la escultura barcelonesa de los años 1920, centrándose en sus protagonistas y especialmente en los marginales, quienes, por su condición de excluidos, han generado una exigua bibliografía hasta el momento.

Al profundizar en las prácticas artísticas de la década de 1920 en Barcelona, podemos darnos fácilmente cuenta que se trató de una época de transición, en la que convivieron tendencias de naturaleza distinta. Los diez años que nos ocupan fueron testigo de la tímida penetración de corrientes de vanguardia en las prácticas artísticas de la ciudad, y de cómo éstas fueron ganando terreno hasta conformar una parte substancial del panorama cultural catalán. De la misma manera, fue durante este periodo que se consolidó el relevo al primer *Noucentisme*, de la mano de una generación de autores cuyas inquietudes los acercaban, en ocasiones, a algunas propuestas de vanguardia. La primera parte de este discurso estará precisamente dedicada a explorar este proceso y sus artífices, en el marco del contexto creativo de la Barcelona de los años 1920, cuya complejidad y riqueza han hecho objeto sin embargo de pocos estudios hasta el día de hoy. Se otorgará un papel relevante a los autores de la denominada “Generación de 1917” y a su posición entre los márgenes del *Noucentisme* y la vanguardia, a menudo mal conocidos y asimilados a otras tendencias con más presencia bibliográfica. En una segunda parte, la atención se prestará a los escultores participantes en concursos y en proyectos urbanos con, claro está, un énfasis particular en los perdedores y olvidados.

El *Noucentisme* surgió en Cataluña en torno a 1910, siendo sus manifestaciones literarias anteriores a las plásticas². El término *Noucentisme* (“nuevocentismo”), muy probablemente acuñado por el célebre Eugeni d’Ors, se refería a la doble vocación de novedad del movimiento: por una parte, la novedad artística, concretada en la búsqueda de un lenguaje formal que lo alejara del *Modernisme* del siglo XIX; por la otra, modernidad cultural, política y social, en definitiva, hacer prosperar el territorio y sus gentes en concordancia con el nuevo siglo que se iniciaba. De ahí que, para acotar el movimiento, a menudo se recurra a sus dos componentes esenciales: lo estético y lo ético.

La difusión del *Noucentisme* y su duración no pueden explicarse sin antes mencionar el estrecho vínculo que unía a sus artífices con las instituciones gubernamentales, responsables en última instancia de conferir a las obras *noucentistas* una lectura acorde con el discurso del catalanismo conservador y monárquico, propio de los sectores mayoritarios de la Lliga Regionalista,

2. Generalmente, suele apuntarse el 1906 como fecha de arranque del *Noucentisme* a nivel literario, ya que en dicha fecha aparecieron obras fundamentales para el desarrollo del movimiento, entre las que podemos destacar *La Nacionalitat Catalana* del político catalanista Enric Prat de la Riba, o la primera Glosa de Eugeni d’Ors en *La Veu de Catalunya*. Por lo que se refiere a las artes plásticas, hay cierto acuerdo en situar su consolidación hacia 1911, año en el que se expusieron obras recientes de artífices del movimiento, tales como J. Clarà, E. Casanovas y J. Sunyer; exposiciones que coincidirán con la salida del *Almanach dels Noucentistes* (en el que cada mes era consagrado a un autor relevante del nuevo movimiento) y la de *La Ben Plantada* de d’Ors, una novela cuya protagonista encarna el paradigma físico femenino que devendría representativo del *Noucentisme*.

la fuerza política hegemónica en la Cataluña del momento. De hecho, esta unión entre gobierno y propuestas plásticas es esencial para comprender el *status quo* de las artes en la Barcelona de la década de 1920 y la evolución del *Noucentisme*, porque cuando el apoyo recibido por los autores afines al movimiento de parte de las instituciones empezó a mermar, apareció una nueva hornada de autores dispuestos a presentar el relevo a la generación anterior. Dos acontecimientos relevantes deben ser destacados en este sentido: la muerte del político Enric Prat de la Riba, líder de la Lliga, en 1917; y la llegada al poder del general Miguel Primo de Rivera, ya en 1923, suceso que comportó la destitución de numerosos profesores y responsables de centros de formación artística de Barcelona, afines al *Noucentisme*. Dichos cambios coincidieron con la entrada de las nuevas propuestas que cohabitarían con el *Noucentisme* inicial, el más puro, centrado en el mito de la Cataluña griega y fuertemente idealista, cuyas soluciones escultóricas se vinculaban a la tradición grecolatina, además de a la esfera de lo popular y lo mediterráneo, siempre de forma sintética y despojada de anécdota³. Este estilo había imperado durante la segunda década del siglo XX, dando sus frutos más interesantes en el campo de la escultura y de la pintura.

Los autores más representativos de la tendencia habían nacido entre 1875 y 1885, solapándose el inicio de sus carreras con los albores del movimiento. Sus obras y sus trayectorias crearon escuela, y no sólo en el sentido figurativo, sino que fueron ellos los encargados de formar a la generación posterior. Los escultores *noucentistas* más célebres proceden de este grupo: Josep Clarà (1878-1958), Enric Casanovas (1882-1948), Manolo Hugué (1872-1945) o Josep Dunyach (1886-1957) continuaban en activo en los años 1920 y gozaban de una acogida favorable entre crítica y público, beneficiándose asimismo de la profusión de encargos que su situación les propiciaba. En términos generales, podemos decir que sus producciones están en concordancia con la escultura del primer *Noucentisme*, se acercan a lo tradicional sin olvidar ser modernas, poseen un espíritu cercano al material grecolatino en lo temático y formal, además de participar de la sensibilidad popular en la elección de sujetos y de también de títulos. En la Barcelona de 1920, su propuesta, aunque sobradamente conocida y conreada, era la que más prestigio detentaba aún; un valor seguro que seguía estando muy presente, pese a acusar ya cierto agotamiento y falta de originalidad.

Como alternativa al desgaste inherente a las prácticas de sus maestros, una nueva promoción de escultores luchaba por darse a conocer. Nacidos en torno a 1895 – 1900, no tardarían en ser considerados el relevo necesario. Se trata de un grupo de creadores que a menudo se ha entendido como una parte integrante más del *Noucentisme*, sin atender a las diferencias generacionales ni a los distintos intereses y soluciones formales que les separaron de sus antecesores y que les convierten en un conjunto a parte. En efecto, muchos de los jóvenes escultores que empezaron su andadura en la Barcelona de los años 1920 mantuvieron el interés por la figura y por las líneas depuradas propias del primer *Noucentisme*, pero abandonaron su idealismo para centrarse en

3. Actualmente, existen numerosas referencias bibliográficas sobre el *Noucentisme*. Para una visión entendedora y fantásticamente ilustrada, véase el catálogo M. Peran, A. Suárez, M. M. Vidal [dir.], *El Noucentisme. Un projecte de modernitat*, Barcelona, 1994.

una visión mucho más realista y antropocéntrica. Por otra parte -y como hemos ya avanzado- los preceptos ideológicos que enmarcaron sus carreras distaban sobremedida de los discursos que habían acompañado a la de sus maestros.

Hasta el día de hoy, estos autores han sido considerados de forma tangencial por parte de los historiadores del arte, sobre todo debido a su heterogeneidad y tendencia a establecerse en facciones independientes, a parte de por la ambivalencia manifiesta de algunas de sus propuestas. Francesc Fontbona fue uno de los primeros en aventurar un nombre común a todos ellos, “Generación de 1917”⁴, atendiendo a las razones políticas que acabamos de apuntar y a la coincidencia temporal de la fecha de arranque de muchas de las asociaciones en las que se organizaron. Esta denominación es, a mi juicio, más eficaz que la popular etiqueta “Segundo *Noucentisme*”, que con frecuencia se ha usado para referirse a ellos. Por otra parte, estudios monográficos sobre los escultores más representativos de la “Generación”, han incidido en elementos que les cohesionaron, como la revisión del mediterraneismo y del primitivismo que idearon⁵, pero sin ir más allá en la búsqueda de delimitación del grupo. Lo que parece cada vez más evidente es la relevancia que esta “generación olvidada” – si me permiten la expresión- tuvo en la implementación de las tendencias de vanguardia en Barcelona. Porque algunos de sus integrantes promovieron la integración de éstas en el lenguaje artístico catalán, y lo hicieron con acierto, pues supieron entender que el carácter conservador de la ciudad tan sólo aceptaría propuestas nuevas siempre que no comportasen demasiada transgresión. Lo novedoso observado en París, ciudad de acogida de muchos de ellos, y lo asumido en las distintas exposiciones de vanguardia realizadas en Barcelona durante la Guerra, fue transformado en una vanguardia notablemente moderada, acorde con la sensibilidad propia de su tierra de origen.

Entre 1917 y 1919 aparecieron numerosas asociaciones integradas por estos autores, cuya función era sobre todo práctica, pues, a parte de la evidente reivindicación ideológica, lo que buscaban era principalmente hacerse un hueco en el mercado, razón por la que, a menudo, un mismo creador participaba en distintos grupos a la vez. “Els Evolucionistes”, “Nou Ambient”, “Agrupació Courbet” o “Els Independents”, pretendieron dar el relevo a asociaciones ya existentes, como “Les Arts i Els Artistes”, nacida durante el primer *Noucentisme* y que entonces gozaba de buena salud. Sin embargo, la mayoría de los grupos citados tuvieron trayectorias más bien limitadas y sus miembros generalmente terminaron asimilándose a instituciones surgidas a partir de 1922 –también de vida corta-, como la “Agrupació d’Artistes Catalans”, “Associació d’Art”, “Agrupació Optimisme” o “Conreadors de les Arts”⁶.

4. F. Fontbona, *Paisatgisme a Catalunya*, Barcelona, 1979, p.269.

5. Véase, entre otros, C. Fernández Aparicio, “Primitivismo y nuevo realismo. Joan Rebull y la escultura figurativa de los años 20y 30”, in Joan Rebull. *Años 20 y 30*, Madrid, 2003, pp.51-75. Por otra parte, os invito a consultar el artículo que redacté en torno al *Noucentisme* y a su enfoque primitivista: C. Rodríguez Samaniego, “El *Noucentisme* y lo primitivo. ¿La tradición reformulada?”, in CEHA XVII Congrès Nacional d’Història de l’Art, Barcelona, pp.58-59 (versión íntegra pendiente de ser publicada)

6. “Els Evolucionistes” fueron probablemente los que más trascendencia consiguieron. Para visiones generales del momento, véase J. Brihuega, *Las Vanguardias artísticas en España, 1909-1936*, Madrid, 1982, pp.101-107; C. Serrano, J. Salaün, *Los felices años veinte: España, crisis y modernidad*, Madrid, 2006, pp.223-227. En cuanto a estudios

Josep Granyer (1899-1983) y Joan Rebull (1899-1981) son dos claros ejemplos de escultores surgidos en este contexto. Ambos formaron parte de las agrupaciones que acabamos de apuntar – principalmente militaron en el seno de “Els Evolucionistes”- y su propuesta plástica supo aportar un aire renovado a la figuración idealista y de inspiración clásica de sus maestros. Àngel Ferrant (1891-1961) y, especialmente Apel·les Fenosa (1899-1988), llevaron más allá su voluntad de superar la fórmula *noucentista*, jugando con la abstracción y entrando en el expresionismo, aunque cabe subrayar que sus carreras se desarrollaron esencialmente fuera de Catalunya. Asimismo, resulta interesante constatar como, en paralelo a las carreras de estos autores, también ejercieron su actividad otros creadores mucho más afines a las corrientes de sus predecesores. Sería el caso de escultores como Enric Monjo (1896-1976), con una producción de altísima calidad pese a su falta de espíritu innovador.

Si bien es cierto que el peso y la difusión de los autores más cercanos a la vanguardia tendieron a incrementarse a medida que se acercaba el final de la década, también es verdad que ya años antes de la aparición del *Manifest Groc* y del GATCPAC, autores con proyectos transgresores habían salpicado el panorama cultural barcelonés, buscando acercarlo al europeo de forma tímida pero inexorable⁷. Éstos conforman la tercera vía, la que acompaña a la de los miembros del primer *Noucentisme* y a los de la “Generación de 1917”. No debemos olvidar, sin embargo, que se trató indiscutiblemente de la más exigua de las tres y que fue la que menos representatividad logró durante la época que aquí nos ocupa, especialmente en el campo de la escultura. A este periodo corresponde todavía el reinado de los escultores *noucentistas*, quienes compartieron el trono con sus sucesores del 1917. La segunda parte de este artículo está consagrada precisamente al rol que desempeñaron estos creadores en la actividad escultórica barcelonesa durante los años 1920, otorgando una atención especial a los proyectos de decoración de espacios públicos y sus olvidados.

Ya hemos mencionado que la tercera década del XX fue uno de los momentos de más promoción de monumentos y estatuaria de todo el siglo y, con seguridad, el más importante durante su primera mitad. Tanto las instituciones culturales como las asociaciones de artistas apoyaron y llevaron a término proyectos de naturaleza diversa. Además, el gobierno municipal también contribuyó a fomentar la escultura pública, a través de los grandes proyectos urbanos que transformaron la faz de Barcelona entre 1927 y 1929, de los cuales daremos cuenta más adelante. Estos esfuerzos se vieron sostenidos por la actividad de ciertos intelectuales de la época, quienes reclamaban una mayor presencia de escultura en la calle. Para ellos, la estatuaria tenía que estar presente en las ciudades, debido al poder benéfico que podía ejercer sobre el pueblo y a su capacidad de culturizarlo⁸. No se nos puede escapar que la vocación de acercar belleza y arte a la

específicos, véase J. M. García, *Els Evolucionistes*, Barcelona, 2004 y el fantástico artículo de A. Suárez, “L’Agrupació Courbet”, *Serra d’Or*, 336, 1987, pp.54-59.

7. Véase el interesante trabajo de E. Jardí, *Els moviments d’avantguarda a Barcelona*, Barcelona, 1983 y, con especial atención, las páginas 89-121.

8. Joaquim Folch i Torres fue uno de los autores que más luchó por esta causa. Véase, entre tantos otros artículos, J. Folch i Torres, “L’escultura a casa, als jardins i al carrer. (A propòsit de la fundació de la Societat d’Escultors)”,

ciudadanía era uno de los presupuestos del *Noucentisme*, presupuesto apoyado por el gobierno de la Mancomunitat. A finales de la década de 1920, esta idea seguía presente en las mentes de los eruditos barceloneses y, si bien el sustrato político no era ya el mismo, las remodelaciones urbanísticas que necesitaba la ciudad constituyeron una inmejorable ocasión para ponerla en práctica. Y no sólo los intelectuales eran de este parecer, sino que también los propios escultores se manifestaban en este sentido. Las palabras de Frederic Marès resultan reveladoras del sentir general de su colectivo:

“Creo que todo lo que debe estar emplazado en la vía pública como embellecimiento -aunque muchas veces resulte al revés- tiene que ser algo con vida, algo que enseñe a las multitudes, elevando su sentido moral y cívico. [...]”⁹

Finalmente, también mencionaremos que en la década de 1920 proliferaron los libros dedicados a la escultura catalana contemporánea como bloque, que vinieron a llenar los vacíos dejados por los artículos monográficos de revistas y otras publicaciones periódicas. Siguiendo la estela del catálogo de Martí Casanovas editado en 1917, Feliu Elias confeccionó un ambicioso compendio en dos volúmenes intitulado *L'escultura catalana moderna*, publicado entre 1926 y 1928. También de 1928 es la edición española de *La escultura moderna y contemporánea* del alemán Alexander Heilmeyer, con un apéndice de Rafael Benet consagrado a los escultores catalanes coetáneos¹⁰. Ambas obras están ilustradas y son recursos imprescindibles para el estudio de la escultura barcelonesa de la década de 1920 y, lo que es todavía más interesante, permiten reseguir las carreras de escultores del momento cuyo recuerdo no ha permanecido en la memoria colectiva.

Muchos de los escultores compendiados en las obras de Elias y de Benet tomaron parte en los proyectos monumentales que se emprendieron en la ciudad desde 1920 hasta 1929. Uno de los primeros en tener lugar fue el que el Ayuntamiento convocó a finales de 1919, para el diseño de fuentes que tenían que decorar espacios distintos del barrio del Eixample. Este concurso trajo consigo cierta polémica debido al corto plazo dado por el Ayuntamiento para presentar propuestas, polémica acuciada por los retrasos en el inicio de los trabajos, causados por problemas presupuestarios. Como resultaría frecuente en otros concursos municipales de la década, el consistorio recibió gran cantidad de cartas de artistas deseando participar en éste aunque estuvieran fuera de convocatoria¹¹. Entre estas misivas, sorprende encontrar los nombres de escultores muy respetados y de carreras consolidadas, como Joan Borrell i Nicolau (1881-1951), Pablo Gargallo

Gaseta de les Arts, 68, 1927, p.5.

9. Propósitos recogidos por N. Rivero, “Frederic Marès 1920-1930: un escultor reconegut”, in *Quaderns del Museu Frederic Marès*, 2, 1999, p.27. La traducción del catalán es mía.

10. M. Casanovas, *L'escultura catalana*, Barcelona, 1917; F. Elias, *L'escultura catalana moderna*, Vols. I y II, Barcelona, 1926 y 1928; A. Heilmeyer [ed.], *La Escultura Moderna y Contemporánea*. Barcelona, 1928 [con prefacio de R. Benet, “Facetas post-rodinianas”]

11. La documentación relativa a este concurso se conserva en el Arxiu Municipal Administratiu de Barcelona (AMAB), Caja 20506.

(1881-1934) o Enric Casanovas. También fue toda una sorpresa constatar que el ganador del concurso fue Frederic Marès (1899-1991), quien entonces era prácticamente un desconocido, si bien no tardaría demasiado en crearse una buena reputación, en gran parte gracias a su éxito en otros proyectos de la década. Por ejemplo, Marès será también el responsable de ejecutar los monumentos a Miguel de Cervantes (cuya colocación definitiva fue en 1953, aunque el proyecto se acordó en 1930) y al escenógrafo Francesc Soler i Rovirosa que, después de una azarosa campaña de suscripción popular y gracias al apoyo recibido de instituciones como el Reial Cercle Artístic de Barcelona, pudo finalmente realizarse¹². Este proyecto, terminado en 1929 e inaugurado en 1930, cambió de colocación en el último momento, perdiendo parte de la representatividad prevista, si bien es uno de los monumentos de mayor belleza y entidad de los que se llevaron a término en los años que nos ocupan.

Marès formaría parte de la “Generación de 1917” aunque no destacó por su participación en agrupaciones como las comentadas con anterioridad. Sin embargo, no se trata en modo alguno de un escultor marginal u olvidado, al contrario, ya que consiguió una gran notoriedad pública precisamente a finales de la década de 1920, y gracias en buena parte a la ejecución de monumentos como los que aquí mencionamos. En la década de 1920, los mejores encargos de este tipo siguieron siendo detentados por los escultores afines al *Noucentisme* -como Clarà o Borrell i Nicolau- e incluso, por autores de la esfera del *Modernisme* - como los hermanos Oslé o Eusebi Arnau-, pero los escultores del 1917 empezaron a encargarse de interesantes proyectos, y el camino de Marès sería uno de los mejores exponentes de esta tendencia. Otro claro ejemplo fue el de Josep Viladomat (1899-1989), autor del *Monumento a Pearson*, de 1928. Viladomat, quien militó en las filas de “Els Evolucionistes”, es un autor poco conocido a día de hoy, en parte debido a su exilio en Andorra después de la Guerra Civil, además de al hecho que el museo en su memoria esté también en el país pirenaico¹³. Sin embargo, el escultor es el autor de numerosas obras que ornamentan hoy las calles de Barcelona, además de las composiciones que resultaron ganadoras en el concurso para la decoración de la Plaça de Catalunya, concurso en el que profundizaremos a continuación. Similar al de Viladomat es la situación de Jaume Duran (1891-1983), quien permanece olvidado hoy en día, aunque estuvo muy presente en el panorama escultórico de la Barcelona de los 1920 y fue el autor del monumento al aviador Juan Manuel Durán de 1926 y del dedicado al político Eduardo Dato, de 1930, entre otras muchas obras y colaboraciones. No obstante, de entre los escultores que realizaron monumentos por encargo en la Barcelona de la década de 1920, sorprende hallar el nombre de Carles Flotats (c.1880-1950), un autor del que prácticamente no existe bibliografía

12. Monument de Frederic Marès dedicat a Francesc Soler Rovirosa. Al 2009 encara estava a la Gran Via de Barcelona (entre el passeig de Gràcia i Rambla de Catalunya, costat de mar)

Véase N. Rivero, “Frederic Marès 1920-1930: un escultor reconegut”, *op.cit.*, pp.46-49, para una explicación detallada de la evolución de este proyecto.

13. Véanse el catálogo de la exposición que se le consagró CaixaForum en 2001, Josep Viladomat, escultor, Barcelona, 2001; y el librito que en su memoria editó el Ayuntamiento de Cerdanyola del Vallès, Josep Viladomat i Massanas : l'escultor de la República : 1899-1989 [con textos de A. Lázaro], Cerdanyola, 2002.

alguna, con muy poca presencia pública, y cuya figura se vio eclipsada por la relevancia de su padre, Joan Flotats (1847-1917), también escultor, con mucha más obra en la ciudad.

Otros dos autores que en su día ganaron concursos municipales – aunque no para la realización de monumentos- y que permanecen hoy prácticamente sumidos en el olvido son Josep Tenas (1893-1943) y Àngel Tàrrach (1898 -1978), quienes en 1921 resultaron elegidos para llevar a cabo las fuentes *Caputxeta* y *Efeb*, respectivamente. Ambos pertenecientes a la “Generación de 1917”, mantuvieron una actividad expositiva discreta y limitada a ciertas muestras colectivas. Como es frecuente entre dicho grupo de escultores, no existe ninguna monografía disponible en el mercado que atestigüe su importancia en el contexto creativo de la Barcelona de la primera mitad de siglo XX¹⁴, pese a que participaron en episodios remarcables de éste: Tenas integró el equipo responsable de las copias de los relieves del Monumento a Colón, Tàrrach se exilió a México siendo considerado en el país americano uno de los mejores embajadores artísticos de Cataluña¹⁵ y ambos tomaron parte en el concurso municipal para la decoración escultórica de la Plaça de Catalunya de Barcelona, todo un hito en sus carreras.

El concurso de la Plaça Catalunya fue, efectivamente, uno de los capítulos más fructíferos y notorios de toda la actividad artística de la ciudad durante la década de 1920¹⁶. En diciembre de 1926, el Ayuntamiento de la ciudad decidió convocar un concurso restringido entre un número determinado de escultores catalanes, con el objetivo de efectuar las decoraciones escultóricas de la plaza, después de muchos años de proyectos fallidos, marcados por cambios sucesivos en los planes de urbanización del lugar y en su distribución espacial¹⁷. La ornamentación de la plaza requería de dos tipos de obras: por una parte las del denominado “fondo escultórico”, destinadas a engalanar la zona superior de su trazado y que debían representar una región o provincia catalana; por la otra, eran de menester relieves que pudiesen ser adosados a unos pedestales de los que ya se disponía¹⁸.

Resulta interesante constatar como las bases del concurso dividen las invitaciones a los escultores seleccionados para tomar parte en él en dos grupos, atendiendo a su reputación, si bien las obras solicitadas eran de igual tipología para ambos grupos. Autores de la talla de J. Clará, J. Llimona, E. Casanovas, los hermanos Oslé, J. Dunyach, V. Navarro, A. Parera, A. Alsina

14. Una excepción constituiría la breve referencia que se hizo a los autores en la revista electrónica Proeixample, en relación a las recientemente mencionadas fuentes: <http://www.proeixample.cat/mp/v2/UserFiles/File/E26.pdf>, p.5. En el mismo número de la revista, se comentan las dos fuentes que F. Marès realizó para la ciudad, fruto de la misma línea de concursos municipales.

15. Véase M. Galí, *Artistes catalans a Mèxic. Segles XIX i XX*. Barcelona, 1992, pp.105-107.

16. Para más información sobre este tema, recomiendo la consulta del fantástico catálogo Art Públic de Barcelona, Barcelona, 2009, pp.154-173 o, en su defecto, la catálogo *on-line* que dio origen a la publicación en papel: http://w10.bcn.cat/APPS/gmocataleg_monum/CambialdiomaAc.do?idioma=ca&pagina=welcome

17. Véase J. Puig i Cadafalch, *La Plaça de Catalunya. Comentarís (Ls. Del I al X)*. Barcelona, 1927.

18. “El concurso artístico en la parte de la nueva urbanización de la Plaza de Cataluña que hace referencia a la escultura y ornamentación, se celebrará con arreglo a las siguientes Bases”, Caja 38224, AMAB.

y J. Borrell i Nicolau, de la esfera tardo-modernista y *noucentista*, formaban parte del primero de ellos; aunque a sus nombres tenía que sumarse el de F. Marès, quien para entonces había ya adquirido un renombre sin par entre el resto de escultores de su generación. En el otro grupo, hallamos principalmente autores nacidos en torno a 1895 – 1900, como los mencionados J. Viladomat, J. Duran, J. Tenas y À. Tàrrach; además de otros en igual o peor situación de olvido, entre los cuales Salvador Martorell (1895-1968) o Màrius Vives (1892-1975), a parte del valenciano Ricard Causaràs (1875-1953), e incluso Mateu Fdez. de Soto (c.1870 - ?), de cuyas carreras queda apenas huella. Sorprende la inclusión en este grupo de Eusebi Arnau y de Enric Clarasó, autores con largas carreras a sus espaldas, surgidos y celebrados en época de plenitud del *Modernisme*. En agosto de 1927, el Jurado del concurso falló su veredicto¹⁹, siendo desestimados precisamente tanto Clarasó como À. Ferrant, S. Martorell, J. Granyer, R. Causaràs y M. Vives. Completaban la lista de rechazados el prácticamente desconocido Guillem N. Bru (? - ?), más Pere Jou (1891-1964) y Joaquim Claret (1879-1964), un escultor que está siendo objeto de revisión recientemente²⁰.

Se conservan las misivas enviadas al consistorio por un elevado número de escultores que no fueron invitados a formar parte en éste²¹. Casi todos ellos, sumidos hasta hoy en el olvido más absoluto, a excepción quizá del excelente creador Joan Piqué (1877-1928)²². Todos ellos tuvieron que renunciar a la eternidad que parecía garantizarles la inclusión de uno de sus trabajos en un espacio urbano tan emblemático como la Plaça de Catalunya de Barcelona²³. Sin embargo, pudieron participar de una época dorada por lo que a la escultura se refiere, una época en la que germinaron iniciativas como la de la “Associació d’Escultors”, una agrupación encabezada por Enric Casanovas que reunió a lo más selecto de los creadores del primer *Noucentisme* y de la “Generació de 1917”²⁴. Su andadura fue corta -tan sólo dos años de vida activa-, en gran parte debido a la intensa demanda a la que sus miembros estaban sujetos, incrementada particularmente por los trabajos de decoración del espacio destinado a albergar la Exposición Internacional de 1929, en la que participaron muchos de ellos. Aunque ésta sería ya otra historia.

19. “Listas de escultores”, Caja 38224, AMAB.

20. Véase Joaquim Claret, escultor de la Mediterrània (1879-1964), Olot, 2010.

21. “Documentació solta referent al concurs artístic per l’escultura i ornamentació de la nova urbanització de la P. Catalunya (1927-1928)”, Caja 38224, AMAB.

22. Una monografía aparecida en 2009 vino a llenar el vacío bibliográfico que pesaba sobre este autor y a arrojar más luz, por ende, a los olvidados de su generación. Véase J.C. Bejarano Veiga, Joan Piqué i Carbó : 1877-1928 : l’últim escultor de l’Eclèctisme, Barcelona, 2009

23. Recordaremos, empero, la diáspora a la que fue sujeto el conjunto de estas esculturas, motivado por un ardiente debate del momento. Véase J. Folch i Torres, “Les estàtues de la Plaça de Catalunya”, La Veu de Catalunya, 10147, 1928, p.1 (ed. mañana)

24. Véase C. Rodríguez Samaniego, “Joaquim Claret i l’Associació d’Escultors. Una aventura efímera”, *Butlletí de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts*, XXII, 2009, pp.111-126.





2. J. Rebull, Busto de mujer, 1921. MNAC, Barcelona



¿Marginados en la periferia? Las vanguardias en España y en Polonia. El caso del ultraísmo y el formismo

INÉS RUIZ ARTOLA

Universidad de Málaga / Universidad de Varsovia

Resumen: Presento aquí el caso del formismo y el ultraísmo como propuesta de vanguardias en la Europa de los años veinte. Quiero cuestionar el término “periferia” en la historiografía artística, que provoca que países como España y Polonia sean marginados frente a otros como Francia, Alemania e Italia. Trazaré un contexto artístico de la España de los años 20 y al movimiento ultraísta en concreto. A continuación, analizaré las colaboraciones de polacos en el movimiento español, centrándome en las figuras de Tadeusz Peiper y Wladyslaw Jahl. A modo de conclusión, hablaré sobre las posibles similitudes y acercamientos entre los grupos Ultraísta y formista.

Palabras clave: Formismo, Ultraismo, Vanguardia, Pintura, Polonia

Abstract: *I would like to present the case of Formism and Ultraism as an example of European Avant-guard of the Twenties. I will discuss the concept of 'periphery' in the art historiography that sends countries like Spain and Poland to the second plan comparing to France, Germany or Italy.*

I'll draw up the artistic context in Spain in the Twenties, especially the Ultraism movement.

I will also analyze the coloboration of polish artists in the spanish Ultraism, focusing on the characters of Tadeusz Peiper and Wladyslaw Jahl. Finally, I would like to comment the similarities and the possibility of rapprochement beetwen the Ultraism and Formism groups.

Key words: *Formismo, Ultraismo, Forefront, Painting, Poland*

Marginados

Tal vez el término empleado es muy duro, pero no dudo en que captará la atención e invitará a la reflexión. Si consigo esto, ya he logrado mucho. Pero no es mera estrategia publicitaria lo que aquí me planteo. Cuando digo “marginados” hablando del arte español y polaco de vanguardia, no me refiero a sus artistas (en su mayoría, dicho sea de paso, de buena familia y con estudios superiores) pero sí al trato que le ha rendido la historiografía al grupo al que pertenecían. Y lo ha hecho por su origen geográfico. Zonas denominadas siempre “periferia”. Otro término doloroso si nos paramos a pensar. Tal vez incluso más que el primero. Pero es la historia la que así los ha tratado.

Por eso, como hemos sido nosotros los culpables – más o menos directos, no dramatizo- y creo que es un deber ético el desbancar ambos términos, me propongo aportar mi granito de arena. Lo hago con la mayor humildad y respeto posible, pues mi trabajo no parte de la nada. Estos temas ya habían sido estudiados antes por importantes figuras de ambos países. Lástima que no haya habido ningún contacto. Los formistas y ultraístas sí que lo estuvieron. Y eso que corrían otros tiempos. Qué menos ahora que dedicar unas líneas a este curioso pasaje de la historia de las vanguardias en la que dos países, tan lejanos y distintos, intercambiaron ideas y materiales. Y ya, aprovechando este suceso, qué menos que recordar al ultraísmo español como uno de los momentos de mayor interés para las vanguardias nacientes de España. Y, cómo no, vamos a acercarnos al movimiento formista como raíz de las vanguardias en Polonia. Serán solo unas pinceladas, pues ni el momento ni el lugar permiten excesivas explicaciones. No obstante, alberga en mí la esperanza de ser esto una pequeña invitación a la reflexión, así como una aportación a la visión del complejo entramado artístico en la Europa de entreguerras.

Ultraísmo

“Entre 1918 y 1925, lo principal de la vanguardia española en lengua castellana pasó por el ultraísmo, movimiento fundado en Madrid por Rafael Cansinos- Asens y cuyo principal activista fue Guillermo de Torre”. Así comienza la voz “Ultraísmo” en el Diccionario de Bonet ¹, palabras a las que sigue una infinita lista de nombres de poetas, y de revistas y publicaciones. No parece pues, ser cosa ligera.

En esta agrupación, además, se incluyeron autores plásticos que inundaron las páginas de *Ultra* con dibujos y grabados de gran valía artística. Esta fusión de disciplinas artísticas no ha de extrañar, pues parece ser característica común en los movimientos de vanguardia.

La revista *Ultra*² publicó no solo poemas y ensayos literarios, sino también ilustraciones (dibujos y grabados fundamentalmente) y reflexiones estético- artísticas.

Confluyen varios autores y tendencias a un mismo tiempo en el Madrid de 1918. Era por fin el momento en que el círculo de poetas que rodeaban a Cansinos- Asens encontraba su “ultra” y en el que la plástica española comenzaba su despertar y ruptura hacia los nuevos caminos del arte nuevo. Esa confluencia trae, como por arte de magia, el influjo de las vanguardias de diferentes latitudes al territorio madrileño. Ya hemos hablado de la figura de Barradas, que llega ese mismo año a la capital y trae su ya cifrado *vibracionismo* y la asimilación de un lenguaje vanguardista que implicaba tanto la práctica artística e incluso vital³.

1. BONET, J. M., *op. Cit.* (p.605).

2. Revista que se publicó en Madrid del 27 de enero de 1921 al 15 de marzo de 1922. Se encuentra publicada en edición facsímil por la editorial Visor en 1993, siendo sus editores José Antonio Sarmiento y José María Barrera.

3. La figura de Barradas es fundamental también en el concepto de plástica ultraísta, y, por ejemplo, nada más revisar la revista *Ultra*, podemos comprobar que 9 portadas de sus 24 números fueron grabados de este autor. En este sentido, comparte autoría con nuestro protagonista, Jahl, que realiza 11 portadas, siendo las 3 restantes, realizadas por Norah Borges (y ya citadas).

La segunda figura fundamental en esta génesis del *Arte Nuevo* es el paso del poeta chileno Vicente Huidobro por Madrid de camino hacia París. Él traerá las noticias de las vanguardias europeas a través de cuatro publicaciones recibidas con entusiasmo entre los círculos ultraístas⁴. Los hermanos Borges (Jorge Luis y Norah) también llegaron a España tras una estancia en Suiza durante la guerra de la que trajeron la experiencia del expresionismo centro europeo y una asimilación profunda de los nuevos lenguajes que se gestaban en Europa. Norah, por ejemplo, trajo la inconfundible técnica predilecta para los expresionistas alemanes: el grabado en madera, técnica que la autora desarrollará con gran maestría⁵.

Como vemos el movimiento además incluye a autores de diferentes lugares del mundo, en especial, la venida de América Latina (Barradas de Uruguay, Huidobro de Chile y los Borges de Argentina). Pero, si atendemos a la revista *Ultra* y los manifiestos plásticos que presentan, una nacionalidad viene a inundar sus páginas: la polaca. Tres autores, dos desconocidos en su propio país pero fundamentales en la plástica española (Jahl Y Paszkiewicz) y uno reconocido y estudiado en su país de origen llegó a ser el corresponsal de *Ultra* en Cracovia (Tadeusz Peiper).

Wladyslaw Jahl

Escasos son los datos biográficos que tenemos de este autor. En las páginas que dedica Bonet⁶, podemos ver una buena cantidad de referencias, pero solo concernientes a su estancia en España. En el diccionario de artistas polacos⁷, encontramos noticias de modo más general pero pertenecientes a los periodos anterior y posterior a España.

Este autor estudió Derecho en Lvov (ciudad dentro de la frontera polaca en la época de entreguerras) e Historia del Arte en Cracovia, en donde estará en contacto con los círculos artísticos del momento. No hay noticias de los años exactos en los que permaneció en Cracovia, pero claro está que tuvieron que ser entre 1900 y 1912, por lo que el autor muy presumiblemente entraría en contacto con el ambiente de la escuela de Bellas Artes cracoviana y con algunos de los miembros del movimiento formista (que se fundaría unos años más tarde). Es una época ésta de gestación y tímido despertar hacia la plástica de vanguardia en Polonia, por lo que el autor, si trajo algún influjo de modernidad a España, hubo de ser más bien de la capital francesa o, quizá de relaciones por correspondencia o viajes (no comprobadas) con los artistas polacos coetáneos. Sea como fuera, la cuestión es que en 1912 se trasladó a París, donde estudió pintura en la Academia de *Grande Chaumiere*. Esta academia fue una de las más frecuentadas por los artistas pertenecientes

4. BONET, J.M., *op.cit.*, (p.340).

5. Buenos ejemplos de grabados den madera de esta autora argentina, los encontramos en las portadas de la revista *Ultra*, número 2 (10 de febrero de 1921), número 17 (30 de octubre de 1921) y número 23 (1 de febrero de 1922).

6. BONET, J. M., *op. Cit.*

7. LESZCZYNSKA, U., ZAKRZEWSKA, M., „Jahl, Władysław” en *Słownik Artystów Polskich. Malarze, rzeźbiarze, graficy*, T. III (H – Ki), Wrocław – Warszawa – Kraków – Gdansk, 1979 (páginas 174 a 176).

a la llamada *Ecole de Paris*⁸, agrupación de artistas procedentes de otros lugares fuera de Francia y en cuyas filas se albergaba un buen número de autores de origen polaco. En este mismo año, ve la luz la primera publicación sobre el cubismo⁹, Marcel Duchamp termina su *Gran vidrio*, se funda la *Section d'Or*, Strawinski estrena su polémica *Consagración de la Primavera* y Marc y Kandinsky publican el almanaque de *Der Blaue Reiter*¹⁰. Todo esto por mencionar algunos hechos sueltos que demuestran el momento de gran efervescencia de las vanguardias que vive el joven Jahl de tan solo 26 años en París. En la capital francesa permaneció hasta 1914, año en el que se traslada a Madrid con su esposa Lucia Auerbach. Desde 1917 estudió con el maestro Pankiewicz¹¹. Además, nos narra Bonet, estuvo en contacto con Tadeusz Peiper, autor del que hablaremos más adelante y que llegó a Madrid en 1915, un año después que nuestro protagonista.

En 1918 participa en la exposición de pintores polacos del Ministerio del Estado, de la que desgraciadamente aún no podemos aportar más información que la de su existencia y el hecho de que ahí participaron también el pintor Józef Pankiewicz y su esposa Wanda, que presentó algunos de sus tapices. Entre 1919 y 1920 parece que vivió en París, alojado en casa de Kisling¹², donde participará en el *Salon d'Automne* del 19 y en el *Salon des Indépendants* al año siguiente, tal y como nos informan U. Leszczynska y M. Zakrzewska¹³

8. Sobre este grupo, véase el magnífico trabajo de WIERZBICKA, A., *Ecole de Paris*, Neriton, 2004, Varsovia. En este estudio, la autora, no sin razón, incluye también a W. Jahl como uno de los miembros del grupo parisino que se asentó fundamentalmente en el Barrio de Montparnasse y que conformó uno de los apartados más importantes de la vida de la bohemia de la capital francesa. .

9. GLEIZES, A. y METZINGER, J., *Sobre el cubismo*, (primera edición de 1912), ed. Colegio Oficial de aparejadores y arquitectos de Murcia, Valencia, 1986. (Traducción de I. Ramos Serna y F. Torres Monreal).

10. KANDINSKY, W. y MARC, F., *Der Blaue Reiter (El jinete azul)*, (primera edición en 1912), ed. Paidós Estética, Barcelona, 1989. (Traducción al castellano de Ricardo Burgaleta).

11. El maestro Pankiewicz residió en nuestro país, concretamente en Madrid, entre los años 1914 y 1919, si bien antes ya había participado en la exposición de pintores polacos organizada por la Galería *Dalmau* de Barcelona. En 1919 regresó a París y cuatro años más tarde a Polonia, donde fue nombrado profesor de pintura de la Academia de Bellas Artes de Cracovia (información obtenida de BONET, J. M., op cit, página 464). Como sabemos, Pankiewicz será el motor precursor de la agrupación *Kapisci (K.P. Komitet Paryski)*, pues sus miembros eran discípulos suyos en ASP de Cracovia que decidieron organizarse para viajar y formarse en la capital francesa. Se trata de uno de los grupos más representativos de la rama del colorismo. Estuvieron en activo de 1924 a 1934 y su actividad se puede dividir en dos grandes etapas: la parisina de formación y la polaca, posterior. (información obtenida de WOJCIECHOWSKA, B., "K. P. – Komitet Paryski" en *Polskiej Zycie Artystyczny w latach 1915 -1939*, ed. Instytut Polskiej Akademii Nauk, Wrocław, Kraków, Gdańsk, Zakład Narodowy imienia Ossolińskich, 1974 – páginas 576 a 578-).

12. M. Kisling (1891 – 1953) miembro de la ya mencionada *Ecole de Paris*. Fue alumno de Pankiewicz en ASP de Cracovia y en 1911 partió hacia París. Fue amigo de Pablo Picasso y Juan Gris, y estudió con E. Zak en la Academia *La Palette*. Expuso en el Salón de los Independientes, de Otoño y de las Tullerías e incluso participó en la primera exposición de los formistas en Cracovia en 1917.

13. *Słownik Artystów Polskich. Malarze, rzeźbiarze, graficy*, T. III (H – Ki), Wrocław – Warszawa – Kraków – Gdansk, 1979 (páginas 174 a 176).

Fue protegido del poeta Juan Ramón Jiménez¹⁴, gracias al cual colabora en las revistas *Índice*, *Ley y Residencia*. Fue director artístico de la revista *Horizonte*, pero no así de *Ultra* o *Índice* como afirma Wierzbicka, pues en estas revistas, si bien tuvo colaboraciones importantes y aportaciones gráficas notables, no llegó a tener ese puesto en la redacción de las mismas. Sea como fuere, su contribución a las artes gráficas española fue de gran peso, colaborando en publicaciones en pro de las vanguardias como *Tobogán* (de la que hizo las cubiertas), así como destacan sus ilustraciones de los poemas de invierno de González Ruano (1921).

En 1921, nos narra Bonet, él y su esposa abrieron un taller de arte decorativo ultraísta. Al parecer el matrimonio Jahl trabajó tanto en artes como la pintura, el grabado o la decoración (creaban lámparas “cubistas” según González Ruano). Esto nos lleva a crear un símil que no parece tan descabellado: el matrimonio Delonay, que tuvo también esta colaboración artística tan singular, en la que se conjuga una suerte de mezcla de lo artístico con lo cotidiano. Conocidos son los tejidos diseñados por Sonia con tratamientos del color y las formas al estilo *simultaneísta*. Muy presumiblemente, ambos matrimonios, por cercanía artística, personal y de ubicación, estuvieron de seguro en contacto. Igualmente, según nos informa Bonet, el maestro Pankiewicz y su esposa Wanda (ambos artistas también) también contactaron con los Delonay. Además, hay una reflexión más allá de la mera comparación anecdótica, pues hablar de la unión de estas artes, significa romper con la raíz del significado del propio arte, entrando en terrenos del diseño y aspectos relacionados ya directamente con la modernidad, pues el arte se encarga también de cuestiones “prácticas” como la decoración. Esto es algo más que una aportación a las vanguardias históricas, estamos hablando de ideas muy revolucionarias que unos años más tarde tendrán su época de esplendor. Es más, ¿artes aplicadas al estilo cubista, no las encontramos acaso ya en la República Checa?¹⁵ Y ¿no hubo también colaboraciones con *Ultra*, o, al menos, conocimiento de su existencia?¹⁶

Y, hablando de los Delonay, el propio Guillermo de Torre dijo en la revista *Cosmópolis* que Jahl era “un formista polaco con asimilaciones del *simultaneísmo* francés”¹⁷. Esta cita es posterior a la celebración en París de la exposición de los artistas polacos en la Galería Grillon en 1922. En ella expusieron también algunos de los formistas (se considera de hecho, esta exposición como

14. Juan Ramón Jiménez (Moguer, Huelva, 23 de diciembre de 1881 – San Juan, Puerto Rico, 29 de mayo de 1958), ganador del Premio Nobel de Literatura en 1956, mientras permanecía en el exilio desde su segunda patria, Puerto Rico (donde también vivieron exiliadas otras renombradas figuras peninsulares, tales como Pau Casals y Francisco Ayala).

15. Nos referimos en este caso a toda la herencia conservada en la República Checa de mobiliario y objetos de diseño con claras influencias del cubismo. Remitimos al lector a las obras conservadas en *The Museum of Czech Cubism*, en la Galería Nacional de Praga situada en The Black Madonna House.

16. En el número 16, año I de *Ultra* (20 de octubre de 1920), la revista anuncia haber recibido la publicación checa *Volně Smery*, descrita así: “esta interesantísima y fastuosa revista checoslovaca reproduce cuadros y dibujos de sus más notables artistas, que colaborarán en números sucesivos de *Ultra*. También publica bellísimas reproducciones de Picasso, Matisse y Derain, contribuyendo eficazmente a la difusión cultural de las modernas orientaciones estéticas” (página 3).

17. Cita rememorada en BONET, *Op. Cit.*, página 349.

el canto del cisne en la historia del grupo), por lo que por un lado parece lícito que Guillermo de Torre, asociara a Jahl con sus compatriotas. Pero ¿ser formista es una cuestión solo de nacionalidad? ¿Por qué lo califica así si cuando Jahl abandonó Polonia el formismo no había ni empezado allí?¹⁸, ¿Qué relación une al autor con el formismo para que lo califiquen de este modo?

Si atendemos a lo que la propia revista *Ultra* nos muestra, concluimos que: de 24 números, Jahl hizo la portada de 11, sin contar las ilustraciones incluidas en si interior. Entre ellas, destacamos la única portada reproducida a color y que es una estampa (y no un grabado en madera como el resto) en el número 22, publicado el 15 de enero de 1922. Otra de las portadas (número 13, 10 de junio de 1921) presenta la doble autoría del grabado entre Jahl y Lucie Auerbach (su mujer). En general, los grabados en madera presentan paisajes y la figura humana aparece en muchos de ellos, principalmente, desnudos femeninos. Estos motivos, nos pueden recordar a los motivos de la llamada “Arcadia Feliz” tan representada por los maestros post impresionistas y que será retomada en la oleada de vuelta al clasicismo en los años 20. Técnicamente, podemos afirmar que la técnica del grabado en madera se adapta muy bien al estilo de este autor, en el que hay un predominio de la economía de las formas, un tratamiento de los planos en los que no hay intención de marcar los volúmenes y una modulación de la línea con gestos suaves y redondeados. Incluso tenemos testimonios escritos en la propia revista, como es el caso del artículo “La probidad en el arte”, aparecido en *Ultra* número 16, de 20 de octubre de 1921. En dicho artículo, el autor hace una diferenciación entre el arte anterior y posterior a 1914 y comenta irónicamente, el nacimiento prolífico de tantísimos ismos tras la guerra. Defiende el trabajo incesante que hay que realizar en la pintura, para llegar a nuevas fórmulas, haciéndose valer de los materiales propios al pintor y técnicas diversas e infinitas. Aboga pues, por una pintura en el que las formas se han de trabajar, moldear, retorcer, hasta conseguir una nueva visión, dependiendo, básicamente, del material en sí. Hay que observar y hojear la revista la completo para deleitarse con estas obras de Jahl y ver que su protagonismo es absoluto si tratamos de cifrar un ultraísmo plástico.

Tadeusz Peiper: el puente entre España y Polonia

Peiper fue poeta, traductor y motor de muchas de las publicaciones de vanguardia en la Polonia de los años 20- 30. Hablar de Tadeusz Peiper en España (o en Polonia como corresponsal de *Ultra*) implica hablar una de las figuras clave entre ambos países, posiblemente la que de forma más

18. En este sentido habremos de matizar que las palabras de Eugenio Carmona proceden de la interpretación de esa cita de De Torre, y hemos de desmentir la siguiente cita: “ Marjan Paszkiewicz y Władysław Jahl (...) al poco tiempo ya se encontraban en el ‘ambito de actuaciones ultraístas. Ambos artistas provenían del entorno del formismo polaco. Y siendo el formismo un movimiento de síntesis de las primeras vanguardias, su espíritu se avenía perfectamente al del ultraísmo”. (CARMONA, E., *Picasso, Miró, Dalí y los orígenes del arte contemporáneo en España*, catálogo de la exposición celebrada en el Museo de Arte Centro Nacional Reina Sofía, Madrid, 1991- página 36-). Obviamente, ninguno de estos autores fue miembro del formismo, aunque sí es muy probable que conocieran el mismo a través de correspondencia y publicaciones. En definitiva, aunque decir que Jahl fue un formista es un dato exagerado y falso, el hecho de comparar formismo y ultraísmo no es tan descabellado, como apuntaremos en las conclusiones al presente artículo.

clara y directa transmitió a España lo que sucedía en ese mismo momento en territorio polaco, tanto en artes plásticas, como en estética y poesía. Cuando leemos en la revista *Ultra* que han recibido algunos números de la revista *Formisci*,¹⁹ imaginamos que fue gracias a Peiper, pues éste residía en Cracovia (ciudad donde surgió el formismo y en donde residían sus principales miembros) y este estaba en contacto con ellos. La propia revista (en el número citado anteriormente) lo anuncia así: “Juvenil revista polaca de la que hemos recibido los números 4, 5 y 6. En uno de ellos aparecen poemas ultraístas traducidos de una manera maravillosa por D. Tadeo Peiper, y una reproducción de una madera de Norah Borges. *Formisci* es el órgano de los artistas polacos de vanguardia”. Es una de las citas más importantes encontradas en la revista *Ultra* que de nuevo une a ambos grupos de vanguardia. Vemos cómo Peiper aparece como traductor de poemas, si bien hemos encontrado en la revista *Formisci* número 6²⁰ tan solo un poema de Humberto Rivas llamado *Océano*.

En este mismo número seis de la revista polaca, encontramos el grabado de Norah Borges que anunciaba la revista española unos meses antes. Por tanto, había un contacto ente ambos grupos que iba más allá del préstamo de publicaciones. En ambos lados encontramos huellas de intercambio de creaciones artísticas (plásticas y poéticas).

Y algo más. Siguiendo con Peiper, decir que hay algo más que ser corresponsal en *Ultra*, y traducir poemas o dar a conocer la revista *Formisci* en España. Peiper también dedicó un artículo en *Ultra* a su compatriota Leon Chwistek²¹ y en el que da a conocer *la teoría de las múltiples realidades* cifrada por este pintor, filósofo, matemático y uno de los fundadores del formismo en Polonia²². Dicha teoría fue publicada en las diferentes entregas de la recién estrenada revista *Maski* en sucesivos números (en concreto los números 1, 2 y 3)²³. Este hecho muestra algo realmente trascendente, pues entre los artistas de España y Polonia hubo un verdadero intercambio cultural, ideológico y estético. Las teorías de Chwistek de esta época además, son defendidas por los autores de la historia del movimiento Formista como una de las más representativas de este grupo. Por tanto, hablar de Chwistek es hablar de uno de los teóricos del formismo. Transmitir sus ideas, publicadas en Polonia tres años antes es un hecho importante y que nos invita a la reflexión. Máxime cuando hablamos de un momento en el que el movimiento formista y ultraísta

19. Revista *Ultra*, número 16, 20 de octubre de 1921. Se anuncia haber recibido la revista *Formisci*, y sus números 4, 5 y 6.

20. *Formisci*, rok II, nr. 6, czerwiec 1921.

21. Revista *Ultra*, número 18, publicada el 10 de noviembre de 1921.

22. Leon Chwistek (Cracovia 1884 – Moscú 1944), no necesita presentaciones en Polonia. Pintor, matemático y filósofo, en el movimiento formista supuso uno de los miembros más destacados ya asiduos. La teoría de las múltiples realidades aquí citada se asocia con frecuencia a las teorías del grupo, por haber sido redactadas en una época coetánea. Además, su escrito *Tytus Czyzewski a Kryzys formizmu*, de 1922 se considera el manifiesto que anuncia el fin del formismo.

23. CHWISTEK, L., „Wielość rzeczywistości”, *Maski*, año I, número 1 (pp. 16, 17 y 18), número 2 (pp. 36, 37, 38 y 39), número 3 (p. 59 y 60) y número 4 (pp. 76, 77, 78, 79 y 80), Cracovia, 1918 (pp. 3- 8).

no solo estaban en activo sino que representaban las tendencias más avanzadas y comprometidas de vanguardias en sendos países es un hecho más que significativo.

Formismo / Ultraísmo

Entre el formismo y el ultraísmo podemos establecer parangones que van más allá de los meros datos objetivos pues ahondan en sus objetivos y fines estéticos en un mar común en el que se funden los conceptos fundamentales del origen de las vanguardias a nivel europeo.

Si empezamos por los datos evidentes y objetivos, observamos que ambos movimientos comenzaron en fechas muy similares. El ultraísmo, según nos informa Bonet²⁴ comenzó en 1918 y el formismo (bajo el título expresionismo polaco, pero con el mismo credo y autores posteriores) en 1917, tal y como nos informa Joanna Pollakówna²⁵. No obstante, hay una realidad histórica artística que hemos de tener en cuenta y que nos hace diferenciar de manera sustancial unos datos y realidades aparentemente tan similares y coincidentes. Históricamente, diferenciamos la realidad española de la polaca, pues mientras la primera quedó en territorio neutral durante la gran guerra, la segunda se vio sumida en el conflicto y los autores que protagonizaron el formismo vivieron este terrible conflicto. La experiencia de este gran drama, repercutió de modo esencial en la visión del mundo y del arte posterior. Por otro lado, el fin del conflicto en Polonia, como todos sabemos significó la proclamación de su independencia, por lo que aquí se mezclan los sentimientos de horror ante el conflicto y de liberación tras él. En España mientras tanto, se vivían momentos de paz y neutralidad, y su escena política, aunque inestable, se mantendrá hasta la declaración de la guerra civil en 1936.

Desde el punto de vista artístico, el ultraísmo data de 1918 y si ahondamos en la trayectoria anterior de sus protagonistas plásticos, pocas conquistas anteriores se dieron a nivel individual (a excepción de Barradas). Todo comenzó al aparecer, en el caso español en 1918. En el caso polaco, si bien oficialmente la primera exposición de expresionistas polacos data de 1917 en Cracovia, tenemos noticias que nos informan sobre las conquistas y luchas artísticas de sus miembros fundadores en fechas anteriores al estallido de la guerra (nos referimos a las tres primeras exposiciones de los independientes en Cracovia celebradas en los años 1911, 12 y 13)²⁶. Por tanto, en el caso polaco había intenciones de unión, lucha y propuestas de innovación en fechas anteriores, por lo que los orígenes del formismo bien podrían datarse en fechas anteriores.

Otro hecho coincidente entre ambos movimientos (o fenómenos artísticos) es el enfoque realizado por los autores que posteriormente los han estudiado y analizado. Siempre se considera a ambos grupos como una reinterpretación o asimilación de las vanguardias en estos países, las cuales tuvieron tal envergadura que se identifican sus nombres como sinónimo de vanguardia y

24. Op. Cit., p.605.

25. POLLAKÓWNA, J., Formiści, ed. Ossolineum, Varsovia, 1972.

26. En polaco "wystawa niezaleznych" en cuyos catálogos podemos advertir la participación de tres de los miembros fundadores del formismo: Czyzewski y los hermanos Pronaszko.

primeros intentos de modernidad en el campo artístico de España y Polonia. En ambos grupos, además, hubo una colaboración e integración de varias artes, y muy especialmente entre pintura y poesía (si bien los formistas contaron con su propia versión de danza gracias a Rita Sacketto y los ultraístas con mobiliario propio diseñado por el matrimonio Jahl) aunque historiográficamente, se haya descrito al ultraísmo como movimiento poético y al formismo como movimiento predominantemente plástico.

No obstante estas definiciones y acercamientos que tan comunes parecen son aplicables también a otros movimientos, sobre todo a las definiciones que los autores han dado para describir los primeros pasos de esos autores llamados “de transición” que fueron el fundamento del arte de vanguardias. Y es que, en nuestra opinión, y a pesar de las evidentes diferencias, los grupos ultraísta y formista cumplieron cometidos muy similares: abrieron el camino a las vanguardias. No revolucionaron el terreno artístico, pero sí lo abonaron para las conquistas artísticas posteriores. Su papel fue fundamental en este sentido.

Otro de los puntos que podrían compartir ambos grupos es el llamado carácter periférico que tan a menudo se emplea, tal y como advertí al principio de mi comunicación. En primer lugar, la periferia no lo es tal si tenemos en cuenta que en ella residen y trabajan autores que han visitado el centro (muchos de los autores de los grupos ultraístas y formista vivieron en París, e incluso se formaron durante un tiempo allí). Es más, los grupos mantuvieron contactos con París y que estaban al día en las novedades artísticas. En este sentido podemos destacar la valiosa aportación en España de un Barradas, que llega a la capital española con un arte y espíritu plenamente vanguardista, con un Gómez e la Serna y un Guillermo de Torre que no solo informan sino que sistematizan y hacen los primeros estudios sobre arte de vanguardias en idioma castellano. Por el lado polaco, también hemos de destacar el contacto que mantuvieron con artistas de diferentes frentes, siendo los más destacados el francés y alemán. Dicho contacto caló muy a fondo pues, como podemos observar, en los primeros catálogos formistas, aparecen ya citas del libro de Gleizes y Metzinger sobre el cubismo que se había publicado poco tiempo antes²⁷, así como referencias a la obra de Bahr *El expresionismo*²⁸, también de reciente publicación y que fue el primer monográfico publicado sobre el movimiento. Vemos pues, que la periferia estaba en contacto con París – y no solo- y que se retroalimentó de las noticias que de él llegaban. Al mismo tiempo, dado que estos autores viajaron a la capital francesa y allí compartieron, vivieron y absorbieron diferentes vivencias artísticas, el hecho de su presencia allí no puede ser interpretado como una cuestión unilateral: sin duda, París ejerció influencia sobre ellos, pero también hubo de ser a la inversa. Continuando este razonamiento y para finalizar, puntualizar que París estaba formado

27. En el catálogo de la primera exposición de Formisci en la capital polaca (que no en general) en 1921 (PKA, Hotel Polonia) aparece citado un pasaje de Gleizes y Metzinger de su obra *Sobre el cubismo*, publicada en Francia en 1912.

28. EL libro de Bahr, *Expresionismo*, escrito en 1914 y publicado en 1916, aparece recensionado en la revista *Maski*, z. 19, 1 julio 1918 (p. 378-380) y z. 20, 10 julio, 1918 (p. 396-400).

por artistas de diferentes nacionalidades y que por tanto, no se puede considerar como el centro artístico algo específicamente nacional sino más bien multicultural.

Por supuesto hay otra serie de observaciones que nos indican el hecho de ser el formismo un movimiento específicamente polaco y el ultraísmo un movimiento específicamente español. Me explico. Ambos movimientos, si bien beben de las vanguardias a un nivel europeo, sí es cierto que la interpretación y asimilación se dio dentro de unos marcos geográficos, históricos y artísticos muy concretos, por lo que ambos movimientos no hubiesen sido posibles en otras coordenadas. No significa esto que queramos dar a nuestro discurso tintes nacionalistas. El formismo es un movimiento artístico polaco y el ultraísmo español, pero no representan la identidad de un pueblo ni en sus credos andaban la intención de cifrar un estilo nacional y representativo de sus países. Por tanto, son movimientos nacionales pero no nacionalistas. En cualquier caso, lo que sí está claro es que al tiempo que hemos de tener en cuenta su carácter a nivel general europeo, también es necesario cifrar estos movimientos con sus particularidades internas.

Por último, y para contradecir mi propio argumento la interpretación de las vanguardias de ambos grupos comparten ese punto en común de visión interna mezclada con influencias externas, si bien estas últimas llegan con un ligero desfase cronológico que, mirado así, sí nos hace pertenecer a la periferia en ambos casos. Y es que, tal y como analiza el profesor Carmona²⁹, mientras en París empezaba a despertar esa ola que todos coincidimos en denominar como “retorno al orden” a la península, y en concreto a Madrid, llegan los aires revolucionarios de las vanguardias primeras, con sus tintes de caos y de necesidad de revuelta. Queda en desfase pues, el nuevo clasicismo picasiano (de diversas vertientes) y el ruido barradiano de la *Estación Atocha*. En Polonia, los ecos del cubismo y del futurismo llegaron con cierto desfase y se asentaron una vez hubo terminado la guerra, así que su frescura se perdió en parte por el camino. Mientras Europa hacía una reinterpretación de lo clásico, nuestros artistas ponían en práctica las tendencias más revolucionarias y asimilaban las vanguardias.

Conclusiones

Como hemos visto, las referencias al arte de vanguardia español y polaco son más cercanas a lo que en un principio nos podría parecer. El contacto entre artistas de ambos grupos, las formas similares, los modos de interpretación de la modernidad dentro de una visión nacional, son todos factores que bien pueden unir a ambos grupos de geografías tan distanciadas. Es curioso encontrar tantos puntos en común si tenemos en cuenta esa clasificación de Ortega y Gasset del hombre nórdico y mediterráneo (teoría de raíz worringeriana) que es coetánea a los grupos formista y ultraísta y que colocaría a los hombres que forman ambos grupos en las antípodas de uno respecto a otro. Pero de esas interpretaciones ha pasado ya mucho tiempo. Estamos en un nuevo momento, y tal vez sea un buen momento para construir una nueva historia.

29. CARMONA, E., *Itinerarios del arte nuevo*, Galería Guillermo de Osma, Madrid, 1993.

Bibliografía

- BAHR, H., *El expresionismo*, (primera publicación en 1916), ed. Arquitectura, Murcia, 1998, (traducción al castellano por Teresa Rocha Barco).
- BARANOWICZ, Z., *Polska awangarda artystyczna (1918 – 1939)*, ed. Artystyczne i filmowe, Varsovia, 1975.
- BARTNICKA- GÓRSKA, H. y SZCZEPIŃSKA – TRAMAR, J., *W poszukiwaniu światła, kształtu i barw. Artyści polscy wystawiający na Salonach paryskich w latach 1884-1960*, ed. Neriton, Varsovia, 2005.
- BOHDAN GRZENIEWSKI, L., *Leona Chwistka Pałace Boga*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Varsovia, 1979.
- BONET, J. M., *Diccionario de las vanguardias en España (1907-1936)*, ed. Alianza Editorial, Madrid, 2007.
- BOZAL, V., *Los orígenes del arte del s. XX*, ed. Historia 16, Madrid, 1989.
- , *Arte del S.XX en España. Pintura y escultura, 1900-1939*, Summa Artis, vol. XXXVI, Espasa Calpe, Madrid, 1993.
- BRIHUEGA, J., *Las vanguardias artísticas en España, 1909 – 1936*, ed. Istmo, Madrid, 1981.
- CHWISTEK, L., *Tytus Czyżewski a kryzys formizmu*, ed. Gebethner i Wolff, Cracovia, 1922.
- , „Wielość rzeczywistości”, *Maski*, año I, número 1 (pp. 16,17 y 18), número 2 (pp. 36, 37,38 y 39), número 3 (p. 59 y 60) y número 4 (pp. 76, 77, 78,79 y 80), Cracovia, 1918 (pp. 3- 8).
- CZYŻEWSKI, T., „Mój Formizm”, *Głos Plastyków* nr 8 – 12, (p. 11- 14), Cracovia, 1938.
- , „Mój futurizm”, *Zwrotnica*, n 6, octubre, 1923 (p. 185 -186).
- GLEIZES, A. y METZINGER, J., *Sobre el cubismo*, (primera edición de 1912), ed. Colegio Oficial de aparejadores y arquitectos de Murcia, Valencia, 1986. (Traducción de I. Ramos Serna y F. Torres Monreal).
- GONZÁLEZ GARCÍA, A., CALVO SERRALLER, F. Y MARCHÁN FIZ, S., *Escritos de arte de vanguardia (1900-1945)*, ed. Istmo, Madrid, 2003.
- IRZYKOWSKI, K., „Bahr, o ekspresjonizmie”, *Maski*, z. 19, 1 julio 1918 (p. 378-380) y z. 20, 10 julio, 1918 (p. 396-400).
- JAKIMOWICZ, I., *Wytkacy, Chwistek, Strzemiński. Myśli i obrazy*, Arkady, Varsovia, 1978.
- KANDINSKY, W. y MARC, F., *Der Balue Reiter (El jinete azul)*, (primera edición en 1912), ed. Paidós Estética, Barcelona, 1989. (Traducción al castellano de Ricardo Burgaleta).
- LESZCZYŃSKA, U., ZAKRZEWSKA, M., „Jalh, Władysław” en *Słownik Artystów Polskich. Malarze, rzeźbiarze, graficy*, T. III (H – Ki), Wrocław – Warszawa – Kraków – Gdansk, 1979 (páginas 174 a 176).
- LUBA, I., *Dialog nowoczesności z tradycją (malarstwo polskie dwudziestolecia międzywojennego)*, ed. Neriton, Varsovia, 2004.
- MARCOUSSIS, L., „Korespondenja z Paryża”, *Formiści*, número 2, año I, Cracovia, abril 1920 (p. 12).

- ORTEGA Y GASSET, J., *La deshumanización del arte*, (primera publicación en 1924), ed. Revista de Occidente en Alianza editorial, Madrid, 2002.
- POLLAKÓWNA, J., *Formiści*, ed. Ossolineum, Varsovia, 1972.
- , *Malarstwo Polskie, między wojnami (1918 -1939)*, Auriga, Varsovia, 1982.
- RAMÍREZ, J., A., *El arte de las vanguardias*, ed. Anaya, Madrid, 2003.
- STANGOS, N., *Conceptos de arte moderno*, ed. Destino, Barcelona, 2000. (Traducción al castellano por Hugo Mariani).
- TATARKIEWICZ, W., *Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*, ed. Tecnos, Madrid, 1987. (Traducción al castellano por Francisco Rodríguez Martín).
- TORRE, G. DE, *Literaturas europeas de vanguardia*, ed. Caro Raggio, Madrid, 1925.
- VVAA, *Polskie życie artystyczne w latach 1915 – 1939*, Ossolineum, Wrocław, Kraków, Gdansk, 1974.
- WIERZBICKA, A., *École de Paris*, ed. Neriton, Varsovia, 2004.
- WORRINGER, W., *Abstracción y naturaleza*, (primera edición en 1908), ed. Fondo de Cultura económico, México – Buenos Aires, 1966. (Traducción al castellano por Mariana Frank)

● **Catálogos:**

- Formiści, Wystawa X*, Varsovia abril – mayo 1921.
- Formiści*, Museo Nacional de Varsovia, Varsovia 1989.
- Francisco Bores, El Ultraísmo y el ambiente literario madrileño 1921 – 1925*, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, Madrid, 1999.
- Grafiki Polskiej i Ekspresjonistów Polskich*, Lvov, abril – mayo 1918.
- Itinerarios del arte nuevo*, Galería Guillermo de Osma, Madrid, 1993.
- I Wystawy Ekspresjonistów polskich*, Cracovia, noviembre – diciembre 1917.
- I Wystawy Formistów Polskich*, Hotel Polonia, Varsovia, 1919.
- Picasso, Miró, Dalí y los orígenes del arte del S. XX*, Museo Nacional reina Sofía, Madrid, 1991.
- Sztuka XX wieku*, Museo Nacional de Varsovia, Varsovia, 2006.
- Sztuka Polska XX wieku, Katalog zbiorów Muzeum Narodowego w Wrocławiu*, Museo Nacional de Wrocław, Wrocław, 2000.
- The Black Madonna Mouse, Museum of Czech Cubism*, Galería Nacional de Praga, 2004.
- Wyprawa 20 – lecie*, Museo Nacional de Varsovia, Varsovia 2008.

4



NORAH BORGES (Madryt) DRZEWORYT.

Z najmłodszej poezji francuskiej.

GUILLAUME APOLLINAIRE*).

TYTOŃ ZA DWA SOUS.

Hej panie trafikancie moja tytonierka próżna
 Włóż tytoniu za dwa sous ale dobrego
 Pogoda piękna i kiesa nie próżna
 Panowie z miasta zjedzą dobry obiad
 Oliwki dojrzewają i słychać już wszędzie
 Śpiew dziewcząt w oliwnym gaju pracujących.

I błękit nieba i ciepły wiatr — pragnę
 Lecz jestem stary i sam siebie pytam
 Czy zobaczę robaczków świętojańskich noce

Hej panie trafikancie bierz twoje dwa sous
 Dziękuję dziękuję pięknie panie trafikancie.

Mam dobry tytoń — ach
 w mojej tytonierce
 Ja mam dobry tytoń
 A ty go nie masz — ach

1890
 Wszystkie kobiety od 45 do 50 lat
 wspominają sobie że kochały p. Capoul
 p. Capus

I wielu innych.

Tłum. T. Cz.

*) Podając tłumaczenia z najnowszej poezji francuskiej nie unieszczyliśmy na razie z powodu braku miejsca, informacyjnego szkicu o najnowszej literaturze francuskiej. — Uczyńmy to w jednym z najbliższych zeszytów „Formistów”.
 Red.



Urabado, en madera de Norah Borges

TELONES

En los altos telares
 el tramoyista
 maneja la caja de los truenos

Los ejércitos en marcha
 forman un toldo de penachos y banderas
 entre cuyos girones deshilachados
 buveen lanzas perpendiculares
 y el suelo turbio y roto
 corre desparvorido
 a través de las entrecruzadas

Se desangran las venas
 lividas de los aleros
 y los múltiples cascabeles del agua
 se columpian como intrépidos saltimbanquis
 en los pararrayos de los tranvías

Los relámpagos
 robrizan la tempestad.

HUMBERTO RIVAS. (R. Lasso de la Vega, traductor)

Un poema de Rimbaud

INEDITO EN CASTELLANO
 (De «Les Illuminations»-1873)

HUELLAS

A droite l'aube d'été éveille les feuilles

A la derecha el alba de estío despierta las
 hojas, los vapores y los ruidos de este rincón
 del parque, y los declives de la izquierda son-
 tienen en su sombra violeta las mil rápidas hue-
 llas del húmedo camino. Destile de magias.
 En efecto: carros cargados de animales de ma-
 dera dorada, mástiles y telas pintarrajeadas, al
 gran galope de veinte caballos de circo man-
 chados, y los niños y los hombres, sobre sus
 más sorprendentes animales;—veinte vehiculos
 rebosantes, empavesados, y floridos como ca-
 rrozas antiguas o de cuentos, llenas de niños
 emperifillados para una pastoral de suburbio.
 Incluso ferretos bajo sus dosales de noche eri-
 giendo los penachos de ébano, destilando el
 frote de las grandes yeguas azules y negras.
 JUAN-ARTURO RIMBAUD.

**VLTRA
 INTERIOR**

Los espejitos se desmayan
 en el vientre de su madre

Mientras la hora
 duerme sobre la lámpara
 La paz del hogar
 levantó su tienda de plumas

Y del reloj
 se van desprendiendo los minutos
 como gotas de miel

Es hora de dormir

Al apagar la luz
 el cuarto se cierra como un libro

J. RIVAS PANEDA

**CIERTAS MÁXIMAS
 DE LA MUNITA PRIVADA
 DE LA F. G.:**

Que se abandone el gato por la tría, la ca-
 por la gatería, la gatería por Gatópolis y la tría
 por sí mismo.

¿Cuál es el gato que no se siente gatazo
 presencia de una rata?
 Los que miran más arriba de ellos, son sien-
 pre pobres.

El viento es el compañero del fuego que qu-
 ma los bosques, pero que apaga el cañal.
 ¿Quién siente amistad por el gato cebal?

Cuando un perro ladra insolentemente a
 luna, ¿quién padece: la luna o el perro?
 El mismo cheytán diablo, tiene necesidad
 un compañero.

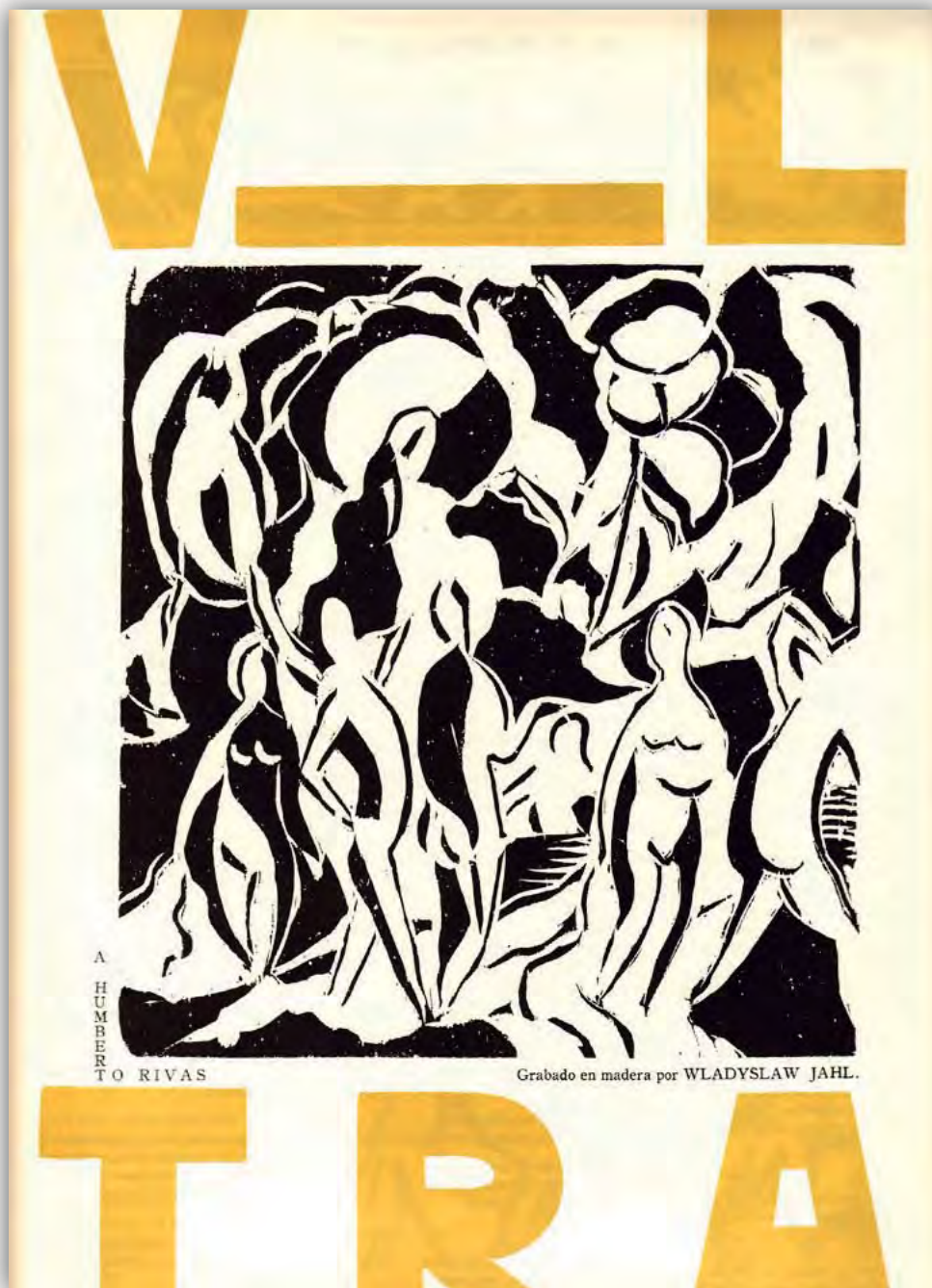
Hijas putativas de la luna, ¿quién podría
 procharles sus lunares?

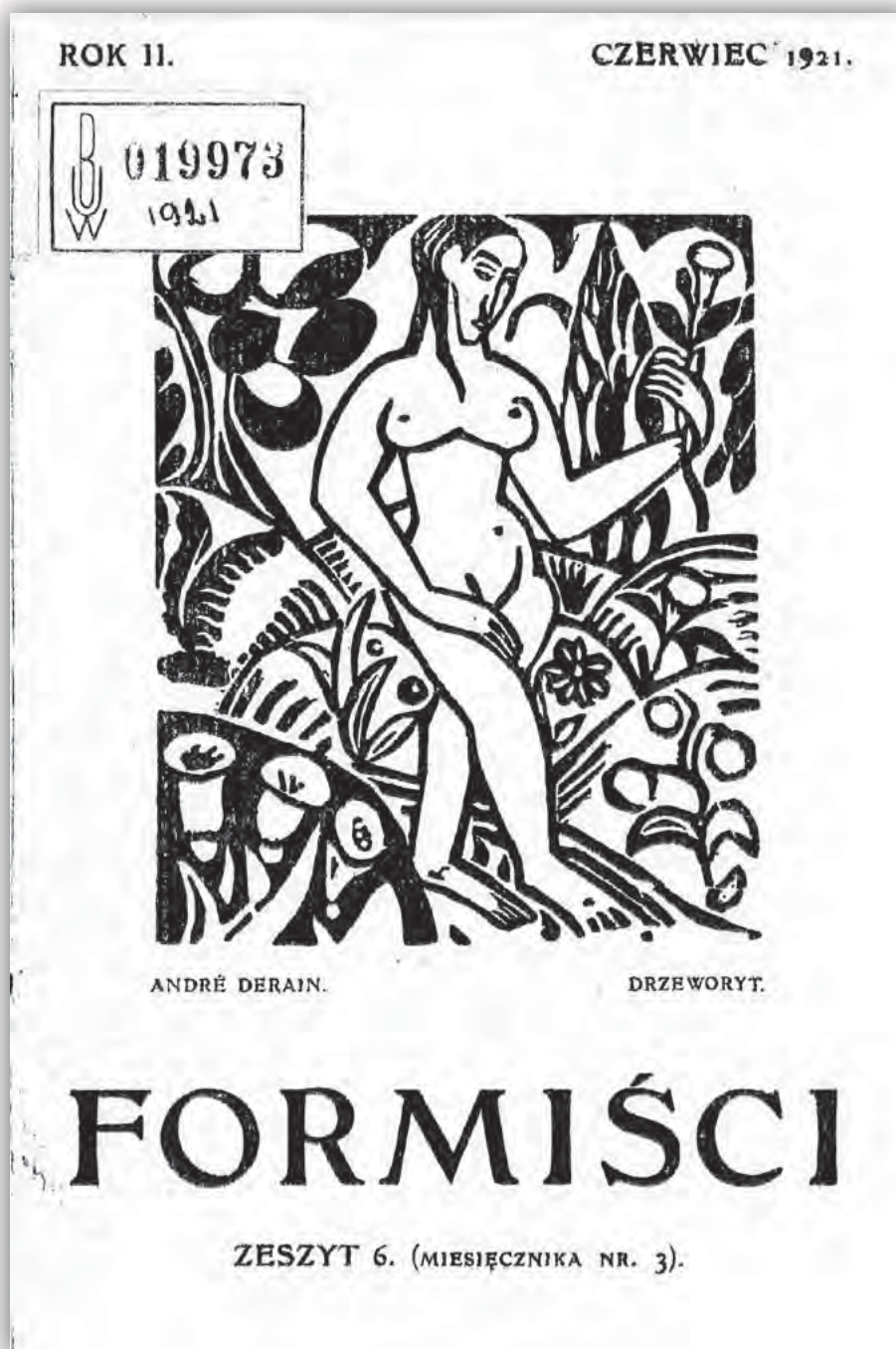
AGUSTO D'HALMAR

PUZZLE

Saltando entre el pentágono
 múltiplo los cables oceánicos
 El prestidigitador miriápodo
 nos esconde las calles en el sembrero
 Los rascacielos móviles
 respiran laminitosamente por sus ojos alidinos
 Gran caldo de noches azules
 La rita ventilador girívago.
 Sonoridad Impetus Centonaciones
 Surge la bipedatidad noviespectral
 Bales anamórficas pictóricas
 Nubes saltado con las candelinas atómicas
 Los pentacópulos vagan
 los espejos horizontales del mar
 Perspectivas atópicas—líneas genéticas
 El horizonte arroja el programa del día
 Las horas dazcan un regímetro
 al ritmo de un piano tapperiter
 Escudada la base 15
 Distintamente refieren la vida planetar

Para conocer las nuevas revistas y las obras más significativas de este tiempo, lee
LA VIE DES LETTRES
 Director: Nicolas Bazouin y William Spoth
 Versión: antología internacional de vanguardia.
 Colabora los mejores escritores, los más originales, los más valiosos.
 Suscripción a los números, 10 Francos Franceses.







La galería porticada como margen del templo románico

JOSÉ ARTURO SALGADO PANTOJA
Universidad de Castilla-La Mancha

Resumen: La galería porticada es una de las principales y más genuinas aportaciones hispánicas en el marco del románico internacional. Su riqueza es palpable en los planos funcional, iconográfico y simbólico, y ha de ser entendida dentro del contexto en el que surgen: por un lado, el clima plural de una sociedad cristiana "de frontera"; por otro, el marco político y administrativo de las comunidades de villa y tierra castellanas. En este estudio se analizan los pórticos románicos en base a los conceptos de "margen" físico y simbólico de la iglesia, iconografía "marginal" y espacio para la sociedad "marginada", extrayendo información acerca de sus usos litúrgicos, cívicos, funerarios o lúdicos a lo largo de la Edad Media.

Palabras clave: Románico, Arquitectura, Pórtico, Simbolismo, Funciones

Abstract: *The gallery porticada is one of the principal ones and more genuine Hispanic contributions in the frame of the Romanesque international one. His wealth is palpable in the planes functionally, iconographic and symbolically, and has to be understood inside the context in which they arise: on the one hand, the plural climate of a company christens "of border"; for other one, the political and administrative frame of the Castilian communities of villa and land. In this study the Romanesque porticoes are analyzed on the basis of the concepts of physical and symbolic "margin" of the church, "marginal" iconography and I spread for the "isolated" company, extracting information it brings over of his liturgical, civic, funeral or playful uses along the Middle Ages..*

Key words: *Romanesque, Architecture, Portico, Symbolism, Functions.*

La evolución conlleva obsolescencia, olvido, abandono y desaparición. Pese a que ese fue el infausto fin de muchos de los pórticos románicos hispánicos, aún sobreviven más de un centenar de ellos, generalmente mutilados o transformados. No obstante, un examen minucioso de las iglesias dispersas por la mitad norte peninsular nos ofrece evidencias suficientes para catalogar numerosos casos desaparecidos: ménsulas de apoyo de la cubierta, fragmentos de impronta, restos arqueológicos, etc. Lo mismo sucede con la documentación de archivo, en donde es frecuente hallar menciones al derribo parcial o total de galerías, sobre todo a lo largo de la Edad Moderna. Por todo ello, y teniendo en cuenta que, en origen y por un factor eminentemente práctico, todas o casi todas las iglesias plenomedievales debieron de ser concebidas con un espacio porticado que mediase entre el interior y el exterior del templo, el número de ejemplares que conservamos en la actualidad es relativamente bajo.

En cualquier caso, y admitiendo que este estudio parte de los escasos testimonios físicos y documentales disponibles a nuestro alcance, en el presente artículo analizaremos las principales dimensiones que dieron forma y contenido a las galerías porticadas románicas: la física, la iconográfica, la simbólica y la funcional. Empero, no profundizaremos de un modo global en cada una de ellas, sino que las examinaremos en base a unos conceptos muy concretos: “margen”, “marginal” y “marginalidad”.

El margen físico y simbólico del templo

La portada de ingreso al templo marca una cesura entre la “ciudad terrenal” y la “ciudad celestial”¹. Incluso el propio acto de penetrar en el recinto sagrado queda resumido en la morfología del arco románico de medio punto: las jambas de los derrames laterales y el espacio cuadrangular que definen portan un simbolismo temporal, mientras el nicho semicircular remite a la bóveda celeste. En consecuencia, la configuración, la ornamentación y el significado espiritual de la portada se relacionan, en primer lugar, con la propia función del santuario², y por consiguiente, con la naturaleza del Hombre-Dios³: “Yo soy la puerta por la que entran las ovejas [...] Yo soy la puerta; el que por Mí entrare se salvará”⁴ (Fig. 1).

En consecuencia, el hecho de cruzar el umbral del ingreso no ha de ser entendido como algo baladí. Muy al contrario, ese acto requiere una preparación, una iniciación para la cual es conveniente un lugar físico y simbólico que jerarquice y medie entre los espacios intramuros y extramuros del templo. De ese modo, la galería porticada, situada fuera del santuario aunque amparada por su radio jurisdiccional, se convirtió en una estructura idónea para ese tránsito entre lo profano y lo sacro. Debido a ese carácter intermedio o “parasagrado”, el pórtico fue el recinto indicado para la celebración de ciertos actos vinculados con la liturgia y, sobre todo, para la espera de todos aquellos que, o aún no formaban parte de la comunidad cristiana, o estaban sometidos al cumplimiento de una sanción para poder reintegrarse a ella.

En primer lugar, el carácter ceremonioso y complejo de la liturgia medieval hizo necesarios numerosos espacios para su correcto desarrollo. Uno de ellos fue el pórtico que, continuando con sus conocidos usos durante el periodo altomedieval, amplió su ya notable multifuncionalidad a

1. En el acto fundacional de la dedicación del templo era frecuente la lectura de himnos alusivos a la Jerusalén celeste, proclamándose las donaciones que irían destinadas a la iglesia a cambio de indulgencias. De este modo, se trocaba un dominio material por una mansión eterna en el cielo. D. M. Ocón Alonso, “*Ego sum ostium*, o la puerta del templo como puerta del cielo en el románico navarro-aragonés”, Cuadernos de arte e iconografía, II, 3, 1989, pp. 130-131. También en J. Bousquet, “La dédicace ou consécration des églises et ses rapports avec leur construction. L'exemple d'Oliba”, Cahiers de Saint Michel de Cuixà, 3, 1972, pp. 59-60.

2. No olvidemos que la planta tipo de la iglesia románica une el espacio cuadrangular de la nave o naves con el semicircular de la cabecera. Hani dice que “Pero ella (la puerta) es también un símbolo místico. Puesto que el templo representa el Cuerpo de Cristo, la puerta, que es su resumen, debe igualmente de representar a Cristo”. J. Hani, El simbolismo del templo cristiano”, Palma de Mallorca, 2000, p. 76.

3. T. Burckhardt, Principios y métodos del arte sagrado”, Palma de Mallorca, 2000, pp. 90-91.

4. Juan 10, 7-9.

partir de los siglos inmediatamente posteriores. Aunque hoy en día muchas de esas prácticas, a buen seguro rutinarias durante la Edad Media, han desaparecido⁵, otras de carácter procesional, o más bien estacional⁶, se mantienen a duras penas, avocadas a un inminente fin.

Sin embargo, y como ya hemos referido con anterioridad, la galería porticada fue ante todo un espacio de tránsito, “capaz” de reintegrar en la comunidad cristiana a aquellos que, por uno u otro motivo, se hallaban apartados de ella. Como lugar de espera, e inserto en un contexto fronterizo pleno de “infeles” y catecúmenos, el recinto porticado les sirvió a éstos como cobijo provisional hasta el día de su iniciación definitiva. Allí, ante la puerta, todos los que querían profesar la fe cristiana debían aguardar hasta que, durante la vigilia pascual, el cirio quedase extinguido y depositado junto a la pila bautismal. A continuación, podían recibir el agua purificadora.

En el caso de los propios espacios bautismales, la arqueología nos ratifica que en el contexto hispano prerrománico, al contrario que en otros, proliferaron con mayor éxito adosados a las basílicas en lugar de exentos⁷. A partir de esta diferencia geográfica, se podría pensar que en la Plena Edad Media castellana las galerías porticadas, por contagio territorial y funcional, pudieron ser empleadas como baptisterios o, al menos, para algún fin relacionado con el bautismo⁸. Esta hipótesis quedaría reforzada si tomamos en consideración la idea de que un no bautizado vive en pecado y, por ende, no debe cruzar el umbral del recinto sagrado hasta recibir las aguas bautismales⁹. Sin embargo, carecemos de documentación que nos ayude a esclarecer de un modo convincente este aspecto¹⁰ (Fig. 2).

5. Dos ejemplos de ello son la “entrega de la novia” y las ordalías divinas, que estaban prohibidas dentro de la iglesia. I. G. Bango Torviso, “Atrio y pórtico en el románico español: concepto y finalidad cívico-litúrgica”, *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, 40-41, 1975, pp. 183-186.

6. Con motivo de las fiestas, algunas localidades siguen empleando el pórtico para actos como la subasta de andas, la rendición de bandera, etc. Otras celebraciones muy concretas podían desarrollarse en el interior de la galería, como menciona Rico Camps en relación al domingo de ramos en San Vicente de Ávila. D. Rico Camps, *El románico de San Vicente de Ávila (estructuras, imágenes, funciones)*, Murcia, 2002, p. 267. Bango Torviso señala que “es de suponer que en las iglesias rurales las procesiones siguiesen las estaciones marcadas por las cruces que rodeaban el atrio, y tuviesen su estación solemne en el portal”. I. G. Bango Torviso, “Atrio y pórtico en el románico español...”, *op. cit.*, pp. 184-185.

7. G. Bilbao López, *Iconografía de las pilas bautismales del románico castellano. Burgos y Palencia*, Burgos, 1996, p. 28.

8. En algunas iglesias, la pila bautismal se encuentra en el pórtico (Abánades, Pinilla de Jadraque, El Rivero de San Esteban de Gormaz, Miño de San Esteban, Cuevas de Soria), aunque “esta ubicación no se corresponde a un uso histórico de dicho espacio, sino a una recolocación moderna de la pila”. J. A. Esteras Martínez, C., Gonzalo Cabrerizo. y J. M. Lorenzo Arribas, “Claustros y galerías porticadas en el románico de Soria”, *Paisaje interior: catálogo de la exposición de Las Edades del Hombre*, J. C. Atienza Ballano (coord.), Soria, 2009, p. 151.

9. Pese a que los espacios bautismales hispánicos altomedievales se solían ubicar a los pies del templo, existen soluciones muy heterogéneas: “muchos baptisterios se colocan junto a las puertas de la iglesia, significando con ello que es el paso previo y requisito indispensable para ingresar en la comunidad de los fieles”. C. Godoy Fernández, “A los pies del templo. Espacios litúrgicos en contraposición al altar: una revisión”, *Sacralidad y Arqueología*, 21, 2004, p. 482.

10. “La ceremonia daba comienzo en la puerta de la iglesia, donde el sacerdote interrogaba al neófito o, en su defecto, a los padrinos, sobre los motivos que le inducían a ser cristiano. Respondidas las preguntas [...] tenía lugar

Por último, hemos de recordar que la penitencia pública, pese a ser menos frecuente y dura que en la Alta Edad Media, siguió efectuándose ante las puertas del templo, es decir, en el interior del pórtico cuando éste existiese. De ese modo, cada penitente cumplía la expiación penitencial que se le imponía, de duración y dureza variable dependiendo de la falta cometida. No en vano, existen numerosos documentos de los siglos IX al XIII que siguen recordándonos la prohibición a los penitentes de entrar en la iglesia, quedando relegados a sus puertas para oír el oficio y rogar a Dios por su absolución¹¹.

Iconografía marginal y transgresora

El pórtico, por su propia ubicación, era el lugar idóneo para la representación de escenas que no tenían cabida en el interior del templo, aunque siempre en convivencia con otras más recurrentes, principalmente bíblicas y moralizantes. No obstante, la libertad creativa de los escultores del románico, no siempre tan coartada como se ha creído, se veía acrecentada cuando se trabajaba “de puertas hacia fuera”. Debido a ello, ciertas imágenes peculiares o de contenido inusual encontraron buena acogida en el ámbito de la galería, sobre todo en capiteles, metopas y canecillos del alero, piedras parlantes que nos informan de la realidad social y la vida cotidiana del momento.

Las iglesias porticadas de San Esteban de Gormaz, San Miguel y Nuestra Señora del Rivero, son magníficos espejos de la sociedad de frontera existente hacia el año 1100. En dos capiteles de la primera de ellas se muestran sendas fortalezas, con grandes arcos califales, custodiadas por guerreros pertrechados con armaduras, yelmos y lanzas. Aunque el deterioro de las cestas complica su interpretación, tanto los elementos visibles como el contexto geográfico y cronológico en que se enmarca su creación nos conducen a pensar en un tema “de Reconquista”¹². De igual manera, el resto de personajes humanos representados en este pórtico y en su vecino de El Rivero, ataviados con caftanes, babuchas y turbantes, subrayan el sabor hispanomusulmán de estas escenas¹³ (Fig. 3). Estas indumentarias, similares o con pequeñas variantes, aparecen también en

el primero de los exorcismos destinado a conjurar el espíritu maligno [...] Después de realizada la señal de la cruz sobre la frente y la espalda del niño, el sacerdote pronunciaba una nueva oración en la que rogaba a Dios para que liberara a su siervo [...] Tras esto, y tomando la mano del que iba a ser bautizado, el sacerdote penetraba en el interior del templo”. G. Bilbao López, op. cit., p. 32. Bango Torviso señala que “tampoco conozco la existencia de bautisterios en el pórtico románico [...] La iglesia parroquial románica tendría la pila bautismal en la nave del templo”. I. G. Bango Torviso, “Atrio y pórtico en el románico español...”, op. cit., p. 185.

11. “Acudirán a la catedral (o a la iglesia parroquial), y en el mismo traje, y serán expelidos de la iglesia, permaneciendo fuera de ella toda la cuaresma; acudiendo sin embargo a las puertas de la iglesia para oír desde allí el oficio”. Concilio de Tarragona de 1242, citado por *Ibidem*, p. 184.

12. Para Monteiro Arias, la temática no ofrece la menor duda: “Estamos ante la clara confrontación de dos fuertes, uno cristiano y otro musulmán, testimonio gráfico de las luchas que hubo en San Esteban de Gormaz entre ambos bandos y pueblos”. I. Monteiro Arias, *La influencia islámica en la escultura románica de Soria. Una nueva vía para el estudio de la iconografía en el románico*, Madrid, 2005, p. 56.

13. *Ibidem*, pp. 70-78.

algunos capiteles de los pórticos de Caracena, Santa María de Tiermes, Villasayas, El Salvador de Sepúlveda o Pinilla de Jadraque, tierras conquistadas por los cristianos entre finales del siglo XI y la siguiente centuria.

Por otro lado, buena parte de estos personajes ataviados “a la islámica” se insertan dentro de escenas de carácter musical. En San Miguel y El Rivero, donde trabajaron unos talleres escultóricos comunes, se repite el tema del tañedor de vihuela, representado también en algunos pórticos segovianos como el de Sotosalbos. De igual modo, en varios canecillos de San Ginés de Rejas de San Esteban, Barca y, una vez más, en San Esteban, hallamos trompeteros o flautistas¹⁴. En cualquier caso, tal proliferación de motivos musicales en los pórticos nos hace pensar que, a buen seguro, éstos pudieron ser testigos de celebraciones de carácter lúdico y musical allá por la Edad Media.

También de gran valor son los aleros de algunas galerías segovianas como Duratón y Sotosalbos¹⁵, en cuyos canecillos y metopas aparecen escenas que nos permiten reconstruir ciertos aspectos de la sociedad estamental del Medioevo (Fig. 4). Sin embargo, no sólo aparecen guerreros, clérigos, lectores o escribas, sino que también tienen cabida otros sectores sociales que, por ser considerados inferiores en su tiempo, conocemos de un modo mucho más marginal. Así pues, en estas galerías desfila todo un compendio de oficios (agricultores, ganaderos, leñadores, herreros, alfareros, monteros, juglares, comerciantes) y realidades cotidianas de la región, de las preocupaciones intelectuales o simplemente de supervivencia de una sociedad que, en muchos aspectos, hoy sigue siendo una gran desconocida. En este sentido, cabe también señalar la existencia de mensarios en los que se detallan las labores propias de cada mes: uno en la portada de Beleña de Sorbe¹⁶, y otro junto al pórtico de Campisábalos.

Conviven con las citadas escenas otras tantas que nos sumergen en una dimensión distinta de la sociedad; en un conglomerado de seres y conductas marginales que dejan su mutilada huella a la vista de todos. Los temas carnavalescos, lúdicos o pornográficos se repiten con frecuencia en el contexto de la galería. De ese modo, en un buen número de casos hallamos músicos, bailarinas, contorsionistas, exhibicionistas mostrando su sexo o practicando el coito, travestidos, enmascarados, y así un largo etcétera. Esos representantes del cotidiano “submundo moral”, habitualmente

14. *Ibidem*, p. 61 y pp. 63-64.

15. En Duratón “los relieves de canes y metopas [...] podrían resultar un compendio de los principales aspectos que configuran la sensibilidad del hombre medieval. Las representaciones [...] parecen responder a las motivaciones fundamentales de la sociedad del momento”. I. Ruiz Montejo, *El románico de Villas y tierras de Segovia*, Madrid, 1988, p. 188. En Sotosalbos hay “referencias a la vida natural del hombre y a su esfuerzo por sobrevivir. Trabaja en diversos oficios [...] y, como nota insólita, el artífice de la cornisa de Sotosalbos amplía el campo del trabajo a tareas tan intelectuales en la Edad Media como las de escriba y de lector”. *Ibidem*, p. 321.

16. F. J. Pérez Carrasco e I. M. Frontón Simón, “Historia, trabajo y redención en la portada románica de Beleña de Sorbe”, *Goya: Revista de Arte*, 229-230, 1992, pp. 29-38.

atormentados por bestias híbridas o demoníacas, queda retratado en todas sus variantes, aunque generalmente a cierta distancia visual del espectador, en los aleros de la galería¹⁷.

En resumen, todas estas escenas son testimonios de incalculable valor a la hora de conocer el día a día de la sociedad; de los feligreses que frecuentaron estos templos durante la Edad Media. Pese a la erosión del tiempo y las premeditadas o fortuitas mutilaciones seculares, la piedra aún sigue revelándonos algunas de las realidades que, de otro modo, nunca habríamos conocido.

Funciones de un espacio plural

En la mayoría de las poblaciones, el marco formado por la plaza principal, centro neurálgico, y el pórtico, gran *scaenae frons*, generaba un conjunto teatral; un escenario perfecto, a medio camino entre lo civil y lo religioso, en el que dirimir los asuntos propios de la comunidad¹⁸. No obstante, y aparte de para dicho fin legal, la galería porticada también fue escenario de otros aspectos alegales, sino ilegales, relacionados con el recreo y el esparcimiento del pueblo. El hecho de que fuese un recinto cubierto, protegido, orientado al mediodía¹⁹ y situado en el eje vertebral del municipio, a menudo lo convirtió en un excepcional centro destinado a reuniones populares de diversa índole, así como para la práctica de ciertos eventos “marginales”, con frecuencia vedados en el espacio intramuros.

Además del ya señalado uso procesional, existen otros testimonios visibles que nos hacen reflexionar sobre el valor social del pórtico a lo largo de la historia. De entre ellos, destacan los peculiares tableros grabados en los basamentos de sus intercolumnios, habitualmente variantes relacionadas con el milenario *quirkat* (alquerque en Castilla), de origen remoto²⁰, y cuyas reglas recoge por escrito Alfonso X²¹ (Fig. 5). También sabemos que la práctica de estos juegos fuera de las *tahurerías* estaba generalmente prohibida, aunque el hecho de que se hayan conservado tan-

17. “Existe a lo largo de la Edad Media un acusado sentido lúdico que, en la plástica, se resuelve en los espacios secundarios o marginales que el artista puebla con un mundo sorprendente. Los canecillos de algunas iglesias no obedecen a programa iconográfico alguno, sino que no hay más intención que el juego y el humor. Lo grotesco y lo burlón son el tono dominante”. J. Rubio Tovar, “Monstruos y seres fantásticos en la literatura y el pensamiento medieval”, Poder y seducción de la imagen románica, Aguilar de Campoo, 2005, p. 146.

18. “En tierras frías como las de Castilla y Navarra, la galería, adosada por regla general al costado Sur, proporcionaba lugar abrigado de reunión a la corporación rural, donde todos los cabezas de familia trataban las cuestiones que afectaban al gobierno del pueblo y a la justa aplicación de los fueros que se iban concediendo para repoblar las tierras yermas reconquistadas”. C. R. Lafora, Por los caminos del románico porticado”, Madrid, 1988, p. 14.

19. Existen ejemplares aislados cuya panda se sitúa al Norte: Baides y Tortonda (Guadalajara), Castroserna de Abajo y Fuentidueña (Segovia), etc. En estos casos el principal condicionante de la orientación fue la ubicación del núcleo poblacional con respecto al templo parroquial.

20. Aunque se le suponía un origen arabo-islámico, se han hallado alquerques en Éfeso, en Jerash o en la acrópolis: juegosdetablerosromanosymedievales.blogspot.com, consultada el 30 de julio de 2010.

21. Alfonso X, rey de Castilla, Libro de los juegos: acedrex, dados e tablas; Ordenamiento de las tahurerías”, R. Orellana Calderón (ed.), Madrid, 2007.

tos tableros fuera de estos lugares nos induce a pensar que, en efecto, el incumplimiento de tales normativas debió de ser relativamente frecuente²².

Tampoco sabemos hasta qué punto el espacio porticado pudo albergar representaciones teatrales. No obstante, y con toda seguridad, algunos dramas litúrgicos debieron emplear la galería como escenario, algo que parecen corroborar los capiteles que frecuentemente hallamos en estos recintos, y que recogen los temas principales de dichas piezas: *Visitatio Sepulchri* (*Quem quaeritis?*) u otros del ciclo del *Ordo Stellae* (Fig. 6). Además, el hecho de que proliferasen algunos elementos de carácter profano en las representaciones o diálogos dramáticos ligados al culto, a menudo condujo a la restricción o total prohibición de su desarrollo en el espacio sagrado²³. En consecuencia, es razonable pensar que dichas escenificaciones pasaron al ámbito inmediatamente contiguo; es decir, al atrio o pórtico cuando lo hubiese²⁴.

También las actuaciones juglarescas en el ámbito perieclesial, marco ideal de encuentro entre el pueblo y los forasteros, tuvieron que ser muy habituales²⁵. Al igual que ocurrió con los controvertidos *larvae* y *theatrales ludi* que se efectuaban con motivo de festividades religiosas, las representaciones de los juglares estuvieron terminantemente prohibidas en el interior de los templos. Incluso los moralistas del Medioevo tacharon dichos eventos de indignos y bochornosos, independientemente del lugar en donde se desarrollase la actuación. Empero, su gran arraigo en la tradición popular los mantuvo vivos, algo que parece dar explicación a la ya aludida profusión de una iconografía transgresora en los pórticos, a menudo relacionada con las artes espectaculares de estos artistas.

A modo de epílogo

Por último, no nos queda sino esperar que este breve artículo haya servido para arrojar algo más de luz sobre una pequeña, aunque importante dimensión, de una estructura de gran importancia en la Plena Edad Media peninsular: la galería porticada. En la actualidad, y de no ser por

22. *Ibidem*, pp. 376-406.

23. Pérez Priego recoge un apéndice con algunas de dichas disposiciones, de carácter civil y eclesiástico, en contra de ciertos espectáculos teatrales y jocosos en el interior de los templos. M. A. Pérez Priego, *Teatro medieval*, II (Castilla), Barcelona, 1997, pp. 199-216.

24. "Se sitúan entonces los orígenes del teatro español hacia el siglo XI, siendo la teoría más aceptada que nació cuando la Iglesia, para competir con los cantares de gesta, empezó a representar los grandes misterios religiosos. Pero poco después, en el siglo XII, el Papa Inocencio II prohibió que se realizaran estas escenificaciones en el interior de las iglesias y que los religiosos participaran en ellas. Por esta razón, se empezaron a representar en el atrio de la iglesia, pasando después a las plazas públicas". D. Berber Irabien de Raiko, "El teatro como participación viva", in K. Alonso, F. Moreno Fernández y M. Gil Bürmann (dirs.). *El español como lengua extranjera: del pasado al futuro*. Actas del VIII Congreso Internacional de la Asociación para la Enseñanza del Español como Lengua Extranjera (Alcalá de Henares, 17-20 de septiembre de 1997), Alcalá de Henares, 1998, pp. 152-153.

25. En el *Llibre Vermell* montserratino se señala la costumbre de cantar en la plaza que se abre ante la iglesia: "Quia interdum peregrini quando vigilant in ecclesia Beate Marie de Monte Serrato volunt cantare et trepidiari, et etiam in platea de die et ibi non debeant nisi honestas ac devotas cantilenas cantare, idcirco superius et inferius alicue sunt scripte". M.C. Gómez Munteñé, *El Llibre Vermell* de Montserrat. Cantos y danzas", Madrid, 1990, p. 19.

eventos concretos o puntuales conmemoraciones, poco queda ya del viejo sentido y contenido de estos recintos. Hemos perdido no pocas fracciones del código usado por el hombre medieval, tanto en el marco simbólico como en el físico, por lo que sólo podemos comprender el mensaje y las funciones de estas galerías de un modo muy parcial.

En nuestros días, los pórticos apenas mantienen sus usos más triviales, como espacios para resguardarse de las inclemencias climáticas, o como lugares de encuentro antes y después de las celebraciones litúrgicas. Es cierto que muchos ejemplares han sido salvados de la ruina que amenazaban debido a su reconversión en naves, graneros, habitáculos, osarios o almacenes del templo a partir del siglo XVI, pero por el camino quedó totalmente extraviada su antigua y compleja multifuncionalidad. Y es que, sin duda alguna, la evolución conlleva obsolescencia, olvido, abandono y desaparición.

Bibliografía

- Alfonso X, rey de Castilla, Libro de los juegos: acedrex, dados e tablas; Ordenamiento de las tafurerías”, R. Orellana Calderón (ed.), Madrid, 2007.
- I. G. Bango Torviso, “Atrio y pórtico en el románico español: concepto y finalidad cívico-litúrgica”, Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología, 40-41, 1975, pp. 175-188.
- “La vieja liturgia hispana y la interpretación funcional del templo prerrománico”, in J. I. de la Iglesia Duarte (coord.). ¿Siglos oscuros?: La transición de la Antigüedad al Feudalismo. Actas de la VII Semana de Estudios Medievales (Nájera, 29 de julio al 2 de agosto de 1996), Logroño, 1997, pp. 61-120.
- D. Berber Irabien de Raiko, “El teatro como participación viva”, in K. Alonso, F. Moreno Fernández y M. Gil Bürmann (dirs.). El español como lengua extranjera: del pasado al futuro. Actas del VIII Congreso Internacional de la Asociación para la Enseñanza del Español como Lengua Extranjera (Alcalá de Henares, 17-20 de septiembre de 1997), Alcalá de Henares, 1998, pp. 151-158.
- G. Bilbao López, Iconografía de las pilas bautismales del románico castellano. Burgos y Palencia”, Burgos, 1996.
- G. Boto Varela, “El disfraz de ciervo y otros testimonios del carnaval medieval en el alero de San Miguel de Fuentidueña”, Locus Amoenus, 1, 1995, pp. 81-93.
- J. Bousquet, “La dédicace ou consécration des églises et ses rapports avec leur construction. L'exemple d'Oliba”, Cahiers de Saint Michel de Cuixà, 3, 1972, pp. 51-71.
- T. Burckhardt, Principios y métodos del arte sagrado”, Palma de Mallorca, 2000.
- J. A. Esteras Martínez, C. Gonzalo Cabrerizo y J. M. Lorenzo Arribas, “Claustros y galerías porticadas en el románico de Soria”, Paisaje interior, catálogo de la exposición de Las Edades del Hombre, J. C. Atienza Ballano (coord.), Soria, 2009, pp. 125-162.
- C. Godoy Fernández, “A los pies del templo. Espacios litúrgicos en contraposición al altar: una revisión”, Sacralidad y Arqueología, 21, 2004, pp. 473-489.

- M. C. Gómez Muntañé, *El Llibre Vermell de Montserrat. Cantos y danzas*, Madrid, 1990.
- J. Hani, *El simbolismo del templo cristiano*, Palma de Mallorca, 2000.
- A. M. Martínez Tejera, "El pórtico románico: origen y funcionalidad de un espacio arquitectónico intermedio de la edificación medieval hispana (*atrium/porticus/ vestibulum*), Espacios y estructuras singulares del edificio románico, Aguilar de Campoo, 2008, pp. 191-227.
- I. Monteiro Arias, *La influencia islámica en la escultura románica de Soria. Una nueva vía para el estudio de la iconografía en el románico*, Madrid, 2005.
- D. M. Ocón Alonso, "Ego sum ostium, o la puerta del templo como puerta del cielo en el románico navarro-aragonés", *Cuadernos de arte e iconografía*, II, 3, 1989, pp. 125-136.
- F. J. Pérez Carrasco e I. M. Frontón Simón, "Historia, trabajo y redención en la portada románica de Beleña de Sorbe", *Goya: Revista de Arte*, 229-230, 1992, pp. 29-38.
- M. A. Pérez Priego, *Teatro medieval*, II (Castilla), Barcelona, 1997.
- D. Rico Camps, *El románico de San Vicente de Ávila (estructuras, imágenes, funciones)*, Murcia, 2002.
- C. R. Lafora, *Por los caminos del románico porticado*, Madrid, 1988.
- J. Rubio Tovar, "Monstruos y seres fantásticos en la literatura y el pensamiento medieval", *Poder y seducción de la imagen románica*, Aguilar de Campoo, 2005, pp. 119-156.
- I. Ruiz Montejo, *El románico de Villas y tierras de Segovia*, Madrid, 1988.



Fig. 1. Interior del pórtico de Tenzuela (Segovia), Ss. XII-XIII. Foto autor.



Fig. 2. Interior y baptisterio del pórtico de Abánades (Guadalajara), S. XIII. Foto autor



Fig. 3. Detalle del pórtico de S. Miguel, San Esteban de Gormaz (Soria), c. 1081. Foto autor



Fig. 4. Escenas en el alero del pórtico de Sotosalbos (Segovia), Ss. XII-XIII. Foto autor



Fig. 5. Tablero de alquerque, pórtico de S. Miguel, Fuentidueña (Segovia), Ss. XII-XIII. Foto autor



Fig. 6. Detalle del viaje de los Reyes Magos, capitel del pórtico, Duratón (Segovia), S. XIII. Foto autor

La presencia de imágenes apocalípticas como parte de lo real en el mundo medieval

ISRAEL SANMARTÍN

Universidad de Santiago de Compostela

Resumen: En el presente trabajo se estudiará la importancia de las imágenes en la investigación sobre el milenarismo, apocaliptismo y fin del mundo. Para llevar a cabo esto, hemos buscado los puntos de encuentro entre la historia y sus contextos, el pensamiento del momento, los escritos de los historiadores del momento y las imágenes. El resultado es que la “presencia” y la producción de lo “real” por parte de las diferentes imágenes apocalípticas nos hace pensar en la existencia de terrores, apocaliptismo y preocupaciones milenaristas en todos los frisos sociales en el Occidente Medieval.

Palabras clave: apocaliptismo, Glaber, presencia, imagen, milenarismo

Abstract: *In this paper, we examine the importance of images in research on millennialism, apocalypticism and end of the world. For this, we will work between history, theology, medieval historians and history of art. The conclusion is that the “presence” and the production of the “real” from the apocalyptic images reminds us of the existence of terrors, apocalypticism and millenarian concerns in the Medieval West.*

Key words: *apocalypticism, Glaber, presence, image, millennialism*

Este trabajo parte de la marginalidad entendida en dos sentidos fundamentales. Por un lado, en lo referido a las imágenes apocalípticas como instrumento de análisis para los historiadores en el estudio del milenarismo, apocaliptismo y fin del mundo en la Edad Media. Y por otro lado, nos mantendremos en la marginalidad de la propia visión “ortodoxa” de la dimensión práctica de lo apocalíptico. En ese sentido, tomaremos lo “apocalíptico” como un concepto vinculado tanto con las imágenes reales de las diferentes manifestaciones artísticas, como de los relatos de cronistas e historiadores medievales (Raoul Glaber) y también de la propia representación mental de lo apocalíptico por parte de los habitantes de la Edad Media. Con todo esto, podemos afirmar que este trabajo está realizado bajo la idea de la búsqueda de nuevas aperturas en referencia a las fuentes y, por otro lado, la mezcla de enfoques, al buscar lo iconográfico, lo mental, lo acontecimental y lo intelectual en el análisis que nos proponemos.

La preocupación por el tiempo, la construcción de un mundo perfecto, la recuperación y reivención de las memorias de esos “presentes” medievales son elementos comunes en la con-

figuración del apocaliptismo, milenarismo, fin de los tiempos y fin del mundo medievales. En ese sentido, dividiremos el trabajo en tres grandes apartados. Por un lado, el contexto histórico, teológico, social e historiográfico alrededor del apocaliptismo medieval, entendido en conexión con el milenarismo y el fin de los tiempos. En un segundo momento nos detendremos en toda una serie de cuestiones teóricas en relación a las imágenes. Y por último recurriremos a algunos ejemplos, para finalizar con unas breves conclusiones.

1. Apocaliptismo, milenarismo y fin del mundo

Diferentes autores han estudiado la configuración de los miedos, los paraísos y la sociedad deseada futura¹. En todas estas preocupaciones juega un papel importante el milenarismo, es decir, la segunda venida de Cristo para instaurar un Reino Terreno de mil años o reino de los justos, al que le seguiría un juicio final y el propio fin de los tiempos. Esta idea tuvo en el medievo todo tipo de variantes: juicio final antes o después del milenio; llegada de salvación colectiva y reino de justicia y paz. Todo esto envuelto en sucesos catastróficos y tanto en ambientes espirituales como populares, que en muchos casos son causa de rebeliones. Todas estas cuestiones han provocado problemas de datación² y diferentes tensiones en las interpretaciones pero tienen un origen común y es el escrito judío referido al Capítulo 7 del libro de Daniel. El cristianismo heredó del judaísmo el apocaliptismo aunque las enseñanzas de Cristo. El soporte principal del milenarismo cristiano es el capítulo 20 del apocalipsis de San Juan relacionado con la profecía de Daniel y los 1000 años que durarán el reino mesiánico (quiliasmo), aunque también hay que tener en cuenta la Epístola de Bernabé. Complementando al milenarismo cristiano, nos encontramos con el apocaliptismo (ruptura, drama, conmoción), mesianismo (venida de reinos).

El año 1000 o el concepto del año 1000 es una de las claves de bóveda de toda esta cuestión. Entendamos el año 1000 no como una fecha sino como un concepto en el que podemos englobar los diferentes años mil medievales (año 500, año 800, etc.). En ese caso podemos abordar conjuntamente los diferentes terrores relativos a ese concepto. La idea moderna del “año 1000” data del siglo XVIII y fundamentalmente del siglo XIX cuando se recogen todas las interpretaciones apocalípticas en base a esto, gracias en parte a la lectura literal de textos como los de Glaber³ y a autores como Michelet en Francia o Sismunde de Sismundi en Italia. Ya en el siglo XX, autores como Duby⁴ negaron los temores relativos al año 1000, reconociendo la inquietud de la población ante la posibilidad de ciertas fechas, pero negando la posibilidad de los temores colectivos. En los últimos años, Richard Landes ha rechazado la historiografía del año 1000 relativa a la no

1. Un ejemplo es J. Delumeau, *El Miedo en Occidente*, Madrid, 1989.

2. Como ha señalado Richard Landes en *R. Landes, Relics, Apocalypse, and the Deceits of History* Adémar de Chabannes (989-1034), Harvard University Press, Cambridge, 1995.

3. R. Glaber, *Historias del primer milenio*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 2004

4. G. Duby, *L'An mil*, Julliard, París, 1967

consideración de los terrores. Landes ha propuesto el estudio de un milenarismo escondido. Los mismos escritos de Abbon de Fleury cerca del año mil podrían ser muestra de un milenarismo sumergido pero poderoso. La escasez de menciones en los textos se debe a la capacidad silenciadora, pero hay escritos que denotan preocupaciones de las minorías⁵ e incluso los Oráculos Sibilinos. También en el ámbito hispano se han señalado diferentes textos con un enfoque más apocalíptico que milenarista (San Isidoro, J. de Toledo o Beato de Liébana)⁶.

Como hemos dicho, entendamos los terrores del año 1000 como un concepto. Si nos vamos al año 800 podemos encontrar textos de Elipando (Toledo), Alcuino (Tours), el Beato de Liébana ya mostraban una gran preocupación por “inquietudes” más que “temores” colectivos. Son escritos milenaristas en el sentido de que va a legar el fin del mundo pero no el juicio final.

El mito sobre el milenarismo tan discutido gira en torno a diferentes tópicos: a) las Crónicas de Guillermo Goder y Abbón de Fleury. Se recoge un testimonio donde en un sermón se alude al fin del mundo. No está asociado a histerias ni al año 1000; b) expresiones que aparecen en documentación medieval relativas al “Mundo in finem”, que no reflejan un sentimiento colectivo y no muestran psicosis; c) expresión “año 1000” y el problema de las dataciones: último año del siglo IX, primero del XI; d) cronistas, como Raoul Glaber (siglo XI) que muestran que no es una cuestión generalizada puesto que diferentes historiadores han desbaratado las ideas de Glaber como Orsi, Roy, Duval, que muestran que sólo algunos iluminados hablaban entre 960-1000 del fin del mundo y sí hay en todo caso un “milenarismo retrospectivo”; e) en la Península ibérica se habla de esperanzas milenaristas hasta el siglo X, cuando se abandona la espera y se continúa la historia escribiéndola y viviéndola; f) toda la cuestión de las dataciones en torno al 500, 800 y 1000, cuando va a llegar el fin del mundo se posterga.

En los últimos años autores como R. Landes o J. Fried han realizado una profunda revisión de estos supuestos, a la vez combatidos por Sylvain Gouguenheim en su libro sobre los falsos terrores del año 1000, donde defiende que el cristianismo es escatológico pero no milenarista; la angustia de la salvación individual superaba el miedo al juicio final. Y subrayaba que el milenarismo es más cosa de clérigos. Frente a esto, Landes encuentra en los siglos X y XI muchos textos y propone una nueva lectura de los mismos, en el sentido de interpretar silencios, ausencias y las múltiples manifestaciones de la mentalidad apocalíptica. En buena medida, Landes demuestra que entre 980-1030 hay signos anunciadores del fin del mundo. La idea de “fin” impregnó la mentalidad del Norte de Francia, Alemania e Inglaterra.

Este milenarismo no se puede entender sin la importancia de la teología o del pensamiento medieval en la Edad Media. San Agustín es la versión doctrinal de todo este problema y el fin de todo milenarismo (Ebonitas, doctrinas de Crinto, San Justino, San Ireneo de Lyon, Montano, etc.).

5. B. McGinn, *Visions of the End*, y C. Carozzi y H. Tavianni, *La fins des Temps. Terreurs et prophéties au Moyen Âge*, Paris, 1982.

6. Ver A. Ruquoy, “El fin del milenarismo en la España de los siglos X y XI”, en J. I. De la Iglesia Duarte, *Milenarismos y milenaristas en la Europa Medieval*, Instituto de Estudios Riojanos, Logroño, 1999, pp. 281-305.

Su explicación se convierte en canónica para la Iglesia al explicar que el reino de Cristo no debe ser esperado al final de los tiempos, es el actual sobre la Iglesia y que mil años es una cifra simbólica que explica el fin de los tiempos. Con San Agustín el milenarismo como doctrina desaparece de la ortodoxia cristiana por lo menos en teoría. Landes y Cohn afirman que el milenarismo estuvo presente en diferentes manifestaciones religiosas populares pero que es reprimida constantemente. Para entender el fenómeno en su conjunto hay que tener en cuenta las referencias indirectas, alusiones veladas y tener en cuenta que son argumentaciones milenaristas aquellas calamidades naturales, fenómenos astronómicos, cambios climáticos así como los movimientos populares milenaristas y todo lo relativo a la edad del mundo (San Hipólito, Eusebio de Cesarea y San Jerónimo). Joaquín de Fiore tendrá otra significancia para todo esto al articular una doctrina trinitaria que fue condenada como herética al mostrar un programa de perfección de la humanidad hasta la espiritualización final. Se le atribuyen ideas con posteridad que proporcionaron un arsenal de inquietudes apocalípticas. Toda una serie de órdenes mendicantes se convertirán en monjes espirituales de la Tercera Edad, y diferentes movimientos sociales encontraron en Joaquín de Fiore. El joaquinismo se difunde en el franciscanismo y tuvo influencia en Pedro J. Olivi y otros movimientos espirituales y sociales: los fraticelli, grupos de flagelantes, hermanos apostólicos de Gerardo Segarelli, etc. Por tanto, no debemos de ver los conflictos sociales alejados de todo esto independientemente de las diferentes concepciones de los mismos, ya sean entendidos como resultados de un milenarismo de oprimidos frente a opresores (interpretación marxista), la del resultado de la tendencia irracional de las masas (Cohn)⁷ o como resultado de factores intelectuales, espirituales, políticos y sociales.

Estos debates hay que complementarlos con el debate historiográfico que hay en torno a la mutación del año 1000, donde los argumentos demográficos, expansión territorial, nuevas técnicas, reformas eclesiásticas, etc. son elementos para explicar la mutación/graduación (Bournazel/Bonassie) de la llamada revolución feudal donde el señorío sustituye a la antigua esclavitud. Aquí hay todo un debate sobre si el cambio social fue revolucionario (Duby) o si fue más vinculado a otro tipo de movimientos más graduales donde las prácticas feudo-vasalláticas (Berthelemy) eran antiguas y se conformarían gradualmente.

2. Las imágenes apocalípticas dentro de la historia

Las imágenes alcanzan una importancia cada vez mayor en el Occidente Medieval. Esto es un símbolo distintivo en relación a otras civilizaciones⁸. El experto J. C. Schmitt lo ha denominado la “revolución de las imágenes” aunque algunos especialistas desvinculan todo eso del concepto de Arte tal y como se concibe a partir del siglo XVIII en dos sentidos: a) las imágenes

7. N. Cohn, *En pos del milenio revolucionarios milenaristas y anarquistas místicos de la Edad Media*, Barral Editores, Barcelona, 1972

8. J. Baschet, *L'íconographie médiévale*, Gallimard, Paris, 2008.

medievales no tendrían una finalidad estética autónoma; b) la noción de artista no se diferenciaría de la de artesano. Sus funciones serían tanto laicas como intelectuales, donde los santos, sus imágenes y lo asociado a lo milagroso/maravilloso/mágico⁹ serían un puente entre lo real y lo imaginario vinculado a verdades escatológicas. En otro sentido, las imágenes orquestan la sacralidad de los lugares de culto y refuerzan la institución eclesial. La imagen medieval no es el origen de la civilización de la imagen pero sí podemos decir que está en función de su localización y es un objeto imaginado e imaginario donde se combina lo corporal y lo espiritual, donde hay una diferenciación entre lo real y lo representado, lo real y lo ideal, y donde la presencia de la imagen (real o imaginada) tiene una gran efectividad para las creencias cristianas.

El poder de las imágenes va acompañado del poder de los clérigos. Las imágenes se encuentran en objetos y en lugares dedicados a ritos que manifiestan el poder sagrado de los sacerdotes. El desarrollo de las imágenes acompaña el reforzamiento de la institución eclesial, convirtiéndose en los ornamentos indispensables del poder de la iglesia. La imagen medieval, por tanto, sólo tiene sentido en su carácter “localizado”. Además, como hemos dicho, las imágenes son un objeto imaginario e imaginado cuyo funcionamiento pone en juego interferencias entre visión corporal y visión espiritual. Las imágenes son presencia, instrumento de una manifestación eficaz de las potencias celestiales. El estatuto y prácticas de las imágenes son indisociables de la organización general de la sociedad, y es por ello que, también en materia de imágenes la Edad Media es nuestro antimundo, puesto que hoy en día las imágenes están deslocalizadas y son más imágenes pantalla que imágenes objeto¹⁰.

Las evoluciones de las modalidades de representación en la Edad Media son uno de los aspectos de la fuerte dinámica del sistema feudal. El auge del naturalismo (como legitimación de las manifestaciones visibles de las verdades divinas), la singularización y la afirmación del volumen puede considerarse como un cambio en el modo de articulación del mundo terrenal y el mundo celestial, lo humano y lo divino. La representación asume cada vez más las apariencias sensibles por el proceso de espiritualización de lo carnal. El fenómeno avanza al mismo ritmo que el desarrollo de la lógica de la Encarnación y que el reforzamiento del poder de la iglesia, institución material fundada sobre valores espirituales. Si el mundo creado puede acceder a la representación es porque lo concibe como un mundo cargado de valores espirituales y como un medio para alcanzar el conocimiento de Dios¹¹.

Las imágenes medievales están dentro de la historia¹². No reflejan la realidad pero forman parte de ella. Son parte de los actos sociales y de las interacciones entre el hombre y el más allá.

9. J. Le Goff, *Lo Maravilloso y lo cotidiano en el occidente medieval*, Gedisa, Barcelona, 1999

10. Baschet, J., *La civilización feudal. Europa del año mil a la colonización de América*, Siglo XXI, México, 2009, p. 566.

11. Baschet, J., *op cit*, p. 564.

12. Baschet, J., *op. cit.*, p. 270.

Las imágenes están en la historia no porque son el producto de lo real (y lo ideal) sino porque son productores de lo real (y de lo ideal e imaginario), aunque las imágenes no son la biblia de los iletrados pese a su eficacia y capacidad operativa. En los siglos X-XI asistimos a una revolución iconográfica tridimensional a la vez que se ampliaron los temas y los capiteles, de figuras y de las escenas más variadas. Se amplían los espacios con figuras y en el siglo XI aparecen los primeros tímpanos esculpidos a la vez que se reordena territorialmente el establecimiento de villas y parroquias. Las imágenes tienen que ver con el imaginario con lo maravilloso y con el hombre/Dios. En los siglos XI-XII florecieron los temas apocalípticos en el arte. En el 1080 en Italia y en el Sur de Francia así como en el Norte de la Península Ibérica. Aparecieron representaciones del juicio final, de fuegos de Babilonia, aparición de Cristo en la Nube, etc.

3. Algunos ejemplos de imágenes apocalípticas

Siguiendo al profesor Manuel Núñez Rodríguez¹³ el mito milenarista implica un estado de espera confiada. Sin duda viene a insertar una colaboración que dista de las formulaciones categóricas plasmadas en la angustiada perspectiva visionada en la iconografía del Juicio final, puesto que la condición humana dispone de un largo periodo de paz, mientras Satán permanece en el infierno.

Ejemplos:

a) San Francisco y San Antonio (Galería Uffizi, Florencia)¹⁴, que es una obra creada bajo la tradición joaquinita.. Así, Juan Bautista invocaría el Reino del Padre; Pedro se referenciaría al Hijo y la pobreza evangélica de los frailes expresaba la Iglesia nueva, la Iglesia de los santos, la que dará entrada al reino del Espíritu Santo y al Evangelio eterno en el año 1260; San Francisco ante el sultán de Egipto

b) San Francisco ante el sultán de Egipto¹⁵ (Santa Croce, Florencia), que trae a la memoria la receptividad de las Indias a la tradición apocalíptica joaquinita, que renacerá periódicamente a lo largo de toda la Baja Edad Media;

c) Apocalipsis del Castillo de Karlstein¹⁶ (segunda mitad del siglo XIV, Bohemia), donde se ofrece un cielo borrascoso de fueros oscuras que predicen el fin de la humanidad por sus pecados y la comparecencia ante el Juez supremo;

13. M. Núñez Rodríguez, "Del milenarismo (S. XIII) a las grandes angustias escatológicas" en J. I. De la Iglesia Duarte, *Milenarismos y milenaristas en la Europa Medieval*, Instituto de Estudios Riojanos, Logroño, 1999, pp. 223-224.

14. Imagen tomada de: M. Núñez Rodríguez, "Del milenarismo (S. XIII) a las grandes angustias escatológicas" en J. I. De la Iglesia Duarte, *Milenarismos y milenaristas en la Europa Medieval*, Instituto de Estudios Riojanos, Logroño, 1999, p. 248.

15. Imagen tomada de M. Núñez Rodríguez, "Del milenarismo (S. XIII) a las grandes angustias escatológicas", *op. Cit.*, p. 249.

16. Imagen tomada de M. Núñez Rodríguez, "Del milenarismo (S. XIII) a las grandes angustias escatológicas", *op. Cit.*, p. 250.

d) “Infierno” (Capilla Scrovegni, Giotto)¹⁷. La soberbia, la avaricia, la lujuria y los pecados capitales una rigurosa clasificación de los delitos como ha descrito Jérôme Baschet¹⁸. Cuando el artista y su taller plasman todo eso es porque existe aunque sea el resultado un arte donde la visión escatológica sea excesiva con los enemigos de la fe.

e) “Infierno” (Campo Santo, Pisa)¹⁹. Flaquezas, tentaciones, enfermedades del cuerpo y del alma, proponen una adecuación de la pena a la falta, para llevarnos a representaciones compartimentadas. La acción triunfante y condenatoria de la muerte somete a su azote a reyes, eclesiásticos y a toda condición social. A los enemigos de la fe, desde simoníacos a judíos e idólatras, mientras Satán embiste con violencia a Nabucodonosor, Juliano el Apóstata y Atila, al mismo tiempo que Mahoma y el Anticristo quedan atrapados en el mundo del castigo

f) La práctica anacorética en el desierto o El triunfo sobre la muerte (Campo Santo, Pisa). Obra en la que se recupera el valor de los tratados ascéticos para insistir en el distanciamiento de toda relación mundana y perecedera y así afirmar el valor de la ascesis severa. De modo que por medio de ayunos y oraciones se domestica el cuerpo y se pone en fuga el diablo.

g) Dicho de los tres muertos y los tres vivos (The Metropolitan Museum of Art). Se propone una noción pesimista y destructura de lo verdadero frente a lo ilusorio de los placeres terrestres de manera que los niveles más cultivados de la sociedad deberán plantear su meditación sobre las alegrías caducas ante el inevitable y desafiante memento mori. La representación trata de la importancia concedida al eremita Macario en las secuencias iconográficas para insistir en el carácter destructor de la muerte. Es un encuentro donde el vivo es invitado a rehuir los placeres mundanos, ante los tres féretros abiertos mostrados por Macario, puesto que ha llegado la hora del arrepentimiento²⁰.

h) El triunfo de la muerte (Palacio Sclafani, Palermo)²¹. El fresco está bien adaptado a la nueva función del edificio. Se asocia a una representación del Juicio Final hoy desaparecida. La muerte está figurada por un esqueleto que cabalga en un corcel descarnado cuyo poder figurativo es impresionante. Ningún terrestre ni nada terrenal se puede rendir a la muerte. Los emblemas de la vida aristocrática están representados con peculiar insistencia: ante una muerte inminente, sus placeres no pueden verse sino como mera vanidad. Solamente los pobres y los enfermos, a la izquierda, imploran a la muerte que ponga fin a sus sufrimientos, pero ésta los evita. Más que un mensaje sobre la universal fragilidad humana, es una exhortación moral: es necesario pensar en la muerte para desviarse de la vana gloria del mundo y ganar la salvación²².

17. Imagen tomada de M. Núñez Rodríguez, “Del milenarismo (S. XIII) a las grandes angustias escatológicas”, *op. Cit.*, p. 253.

18. Ver M. Núñez Rodríguez, “Del milenarismo (S. XIII) a las grandes angustias escatológicas”, *op. Cit.*, p. 233.

19. Ver M. Núñez Rodríguez, “Del milenarismo (S. XIII) a las grandes angustias escatológicas”, *op. Cit.*, p. 242-254.

20. Ver M. Núñez Rodríguez, “Del milenarismo (S. XIII) a las grandes angustias escatológicas”, *op. Cit.*, p. 242-245.

21. Ver M. Núñez Rodríguez, “Del milenarismo (S. XIII) a las grandes angustias escatológicas”, *op. Cit.*, p. 242-255.

22. J. Baschet, *op. cit.*, p. 270.

4. Conclusiones

Tal y como hemos visto la historia, el pensamiento y las diferentes manifestaciones apocalípticas están conectadas entre sí y es muy difícil discernir los planos. El mundo apocalíptico y milenarista está vinculado muy estrechamente con la salvación y con el concepto religioso medieval. La importancia de las imágenes en el debate sobre el milenarismo, apocaliptismo y fin del mundo ha quedado demostrado aquí. Con ellas, podemos explicar mejor el debate en torno a los miedos y los terrores del año mil, así como las preocupaciones tanto intelectuales como de “presencia” de las diferentes escenas. Por tanto, para la reconstrucción de los presentes medievales será necesario recurrir tanto a crónicas como documentación pero también a las imágenes que son válidas para ver la evolución y la recreación de las memorias. “Presencia”, “realidad” y “localización” son tres conceptos que hemos manejado para llevar a cabo este pequeño trabajo en el que hemos puesto de relevancia la importancia del diálogo entre el arte medieval y la escritura medieval y entre los historiadores y los historiadores del arte, en un intento de interdisciplina que nos ha llevado a conclusiones muy relevantes para el objeto de estudio: si nos asomamos a las imágenes y sus representaciones no podemos negar la ausencia de terrores, de inquietudes y de preocupación por los fines (de la historia, del tiempo, etc.) en la Edad Media.



Foto 1: San Francisco y San Antonio (Galería Uffizi, Florencia)



Foto 2: San Francisco ante el sultán de Egipto (Santa Croce, Florencia)



Foto 3: : "Inferno" (Capilla Scrovegni, Giotto)



Foto 4: "Infierno" (Campo Santo, Pisa)



Foto 5: La práctica anacorética en el desierto o El triunfo sobre la muerte (Campo Santo, Pisa)



Foto 6: Dicho de los tres muertos y los tres vivos (The Metropolitan Museum of Art)

Al margen de las ideologías: el tema del exclaustro en Goya

ANETTE SCHAFFER

Resumen: Goya se dedicó en varias ocasiones, sobre todo a partir de 1812, a la situación de los clérigos después de la invasión de las tropas napoleónicas en 1808. Con la ocupación francesa comenzó en España una fase de proliferación de pensamiento ilustrado y, de ahí, de anticlericalismo radical. Los frailes y monjas eran víctimas de las medidas represoras y de repente marginalizados en el nuevo sistema social que ha cambiado sus normas.

Aunque Goya criticaba el ejercicio excesivo del poder por parte de las autoridades clericales, no ignoraba las consecuencias que las decisiones políticas significaban para el destino individual de los condenados. Sobre todo en el „Album C“ se encuentran dibujos en los cuales los frailes no son únicamente objetos de ridicularización. Son justamente estos dibujos que manifiestan la habilidad de Goya de no perder la mirada para la complejidad de los asuntos reales. Ha plasmado imágenes que contienen una dimensión psicológica, que expresan de manera general también la fragilidad y el miedo del individuo humano ante una nueva inestabilidad social.

Palabras claves: dibujos; representación de víctimas; la imagen como documento histórico; gestos

Summary: *On several occasions, especially from 1812 on, Goya took an interest in the situation of clerics after the invasion of the Napoleonic troops in 1808. With the French occupation, Spain had entered a phase of dissemination of enlightened thought and radical anticlericalism. The friars and monks became victims of repressive measures. Within this social system, whose norms had been changed drastically, the religieuses were among the newly marginalized people.*

Although Goya criticized the excessive use of power on the part of the clerical authorities, he never ignored the consequences that contemporary political decisions had for the individual destination of the convicts. For example, his "Album C" contains drawings in which friars are not only the object of ridicule, compared to the clerical satire in his Caprichos. These are exactly the drawings that demonstrate Goya's skill for not losing sight of reality's complexity. While representing specific themes and events, these pictures also contain a deep psychological dimension, one which points more generally to the human individual's fragility and fear of social instability.

Keywords: *drawings; depicting victims; the image as historical source; gesture.*

La ocupación y el estudio del arte y de la historia implican automáticamente la cuestión sobre de qué manera y con qué saber suplementario las obras de arte pueden contribuir al entendimiento histórico. A este problema metodológico, Francis Haskell ha dedicado su célebre libro *History and its images*, que trata de la influencia de las imágenes sobre el pensamiento histórico en el pasado.¹ De una manera amplia, Haskell ha demostrado las dificultades que se

1. Francis Haskell, *History and its Images: Art and the Interpretation of the Past*, New Haven: Yale University Press, 1993.

unen a las esperanzas de restituir un contacto con el pasado a través de las obras de arte. La relación problemática, por ejemplo, que existe entre la realidad histórica y esta realidad que constituyen las obras ya era reconocida por los dos abades franceses Géraud de la Chau y Leblond que vivían en la época de Goya. Según ellos, la capacidad de las ilusiones artísticas consiste en transmitir de manera glorificante la magnitud y el poder del género humano y, a la vez, en hacer desaparecer las miserias de la vida.² La idea de que el arte contribuya al embellecimiento de la realidad porque transfiere los asuntos históricos en bellas composiciones predomina todavía en la historiografía de hoy.³ Sin embargo, los estudios de Karl Heinz Bohrer sobre una, así denominada, “estética de lo malo”, dan pie a revisar esta afirmación comúnmente aceptada. En el caso de los pintores y literatos del siglo XIX, Bohrer ha observado la tendencia de conceder a lo malo una autonomía ontológica.⁴ Denomina, entre otros, a Eugène Delacroix y Francisco Goya. Por ejemplo, la ambivalencia del lenguaje artístico, que impide, como en muchas ocasiones en Goya, una lectura unívoca de los contenidos, es calificada por Bohrer de característico para este tipo de arte que manifiesta un tratamiento diferente, es decir, no idealista de lo malo.

Por lo tanto, en la siguiente exposición no se trata de preguntar por la orientación ideológica del artista. Se intenta, más bien, demostrar que Goya ha operado como un comentarista atento que nunca ha perdido la mirada para la complejidad de las situaciones reales. Que este interés tiene que ver con su posición reaccionaria y antiacadémica, que se nota tanto en su tratamiento individual de las obras maestras e iconografías tradicionales, es lo que vamos a analizar a continuación.

En varias ocasiones, Goya se dedicó a la situación de los clérigos después de la invasión de las tropas napoleónicas en 1808. Con la ocupación francesa, comenzó en España la fase de un anticlericalismo radical. Por decreto público, José Napoleón Bonaparte promulgó la disolución de los órdenes monásticos, mendicantes y clericales, a la vez que la confiscación de sus bienes. Esta reforma radical tenía como consecuencia la violenta exclaustración forzada de muchos religiosos. Los frailes y monjas eran víctimas de las medidas represoras y fueron de repente marginados en el nuevo sistema social que había cambiado sus normas. En un relato testimonial que se ha conservado en el archivo del Monasterio de Santa Isabel de Madrid, la situación de las religiosas se describe en los siguientes términos: “El furor que [Napoleón] sentía contra las Órdenes Religiosas era tan grande que, inmediatamente y con violencia, mandaron saliesen las religiosas

2. Géraud de la Chau / Leblond, *Description des principales pierres gravées du cabinet de S. A. S. Monseigneur le Duc d'Orléans, Premier Prince du Sang*, Paris, 2 vol., 1780-1784, vol. I, „avant-propos”: „Que trouvons-nous dans l'Histoire des guerres et des révolutions des Empires? Le tableau affligeant des malheurs de l'asservissement du genre humain. Les Monuments des Arts sont au contraire les titres de sa grandeur & de sa puissance. (...) Les Monuments des Arts, qui sont parvenus jusqu'à nous, ont contribué (...) à tromper, par de douces & innocentes illusions, les misères de la vie.” Véase también: Pascal Griener, *La République de l'œil. L'Expérience de l'art au siècle des lumières*, Paris: Odile Jacob, 2010, p. 153.

3. Por ejemplo Bernd Roeck, *Das historische Auge. Kunstwerke als Zeugen ihrer Zeit. Von der Renaissance zur Revolution*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2004, p. 291.

4. Karl Heinz Bohrer, *Imaginationen des Bösen. Für eine ästhetische Kategorie*, Carl Hanser, 2003.

del convento, y siendo preciso obedecer se refugiaron durante tres días en casas de parientes o conocidos, y después de ellos las mandaron volver al convento, pero como se puede comprender vivían en un continuo temor de verse expulsadas de nuevo y para siempre.”⁵

La razón principal por las agresiones violentas era la participación activa del clero en la guerra contra los franceses. En Inglaterra, James Gillray ha contribuido a la difusión de esta información política con la ilustración de un ejército español formado casi únicamente por monjas resolutas, frailes y aristócratas. Con una claridad aparentemente grosera, la caricatura hace saber que éstos eran los verdaderos representantes de la resistencia patriótica.

Las reacciones artísticas de Goya eran más sutiles: la leyenda del dibujo 57 del Album C, *bayan en ora buena*, indica que los frailes deben ir por un camino desconocido que carece de fin concreto. Al mismo tiempo, la ironía escondida apunta al hecho de que Goya no estaba en contra de su partida.⁶ Aunque Goya criticaba el ejercicio excesivo del poder por parte de las autoridades clericales, no ignoraba las consecuencias que el cambio político significaba para el destino individual de los condenados, como se ve en la lámina 47 de los *Desastres de la guerra*. En esta serie, la intención del artista consistía probablemente en ilustrar la barbaridad de la guerra a través de la focalización en sus diferentes víctimas.⁷ Mientras que a primera vista la leyenda *asi sucedió* pretende ser un puro relato testimonial de un robo sacrílego francés, la ponderación de las figuras resulta ser una valoración de lo que ha sucedido: la figura del fraile en el primer plano que está molido a palos, y probablemente muriendo, representa la consecuencia fatal de la disposición humana a la violencia.

Con los dibujos de los exclaustros que por orden debían dejar sus hábitos, Goya ha conseguido dar forma al miedo que asaltaba a estos religiosos ante su nueva inestabilidad social. En el dibujo C.127 (fig.1) se ve un fraile que ya se ha quitado el hábito –la señal habitual de su clase social. Con pocas líneas, Goya sabe exteriorizar el estado emocional de este ser humano: la inclinación de su cuerpo expresa fragilidad mientras que la corta interrupción de su movimiento, que está condicionada por la fijación del suceso en la imagen, indica hesitación. En la mayoría de los casos, los exclaustros están retratados a solas, lo que subraya la marginalidad y el vacío existencial. Que la adquirida nueva libertad causaba sobre todo desunión interior queda demostrado en la imagen de una monja que deja su hábito, como lo sugiere la leyenda, de manera pensativa (dibujo C.131, fig.2). El paso de esta monja a la vida civil resulta ser un proceso absolutamente solitario. La dirección de su cabeza bajada señala la introversión de esta mujer.

Con la misma mirada inclinada, Goya ya había pintado a Cristo en el *Prendimiento de Cristo* que entregó a la catedral de Toledo, en 1799 (fig.3). Como se puede probar gracias a un estudio

5. El Monasterio de Santa Isabel de Madrid (1800-1816): en: *Monjas en guerra 1808-1814. Testimonios de mujeres desde el claustro*, ed. por Jacobo Sanz Hermida, Madrid: Castalia, 2009, pp. 109-110.

6. Véase también Pierre Gassier, *Francisco Goya. Die Skizzenbücher*, Fribourg: Office du Livre, 1973, p. 366.

7. El ejemplar de Ceán Bermúdez contiene la inscripción: *Fatales consecuencias de la sangrienta guerra en España con Bonaparte y otros caprichos enfáticos*. Véase Susanne Dittberner, *Traum und Trauma vom Schlaf der Vernunft. Spanien zwischen Tradition und Moderne und die Gewalt Francisco Goyas*, Stuttgart; Weimar: Metzler, 1995, p. 417.

preliminar, esta mímica específica tenía una cierta importancia, ya desde el principio de la génesis del cuadro. La vecindad con El Greco en la sacristía de Toledo era para Goya motivo de un análisis crítico de *El Espolio*. Como supongo, Goya no trataba sólo de la supuesta *superatio* artística, sino también de una revisión a nivel semántico. Falta el gesto tradicional de la mirada elevada al cielo, propio de la imagen del mártir cristiano.⁸ Tanto en el *Prendimiento* de Durero como en el ejemplo de El Greco, la faz característica de Cristo “con gli occhi rivolti al cielo”, según la descripción de Cesare Ripa (1593), anticipa la salvación y redención por obra de Dios.⁹ La versión de Goya, que se focaliza en la naturaleza humana de Cristo, renuncia a los signos de Gracia.

El cuadro inicia, junto con la serie simultánea de los *Caprichos*, la segunda fase artística de Goya, en la cual, según las observaciones de Anna Maria Coderch y Victor Stoichita, la muerte de Dios, o el mundo en ausencia de Dios, predominan como tema.¹⁰ Las intervenciones divinas también faltan en los dibujos de los exclaustros, que inesperadamente no suplican a Dios. El gesto de los brazos extendidos de un fraile en el dibujo C.18 (fig.4) no es la expresión de un éxtasis religioso, puesto que los objetos de meditación se encuentran aparte, es decir, fuera de su atención. Se trata, más bien, a lo que alude la leyenda *Si no me engano, ba à dejar el avito*, de un estado de profunda duda religiosa.¹¹ Sin embargo, el gesto clásico que caracteriza a quien con brazos y ojos levantados se dirige a Dios aparece en ilustraciones caricaturescas de frailes, como en el ejemplo de un exorcista cuya práctica Goya denunciaba. El efecto burlesco que la escenificación teatral de esta fórmula patética produce, socava la dignidad del acto ritual que se revela como la forma hueca de una promesa vacía.

Goya prescinde del vocabulario tradicional de los gestos codificados en cuanto se trata de la visualización de relaciones y procesos psicológicos. Ha apuntado a la complejidad de la condición humana de una manera perspicaz que no se puede encontrar en los relatos históricos.

8. Andreas Henning, „Die Physiognomie der Vision, Inspiration und Anbetung“, pp. 17-28, en: „*Der himmelnde Blick*“. Zur Geschichte eines Bildmotivs von Raffael bis Rotari, cat.-expo., Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister, Emsdetten/Dresden: Imorde, 1998, p. 20.

9. Cesare Ripa, *Iconologia*, 1669, p. 387.

10. Victor I. Stoichita / Anna Maria Coderch, *Goya. The Last Carnival*, London: Reaktion, 1999, pp. 84-92.

11. Gassier, op.cit., p. 358.



Fig.1: Francisco Goya, *Se desnuda para siempre*,
Album C. 127, Madrid, Prado



Fig.2: Francisco Goya, *Esta lo deja pensativa*,
Album C. 131, Madrid, Prado



Fig.3: Francisco Goya, *El prendimiento de Cristo*,
1797/98, Catedral de Toledo



Fig.4: Francisco Goya, *Si no me engano, ba à dejar el avito*,
Album C. 18, Madrid, Prado.

Prostituta, gitana, liberada: Tres visiones de la mujer en la vanguardia histórica

FRANCISCO JAVIER SEGURA MÁRQUEZ
Universidad de Sevilla

Resumen: La mujer –como género y como ser individual- es la protagonista principal de la obra de los pintores de la vanguardia europea, un colectivo de movimientos que nace (si queremos establecer un hito inicial) con el siglo XX en la obra de Matisse, heredera de los experimentos postimpresionistas de Seurac y Signac, aunque luego evolucionará hacia un uso del color cada vez más libre, que encontrará sus extremos en el estilo decorativo y en la simplificación formal de los últimos años de su vida. Delimitaremos el concepto de vanguardia hasta la primera mitad del siglo XX, antes de que las nuevas vanguardias cambien el concepto y el camino de llegar hasta la obra de arte.

Los autores pondrán a la mujer como centro de su creación, dando diferentes visiones que enriquecen la mirada del espectador sobre la mujer, misterio cambiante que traerá a los artistas de cabeza, pues todos intentarán aprehenderla y hacerla suya, o, en el otro extremo, hacerse sus servidores y esclavos. La mujer de las vanguardias es casi siempre una mujer desnuda, que ofrece un cuerpo real, dejando atrás los idealismos de la centuria decimonónica. Es la mujer de los vanguardistas una mujer marginada y marginal, alejada de la élite de la sociedad unas veces y mezclada con ella en otras, pero siempre en el borde de un mundo construido con unas reglas en las cuales no se reconoce.

Palabras clave: Mujer, desnudo, vanguardias

Abstract: *The woman - as kind and as being an individual - is the principal protagonist of the work of the painters of the European vanguard, a group of movements that it is born (if we want to establish an initial milestone) with the 20th century in the work of Matisse, inheritor of the postimpressionistic experiments of Seurac and Signac, though then it will evolve towards a use of the color increasingly freely, that will find his ends in the decorative style and in the formal simplification of last years of his life. We will delimit the concept of vanguard up to the first half of the 20th century, before the new forefronts change the concept and the way of coming up to the work of art.*

The authors will put the woman as center of his creation, giving different visions that enrich the look of the spectator on the woman, changeable mystery that will bring the artists of head, since they all will try to apprehend and to make her his her, or, at the far end, they become his servants and slaves. The woman of the vanguardists is almost always a naked woman, who offers a real body, leaving behind the idealisms of the nineteenth-century. She is the wife of the vanguardists an isolated and marginal woman removed from the elite of the society a few times and mixed with she in others, but always in the edge of a world constructed with a few rules in which she is not recognized.

Palabras clave: Mujer, desnudo, vanguardias

Keywords: *Woman, nude, vanguardists*

Henri Matisse y su Gitana

En un trabajo académico titulado “El desnudo y su interpretación en las vanguardias”, dirigido por Fernando Martín Martín, profesor titular de la Universidad de Sevilla, se encuentra la raíz de la presente comunicación. En aquella ocasión tuve oportunidad de profundizar

en la interpretación de la mujer que los diferentes autores llevaron a cabo dentro de la experimentación vanguardista. Especialmente me dediqué a la obra de Matisse, la cual puede analizar con detalle desde los albores del movimiento *fauve* hasta la ruptura que se produce en la primera década del siglo XX, tras el trabajo realizado en los murales rusos de *La Música* y *La Danza*¹.

En ese camino encontramos como hito intermedio la *Gitana* (Fig. 1), realizada en 1906 y custodiada en el Museo de l'Annonciade de Saint-Tropez. Fue expuesta en el Salón de los Independientes de 1906, causando gran impacto como el resto de la obra fauvista². La pieza, cuadrangular de pequeño formato, nos invita, como a aquellos primeros críticos que la recibieron, a reflexionar abiertamente sobre la obra matissiana. Contemplándola, nos viene a la mente una de sus principales características, la importancia de la representación del género femenino. Con muy pocas excepciones a lo largo de su vida³, Matisse es un pintor de mujeres, a las que gusta representar liberadas u olvidadas de ataduras sociales, bañistas desnudas, mujeres que se aman entre sí en un tiempo anterior a todo tiempo. La *Gitana* es un ejemplo más de esta voluntad del pintor.

Sólo hay que ver los llamados *primeros desnudos fauvistas* para entender la fijación de este grupo de autores por la representación del cuerpo femenino, al que sometieron primero a la pose en el estudio. En los llamados *desnudos fauvistas*, pintados por Marquet y Matisse entre 1899-1900, se aprecian bien los rasgos de esta libertad en el empleo de los colores. Bernard Denvir habla de “osadía” ante estos desnudos, que se refleja en la violencia del color y la pureza de las líneas⁴. Jean Puy (otro de los pintores que expuso con los fauves en 1905) nos habla de los sorprendentes tonos de algunas zonas del cuerpo de estas jóvenes: bermellón en la sombra de nariz y cejas y pinceladas naranjas en los pies. Estos desnudos, entre los que se cuentan *Desnudo en el estudio* (1899) o *Desnudo con zapatillas rosas* (1900), están encuadrados en ese grupo de pinturas entre el neoimpresionismo y la evolución hacia sensibilidades más escultóricas, entre 1901-1904. Se puede estudiar a través de ellos también modos de composición que van variando en las diferentes fases de Matisse⁵.

Entre los diversos aspectos que deben analizarse dentro de la obra que comentamos, podemos también destacar el enfoque o punto de vista que el autor ha escogido para representar a la

1. Sobre sus comitentes cfr. F. J. R. Chaparro, “Shchukin y Morozov, visionarios de la modernidad”, Descubrir el arte, XII, 138, 2010, pp. 25-32.

2. http://www.elpais.com.uy/Suple/TiempoLibre/06/06/29/sptl_arp_223688.asp 12-09-2010.

3. Llama la atención la aseveración que hace Wolkmar Essers en su monografía sobre Matisse: “*Matisse realizó únicamente en el breve período entre 1899 y 1903 sólo desnudos masculinos*”. Está claro el trabajo realizado por Matisse sobre el desnudo femenino. Sirva de todos modos el trabajo de Essers para comentar la influencia cezanniana que sufre Matisse al realizar obras como *El peón*, firmado en 1900 y propiedad del MoMA. Es un desnudo masculino perniabierto, en la que se busca más el estudio pictórico que el reflejo de una actitud. (Cfr. W. Essers, Matisse, Taschen-Diario El País, Madrid, 2007, p. 12).

4. B. Denvir, Fauvismo y expresionismo, Labor, Barcelona, 1984, p. 10.

5. J. Elderfield, El cubismo, Alianza Forma, Madrid, 1983, pp. 28-29.

protagonista. Ha desechado la composición en grupo de obras como *Lujo, calma y voluptuosidad*⁶, *Pastoral*⁷ o *Alegría de vivir*⁸ (sus obras principales en este período) y se ha decantado por la representación individual y solitaria, acentuada por la estrechez del enfoque que hace mostrar a la *Gitana* sólo la parte superior del torso. Aquí no hay problemas de magnitud de líneas como en el *Desnudo azul*⁹ de 1907, implícitamente cezanniano, centrado en la capacidad expresiva del cuerpo humano, y seguidor de los modelos de otras obras mencionadas. Al contrario, el autor pretende fijar toda nuestra atención sobre ese rostro amorfo, los senos turgentes, las carnes prietas de la modelo.

Si esos aspectos la separan de todas las obras mencionadas, hay un vínculo entre todas ellas: la pose de la modelo, la postura que la *Gitana* ha adoptado. Es una mujer reclinada, de la misma forma que las que aparecen en las obras anteriormente mencionadas y en sus esculturas como el *Desnudo reclinado I*, de 1929¹⁰. Una actitud a la que Matisse sirve como “esclavo”¹¹, y que en otras fases de su creación volverá a repetir. Las mujeres de Matisse están en los dos extremos: en la quietud y relajación de nuestra *Gitana* o en un movimiento cadencioso, rítmico, de danza.

Otra característica notable es la actitud del modelo con respecto al pintor/espectador. Si las modelos de Matisse viven habitualmente sumidas en su propia realidad, ajenas a quien las contempla, la *Gitana* se atreve a alzar los ojos y dedicar incluso una sonrisa, que no pierde atractivo a pesar de los rasgos tan extraños. La alegría festiva de la raza gitana por encima de las dificultades se refleja en ese gesto.

Podemos preguntarnos ¿Qué convierte este desnudo de Matisse en la representación inconfundible de una gitana? Dos elementos nos ayudan a identificarla. Comenzaremos por el nudo de trazos rojos que nos hace imaginar una flor prendida al pelo. También, aunque de manera enigmática, nos aclara el tema una especie de collar que parte en dos los colores vivos del cuerpo. Una joya que no enriquece ni adorna. Más que collar diríase grillete que une a la *Gitana* al mundo marginal del que forma parte.

También podríamos comentar el uso del color. Matisse se decanta por una amplia gama de colores cálidos, destacando los amarillos, dorados y verdes, que predominan y encienden un estallido de color en torno a la mancha negra que recorre en diagonal el extremo superior derecho del lienzo. Las carnes oscuras de la *Gitana* han tornado en tonos áureos por el efecto lumínico siempre deseado por el pintor. La mujer es una Soledad Montoya, como la que Lorca describió años más tarde en su *Romancero Gitano*: “Cobre amarillo, su carne/ huele a caballo y a sombra,/

6. J. Elderfield, op. cit., pp. 105-106; C. Reyero, *Desvestidas*, Alianza Forma, Madrid, 2009, p. 72.

7. W. Essers, op. cit., p. 17.

8. *Ibidem*, p. 19.

9. K. Clark, *El desnudo: un estudio de la forma ideal*, Alianza Forma, Madrid, 1987, pp. 337, 345.

10. J. Elderfield, op. cit., p. 134; J. A. Ramírez: *El arte de las vanguardias*, Biblioteca Básica de Arte, Anaya, 1991, p. 16.

11. I. Monod-Fontaine, “Modelos, mirada, deseo, pintura”, en G. Fabre (coord.), *La dona, metamorfosi de la modernitat*, Fundació Joan Miró, Barcelona, 2004, pp. 297-298.

yunques redondos sus pechos,/ gimen canciones redondas”. El tono de su cuerpo es el mismo que luego reflejará en el *Desnudo negro y oro* (1908) del Hermitage, donde las formas son ya más redondeadas y definidas. La *línea verde* que lo consagró parte el vientre de la *Gitana* en dos mitades, otorgando una gran voluminosidad al seno izquierdo.

No queremos dejar pasar dos detalles más. Uno que nos parece importante es el hecho de que la *Gitana* aparece cubriendo pudorosamente sus piernas y sexo con un lienzo, aspecto que comparte también con el *Desnudo negro y oro*. También podemos resaltar, aunque para ello debemos fijarnos bien, el tejido verdoso con adornos florales sobre el que descansa el brazo derecho. Es muy similar a los tejidos decorativos que llenarán los lienzos de la segunda etapa del pintor y envolverán sus odaliscas, que tienen el mismo componente exótico que aporta nuestra *Gitana*. Estas decoraciones abigarradas forman parte de una tendencia orientalizante que se vio alimentada por los viajes del pintor por el sur de España¹² y África, los cuales abrieron para Matisse un nuevo campo de representación. Matisse creará también, en la *Joaquina* de 1911 (Fig. 2), un retrato de medio busto mucho más convencional en el que la bailaora, seguramente sevillana, sumida en la interpretación que es su propia vida, muestra un gesto radicalmente diferente a la sonrisa y el desparpajo del rostro de la mujer que pintó al sol cuatro años antes. Dos expresiones de una misma raza marginada.

Rouault¹³ y sus prostitutas

Esta expresión de desarraigo social da paso en nuestro trabajo a la marginación social de las prostitutas, que vamos a analizar a través de la obra de Georges Rouault. Nacido a caballo entre los dos siglos, inserto en la vanguardia y a la vez liberado de toda constricción propia de los ismos, nos asomamos a su obra en un momento en que forma parte del grupo fauve, pero a la vez se aleja de ellos¹⁴ en cuanto a concepción de la luz y del color. De hecho, buscamos en él ese contraste temático, esa contraposición pictórica que le ha caracterizado y lo ha convertido en independiente.

Su trayectoria comienza desde la imitación del simbolismo de Moreau, que ya predijo para él esa independencia que marcaría su vida. Ante la preocupación de Rouault cuando meditaba sobre sus limitadas posibilidades, el maestro sentenció atinadamente: “*Deje a esos antiguos según su marcha y vaya a su ritmo con tranquilidad*”¹⁵. Sin exaltaciones ni afecciones, efectivamente, recorrió Rouault aquel camino, con los ojos puestos en aquellos vitrales del taller donde trabajó antes de que Moreau lo admitiera entre sus discípulos¹⁶. Aquellas líneas negras que quedaron reflejadas para siempre en los trazos que marcaron los rasgos de sus personajes.

12. <http://www.granadahoy.com/article/ocio/701635/influjo/la/alhambra/matisse.html> 10-09-2010.

13. G. H. Hamilton, *Pintura y escultura en Europa 1880-1940*, Cátedra, Madrid, 2003, pp. 184-188.

14. F. Hergott, *Rouault*, Ediciones Polígrafa, Barcelona, 1991, pp. 7, 10.

15. G. Rouault, *Sobre el arte y la vida*, Eunsá, Pamplona, 2007, pp. 37-38.

16. VV.AA, *Historia universal del arte*, Sarpe, Madrid, 1982, Tomo XII, p. 1793.

Vamos a estudiar las piezas de su primera etapa tras la influencia de Moreau, que se ha limitado entre los años 1902-1914¹⁷. Al parecer, en 1902, mientras varios pintores (entre ellos el propio Rouault y Marquet) trasladaban lienzos por París, invitaron a unas prostitutas a que les sirvieran de modelo¹⁸. Este puede ser el principio de una faceta de la obra de Rouault. Sus desnudos (como la propia trayectoria desde el principio¹⁹), se ha apartado de las representaciones de Matisse, llenas de armonía, “lujo, calma y voluptuosidad”. Aquí los volúmenes se han convertido, como dice Lynda Nead, en “*masas insalubres, informes de materia*”²⁰.

El punto de partida está en las *Bañistas*, de 1903, en las que ya ha cambiado de técnica y usa la acuarela. Aquí hay todavía mucho de Cézanne, pero una incipiente tendencia a representar unas carnes mórbidas y abultadas comienza a abrir el camino por el que le encontraremos más tarde. Son los años en los que comienza a trabajar la temática circense, llegando a confundirse las prostitutas con las mujeres de circo, ahondando en las dificultades que ambas profesiones conllevan, convirtiendo el lienzo en el mismo “campo de batalla”²¹ en el que ellas trabajan cada día.

Ante la *Odalisca* de 1906, en el Museo de Copenhague, son muy gráficas las palabras de Bernard Dorival en relación a estas obras: “*Todo lo que representaba la puta para Rouault –la más baja deshonra, la obscenidad más bestial, la alienación del espíritu en la materia, la tentación, el pecado, pero, también, el dolor y la vergüenza- lo tradujo en sus cuerpos repugnantes y en sus aún peores rostros*”. Ciertamente, en la *Bañistas* de 1903 podemos ver en ambas figuras el debate entre la belleza exterior y la amargura interna. Mientras la muchacha de la izquierda, plácidamente recostada, medita en su abandono, la de la derecha se recoge enérgicamente el pelo, con un rostro enfurruñado que mirará directamente a los ojos del espectador en la *Muchacha con espejo* (1906) (Fig. 3) del Pompidou. Son aquí las ligas y las medias, indumentaria ineludible en la mujeres públicas de Rouault, las que definitivamente nos hacen pensar que la chica ha terminado hace poco su trabajo, y todavía sobre el lecho se dispone quizás a recibir a su próximo cliente. Es la expresión del drama interior de Rouault, rayando lo grotesco y acentuando la sensación de angustia vital del pintor y la protagonista²². En la *Odalisca* de 1907, que repite la composición de la obra del mismo título del año anterior, el rostro es quizá algo más dulce, y una sonrisa joven, parangonable con la alegría de la *Gitana* de Matisse, aparece entre sus labios. Robador ha querido ver aquí un homenaje a maestros del Renacimiento, pero es consciente de que toda posible idealización queda rota ante unos rostros como los que hemos venido comentando y analizando²³.

17. M. López, Rouault, Ediciones Polígrafa, Barcelona, 1997, s/p.

18. www.rouault.org 8-01-2010.

19. J. Elderfield, El cubismo, Alianza Forma, Madrid, 1983, p. 21.

20. L. Nead, El desnudo femenino, arte, obscenidad y sexualidad, Tecnos, Madrid, 1998, pp. 41-42.

21. VV.AA., De Millet a Matisse: pintura francesa de los siglos XIX y XX de la Kelingrove Art Gallery, Glasgow, p. 180.

22. O. Robador, Georges Rouault. Al margen de las doctrinas, Eunsa, Pamplona, 2004, pp. 160-161.

23. Ibidem, pp. 161-162.

Unos rostros que siguen evolucionando y adoptan otros colores, pero que se presentan de nuevo en ese deseo de confrontación. Las *Muchachas* (1909) (Fig. 4), que representan un giro de tuerca y un acercamiento al legado impresionista²⁴, vuelven a expresar la diatriba: mirar a la realidad, aun de reojo, o meditarla interiormente. En todos esos rostros podríamos encontrar lo que dice Clarck ante la obra de Rouault. Todos estos personajes, en solitario o por parejas nos expresan, de una manera u otra, a través de la concepción del pintor, la “*propia vergüenza, ante lo que ha hecho el hombre con su materia prima*”²⁵.

Diferentes serán ya las facciones de las chicas que posan en el *Desnudo* de 1914, de la Galería Nacional de Praga. La placidez de la modelo central abandona ya la idea de morbidez y oscuridad que todas las obras anteriores nos han legado. Años más tarde veremos como el interés por el mundo de la prostitución ha cambiado totalmente. Sólo hace falta ver el *Desnudo* de 1925 o el *Desnudo inclinado* de 1938 para darnos cuenta de que estas chicas son otra vez la luz y la tranquilidad, fruto de la espiritualidad de un Rouault que se ha cobijado casi por completo en una obra religiosa que le concederá justificada fama.

En el trabajo de Rouault encontrarnos una pincelada espontánea y de color intenso, pero la técnica de veladuras y el luminoso brillo interno de sus pinturas y acuarelas separan a ésta de la obra de los fauves. Su *Luchadora* (1906), por ejemplo, se aparta de todo esto. En palabras de Matisse, la expresión de Rouault residía “*en las pasiones que brillan en un rostro humano*”²⁶.

En estas representaciones, queda al desnudo un espíritu temeroso, consciente de la depravación a la que se ha sometido²⁷. El pintor se compadece de estas mujeres de vida pública y quiere redimirlas a través de su pintura, porque ve que en el fondo de sus ojos “*Jesús mora*”. Rouault incorporó a su pintura todo lo que representa la condición humana, desde la pasión al pesimismo²⁸. Lo inferior, lo desagradable, con ánimo descriptivo²⁹, se convirtió en su afición: “*las realidades más modestas y simples pueden ser elevadas y magnificadas, un arte considerado inferior puede encontrar de repente su redentor*”³⁰. Esa era la voluntad de Rouault, expresada por el Padre Morel: “(Rouault), *hurgando en nuestros bajos fondos, redescubrió al Dios del Evangelio*”. En su fase más crítica, en el hundimiento que estas pinturas de mujeres públicas hicieron aflorar, el pintor se revelaba alzando la bandera de una moralidad, dignificando la profesión de estas mujeres abandonadas a su suerte³¹.

24. Ibidem, p. 169.

25. K. Clarck, op. cit., p. 332.

26. J. Elderfield, op. cit., p. 66.

27. K. Clarck, op. cit., p. 334.

28. B. Denvir, op. cit., p. 14.

29. M.S. García Felguera, Las vanguardias históricas, Historia 16, 1989, pp. 86-88.

30. G. Rouault, op. cit., p. 79.

31. E. Crispolti, “Georges Rouault”, en Pinacoteca de los genios, Codex, Buenos Aires, 1964, 112, tomo VII.

Aunque en una segunda etapa, como hemos visto, las mujeres de Rouault serán tan cezarianas como las del resto de fauvistas, cambiando el concepto en parte, en esta etapa de su obra hemos encontrado el perfecto ejemplo de una realidad: la prostituta desnuda se convertirá, de una forma u otra, en la quintaesencia de la mujer en el trabajo de las vanguardias³².

Otto Dix y su *Sylvia von Harden*

Con esta pieza queremos completar el tríptico de obras elegidas para analizar a través de ellas la visión de la mujer en la vanguardia histórica europea. Si la obra de Rouault no podía inscribirse en ninguno de los ismos de la vanguardia, el trabajo de Otto Dix, “el objetivista por excelencia”, también reniega de los principios vanguardistas que se habían movido buscando una nueva representación, una nueva forma de presentar lo visible y aún más, lo imaginado.

Con el nombre de *Nueva Objetividad*³³, Hartlaub, el director de la Kuntshalle de Mannheim, denominó en 1923 la tendencia creativa de diferentes autores alemanes que pretendían mostrar la realidad de manera diferente a como lo habían hecho los creadores expresionistas. Separó a los pintores en dos grupos, colocando a Dix en el de los veristas, que “*rasgan la forma objetiva del mundo de hechos contemporáneos y representan la experiencia corriente en su tiempo y febril temperatura*”. Frente a ellos, los realistas mágicos³⁴ se orientan hacia una vuelta al orden tras la contienda mundial.

Cuando Dix es incorporado este movimiento, ya había desarrollado las características que harían de su obra punto de atención. Aunque la exposición se celebró finalmente en 1925³⁵, años antes ya estaban definidas las características formales de un movimiento que algunos consideran heredero del cubismo³⁶, y en todo caso hijo de las primeras experimentaciones vanguardistas.

Dentro de la obra de Otto Dix, nosotros vamos a centrarnos en el género del retrato, que cultivó asiduamente en la etapa intermedia de su vida. Nos interesan tanto los retratos de personajes importantes de la vida social, pudiendo servirnos como ejemplo el *Retrato del historiador del arte Dr. Paul Ferdinand Schmidt* (1921), así como los de la intensa vida nocturna que Otto Dix se procuraba. Entre ellos, están los que llaman más nuestra atención, la *Anita Berber* de 1925, y el retrato de *Sylvia von Harden*, realizado un año más tarde.

Nos llama la atención en el retrato del historiador la aplicación del color. Los tonos rosados que presenta en el rostro el *retrato del joyero Karl Krall* o los verdes en el del médico *Heinrich Stadelmann* (1922 y 1923 respectivamente) no responden a caprichos de representación, sino a una depurada técnica que puede resumirse en “pintar sin modelo”: el mismo autor afirma, a propósito de un retrato, que “*delante del modelo uno ve esto y lo otro y lo de más allá cada vez menos sencillo*

32. J. Berger, *Modos de ver*, Gustavo Gili, Barcelona, 2000, p. 74.

33. VV.AA., *Arte desde 1900: modernidad, antimodernidad, posmodernidad*, Akal, Madrid, pp. 204-208.

34. S. Menton, *Historia verdadera del realismo mágico*, Fondo de Cultura Económica, Madrid, 1998.

35. VV.AA., *Historia del arte universal*, Sarpe, Madrid, 1982, Tomo 10, p. 1398.

36. E. Hobsbawm, *A la zaga, decadencia y fracaso de las vanguardias del siglo XX*, Crítica, Barcelona, 1999, p. 28.

y grande. Por eso se me ocurrió dejarlo así... Es mucho mejor³⁷. El pintor creía que “cada persona tiene un color especial”; quizás por eso se enfrenta al género desde la objetividad de no estar viendo el modelo continuamente, lo que confiere a sus obras la originalidad de su punto de vista. Esta técnica del retrato se va difuminando en los años siguientes, y ya en su etapa berlinesa producirá retratos mucho más acordes con un estilo más “realista”, pudiendo ponerse de ejemplo los retratos de *Julius Hesse* o el fotógrafo *Hogo Erfurth*. En estos retratos realistas puede encontrarse la inspiración para el de *Luis Buñuel*, que pinta Dalí en 1924³⁸. Hay, sin embargo, en todas estas piezas, una angulosidad en los rostros, una intención acusada de texturizar los tejidos y acentuar el mundo espiritual de los retratados que distingue esta tendencia.

Son los años de su etapa berlinesa los que también inspiran a Dix para dos de sus retratos femeninos más importantes antes mencionados. Hay una diferencia fundamental con los modelos masculinos; en la mujer, Dix refleja el ambiente bohemio y escandaloso que encontró en el *Romanischen Café* y otros locales de diversión nocturna, residencia de lo prohibido y a la vez deseados por todos. Hay muchos paralelismos entre los retratos de *Anita Berber* (Fig. 5) y *Sylvia von Harden* (Fig. 6), dos mujeres que sembraron la polémica y a la vez fueron admiradas por muchos por su capacidad de desentenderse de normas sociales y encorsetamientos que no iban mucho con su forma de afrontar la vida.

Otra vez el color especial de las personas en ambas tablas. En este caso, es el mismo rojo el que envuelve a Berber y Harden, la misma pared posiblemente de la que emerge el cuerpo sinuoso de la bailarina y el que sirve de fondo a la periodista, el mismo rojo que las viste y escandaliza a otros. Sin embargo, el vestido de la Berber está pensado para el espectáculo; la ropa de Harden viste a una mujer que está en la calle. Si nos fijamos en los dos rostros, la sonrisa de Berber es la de la satisfacción por el negocio y el enriquecimiento. El gesto severo y caído de Harden es el propio de la resaca y el hastío vital. Son el antes y el después de la fiesta nocturna que Dix reflejó en el tríptico de la *Gran Ciudad*, y a la vez contrapunto de las mujeres peinadas y enjoyadas del tríptico. Admitase el maquillaje artificial de la bailarina como rasgo vinculante, pero son dos maneras completamente distintas de vivir la noche berlinesa.

Nuestra Sylvia von Harden, intelectual y filósofa, aparece representada con peinado masculino que contribuye a su intencionada ambigüedad sexual³⁹, fumando y bebiendo, sentada en una mesa del *Romanischen*, barroca y recargada tras la austeridad de la guerra. Allí la hizo colocarse Otto Dix, movido por sensaciones irrefrenables (“¡tengo que pintarte!”, según afirmaría más tarde la propia escritora en un artículo). Dix había encontrado en ella la “condición psicológica” o capacidad intelectual antes que la belleza, que no podría vislumbrar en esos “ojos sin brillo”, en esos “labios delgados y pies grandes”, en los que Dix veía la “representación de toda una época”

37. E. Karcher, *Otto Dix*, Taschen, Cologne, 1992, p. 104.

38. G. Néret, *Salvador Dalí*, Taschen-Diario El País, Madrid, 2007, pp. 10, 15.

39. http://www.elpais.com/articulo/cultura/Pompidou/Paris/rescata/obra/intimista/Otto/Dix/traves/dibujos/elpepicul/20030117elpepicul_4/Tes_14-09-2010.

de liberación de la mujer⁴⁰. De hecho, ya en 1920 había presentado en el *Recuerdo de la sala de espejos de Bruselas* una naturaleza muerta similar, pero la presencia de la rosa nos remite a un falso romanticismo del que huye la periodista independiente.

El retrato de Sylvia von Harden es una muestra más de la dedicación al género femenino de Dix durante su vida. El tema de las mujeres públicas aparece ya en 1913, todavía en su tiempo de formación académica y autodidacta a través de la atención que prestó a autores simbolistas, postimpresionistas y vanguardistas. Una etapa muy personal se refleja en las piezas de 1919 tituladas *Mujer embarazada* y *La hembra lunar*, en las que parece demostrar su idea de liberación de la humanidad tras el conflicto bélico que ha vivido tan de cerca. Son dos figuras femeninas que engendran una nueva humanidad, pudiéndose apreciar en *La hembra lunar* tonos más dulces que en pocas de sus obras. Esa certeza purificadora de la guerra le acompañará toda su vida.

Otra faceta extremadamente adversa a la antedicha queda representada por sus obras de asesinatos femeninos, representación de lo grotesco que alcanza tintes surrealistas en el *Sueño de la sádica II*, donde hasta siete mujeres en diferentes posturas se ofrecen como objeto de uso sexual. Prostitutas y ancianas de pechos caídos, mujeres obesas y extremadamente delgadas también encontramos en sus *Tres hembras* del año 1926, una especie de reinterpretación de las *etapas de la vida* del renacentista alemán Hans Baldung Grien, quedando en la obra de Dix la muerte vencida por lo escabroso.

No será ésta la única vez que muerte y mujer compongan pareja en la obra de Dix. En la *Vanitas* de 1932 se contempla verdaderamente el diálogo entre la belleza y la decrepitud. Sirva la *Embarazada* de 1966, casi al final de su vida, como conclusión de la atención que presta Dix al género femenino, buscando siempre una mujer que finalmente queda liberada, viva o muerta, de la opresión a través de sus ojos, objetivos, que le valieron el destierro por aquellos que encontraron “degenerado” un arte mucho más liviano que sus propias actitudes bárbaras y antihumanas.

Conclusiones

A través de este recorrido por estas piezas de la vanguardia europea, que se han visto acompañadas por otras piezas de sus autores que también representaban bien nuestra intención, hemos conocido la representación de la mujer en un tiempo convulso en Europa. Escoger estas obras no ha sido fruto del azar, sino del convencimiento de encontrar en ellas tres visiones diferentes. La *Gitana* y las prostitutas se nos muestran desnudas, pero no lo está menos von Harden en lo que a prejuicios y falta de libertad corresponde. Tres mujeres con acusada individualidad que luchan por dejar atrás el lastre de su oficio o su lugar dentro de la sociedad. Un vanguardista pleno, otro que renegó de las vanguardias y otro que partió de ellas para forjar su propia representación de la realidad que le rodeaba han protagonizado este breve estudio, que invita a profundizar en la representación del género femenino que éstos han legado a la contemporaneidad artística europea.

40. S. Michalsky, *New Objectivity*, Taschen, Cologne, 1994, pp. 56; G. H. Hamilton, op. cit., p. 498.



Fig. 1. Henri Matisse, *Gitana*, 1906, Museo de l'Annonciade, Saint-Tropez



Fig. 2. Henri Matisse, *Joaquina*, 1911, Galería Narodni, Praga



Fig. 3. Georges Rouault, *Muchacha con espejo*, 1906, Museo Georges Pompidou, Paris

Mecanismos y escenarios de creación y difusión artística en la periferia: Grupos de artistas y espacios expositivos en Lleida, 1875-1936

ESTHER SOLÉ I MARTÍ

GRACMON (Universitat de Barcelona) — Universitat de Lleida

Resumen: Desde el análisis de la condición periférica de Lleida entre 1875 y 1936 y su repercusión a nivel cultural, se han identificado evidencias de inquietud y actividad artística. Éstas se asemejan a tres eslabones de una cadena: en primer lugar, se constata la existencia de oferta y demanda de formación artística en la ciudad de Lleida; en segundo lugar, hay un incremento de la cohesión y consolidación de artistas locales gracias al apoyo de grupos de artistas y entidades de carácter cultural surgidas en esta época; y finalmente se constata la voluntad de difusión de las creaciones artísticas mediante la potenciación de la infraestructura local y la organización frecuente de exposiciones.

Palabras clave: Lleida, periferia, siglo xx, escuelas, exposiciones

Abstract: *An analysis of Lleida's peripheric condition and its impact on cultural life from 1875 to 1936 has revealed evidence of artistic interest and activity. This evidence can be seen as three chain links: first of all, the supply and demand of art education in Lleida has been ascertained; secondly, there has been an increasing cohesion and consolidation among local artists, thanks to the support of artists' groups and cultural organisations created during this period; and finally we see the will to disseminate works of art by boosting the local infrastructure and organising regular exhibitions.*

Keywords: *Lleida, periphery, 20th century, schools, exhibitions*

Introducción

El presente artículo muestra parte de la investigación correspondiente a nuestra tesis doctoral, aún hoy en proceso, y conjuga tres conceptos: periferia, agrupaciones artísticas y espacios expositivos, en un crisol y en un marco cronológico específico: la ciudad de Lleida entre la restauración de la monarquía borbónica en España y el estallido de la guerra civil.

Partiendo de la condición periférica que marcó el devenir de Lleida entre 1875 y 1936 y que sentó las bases del fenómeno del *lleidatanisme*, trataremos un aspecto especialmente importante para comprender la evolución del arte leridano: las estructuras y los mecanismos que propiciaron el desarrollo de la actividad artística. Presentaremos una recopilación de los grupos y organizaciones de artistas activos en Lleida en este período, así como una compilación de sus actividades.

Sobre estos datos basamos nuestro análisis acerca de los efectos de un contexto periférico sobre la dinámica de la producción artística autóctona. Ésta parece ser más volátil que satelital en el caso de Lleida, determinada en gran parte por su lejanía —no sólo física— respecto tanto a los tradicionales centros artísticos como a núcleos urbanos de entidad que pudieran promover su dinamización por simple oposición y competencia.

Para conseguir este propósito nos hemos sustentado en la prensa periódica de Lleida y alrededores publicada durante el período 1875-1936, tanto sobre temática artística y cultural como de información local. Estos datos se han obtenido mediante el vaciado de los fondos del Arxiu Municipal de La Paeria, el archivo y hemeroteca del Institut d'Estudis Ilerdencs y los fondos documentales de entidades, artistas y otros personajes destacados de la cultura leridana tanto actual como anterior a la guerra civil.

Lleida 1875-1936: una aproximación

Han sido muchas las investigaciones sobre Lleida y su entorno, en especial sobre la postguerra y transición,¹ que han arrojado luz sobre la ciudad. Aun así, el período 1875-1936 no ha despertado especial interés, y a nivel de historiografía del arte éste es un nicho poco investigado a causa de la poca disponibilidad y la gran dispersión de las fuentes.

En esta época el país intentaba modernizarse a pesar de las crisis y contradicciones internas. Lleida era la cuarta ciudad de Cataluña (20.000 habitantes) e iniciaba su industrialización y mejora de infraestructuras y servicios, que la consolidaron como “capital interior.” No obstante, el caciquismo y un analfabetismo preocupante (en 1900 rozaba el 70%),² sumados al ritmo de crecimiento menor propiciado por los desequilibrios territoriales y sucesivas crisis históricas, precipitaron Lleida hacia una posición periférica dentro de Cataluña. También en la vida artística.

La periferia puede entenderse desde la *tesis del retraso*, cargando las tintas en su valor negativo,³ en la obligación moral de seguir a pies juntillas las tendencias irradiadas desde los lugares que marcan el compás. Sin embargo, una casuística tan transversal debe tomarse sin prejuicios. El diferencial entre territorios comunmente se ha aprehendido mediante la dicotomía centro-periferia, metodología habitual⁴ que en historiografía del arte —especialmente en la espa-

1. M. Pueyo, *Lleida: ni blancs ni negres, però espanyols*, Barcelona, Ed. 62, 1984; J. Vallverdú, “Notes sobre el ‘provincianisme’”, *Serra d’Or* 2-3, 1964, pp. 17-19; M. Lladonosa, J. Borrell, et al, “Lleida o la marginación”, *CAU*, 39, sept.-oct. 1976, esp. pp. 30-39; M. Lladonosa, F. Porta et al, *Lleida, problema i realitat*, Barcelona, Ed. 62, 1967.

2. Pese a que el analfabetismo cae hasta un 40% sobre los años 30, la preocupación por la falta de interés en el fomento de la lectura es habitual en la prensa. Véase *Vida lleidatana* 25, 1927, p. 6; *Ibid.*, 35.

3. J. M. Minguet Batllori, “La ruptura imposible”, en *Actas del IX Congreso Español de Historia del Arte II* (León, 29 sept. - 2 oct. 1992), León, Universidad de León, 1994, pp. 421-427.

4. Habitual en ámbitos como la geografía o la historia del diseño. Algunos ejemplos son A. Calvera, M. Mallol (ed.), *Historiar desde la periferia: historia e historias del diseño*, Barcelona, publicacions de la UB, 1999; o E. Mendi-zábal, “Algunes reflexions sobre la (nova geografia cultural des de la perifèria)”, *Documents d’Anàlisi Geogràfica*, 34, 1999, pp. 119-132.

ñola— es casi inédita. Es hora de tomar el testigo del CEHA de 1993⁵ y volver a observar Lleida y su historia del arte entre 1875 y 1936.

La periferia existe en tanto que un centro ejerce una influencia cuya intensidad disminuye de modo directamente proporcional a la distancia. Esta condición no tiene por qué ser vejatoria: todo recae en las actitudes. En esta época Lleida es, en gran parte, periférica. Periférica tanto a nivel catalán, pues nadie duda de Barcelona; como a nivel estatal, gracias a la organización centralizada del país. Además, cabe considerar un factor apuntado por Francesc Porta:⁶ la soledad de Lleida. La falta de un núcleo vecino⁷ que fuera un serio competidor —socorrida es la rivalidad Reus-Tarragona—⁸ y un contexto provincial tan parco en estímulos como el leridano propiciaron el conformismo, la cotidianización del sentimiento perdedor. La frustración se proyectó contra Barcelona en un duelo quijotesco que acentuó la marginalidad de Lleida frente un *cap-i-casal* indolente,⁹ que pensaba ya más en términos de *Catalunya-ciutat*¹⁰ que en las proclamas de una ciudad de provincias, muy ocupada en lamerse sus heridas pero aparentemente incapaz de cambiar los signos de los tiempos.¹¹

Aquí enraiza el *lleidatanisme*, postura muy estudiada en la postguerra cuyas primeras manifestaciones¹² aparecen al filo del siglo xx.¹³ No es sistemática, sino una exudación de desasosiego por la ciudad *carrinclonamente*¹⁴ amada y de ilusión por un despertar, optimismo con el que se

5. E. Trenc, "El arte leridano contemporáneo entre dos centros, Barcelona y Madrid", en Actas: VIII Congreso Nacional de Historia del Arte (Cáceres, 3-6 octubre 1990), Mérida, Editora Regional de Extremadura, 1993, pp. 557-560. No olvidamos a M. Freixa, M. C. Pena, "El problema centro-periferia en los siglos XIX y XX", en *Ibidem*, pp. 371-383.

6. F. Porta, "Lleida, la gran desconeguda", en M. Lladonosa, F. Porta et al, op. cit., pp. 65-72.

7. Tàrrrega no podía competir entonces con Lleida. No obstante, véase M. Escribà, "Un paral·lel Lleida-Tàrrrega", *Crònica Targarina* 728, 1925, pp. [3-4] y *Ibid.*, 729, 1925, p. [3]; o —, "Nota de l'art que belluga", *Toca Ferro* 62, 1933, p. 3

8. La competencia Reus-Tarragona está marcada por el convencimiento de Reus de haber asimilado su rol como centro. Por otro lado, Tortosa es un ejemplo muy próximo a la situación de Lleida. Véase E. Serra Ràfols "La Catalunya lleidatana. Una polèmica que voldriem amistosa", *Vida Lleidatana* 69, 1929, pp. 146-148.

9. Barcelona casi nunca se hizo eco de las reivindicaciones leridanas. Unas excepciones fueron el especial que *La Publicitat* de 19 de agosto de 1926 dedicó a Lleida, el artículo de C. Capdevila "La nostra gran ciutat interior", *La Publicitat*, 5 octubre 1928 o el de J. Sacs "La grandesa de Lleida", *Vida Lleidatana* 16, 1926, pp. 241-243.

10. Idea de Gabriel Alomar, propone una comunión ideal entre intelectuales barceloneses y los del resto del Principado.

11. "Ningú, doncs, no trobarà estrany si diem que és lògic i just que tot el bo ens vé de Barcelona.", A. de R., *Lleida*, v, 82, 1928, p. 12; "[...] això del centralisme [...] no és [...] cap intent dominador [...] a Barcelona no hi ha aquell sentiment de defensa local [...]". J. M. Muriá i Romaní, "El centralisme barceloní", *Occident* 71, 1932, p. 2.

12. —, "Pòrtic", *Camins* 3, 1934, p. 3: "El lleidatanisme, o significa amor per la ciutat, o és un mot buit."

13. Dicho movimiento no estuvo exento de críticas, siendo algunas tremendamente feroces, como las de E. Crous, "Provincianisme", *Art* 9 [1932], s.n. o *Ibid.*, "Justificació i acusació personal", *Art* 0, [1933], s.n.

14. *Carrincló*, adjetivo intraducible al castellano muy utilizado en la zona de Lleida, evoca algo provinciano, casi rancio.

intenta eclipsar la pasión:¹⁵ “Lleida estimada, [...] morta, per aixó [sic] [...] aquesta pasivitat [sic] [...]. Falten ideals [...], que hi obrem [...] com a lleidatans [...] [per] lo [...] progrés”.¹⁶ En cuanto al arte, la situación es prácticamente idéntica: Lleida estaba suficientemente lejos —física y espiritualmente— tanto de Barcelona como de Madrid u obviamente París como para que su situación deviniese, cuando menos, interesante.¹⁷ Lleida no dispone de una estrella polar para su desarrollo, hecho que *a priori* dificulta el despegue *in situ* de sus mejores figuras: los grandes artistas eclosionan y se consagran fuera de Lleida, la cual sólo los recibe como héroes en sus visitas, se lamenta del poco eco local de su valor y baña con una supuesta actitud lleidatanista sus quehaceres.¹⁸ ¿Lleida presenta un encefalograma artístico plano?

¡No estamos muertos, no estamos muertos!¹⁹

Dejando a un lado los talleres, la oferta de educación artística formal en Lleida es casi inexistente hasta principios del siglo xx.²⁰ En 1876, consta la presencia de una academia de dibujo,²¹ regentada por Pablo Bausac,²² y no es hasta 1902, con José Plana Castillo,²³ cuando aparecen nuevas evidencias.²⁴ A partir de entonces, un rosario de maestros y academias salpican la ciudad, empezando por el Instituto de Segunda Enseñanza y su profesorado de dibujo,²⁵ pasando por el

15. Publicaciones como *Lleida* o *Vida Lleidatana* son los mejores ejemplos de esta postura que intenta huir de la autoindulgencia y de la exaltación carrinclona excesiva.

16. M. Herrera i Ges, “Cosos de Lleida”, *Catalunya. Periòdic català*, 4, 1916, portada.

17. Curioso es el artículo de R. Xuriguera, “Mosaic”, *La Veu de Balaguer* 38, 1929, pp. 4-5, donde habla de meridianos culturales y afirma que el epicentro de la cultura se ha desplazado de París a Berlín.

18. No es raro ver estos calificativos junto a figuras como Gili i Roig, “dels pintors actuals [...] el més lleidatà de tots” (—, “De les viles adormides... Parlem-ne”, *Vida Lleidatana* 20, 1927, pp. 336-338). Un ejemplo casi caricaturesco es el de Xavier Gosé, “leridano, castizamente leridano, [...]” (— “Javier Gosé”, *Don Quijote* 7, 1915, p. 11).

19. Ante la duda sobre el encefalograma artístico leridano, nos hemos permitido evocar esta línea del guión de *Los Otros* para abrir esta sección.

20. Como la oferta educativa general, miserable hasta finales del siglo xix. R. Fernández et al, op. cit., vol. 8, pp. 192ss.

21. Consta que los hermanos Izquierdo fundaron en 1898 el colegio St. Jaume en el Peu del Romeu (esquina calle de Cavallers y calle Major) y que Lluís, dibujante y pintor pensionado a Madrid por la Diputación, era el responsable. No es descabellado pensar que impartió dibujo, pues entre sus discípulos estuvieron Botines, Bergós, Rosuero o Biosca.

22. La academia estaba situada en el tercer piso de la casa Boer, en la Plaza de Sant Joan, y ofrecía un aprendizaje basado en la copia de originales y el estudio de técnicas de composición (—, *Revista de Lérida*, 85, 1876, p. 327).

23. Plana fue un artista leridano conocido por sus dotes docentes y activistas. Entre sus discípulos están Viladrich, Borràs V. o Mercè. J. M. Nadal Gaya, *Diccionari de pintors, escultors, gravadors i dibuixants, Lleida*, Pagès, 2003, p. 9.

24. Plana fue profesor de dibujo en el Instituto de Segunda Enseñanza (fundado en 1845), en la academia preparatoria para carreras civiles y militares de la calle Major (*El Noticiero de Lérida*, 1, 128, contraportada) y en 1910 aparece entre el profesorado del Liceu Escolar, venerable centro educativo (*Boletín del Liceo Escolar* 125, 1910, contraportada.).

25. Vicens Soriano (catedrático; —, “Noves”, *lIerda*, 2, 1909, p. 15-16), Federico Reymundo (catedrático; —, “Noticiero”, *El Duende* 7, 1917, p. 4), Justo Almela (catedrático, regentó una academia; J. M. Nadal Gaya, op. cit, p.

Ateneo Escolar²⁶ y llegando a las academias privadas: en 1905 Carlos Mostany ofrecía clases de dibujo,²⁷ y alrededor de 1916 estaba activa una academia muy interesante, dirigida por Joaquín Xaudaró.²⁸ En 1918, la calle Mayor acogía la Academia Sirvent;²⁹ a finales de los años 20 la prensa especulaba sobre la apertura de una escuela de artes y oficios,³⁰ y en 1934 apareció una última escuela, la Academia Fortuny.³¹

El primer escalón, la garantía de aprendizaje, parecía cubierto. Sin olvidar el analfabetismo imperante, podría discutirse su calidad, la actitud del profesorado o el perfil del alumnado: aquellos con potencial o recursos *huían* al lado de grandes maestros; mientras que la gran mayoría atendió las lecciones entre cierta intrascendencia, aunque también consiguieron emerger artistas valiosos, que desarrollaron su obra y abrieron huella en el imaginario colectivo mediante la generación de espacios y mecanismos de apoyo a su arte: el siguiente escalón debía construirse casi desde cero.

Durante estos años, varias formaciones aglutinaron muchos artistas leridanos. De sobra es conocido este fenómeno en la historia del arte, pero en este caso, una reflexión acerca de sus características y de su razón de ser es necesaria. Casi todos los grupos leridanos no muestran un carácter programático y surgen de afinidades entre artistas. Esta particularidad hace que los grupos no tengan fechas de creación y disolución claras, sino una espontaneidad y variabilidad considerables. Además, la organización de exposiciones resultaba menos correosa, y los artistas se aseguraban la repercusión de sus obras: el grupo devenía un denominador común, pero la crítica los observaba individualmente.

El primer grupo fue el Tranquil Taller, más similar a una sociedad recreativa y cultural que a un grupo de artistas al uso, por la presencia de un director y por la celebración de juntas generales

53), Juan Rodríguez de Dios (Profesor; —, “Notes de redacció”, Lleida, II, 16, 1925, pp. 152-154) y Aureli Vicen Vila, profesor y catedrático, regentó una academia—, (—, “De tot”, Lleida, III, 21, 1926, p. 36; —, “Notícies”, Lleida, III, 29, 1926, pp. 145-146). Podría tratarse de un error, pero la “Llista dels senyors ateneistes” de Vida Lleidatana 21, 1927, pp. 372-373, lo reconoce como catedrático.

26. Sólo se conoce un profesor de dibujo, Juan Gausí (—, “Ateneo Escolar. Cuadro de profesores”, Hojas del Ateneo Escolar 1, 1914, pp. 12-13).

27. Lo Gat del Famades 7, 1905, publicidad de contraportada. Desde su estudio en los Porxos de Dalt, el pintor y escenógrafo ofrecía “Il·lions [sic] de Pintura y [sic] Dibuix.”, combinadas con salidas al campo.

28. Ubicada en la calle Major, ofrecía clases de dibujo y pintura en todas sus aplicaciones, y de ella salieron alumnos dignos de mención, como Josefa Saganóles o Antònia Mir (—, Renovación 33, 1916, p. 3).

29. Ofrecía cursos preparatorios para las carreras de artes industriales y bellas artes, además de estudios a partir de modelo vivo y salidas al campo (—, La Tadición leridana, II, 59, contraportada).

30. —, “Ciudadana”, Vida Lleidatana 34, 1927, p. 249. En 1918 la prensa menciona una escuela de artes y oficios, con Federico Reymundo entre el profesorado. Puede tratarse de una confusión con el instituto de segunda enseñanza. —, “Alfilerazos”, El Duende 50, 1918, p. 3. Sin embargo, la escuela parece activa en 1930 (—, “Noticiari”, Vida Lleidatana 90, 1930, p. 100). Por otro lado, la inauguración en Tárrega de una escuela similar (1933) fue todo un revulsivo.

31. Sita en la calle Sant Antoni y dirigida a la preparación de carreras técnicas, pese a ofrecer también “enseñanza de dibujo en todas sus variedades [...]. Clases especiales para señoritas.” (—, El Correo IV, 903, 1934, p. [2]).

de socios.³² Muy relacionado con la Sociedad Terpsícore,³³ pretendía dinamizar Lleida mediante sus actividades, mayormente bailes mensuales celebrados en los Camps Elisis hasta su traslado a la nueva sede de la entidad, inaugurada en 1878 en la antigua rambla de Cabrinety.³⁴

Más interesante resulta el Xop Bot,³⁵ cenáculo de artistas y filántropos activo desde finales del siglo XIX hasta 1938. Los socios y sus ilustres invitados³⁶ compartían libremente la sede, pero no por ello el Xop Bot fue un revulsivo para Lleida, pues las *xopbotades*³⁷ no eran compartidas fuera del círculo, actitud muy concordante con la discreta mentalidad de los socios. Éstos preferían dar rienda suelta a sus habilidades entre los muros del Xop Bot para su disfrute, convirtiendo la sede en una cámara de maravillas colmada de obras —habitualmente creadas *in situ*— que se mezclaban con colecciones de objetos de todo tipo aunque de alto valor lleidatanista, rescatados del olvido.³⁸

Los Heptantropos, Paco Mercè y Miquel Viladrich, fueron una pareja de artistas con mayor impacto gracias a su carácter subversivo. A ambos les unía tanto una gran amistad como una forma similar de entender el arte, y a ellos se aproximó Antoni Samarra. No realizaron actos públicos y su presencia en la prensa es mínima,³⁹ pero su huella se aprecia en dos conocidas revistas satíricas locales, *Lo Gat del Famades*, y *La Poticracia*, donde —habitualmente de la mano de Paco Mercè— se alborotaban conciencias mediante viñetas de ácida crítica política y social.

Cau d'Art (1927-1932) y Studi d'Art (1931-1932) coexistieron brevemente, y pese a ser vistos como antagónicos, las fuentes no revelan choques. Cau d'Art⁴⁰ unió a artistas noveles, inicialmente amparados por el centro de dependientes de Lleida pero que pronto gozaron del apoyo de mossèn Rufes, quien les cedió el ático de la capilla del Peu del Romeu como sede y escenario de

32. El director, Juan Reñé Romeu, aparece en la Revista de Lérida, III, 41, 1877, pp. 327-328; mientras que una noticia acerca de una junta de socios aparece en *Ibidem*, V, 5, 1879, pp. 27-28.

33. En muchas ocasiones la prensa las menciona a ambas e incluso las fusiona (Revista de Lérida, III, 32, 1877, p. 256).

34. Próximo a la Baixada de la Trinitat, "[...] existen medios [...] para facilitar el estudio del arte [...]. En la planta baja, [...] Salon [sic] de reuniones [...].— En el piso principal [...] obradores y talleres, [...], Archivo, Biblioteca [...]."— (—, "Crónica local", Revista de Lérida, IV, 6, 1878, pp. 46-49) Más adelante, la entidad quiere enriquecer la sede con un Museo, proyecto probablemente no ejecutado (*Ibid.*, I, IV, 13, 1878, pp. 103-104).

35. Se ha gozado de acceso a gran parte de información sobre esta agrupación gracias a la deferencia de la familia Roig Menéndez hacia nuestra investigación. Muy agradecida.

36. Socios fueron los hermanos Morera o Antoni Bergós; mientras que entre los invitados están Viñes, Granados, Gosé, Plana Castillo, Pedrell, Gili i Roig... Las esposas de los socios tenían vetada la entrada, con una sola excepción anual.

37. Las actividades más habituales, encuentros mensuales consistentes en una tertulia acompañada por una comida.

38. Varias fotografías muestran estancias de la entidad (véase Ciudad IX, VII, 1957), marcadas por el *horror vacui*.

39. —, "Noves" *Lleida*, I, 3, 1909, pp. 22-24.

40. Ramon Aguiló, José Bartoletti, Eusebio Broto, Antoni G. Lamolla, Josep M. Suau, Carmel Tapiol, *Ponx* y Francesc Carbó.

sus actividades,⁴¹ entre las que destacan especialmente dos exposiciones: la primera, con el cobijo del Ateneu (1929), donde la crítica valoró su condición de principiantes además de apostar por su protección y augurarles éxitos.⁴² La segunda tuvo lugar poco después, probablemente en el Círculo Mercantil y también auspiciada por el Ateneu. Dado el poco lapso de tiempo entre ambas, la crítica no reveló novedades.⁴³ Sin embargo, sí cabe subrayar un acontecimiento que demuestra la utilidad de estas uniones: la primera muestra individual de Carmel Tapiol, donde su pertenencia a Cau d'Art fue su carta de presentación.⁴⁴

Paralelamente, Ramon Roca, Cristòfol i Sanàbria fueron Uns Altres, colectivo que puede parecer opuesto al Cau d'Art, pese a que casi no mantuvieron dialéctica. El grupo, posible embrión de Studi d'Art, vivió al margen de las entidades y tuvo una vida muy corta, marcada por una exposición.⁴⁵

Cau d'Art compartió escenario —y miembros, como Lamolla— con Studi d'Art,⁴⁶ grupo de artistas más consolidados del que sólo constan dos muestras. La primera (1932), ejecutada aparentemente sin apoyo externo en el Casino Independent, sacó a relucir individualidades dentro del grupo y la crítica fue positiva.⁴⁷ Éstas —Cristòfol, Lamolla y Sanàbria— fueron muy aplaudidas en la segunda y muestra, posiblemente celebrada en las Galeries Laietanes.⁴⁸ La crítica apreció mejoras de calidad; mientras la prensa local los enarbó para “demostrar que a Lleida hi ha [...] joves que senten [...] l'art.”⁴⁹

Finalmente, es el turno del fenómeno de *Art*. Publicación corta (10 números, 1932-1933),⁵⁰ fue un latido vanguardista en un contexto apático⁵¹ que aglutinó a jóvenes decididos a sacudir

41. Curioso es el ciclo de conferencias que organizaron entre enero y abril de 1932: la única comunicación sobre arte fue pronunciada por Ramon Aguiló el 16 de abril.—, “De setmana a setmana” *Occident* 44-46, 53, 58, 1932.

42. La muestra tuvo lugar en el Museu Morera (*Vida Lleidatana* 82, 1929, contraportada; y A. Vicen Vila, “Les exposicions. Dibuxos, pintures i escultures de l'agrupació 'Cau d'Art'”, *Ibid.* 83, 1929, p. 471-475).

43. —, “Notes”, *Lleida* VII, 110, 1930, pp. 19-23.

44. —, “De setmana a setmana”, *Occident* 42, 1932, p. 7.

45. Celebrada en el Museu Morera (1930) (—, “Noticiari”, *Vida Lleidatana* 100, 1930, p. 295-296).

46. Francesc Charles Pardell, Leandre Cristòfol, Antoni Garcia Lamolla, Josep Sanàbria y Josep Tufet. Se desconoce su paradero, pero *En Lleida* III, 31, 1926, p. 2, aparece una fotografía de la calle Cavallers con una indicación pintada mostrando hacia dónde se encontraba su local.

47. “[una mostra] de la seva suficiència [...], lliure dels prejudicis i tradicionalismes [...] [d]els artistes [sic] de províncies, que no tenen l'orientació [...] [i] puguin estudiar les corrents modernes.” (J. Soldevila, “L'exposició 'Studi d'Art'”, *Occident* 53, 1932, p. 2).

48. —, “Notes vàries”, *Occident* 83, 1932, p. 3; la crónica de J. Soldevila, “Exposició Studi d'Art”, *Ibid.* 84, 1932, p. 2, indica que la muestra se celebró en el Casino Independent de Lleida, aunque el artículo alimenta la duda. En esta muestra también participó Miquel Casanovas, un tallista de piedra, “que [...] se'ns revela com un artista notable”.

49. J. Soldevila, *Ibidem*.

50. La revista ha sido objeto de varios estudios, como V. Mallol, *La revista "Art" de Lleida*, Lleida, Institut d'Estudis Ilerdencs, 1995; o J. M. Garcia, *D. Sistac, Art o l'avantguarda a Lleida, 1933-1934*, Lleida, Ajuntament de Lleida, 1987.

51. E. Crous, *Memòries* (a cura de J. M. Garcia), Barcelona, Mediterrània, pp. 94ss

Lleida de su provincianismo difundiendo la modernidad. Éste sí puede considerarse un grupo,⁵² que planeó iniciativas de éxito desigual.⁵³ Una recepción tibia, sumada a la sensación de martilleo en hierro frío llevaron *Art* a su pronta extinción. Aun así, el círculo no se disolvió y sus miembros intentaron mantenerse fieles a un espíritu que, como tantos otros, sufrió un duro revés con la guerra civil.⁵⁴

Espacios expositivos en Lleida, 1875-1936

A finales del siglo XIX, la infraestructura expositiva en Lleida era inexistente, y llegamos a la guerra civil con una trama de locales nada desdeñable. ¿Qué ocurrió en este período? Esta proliferación no es casual. En perspectiva, observamos dos tipos de espacios expositivos, relacionados con un acontecimiento clave: la exposición de 1912. Antes, la proporción de arte expuesto era significativamente baja, pues no existían locales *ad hoc* y los artistas se servían de escaparates para exhibir sus obras.⁵⁵ Estas muestras eran altamente improvisadas, sin más publicidad que la reseña de la prensa y con pocas opciones de continuidad, ya que pocos fueron los comercios que ofrecieron sus escaparates en más de una ocasión.

Hemos identificado siete comercios realizando esta actividad, siendo los más antiguos la Casa José Sol Torrens y la tienda de muebles López. Éste último acoge cuatro muestras, aunque tres de los artistas eran pensionados por la Diputación que se servían del escaparate para mostrar la obra a entregar a la administración.⁵⁶ Cabe esperar hasta en 1911 para tener más noticias: en la librería de José A. Pagès se admiraron dos bustos de Borràs Perelló;⁵⁷ y un lustro más tarde, se unen a tal ejercicio la Casa Lavaquial y la Casa Ribé.⁵⁸ En 1917, la sastrería Pujol exhibió una obra

52. Con Crous, Viola y Bonet al timón, acompañados por colaboradores como Lamolla o Ramon Xuriguera.

53. Iniciativas como un cineclub, que celebró dos sesiones con films de vanguardia rusa (— “Cine-club”, Art 1, s.n.; A. Bonet, “Cock-tail”, Art 2, s.n.); un grupo de teatro (—, “Teatre universitari”, Art 2, s.n.), una productora, *Imán Films*, que inició la producción del film *Sang d’adolescent* (—, “Iman Films”, Art 2, s.n.). También se firmó un manifiesto contra la Paeria (febrero 1934), que criticaba la devaluación de la cultura leridana y censuraba la gestión del ayuntamiento, subrayando el poco apoyo prestado a las propuestas vanguardistas.

54. Un ejemplo de esta unión fue el gesto de Crous, Cristòfol y Lamolla en los altercados de la exposición-concurso de primavera de 1934. E. Solé, *Enric Crous-Vidal, enfant terrible*, Lleida, Ed. de la Clamor, 2008, pp. 46-49.

55. La única excepción que nos consta ocurre en 1909, cuando la Paeria acoge una muestra de Antoni Samarra, quien un año antes había triunfado en la Sala Parés (Bronja, “L’exposició d’en Samarra”, *Ilerda* 1, 1909, p. 4).

56. La Casa José Sol Torrens mostró un cuadro en 1879 del cual, no se ha podido identificar ni el título ni el autor (—, “Crónica”, *El Criterio Católico*, III, 84, 1879, s.n.). En enero de 1886 la Casa López —calle Mayor 60— mostró el “Pescador sicilià” de Manuel Villegas y un retrato del natural de Plana Castillo (—, “Mordiscos”, *El Perro* 28, 1886, pp. 2-4). En 1897, albergó un busto en terracota de Pedro Fuertes, por Prudencio Murillo (—, “Noticias”, *El Loredán* 62, 1897, p. [3]); mientras que en 1899 Carlos Mostany expuso “un manoll [sic] de [...] cuadros [sic] que deixan [sic] veurer [...] [el] progrés [...]” (—, “Pesca Setmanal”, *La Rialla* I, 5, 1899, p. [3]).

57. Los bustos, en barro crudo, eran los retratos de Ricard Viñes y Enric Granados, y el establecimiento que los acogió tenía entrada tanto por la calle Mayor 49 como por Blondel 25.

58. La Casa Lavaquial aún hoy se encuentra en la plaza Paeria (en el número 2; originalmente en el 14), y en mayo de 1916 mostró un cuadro orientalista de Joaquín Xaudaró. (R.F., “Assumptes d’art”, *Catalunya. Periòdic català*

de Reymundo, y la última noticia de este tipo nos lleva hasta la primera muestra de Bartoletti y Crous (1928), en la tienda de fotografía Gausí.⁵⁹

El punto de inflexión fue la exposición de artistas leridanos (mayo 1912), acto destacado de la fiesta mayor más trascendente en la Lleida anterior a la guerra civil.⁶⁰ Entre sus consecuencias se encuentran el clamor a favor de un museo para la ciudad⁶¹ y un cambio de tendencias expositivas: se abrieron las puertas a espacios *ad hoc* para exposiciones, siendo la mayoría de titularidad pública o relacionados con alguna entidad. Surge, pues, la voluntad de difundir y promocionar tanto el conocimiento del arte como la experiencia estética.

Las instituciones que acogieron muestras de arte contemporáneo⁶² fueron el Museo de Arte (Museu Morera a partir de 1925), el Círcol o Casino Mercantil y los casinos Independiente y Principal. Lógicamente, el museo fue la más importante, tanto por su condición como por su teórico apoyo institucional.⁶³ No nos detendremos en su historia,⁶⁴ sino en que desde su fundación hasta 1927 —otra fecha clave, como veremos— la colección expuesta es terriblemente estática.⁶⁵ En 1925, el museo custodiaba unas 400 piezas: había llegado el momento de organizar muestras temporales con dos objetivos: honrar póstumamente a artistas locales consolidados y dar a conocer artistas leridanos, algunos de cuales ya estaban cerca de su consagración.⁶⁶

Después de esta sequía, en un año el museo acogió ocho exposiciones temporales,⁶⁷ pues la inercia de “un pla de divulgació [sic]”,⁶⁸ facilitó la feliz sucesión de las muestras: en 1928 expusieron Shum y Botines,⁶⁹ seguidos de una muestra póstima de Antoni Samarra que permitió ampliar

8, 1916, s.n.). En julio del mismo año, la Casa Ribé acogió una pintura de José Martínez. (Pincel, “Notas de arte”, Renovación 26, 1916, p. 3).

59. Reymundo mostró Un retrato de de Alfonso XIII —, “Nota de arte”, El Duende 42, 1917, p. [2]; mientras que las piezas de Crous y Bartoletti fueron, curiosamente, de asunto religioso. Véase —, “Garba”, Lleida, v, 69, 1928, p. 20-22.

60. Fue un acontecimiento sin precedentes: en la Paeria se mostraron 214 obras de 30 artistas distintos, todos originarios de la provincia de Lleida.

61. A[lfred Pereña], “Ante la clausura de la Exposición de Arte”, El Ideal, 5 junio 1912.

62. El museo arqueológico provincial y el Museo Diocesano también estuvieron activos también por aquel entonces.

63. El Museo de Arte de Lleida nació del acuerdo entre la Diputación y la Paeria, quienes formaron su Patronato. No obstante, el presupuesto era escaso, y en muchas ocasiones se criticó el desdén y la lentitud del mismo.

64. E. Porta, J. Navarro *Història del Museu Morera, 1915-1990*, Lleida, Ajuntament de Lleida, 1990.

65. Formada a partir de las donaciones de Jaume Morera, los depósitos del Museo del Prado, el traslado de piezas del museo arqueológico y la compra de obras de Gosé una vez clausurada su exposición póstuma (1919), disponía de una sala dedicada a éste en 1920 y otra dedicada a Carlos de Haes en 1924, pero la colección mostrada no variaba.

66. E. Porta, J. Navarro, *Ibid.*, pp. 67-70.

67. X., “Lleida, ciutat d’exposicions”, Lleida v, 63, 1928, pp. 12-13. Entre estas exposiciones destacan las de Gili Roig (póstuma), Raimundo Cortijo o Enrique Porta.

68. “[...] la realització del qual es va portant a cap, fins ara, sense deturpiments [sic].” —, “Obres de Samarra al Museu Morera”, Lleida v, 73, 1928, pp. 6-7.

69. Lleida v, 63, 1928, p. d y *Ibid.*, v, 71, pp. 19-20, respectivamente.

la colección hasta el ponderarse la apertura de una sala dedicada a éste.⁷⁰ Al año siguiente se mostraron grabados de Antoni Ollé y caricaturas de Marian Baig;⁷¹ mientras que a partir de 1930 el ritmo se ralentiza, con *tan sólo* la muestra de Uns Altres, seguida en 1931 de una exposición de Dionís Nadal.⁷² Entonces, cabe esperar hasta 1934 para encontrarnos con la última exposición temporal antes de la guerra civil: la exposición-concurso de primavera, que congregó 138 obras de 25 artistas.

Otras sedes expositivas fueron el Círcol Mercantil y el Casino Independent, próximos al Ateneu Lleidatà (fundado en 1925);⁷³ como también el Casino Principal. Por esta razón, la precariedad expositiva en Lleida se alargó hasta 1927: las entidades dispuestas a trabajar por ello no aparecieron hasta entonces y, después de una fase de adaptación, fue el Ateneu quien realizó una ingente tarea a favor de las muestras temporales de arte en Lleida. Para ello disponía del Círcol Mercantil, su sede,⁷⁴ y del Casino Independent, que parece ser una sala de conciertos habilitada para albergar exposiciones. No obstante, éstos no fueron los únicos escenarios de sus propuestas, sino que algunas exposiciones celebradas en el Museu Morera fueron fruto de su iniciativa.⁷⁵

La actualidad es la característica principal de sus muestras. Los artistas apoyados por el Ateneu están en plena ebullición creativa; mientras que muchos de los expuestos en el Museu Morera ya lucían galones. Esta dinámica se rompe con la guerra, pero entre 1927 y 1936, ambos locales acogieron un total de dieciséis muestras que, junto a las del Museu Morera, formaban un apreciable entramado. Destacan especialmente tres muestras de Enric Crous (1927 y 1929, Círcol Mercantil; 1930, Casino Independent),⁷⁶ una colectiva de Pardiñas de Miguel y Niko (1927, Casino Independent).⁷⁷ y, en 1936, un Lamolla y un joven Benseny exponían en el Círcol Mercantil.⁷⁸

70. Sin embargo, el proyecto no fue ejecutado. —, "Obres de Samarra al Museu Morera", Lleida v, 73, 1928, pp. 6-7.

71. Ollé expuso 26 obras en una muestra patrocinada por el Ateneu (—, "Exposició Antoni Ollé i Pinell", Vida Lleidatana 81, 1929, p. 446. Sobre Baig, sólo se conoce la fecha de su muestra: —, "Noticiari", Vida Lleidatana 83, 1929, p. 480.

72. Las referencias al respecto de esta muestra son muy débiles. —, "Llambregades", Art 3, [1933], pp. 1-2.

73. —, "Interpretaciones", Lleida II, 10, 1925, pp. 42-45.

74. —, "Garba", Lleida v, 85, 1928, pp. 20-23.

75. Es el caso de las exposiciones de Antoni Ollé i Marian Baig.

76. —, "La joventut que treballa", Lleida IV, 10, 1927, p. 21; —, "Noticiari", Vida Lleidatana 85, 1930 p. 16.; —, "Noticiari", Vida Lleidatana 100, 1930, pp. 295-296. En esta última exposición, Crous, "anti-artista", mostró una obra, la *Pantomima Bohèmia*, la cual se encuentra desaparecida y de la que se desconocía su aspecto hasta ahora, cuando nos complace anunciar la localización de unas reproducciones de la misma, cuyo estudio será divulgado próximamente.

77. —, "Els nostres artistes", Lleida IV, 46, 1927, p. 56. Nicolás Martínez Lage (Niko) protagonizó una exposición individual en el Casino Principal ese mismo año (R[amon] X[uriguera], "La joventut que treballa", Lleida v, 67-68, 1928. pp. 26-27); así como otra al año siguiente en el Casino Independent (—, Lleida v, 71, 1928).

78. E. Mesalles, "En Lamolla i les seves pintures", Institut 10, 1926, p. 6. Benseny, con sólo 22 años de edad, ya había triunfado en el Centre Comarcal Lleidatà de Barcelona: —, "Exposició Pintura, Benseny", Orientacions 13, 1926, p. 2.

Los únicos artistas foráneos invitados fueron Bon y Antònia Trencs, que expusieron en el Círcol Mercantil en 1934.⁷⁹

Sobre el Casino Principal basta decir que su actividad fue menor, ya que en este período tan sólo se tiene noticia de dos muestras.⁸⁰ Parece claro que los fines y medios de esta sociedad diferían de los del Ateneu y salas afines, sin entrar por ello en disputas. Se trataba, simplemente, de diversidad.

Conclusiones

Lleida no era una ciudad fantasma en lo que a vida artística se refiere. Todos los eslabones de la cadena (enseñanza, artistas y espacios y agentes expositivos) están cubiertos entre 1875-1936, e incluso hemos identificado fases en su desarrollo. Éste es el caso del efecto de la exposición de 1912 sobre las infraestructuras expositivas de la ciudad o del año 1927 como momento de especial actividad expositiva en el Museu Morera y en los espacios administrados por el Ateneu Lleidatà.

De todos modos, este dinamismo quedaba circunscrito a una órbita local, que raramente trascendió los límites de la ciudad y que aún más extraño fue su eco más allá de la provincia. Si bien algunos maestros eran artistas foráneos, el siguiente eslabón lo protagonizaban los artistas locales. En cierta medida ésta es una situación lógica, pero debemos subrayar que ante el momento de la difusión, de la experiencia artística pública, raramente se presentan ni se mencionan artistas foráneos, como tampoco se muestran ejemplos de tendencias que marcan el compás de la modernidad en los lugares centrales de la historia del arte. La excepción la encontramos alrededor *Art*, donde la rebeldía contra el *statu quo* del arte leridano iba a la par con el deseo de difundir el pensamiento vanguardista.

Esta casuística viene propiciada en gran parte por el modo en que la población leridana asimila y proyecta su condición periférica. Lleida es periférica... ¿respecto a qué centro? Barcelona y Madrid estaban *demasiado* lejos, la ciudad sufría la suma de los efectos de un alto analfabetismo, los estragos de las crisis históricas y su situación excesivamente solitaria en un entorno con un pulso cultural y intelectual débil. Todo ello hizo mella en las actitudes, y sentirse perdedor antes de empezar fue habitual. El *lleidatanisme* fue la catarsis de esta frustración, depurada en forma de pasión localista, de *carrincloneria* obsesiva y autocomplaciente, donde el dolor ante la ciudad amada se combinaba con los suspiros de espera de su despertar intelectual.

La prensa ejerció un rol muy importante en la forja y penetración del pensamiento lleidatanista, y en lo que a la producción de los artistas locales se refiere, el impacto de estas tesis no se aprecia directamente más allá de una elección temática dentro de unos márgenes aceptables (algunos retratos, paisajes o incluso las ilustraciones satíricas, por ejemplo). Por otro lado, el aire de exaltación localista no se hace presente en la mayoría de las producciones

79. A. Cortada, "Exposició Bon-Trencs", Camins 6, 1934, pp. 13-14.

80. Una de Niko en 1927 (ver nota 81) y una de Pardiñas de Miguel en 1936 (—, "D'art", Orientacions 18, 1936, s.n.).

artísticas; como tampoco es éste el pensamiento último que guía las actuaciones de los artistas o de los grupos creados, aunque éste sí es parte importante de la motivación de entidades como el Ateneu.

Finalmente, sólo queda decir que no nos alineamos junto a las llamadas tesis del retraso en la asimilación de tendencias. La situación del arte leridano no se explica a partir de una supuesta demora en la recepción de ideas, tendencias u otras informaciones de cariz artístico. La actitud adoptada por la intelectualidad local es determinante, pues la circulación de ideas no se extingue más allá del radio de influencia de los centros, y está en la mano de los artistas el conocerlas o ignorarlas, del mismo modo que su voluntad por asimilarlas y difundirlas —esto incluye *regresar* a la periferia para transmitir las— echando mano de la infraestructura disponible o trabajando a favor de su desarrollo, es tanto o más crucial que el gesto del público y la crítica, tanto o más vital que el eco obtenido.

La imagen del mal comportamiento en Castilla a través de los espacios marginales al final de la Edad Media

FERNANDO VILLASEÑOR SEBASTIÁN

Fundación Española para la Ciencia y la Tecnología

En los años finales del Medievo, al igual que en toda la Europa Occidental, Castilla vive un paganismo revivificado. Existe una crisis de la iglesia y los valores tradicionales, acompañada de un renovado afán por gozar de la vida, que se traduce en una inmoralidad desbordante. Ante esta situación se desarrolla un deseo de buscar refugio en un mundo que mezcla invención y realidad, para olvidar o ensombrecer el entorno en el que se vive y poder alcanzar vías de superación. Este nuevo contexto lleva a crear espacios vulnerables a la expresión de ataques hacia el viejo orden inalterable, incapaz de controlar un mundo en constante transformación.

Contagiada por un sentimiento colectivo en toda la Europa Occidental, Castilla en la decimoquinta centuria va a vivir un paganismo revivificado. Esta nueva actitud vital afecta a las costumbres, pero no a las creencias. Existe una crisis de la iglesia, y un renovado afán por gozar de la vida, que se traduce en una inmoralidad desbordante. A esto ha de añadirse una fuerte influencia del clero, quien combina la defensa de sus intereses y su misión como administradores del Evangelio, con una concepción estática de la sociedad al parecerles su orden interno suficiente para asegurar los fines religiosos del hombre, aunque existiera conciencia de sus defectos¹.

Esto llevó también a que existiera una convivencia entre la permanencia de los valores propiamente “medievales”, su crisis y una progresiva adaptación del gusto hacia los modelos de la antigüedad a través de la acción de unas minorías que mostraron un temprano interés por las doctrinas del humanismo italiano². En contra de lo que se ha pensado tradicionalmente, aunque la época del humanismo hispano se ha centrado en el siglo XVI, ya la Castilla del XV estaba

1. De gran interés, el reciente estudio de M^a Dolores Teijeira Pablos, “Vicio y ¿castigo? en las sillerías de coro: una visión crítica del pecado en el tardogótico hispano”, *Clio y Crimen*, 7, 2010, pp. 159-176.

2. P.O. Kisteller, “The European Difusión of Italian Humanism”, *Italica*, XXXIX (1962), p. 120, y más específicamente el ya clásico estudio de Ottavio Di Camillo, *El humanismo castellano del siglo XV*, Valencia, Fernando Torres, 1976.

abonada para que, adaptado a la idiosincrasia social y cultural del entorno, se manifestara de múltiples y variadas formas³.

De este modo, se irá abriendo progresivamente un abismo entre la cultura teológico-eclésiástica y la científico-profana⁴. La actuación de los precursores de las nuevas formas se realizan en un mundo donde predominan los modelos góticos, también importados, y en el que se comienzan a vivir nuevos aires culturales y artísticos que cuestionan el mundo medieval. Lo que se va a desarrollar es un arte ecléctico, atraído por lo complejo, carente de modelo pero con una fuerte personalidad que se debate entre las formas nórdicas y meridionales llegadas a los reinos hispanos y traídas por artistas que procedían tanto de la Europa septentrional como de la cuenca mediterránea. Sin embargo, esto tampoco suponía una novedad; Castilla ya había hecho gala de este eclecticismo durante todo el medioevo⁵.

Como referencia, puede señalarse que, a fines del siglo XV, se califica como arte “moderno” a las obras realizadas de acuerdo con el sistema constructivo gótico, que no está concluido en sus posibilidades de innovación, y que lo romano pertenecería a un ámbito de lo que hoy se entiende como renacentista⁶.

Esta ausencia de modelo lleva también a crear espacios vulnerables a la expresión de ataques hacia el viejo orden inalterable, incapaz de controlar ese mundo en constante transformación⁷. Frente al prestigio público e institucional desarrollado por la monarquía castellana durante la centuria como “renovadora de la integridad del glorioso reino de los Godos en España”, surgen desde una fecha temprana escarnejadas críticas que se agudizan y van centrando su ataque contra la oligarquía aristocrática causante del constante estado de guerra civil y de enfrentamiento entre nobleza y monarquía⁸.

3. Isabel Mateo Gómez, *Sobre el autor de los dibujos de la Genealogía de los Reyes de Don Alonso de Cartagena*, Burgos, Institución Fernán González, Academia Burgense de Historia y Bellas Artes, 2005, p. 11.

4. Domingo Buesa Conde, “El prestigio de la cultura en la España de los Reyes Católicos”, en M^a Carmen Lacarra (ed.), *Las Artes en Aragón en el reinado de Fernando el Católico (1479-1516)*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1993, p. 12.

5. José María de Azcárate Ristori, “Sentido y significación de la arquitectura hispanoflamenca en la corte de Isabel la Católica”, *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, 37, 1971, p. 202.

6. Víctor Nieto Alcaide, “Renovación e indefinición estilística, 1488-1526”, en idem, *Arquitectura del Renacimiento en España, 1488-1499*, Madrid, Cátedra, 1989, p. 14. Habrá de hacerse, no obstante, una precisión respecto al lenguaje del llamado “Gótico Tardío” en la Península. Iniciado por aquellos artistas llegados a la corona de Castilla en torno a 1440, permitió la formación de españoles en estos talleres, los llamados hispanoflamencos, evolucionando posteriormente hacia una doble opción divergente en el intento de adaptación de la realidad castellana a la renovación de la arquitectura gótica. Por un lado, la corriente que discurre paralela a ésta y se prolonga hasta los años setenta, enlazando la arquitectura tardogótica con la nueva arquitectura “a lo romano”. Por otro, la vertiente cientifista que se rastrea hasta 1542, año de desaparición de los principales maestros. Begoña Alonso Ruiz, *Arquitectura tardogótica en Castilla: los Rasines*, Santander, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cantabria, 2003.

7. Fernando Checa Cremades, “Cultura y sátira en la España de la segunda mitad del siglo XV”, en idem, *Pintura y Escultura del Renacimiento en España (1450-1600)*, Madrid, Cátedra, 1983, pp. 33- 36.

8. Julio Rodríguez Puertolas, *Poesía de protesta en la Edad Media castellana*, Madrid, 1968; idem (ed.), *Poesía crítica y satírica del siglo XV*, Madrid, 1981.

Cronológicamente, las primeras parecen ser los ataques contra Pedro de Frías, favorito de Enrique III entre 1398 y 1405. Alfonso Álvarez de Villasandino, Fray Lope del Monte, Fray Diego de Valencia, Pérez de Guzmán y Alfonso Sánchez de Jaén escribieron sobre este prelado y sus composiciones fueron incluidas por Juan de Baena en su *Cancionero*⁹.

Los acontecimientos del largo y turbulento reinado de Juan II ocasionaron muchas sátiras e invectivas¹⁰. En 1410 se escribe *El Libro de los gatos*, que arremete contra el poder civil y eclesiástico, además de satirizar a las clases privilegiadas en general, con 58 apólogos cuyos protagonistas son animales¹¹. Hacia 1450 se sitúa el anónimo *Libro de la consolación de España*, amarga meditación sobre la Castilla del siglo XV llena de pesimismo y lamentaciones por las terribles guerras que la azotan y en el que se describe cómo “está la mezquina España, triste y temerosa, en lágrimas envuelta”¹². Realizando una total desmitificación caballeresca se componen *Las coplas de la panadera* (1445), nacidas de la rabia que produjo la batalla de Olmedo en la que las tropas de Juan II derrotaron a la nobleza sublevada¹³.

En época de Enrique IV, la sátira política y social florece en obras de poetas conocidos o en composiciones anónimas y refleja un ambiente de descomposición. Algunas de las sátiras más admirables de esta época las escribió el funcionario converso Juan Álvarez Gato, quien reprochaba a Enrique IV su ingratitud y las calamidades de su reinado¹⁴. Las *Coplas de Mingo Revulgo*, obra del converso fray Iñigo de Mendoza (1464), suponen un serio alegato contra la nobleza que exprime al pueblo y contra las siempre cuestionadas costumbres del rey¹⁵. La crítica llega a extremos grotescos en las *Coplas del Provincial*¹⁶, que retratan los últimos años de reinado denunciando la inmoralidad de la clase dominante con un lenguaje procaz y antisemita¹⁷.

9. Kenneth R. Scholberg, *Sátira e invectiva en la España Medieval*, Madrid, Editorial Gredos, 1971, p. 229.

10. Scholberg, op. cit, p. 229.

11. Buesa Conde, op. cit, p. 13. *El Libro de los gatos*, ed. de John Esten Keller, Madrid, CSIC, 1958 y James F. Burke, “More on the tittle *El libro de los gatos*”, *Romance Notes*, IX, 1967-1968, pp. 148-151. Una interesante edición es la de Bernard Darbord (introduction et notes), *Libro de los gatos*, Paris, Publication du Séminaire d’Etudes medievales Hispaniques de l’Université de Paris, 1984.

12. Julio Rodríguez Puertolas, “*El Libro de la consolación de España*, una meditación sobre la Castilla del siglo XV”, en *De la Edad Media a la Edad conflictiva. Estudios de literatura española*, Madrid, Gredos, 1972, pp. 188-208.

13. Las ediciones son las siguientes: *Coplas de la panadera*, ed. de Vicente Romano García (edición, prólogo y notas), Navarra, Aguilar, 1963; *Coplas hechas sobre la batalla de Olmedo que llaman de la Panadera*, ed. de Elia Paola (introducción, texto crítico e note), Verona, Università degli Studi di Verona, 1982; Nilda Guglielmi, “Los elementos satíricos en las Coplas de la panadera”, *Filología*, XIV, 1970-1972, pp. 49-104.

14. Scholberg, op. cit, p. 243.

15. *Las coplas de Mingo Revulgo*, ed. de Luis de la Cuadra Escrivá de Romaní (introducción y notas), edición facsimilar del códice conservado en la Biblioteca Nacional, Madrid, Artes Gráficas Clavileño, 1963. La mejor descripción del contenido de las *Coplas* sigue siendo la que Hernando del Pulgar puso en la breve introducción a sus glosas, que todo el mundo cita. Las acusaciones son muy conocidas: el poeta culpa al monarca de rodearse de consejeros jóvenes (“andas tras los zagales...”), de ser holgazán y descuidar el rebaño, de gastar los tributos inutilmente, de no cuidarse de la pureza de la religión, etc.

16. R. Foulche-Delbosc, “Las Coplas del Provincial”, *Revue Hispanique*, 5, 1898, pp. 255-266.

17. Buesa Conde, op. cit, p. 14.

Como ha señalado Teijeira Pablos, en relación con el estamento clerical, la documentación catedralicia coetánea a la creación de las sillerías corales está plagada de referencias a los pecados habituales del clero capitular, fundamentalmente amancebamiento, conducta desordenada –presencia habitual en tabernas y casas de juego, participación en peleas y pendencies–, falta de decoro en el vestir y en el modo de vida, con una clara tendencia al lujo excesivo y a la falta de sobriedad, además del muy extendido descuido de los deberes religiosos –falta de asistencia a coro o conducta inadecuada cuando se asiste–, aparte de no cumplir adecuadamente con otros deberes religiosos, como confesarse o asistir a otras celebraciones litúrgicas¹⁸.

Ante esta progresiva situación de crisis, durante la segunda mitad del siglo XV se desarrolla un deseo de buscar refugio en un mundo que mezcla invención y realidad, para olvidar o ensombrecer el entorno en el que se vive y poder alcanzar vías de superación. Estos caminos van a ser fundamentalmente tres: el desarrollo de la sátira, la crítica y el humor¹⁹, con un sentido moralizante, que se va a desarrollar en distintas facetas de la cultura, elaborando discursos que complementarán los presupuestos hegemónicos; la recuperación del ideal caballeresco y la aplicación de un nuevo concepto de la ciencia²⁰.

El hibridismo que se desarrolla en las manifestaciones artísticas de este momento, alejadas de la ortodoxia formal, permite que existan espacios donde el artista puede hacer gala de su invención, reinterpretando la sociedad en la que vive y denunciando, paradójicamente, los valores de las élites para las que trabaja. La sátira es lo que mejor refleja los problemas, preocupaciones y conceptos morales de una época. Este sentido se plasma perfectamente en los relieves de las misericordias de los coros –donde el muestrario de refranes es inmenso²¹–, en los márgenes miniados de las miniaturas, en las arquivoltas y en las orlas que rodean vanos y espacios sepulcrales. Estos espacios “marginales” comparten motivos, que presentan un trasfondo cultural en la tradición literaria y folklórica que nutre la permeable pero definida identidad castellana. Al no desarrollarse en España una sociedad cortesana al estilo de la borgoñona, ni una clase comercial o intelectual como la florentina, el arte continuó siendo en gran medida predominantemente religioso, como lo había sido a lo largo de la Edad Media²². La sociedad necesitaba de estos espacios

18. Teijeira Pablos, op. cit, 2010, p. 163, nota 7. La autora señala el estudio de Ana Arranz Guzman, “Amores desordenados y otros pecadillos del clero”, *Pecar en la Edad Media*, Madrid, 2008, pp. 227-262.

19. Sobre esto, v. Fernando Galván Freile, “Entre la diversión y la transgresión: A propósito del humor en las artes plásticas medievales”, *Cuadernos del CEMyR*, 12, 2004, pp. 37-68.

20. Buesa Conde, op. cit, p. 16.

21. A pesar de existir amplia bibliografía sobre el tema, que se centra en aspectos locales, pionero el artículo de Isabel Mateo Gómez, “La sátira religiosa en las sillerías de coro góticas españolas”, *Archivo Español de Arte*, XLVII, 1974, pp. 301-315; pero la obra fundamental es Isabel Mateo Gómez, *Temas profanos en la escultura gótica española. Las sillerías de coro*, Madrid, 1979. Sobre aspectos de carácter estético Juan Antonio Ramírez Domínguez, “Notas para una estimación de la sátira religiosa en las misericordias de algunas sillerías de coro”, *Revista de ideas estéticas*, 1975, pp. 109-121, y D. y H. Kraus, *Las sillerías góticas españolas*, versión española de Ramón Rodríguez Álvarez, Madrid, Alianza, 1984.

22. Checa Cremades, op. cit, p. 33.

“marginales” para transmitir contenidos de carácter profano, que expresaran una reacción crítica de tipo satírico.

La recuperación del ideal caballeresco y de lucha heroica²³, en modelos como Hércules y su cristianización en San Miguel o San Jorge, presenta una amplia nómina de ejemplos que se asimilan, aunque alejados morfológicamente de los primitivos prototipos, a los conceptos de pelea y triunfo sobre las fuerzas del mal. Existe también una recuperación del concepto de lucha contra el Islam que impregna el sustrato cultural de la Península durante toda la Edad Media. Y no debe resultar indiferente que autores como Alonso de Cartagena, considerado como el precursor del humanismo castellano, proponga en su *Doctrinal de cavalleros*, escrito en Burgos, en 1487, un modelo de conducta caballeresca al servicio de la lucha contra el infiel²⁴. Otros continuadores de la misma línea ideológica fueron Alonso de Palencia (1423-1490), con su tratado crítico *Perfección del triunfo militar*, o Diego de Valera (1412-1488) con su *Espejo de verdadera nobleza*. A esto ha de añadirse una política antijudaica que también tendrá su reflejo en el arte. Alrededor de 1458 se escribe en Valladolid la obra de Fray Alonso de Espina *Fortalitium Fidei* “contra Judeos, Sarra- cenos, aliosque Christianae Fidei inimicos, distributum in libros quinque...”; “obra eruditísima y excelente”, y se inserta en la política anti-judaica que sacude Castilla en la zona central del siglo.

Finalmente, la importancia dada al conocimiento es la base de la nueva concepción científica que ha de convivir con los principios dogmáticos medievales. Se produce un amplio desarrollo de la astrología²⁵ y, en la difusión de los nuevos saberes, la imprenta tendrá un papel protagonista. Aunque no está clara la fecha de su llegada a España, es aceptado el *Sinodal de Aquilafuente* de la catedral de Segovia, realizado por Juan Parix de Heidelberg²⁶, como el primer libro impreso en nuestro país en 1472²⁷.

La conjunción de estos principios como medio para superar la crisis que azota Castilla en el siglo XV, a través de personajes con un sentido crítico de la realidad y amplio bagaje cultural, que

23. Sobre esto, v. Adeline Rucquoi, “Ser noble en España (siglos XIV-XVI)”, en eadem, *Rex, Sapientia, Nobilitas, Estudios sobre la Península ibérica medieval*, Granada, Universidad, 2006, pp. 211-246. La versión original del artículo es “Éter noble en Espagne aux XI^e-XVI^e siècles”, en Otto Gerard Oexle & Werner Paravicini (eds.), *Nobilitas. Funktion und Repräsentation des Adels in Alteuropa*, Gotinga, 1997, pp. 273-298. Fundamental, la obra de Jesús Rodríguez Velasco, *El debate sobre la caballería en el siglo XV. La tratadística caballeresca castellana en su marco europeo*, Valladolid, Junta de Castilla y León, 1996.

24. Buesa Conde, op. cit, p. 17.

25. El llamado *Cielo de Salamanca*, bóveda de la primitiva biblioteca del estudio salmantino es un ejemplo de ello. Entre la bibliografía sobre el mismo, una puesta al día en José María Martínez Frías, *El cielo de Salamanca, La bóveda de la antigua biblioteca universitaria*, Salamanca, ediciones universidad de Salamanca, 2006, donde cita bibliografía sobre el mismo. Lo más reciente sobre esta obra, M^a Hiniesta Martín, *La Antigua Bóveda Astrológica de Fernando Gallego. Nuevas aportaciones y evaluación de su estado de conservación*, Salamanca, Centro de Estudios salmantinos, 2007.

26. *Sinodal de Aquilafuente*, facsímil del incunable conservado en el Archivo de la Catedral de Segovia, ed. de Fermín de los Reyes, Segovia, Fundación Instituto Castellano Leonés de la Lengua, 2003.

27. Juan Antonio Yebes Andrés, “El libro español en el siglo XV”, en *El Marqués de Santillana (1398-1458). Los albores de la España Moderna, El Humanista*, Madrid, Nerea, 2001, pp. 35-58.

combinan su vertiente de guerreros y estudiosos, ya aparecen desde época de Juan II, aunque su número se incrementa desde mediados de la centuria. Esta actitud les lleva al encargo de determinadas obras de arte y a ejercer, una cierta forma de mecenazgo en ejemplares que hacen gala del mencionado hibridismo y que son un producto de la cultura que los genera. Sin embargo, en muchos casos no se trata realmente de mecenas sino promotores de obras, aunque estos últimos ofrezcan un carácter moderno en su actividad artística²⁸. Tanto la monarquía, como la nobleza y el clero van a patrocinar la producción de objetos bellos, entre los que están los libros iluminados, y van a ofrecer su apoyo a los artistas.

El resurgimiento de la miniatura castellana a mediados del siglo XV²⁹, coincide con cierto interés de algunas familias, y de los propios reyes, a formar bibliotecas que pasarán a engrosar el patrimonio y la riqueza del linaje³⁰. Existe igualmente una afición por los libros transmitida de padres a hijos y las obras se guardaban en cajas como piezas de tesoros³¹.

Estos libros no sólo contienen el texto para un momento preciso –ya sea de carácter religioso o profano– sino que se llenan de imágenes marginales que pueden criticarlo, decorarlo, explicarlo o simplemente reflejar aspectos cotidianos que, aunque no participen del discurso escrito que orlan, amplían su valor sacralizándolo al impedir que tras la intervención del iluminador éste pueda ser glosado o anotado. La sociedad necesitaba de estos espacios “marginales” para transmitir contenidos de carácter profano, que expresaran una reacción crítica de tipo satírico, y pusiera de manifiesto esa *marginal* actitud de “mal comportamiento”.

Para ello, se va a recurrir a la presencia de distintos sujetos iconográficos³², algunos de los cuales es interesante analizar ya que ilustran de modo significativo lo expuesto con anterioridad. Un fragmento de uno de los cantorales que pertenecieron al monasterio de Santo Tomás de Ávila³³, muestra un oso que porta una colmena, del mismo modo que aparece en tres misericordias

28. Fernando Checa Cremades y Miguel Morán Turina, *El coleccionismo en España*, Madrid, 1985. Sobre la diferencia entre patronazgo y mecenazgo, Felipe Pereda Espeso, “Mencia de Mendoza (1500), Mujer del I Condestable de Castilla: El significado del patronazgo femenino en la Castilla del siglo XV”, en Begoña Alonso; M^a Cruz de Carlos y Felipe Pereda, *Patronos y coleccionistas. Los Condestables de Castilla y el arte (siglos XV-XVII)*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2005, p. 14, nota 7.

29. Sobre esto, v. Fernando Villaseñor Sebastián, *El libro iluminado en Castilla durante la segunda mitad del siglo XV*, Burgos, Instituto Castellano y Leonés de la lengua, 2009 y, más recientemente, ídem, “Ensayando estorias grandes y letras cabdinales: Miniatura en la Corona de Castilla durante la primera mitad del siglo XV”, *Goya*, 334, 2011, pp. 74-87.

30. Francisco Layna Serrano, *Historia de Guadalajara y sus Mendozas*, 4 vols, Madrid, Aldus, 1952, II, p. 20. Véase, Isabel Beceiro Pita y Ricardo Córdoba de la Llave, *Parentesco, poder y mentalidad. La nobleza castellana, siglos XIII-XV*, Madrid, CSIC, 1990.

31. Los 632 volúmenes que formaban parte de la biblioteca del marqués de Cenete estaban guardados. Rosario Díez del Corral Garnica, *Arquitectura y mecenazgo. La imagen de Toledo en el Renacimiento*, Madrid, Alianza, 1987.

32. Fernando Villaseñor Sebastián, *Iconografía marginal en Castilla: 1454-1492*, Madrid, CSIC, 2009.

33. Fernando Villaseñor Sebastián, “Los Libros de Coro del Real Monasterio de Santo Tomás de Ávila”, *Reales Sitios*, nº 180, 2º trimestre de 2009, pp. 4-27.

talladas por Rodrigo Alemán, una en Ciudad Rodrigo³⁴, otra en Toledo (1489)³⁵ y una tercera en Yuste (1498)³⁶. En las dos últimas, la osa es acompañada por su cría. En conexión con esta representación y, probablemente, con el margen abulense, aparece la interpretación dada por Réau, para el que el oso es imagen del apetito carnal, conforme a unos sermones atribuidos a San Buenaventura (1221-1270): “In ursu caro significatur: sequitur enim mel sicut caro voluptatem” (“En el oso se significa la carne; pues la carne como la miel, trae como consecuencia el placer”)³⁷. Asimismo, Mateo Gómez hace alusión a una referencia en las *Coplas de Di Panadera*, escritas en 1445 después de la Batalla de Olmedo, en referencia a la figura de Ruy Díaz y su papel en la contienda; ya que en el desarrollo de la misma se pasó del bando de Juan II y don Álvaro de Luna, al de Don Enrique y los nobles; lo que lleva a la autora a interpretar a la osa colmenera “como representación de los que se venden por una recompensa”, “con los oportunistas o arribistas”. La imagen seguirá empleándose en el siglo XVI y XVII, tal y como aparece en la *Emblemata Handbuch zur Sinnbildkunst der XVI und XVII Jahrhunderts*, Stuttgart, 1682 (reed. 1967), y en *Concilia Media Fugienda* de Saavedra Fajardo, aunque como imagen de aquellos que son “víctima de sus propias maldades”; y también como “ejemplo y advertencia para los indecisos”.

En otro margen de los mismos cantorales aparece un personaje asexuado que porta en una de sus manos un búho y en la otra un cetro, rematado en una cabeza de bufón, más propio del tonto, loco, *fou*, o *fool*³⁸, que de este tipo de habituales niños desnudos (Fig.1). Las representaciones de estos bufones se iniciaron hacia mediados del siglo XIV para, ayudadas por el nacimiento y difusión de la imprenta, popularizarse muy notablemente durante la segunda mitad del siglo XV³⁹, y extenderse en Europa tras la publicación de la *Nave de los Locos* de Sebastián Brandt, en Basilea, el año de 1494. El rostro del mismo, como el que corona el cetro, destaca por su capucha con cascabeles, que remata en unas orejas de asno. Este bufón o “loco” se asocia muy comúnmente con la prostitución, llegando a ser incluso encarnación del maligno o del propio Anticristo⁴⁰.

34. M^a Dolores Teijeira Pablos, “La sillería coral de Rodrigo Alemán en la catedral de Ciudad Rodrigo”, en Eduardo Azofra Agustín (ed.), *La catedral de Ciudad Rodrigo. Visiones y revisiones*, Salamanca, Diputación de Salamanca, Caja Duero Obra Social y Diócesis de Ciudad Rodrigo, 2006, pp. 253-281.

35. Sobre esta, v. Isabel Mateo Gómez, *La sillería del coro de la catedral de Toledo*, Toledo, Instituto Provincial de investigaciones y estudios toledanos, 1980; J. Mata Carriazo, *Los relieves de la guerra de Granada en la sillería del coro de la catedral de Toledo*, Granada, 1985; Felipe Pereda Espeso, “*Ad vivum?*: o cómo narrar en imágenes la guerra de Granada”, *Reales Sitios*, 154, 2002, pp. 2-20.

36. Mateo Gómez, op. cit., 1979, p. 97 y fig. 82.

37. Mateo Gómez, op. cit., 1979, p. 98, notas 217-219.

38. Sobre su iconografía, v. D. J. Gifford, “Iconographical notes towards a definition of the medieval Fool”, *Journal of the Warburg and Courtauld Institute*, XXXVII, 1974, pp. 336-342.

39. Luis Cortes Vázquez, *Ad Summun Caeli, El programa alegórico humanista de la Escalera de la Universidad de Salamanca*, Salamanca, Ediciones Universidad, 1994, p. 31, quien cita la obra de M. Lever, *Le sceptre et la marotte. Histoire de Fous de Cour*, Paris, Fayard, 1983.

40. *Ibidem*, p. 31.

Gran interés comportan las imágenes en la que ciertos personajes muestran su trasero al espectador (Fig. 2) o de modo mucho más procaz, como ocurre en la crestería de la catedral de León (Fig. 3), las manos separan cada una de las nalgas mostrando claramente el ano, gesto empleado desde antiguo para ahuyentar al diablo⁴¹; actitud con la que podría relacionarse el sátiro que aparece en la orla del sepulcro del infante don Alfonso, obra de Gil Siloe, idea reforzada por tratarse de un contexto funerario⁴² (Fig. 4). Gurevich cita el ejemplo de un noble italiano, Alberico da Romano, que se sentía tan molesto por la pérdida de su halcón mientras cazaba que “se bajo los pantalones y expuso su trasero al Señor como signo de blasfemia e injuria”⁴³. En las Horas de Étienne de Chevalier, realizadas por Jean Fouquet, un loco se rasca el culo a través de sus translúcidos pantalones mientras que Santa Apolonia están siendo horriblemente martirizada⁴⁴. Un tal Gerber Kart fue hecho prisionero en la ciudad de Constanza en 1436 por mostrar su culo en público, gesto interpretado como acto vergonzoso. Esto permite explicar la posición que se observa en muchas de las gárgolas de finales de la Edad Media, donde el agua discurre a través del ano⁴⁵.

Un último ejemplo vendría determinado por las escenas en las que aparecen personajes defecando. En el margen derecho del fol. 249 de una copia del Vidal Mayor de 1312 (Los Angeles, Paul Getty Museum, ms. Ludwig. XIV.6/83.MQ.165) (Fig. 5), un hombre expulsa sus excrementos sobre otro que se defiende con un escudo; y otro, desnudo, realiza sus necesidades en un margen del Breviario de Isabel la Católica conservado en el Monasterio de El Escorial. También aparecen ejemplos en sillerías de coro: personajes defecando en una misericordia de la catedral de León⁴⁶, dos misericordias en la sillería baja y una figura en la predela de la sillería de Ciudad Rodrigo (Fig. 6). Mateo las interpreta no como capricho del artista sino con propósito definido de tipo moralizador⁴⁷. Para descifrarlas alude a dos refranes medievales “Quien vive esperando muere

41. Michael Camille, *Mirror in Parchment, The Luttrell Psalter and the Making of Medieval England*, London, Reaktion Books, 1998, p. 25, notas 26 y 27.

42. M^a Dolores Teijeira Pablos, “Un ejemplo de iconografía marginal funeraria: la orla del sepulcro del infante Alfonso en la Cartuja de Miraflores”, *Reales Sitios*, 133, 1997, pp. 36-43.

43. A. Gurevich, *Medieval Popular Culture*, trans. J.M. Bak and P.A. Hollingsworth, Cambridge, 1988, p. 197.

44. G. Bazin, *Jean Fouquet: Le livre d'heures d'Etienne Chevalier*, París, 1990, p. 113.

45. Camille, op. cit., p. 26.

46. M^a Dolores Teijeira Pablos, *La influencia del modelo gótico flamenco en León. La sillería del coro catedralicia*, León, Universidad de León, 1993; eadem, “La sillería gótica de la catedral de León: Hipótesis sobre su disposición original”, *Anales de Historia del Arte, Homenaje al profesor Dr. D. Jose M^a de Azcárate*, 4, 1994; eadem, *Las sillerías de coro en la escultura tardogótica española. El grupo leonés*, León, Universidad de León, 1999, pp. 514-521. y junto con M^a Dolores Campos Sánchez-Bordona e Ignacio González-Varas Ibáñez, *El Coro de la Catedral de León. Arte, Función y Símbolo*, León, Universidad de León, 2000. Para el programa iconográfico de la misma, J. Vallejo Bozal y M^a Dolores Teijeira Pablos, “El programa iconográfico religioso desarrollado en la sillería coral de la catedral de León”, en *VIII Congreso Nacional de Historia del Arte*, Cáceres, 1990, Mérida, 1992, pp. 143-148.

47. Mateo Gómez, op. cit., 1970, p. 181 y nota 5, donde señala referencias bibliográficas que justifican su valoración; eadem, “Temas iconográficos interpretados por el Maestro Rodrigo Alemán en la sillería de la Catedral de Toledo”, *Goya*, 1971-1972, pp. 158-163.

cagando” y “Más vale que vos vea el marido cagando y no panopiando”⁴⁸. Fuera de las sillerías, en iglesias del mismo período, existen semejantes ocurrencias. También en León, en la imposta de la capilla de Santiago, aparece un hombre evacuando entre dos leones; y en la crestería, hay una figura que muestra sus genitales y separa sus nalgas. En el claustro bajo de San Juan de los Reyes en Toledo, en medio de la orfebrería vegetal, aparece una figura con aspecto de simio, sentado sobre una vasija con el libro abierto y una capucha.

Como se ha venido exponiendo, el desarrollo de la iconografía profana en el siglo XV se produjo por las características propias de la sociedad, así como por los rasgos de la estilística dominante. El caso de la figuración marginal referida al ámbito de los manuscritos habría de remontarse a un momento anterior y no exclusivamente al siglo XV. Sin embargo, es en esta centuria cuando en el ámbito castellano va a desarrollarse y a percibirse más ampliamente.

Las teorías que intentan explicar este fenómeno son múltiples, tales como la libertad del artista, la existencia de un fin moralizante o el simple reflejo de escenas costumbristas⁴⁹. Esto lo convierte en algo homogéneo a toda la Edad Media occidental, pero las propias peculiaridades del tardogótico castellano, que pervive hasta bien entrado el siglo XVI⁵⁰, traen consigo la búsqueda de razones relacionadas con el propio contexto. En primer lugar, podría buscarse la mayor demanda de elementos profanos por la creciente importancia de clases sociales, como la poderosa nobleza y enriquecida burguesía, que los reclama frente a la dimensión religiosa de aquellas que dominar gran parte del Medioevo como la monarquía y la iglesia, unido a una mayor tolerancia de tipo religioso, derivada de una profunda crisis visible en un ambiente de mundanidad y relajación que afectaba a toda la sociedad. En segundo lugar, hay que apuntar la mezcla de esta secularización con una religiosidad cada vez menos racionalista y donde los límites entre las leyendas de carácter místico propias del folklore y la ortodoxia religiosa están cada vez menos definidos. En tercer lugar, está el interés por la espiritualidad. Finalmente, se van a valorar conceptos que facilitarán el desarrollo de una temática fundamentalmente profana, ya presentes en épocas anteriores⁵¹: interés por lo anecdótico y lo narrativo, valoración de lo lúdico, importancia de lo exótico y lo fantástico, gusto por la cotidianeidad, propensión al lujo, la exhuberancia decorativa y el *horror vacui*. Caldo de cultivo óptimo para cuestionar los valores de un orden que había permanecido inalterable durante siglos y precisaba una urgente renovación.

48. Véase E. S. O’Kane, “Refranes y frases proverbiales españolas de la Edad Media”, *Anejo del Boletín de la Real Academia Española*, Madrid, 1959.

49. Centrándose en las sillerías de coro, Fernando López-Ríos Fernández, realiza una interesante aproximación al marco sociocultural y antropológico que rodeó el entorno eclesiástico al final de la Edad Media, que puede resultar esclarecedor para comprender algunas representaciones comunes en todos estos espacios “marginales”. Fernando López-Ríos Fernández, *Arte y Medicina en las Misericordias de los coros españoles*, Valladolid, Junta de Castilla y León, 1991, especialmente pp. 25-36.

50. Begoña Alonso Ruiz (coord.), *Los últimos arquitectos del gótico*, Madrid, 2010.

51. Véase, en este sentido, J. Le Goff, *Lo maravilloso y lo fantástico en el Occidente medieval*, Barcelona, 1985.



Fig. 1. Niño porta un búho y un cetro rematado en cabeza de bufón (Madrid, Museo Arqueológico, Cantoral del monasterio de Santo Tomás de Ávila)



Fig. 2. Niño muestra el trasero (Álvaro de Luna, *Libro de claras e virtuosas mugeres*, Salamanca, Biblioteca Histórica de la Universidad, ms. 207, fol. 3r)



Fig. 3. Hombre separando sus nalgas (Crestería de la catedral de León)



Fig. 4. Sátiro (Cartuja de Miraflores, sepulcro del infante Alfonso)

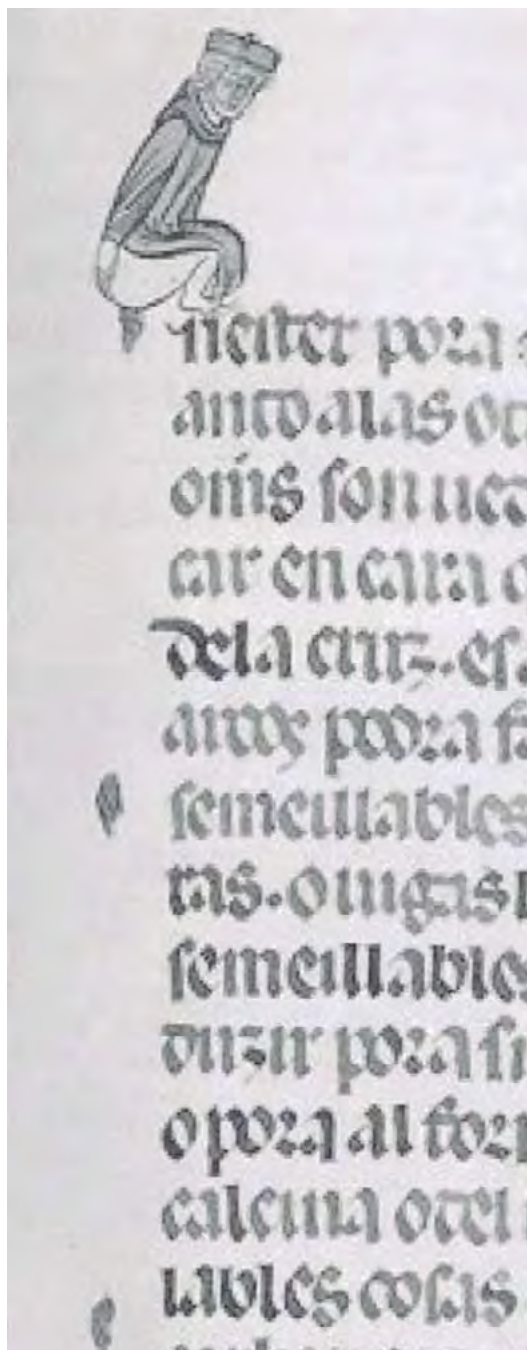


Fig. 5. Hombre defecando (Vidal Mayor, Los Angeles, Paul Getty Museum, ms. Ludwig. XIV.6/83.MQ.165)



Fig. 6. Defecación (Sillería de Ciudad Rodrigo)

Sección III
Comunidades e Individuos

Goya: el programa iconográfico del comedor de los príncipes de Asturias del Palacio del Pardo

JOSÉ MANUEL B. LÓPEZ VÁZQUEZ
Universidad de Santiago de Compostela

Resumen: Los cartones para el comedor de los Príncipes de Asturias en el Palacio del Pardo constituye la segunda serie pintada por Goya y la primera de la que tenemos su reconocimiento explícito de ser de 'mi invención'. En la comunicación trataré de demostrar que la serie posee un programa iconográfico basado en la *Tabla de Cebes*, que Goya conocía en la traducción de Ambrosio de Morales editada conjuntamente con el *Theatro Moral de la Vida Humana*, un texto que está demostrado que él manejó. La utilización de este diálogo por Goya se justifica no sólo por su amplia difusión en España, sino, sobre todo, por su influjo sobre dos personalidades fundamentales para el mundo creativo del pintor: Baltasar Gracián y El Bosco. De este, Ambrosio de Morales dice que había pintado en *El carro de Heno*, que posee el Rey, una moderna *Tabla de Cebes*. Como, además, Mayáns y Siscar acababa de señalar a El Bosco como el 'summum' de la invención pictórica, es lógico pensar que Goya quisiera agradar al Rey y asegurarse el éxito con un programa iconográfico basado en una obra, llena de doctrina moral, que contaba con tan magníficas consecuencias.

De ser válida esta interpretación, se demostraría la preocupación de Goya por la 'invención' y la transmisión de contenidos 'caprichosos' prácticamente desde los inicios de su carrera en Madrid y mucho antes de la enfermedad que lo dejó sordo, lo que tendría un gran interés para los estudios sobre el pintor.

Palabras clave: Goya, Tabla de Cebes, Emblemática, programa iconográfico.

Abstract: *The cartoons for the dining room of the Princes of Asturias in the Palace of the Pardo constitute the second series painted by Goya and the first in which we have his explicit acknowledgement of being of his 'own invention'. In this study I demonstrate that this series possesses an iconographic program based on the Tablet of Cebes, which Goya knew through Ambrosio de Morale's translation published together with the Theatro Moral de la Vida Humana, a text which he is proven to have used. Goya's utilization of this dialogue is justified not only by its ample dissemination in Spain, but also, and more importantly, due to its influence on two fundamental personalities in the creative world of the painter: Baltasar Gracián and Hieronymus Bosch. As for Bosch, Ambrosio de Morales says that he had painted in El carro de Heno, which belonged to the King, a modern Tablet of Cebes. Furthermore, considering that Mayáns y Siscard had just identified Bosch as the 'summum' of pictorial invention, it is logical to think that Goya wanted to please the King and assure his own success with an iconographic program based on a work full of moral doctrine, which had such magnificent consequences.*

If this interpretation is valid, it would demonstrate Goya's preoccupation with "invention" and the transmission of "capricious" contents practically from the very beginning of his career in Madrid and long before the illness which left him deaf, all of which would have a great impact on studies about the painter.

Key words: Goya, Tablet of Cebes, Emblematic, iconographic program.

En 1776 Goya recibe el encargo de trabajar para una nueva serie de cartones para tapices, la segunda de su producción, con destino al comedor de los Príncipes de Asturias en el Palacio del Pardo. En esta ocasión, y probada su pericia técnica en la realización de la serie anterior, tendrá la responsabilidad no sólo de la ejecución, sino de la “invención”¹, lo que, además de posibles beneficios económicos², le reportaría también artísticos, ya que le permitiría presentarse como un artista original y no como un mercenario³. Precisamente para ser un auténtico “inventor” y, por consiguiente, un “pintor perfecto” como decía Palomino, Goya habría de convertirse en un “humanista”⁴. Y en alcanzarlo puso el máximo empeño.

Posiblemente el destino de la serie, servir de ornamento de una pieza de los príncipes; la fama de El Bosco como pintor ingenioso refrendada, entonces, por Mayáns y Siscar⁵; y el precedente del *Carro de Heno*, que poseía el rey, interpretado por Ambrosio de Morales⁶, como una moderna *Tabla de Cebes*, llevaron a Goya a inspirarse, para su asunto “caprichoso” en dicho diálogo clásico, el cual por su parte, había disfrutado y seguía disfrutando⁷ de gran predicamento

1. Así lo manifiesta el propio Goya en los recibos presentados por la ejecución de los cartones (Véase, Valentín de Sambricio: *Tapices de Goya*. Madrid: Patrimonio Nacional, 1946, pp. XV-XXIII).

2. Janis A. Tomlinson: *The Tapestry Cartoons and Early Career at the Court of Madrid*. New York. Cambridge University Press, 1989. p. 11.

3. La distinción entre un tipo de artista y otro aparece en la tratadística española desde Palomino. El propio Goya, el año 1781, en un borrador manuscrito del memorial a la Junta del Pilar de Zaragoza que se conserva en la Biblioteca del Museo Lázaro Galdiano, señala: “El pretender que se comunique dos entendimientos es quimera: jamás puede concebirse por dos una misma cosa: la fuerza de la imaginación sola la explica el pintor con la ejecución y excediendo la mano a aquella ha logrado el efecto y consigue el fruto de su estudio mental. Esto se llama ser original en las obras y de otra forma copiadador o mercenario” (Cit. Edith Helman: *El Trasmundo de Goya*. 2ª edición corregida y aumentada. Madrid, Alianza editorial, 1983, 160).

4. La influencia de Palomino que Goya tenía de la “idea” de pintor ya fue puesta de manifiesto por López-Rey (José López-Rey: *Goya y el mundo a su alrededor*. Buenos Aires. Editorial Sudamericana, 1944).

5. Que lo acababa de señalar como paradigma de la “invención” en pintura (Gregorio Mayáns y Siscar: *Arte de Pintar*, Valencia. Imprenta de José Rius, 1854, pp. 69-73).

6. Ambrosio de Morales, además de la traducción añade una “Declaración” en la que señala: “Con esto que así hemos declarado se podrá entender todo lo demás en la Tabla, pues el author lo va declarando en particular. Assí yo lo dexo con solo dar cuenta aquí de otra Pintura, con que en nuestros tiempos, quasi a imitación de Cebes, se ha representado con mucha agudeza y doctrina toda la vida humana. Tiene esta Tabla el Rey nuestro Señor; y fue el que la inventó y pintó Geronimo Bosco, pintor ingeniosísimo de Flandes. Este con gentil aviso y primor muy agudo figuró bien, y puso al propio en aquella Tabla todo nuestro vivir miserable, y el grande embevecimiento que en sus vanidades traemos. Y servirá el ponerla aquí, para que quien no la ha visto goze de alguna manera con leerla [...]” (Ambrosio de Morales: “Argumento y Breve Declaración de la Tabla de Cebes” en *Theatro Moral de la Vida Humana en cien Emblemas; con el Enchiridion de Epitecto, & y la Tabla de Cebes, Philoso Platónico*. Bruselas, por Francisco Foppens, Impressor y Mercader de Libros, 1672, p. 25). Señalemos, además, que en el proemio del *Theatro Moral de la Vida Humana* se lee que es “obra propia para enseñanza de Reyes y Príncipes” y que no cabe duda alguna que, por lo menos, en su vejez, Goya conoció esta obra pues utilizó uno de sus epigramas (Nigel Glendinning: “Goya and Van Veen. An emblematic source for some of Goya’s late drawings”, *The Burlington Magazine*, CXIX, 1977, 568-570).

7. Como recoge López Poza: “En España Casimiro Flórez Canseco, catedrático de Lengua Griega, edita *El sueño de Luciano Somosatense* que es la Vida de Luciano y la *Tabla de Cebes philosopho thebano* en griego y español... ilustradas con notas... Madrid: Antonio de Sancha, 1778. Confiesa en la Advertencia que la traducción que presenta

entre los humanistas que destacaban su idoneidad pedagógica para que los jóvenes aprendieran griego y, al tiempo, un comportamiento virtuoso⁸. Además, hemos de subrayar la influencia obvia que la *Tabla* había tenido en la estructura de una obra básica para Goya, como era *El Criticón* de Baltasar Gracián⁹.

La *Tabla de Cebes* (Fig. 1) es en realidad una alegoría del transcurrir del hombre por la vida siguiendo las directrices que el buen y el mal consejo le dan al entrar en ella. La meta ansiada será la verdad y la felicidad, para lo cual el hombre deberá guiarse por los principios estoicos del “recto obrar” y de la virtud como “justo medio”, renunciando progresivamente a los apetitos, deleites y opiniones que, primero, le conducen toda clase de placeres corporales y, luego, a la vanidad de las ambiciones intelectuales, que, dejándolo absorto en la falsa sabiduría del arte o de la ciencia, también lo alejan del buen camino y de la verdadera felicidad. Es pues un programa sumamente apropiado a los principios didácticos y morales defendidos por la Ilustración española, por lo que no es extraño que Goya la utilizase para su primer gran compromiso como “inventor” en el que debía mostrar todo su ingenio y numen artístico.

En la serie, Goya no representa al genio (buen consejo), pues siguiendo a Ambrosio de Morales, conforma la *Tabla* a la fe católica, en la que el genio sería comparable al ángel de la guarda dado a los hombres para su protección por la divina providencia¹⁰. Pero en cambio, sí figura al mal consejo (Suadela, la mala persuasión) en la protagonista de *El quitasol*.

no es suya, sino que ha tomado la de Pedro Simón Abril «por ser la más puntual». A finales del siglo XVIII aún sigue interesando el tema, como lo demuestra la obra de Pablo Lozano y Casela, *Paráfrasis árabe de la Tabla de Cebes*, Madrid: Imprenta Real, 1793” (Sagrario López Poza: “La Tabla de Cebes y los Sueños de Quevedo”. *Edad de Oro*, XIII (1994), p. 85, nota 3).

8. *Ibidem*, p. 85. Para información a cerca de la Tabla y sus vicisitudes en España véase también: Pilar Pedraza: “La Tabla de Cebes: un juguete filosófico”, *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, 14 (1983), pp. 93–113.

9. Sagrario López Poza: “El Criticón y la Tabula Cebetis”. *Voz y letra*. T. 12, n. 2 (2001) ; p. 63-84.

10. “Mas porque no todos entienden que cosa es el Genio, de quien luego al principio, y después se haze tanta mención será menester declararlo, y también será bien hazerlo, por ser esto una cosa de las que en esta pintura se enseñan desconformes a nuestra santa fe católica. Los Gentiles atinando en alguna manera a la merced grandísima, que Dios hizo a los hombres, en darles un ángel para su guía y guarda, dixeron, que cada hombre tenía su Genio, que nacía juntamente con él, y en la vida le procuraba mucho plazer y contento. Erraron de muchas maneras en dezir, qué era este Genio. Unos dixeron que era espíritu, y así le llaman Demonio, otros que era la misma alma del hombre, y el Poeta Horacio también llegó a dezir del, que era Dios el Dios de la naturaleza humana, y otros dixeron otros muchos disparates, así en dezir, que era el Genio, como en señalar el officio que tenía. El que más parece atino en esto bueno, fue Séneca, pues dize estas palabras fielmente trasladadas. Digo así: que dentro de nosotros está un sagrado Spiritu, que mira y guarda nuestros bienes y nuestros males Este nos trata, como nosotros le tratamos a él. Cebes aquí va con la opinión de aquellos, que daban al Genio tanto poderío como Horacio dezía, y así dize, que el manda a los que entran en la vida, lo que han de hazer. Los Christianos, con la merced que Dios nos hizo del enseñarnos Él, no conocemos otro Genio sino la Divina Providencia, que ordena de nosotros como le plaze, y a un santo ángel suyo, dado por su misericordia a cada uno de nosotros, para que nos guarde y defienda, y nos inspire lo bueno y a Dios agradable [...] y nos estorbe también lo malo, y nos desvíe cuanto sea posible dello, porque con nuestro alvedrío y mala inclinación que tenemos por el pecado, no offendamos a Dios con pecar” (Ambrosio de Morales: “Argumento y Breve Declaración de la Tabla de Cebes” ..., p. 23).

En la representación que aparece en el grabado de Matthäus Merian de la edición de la *Tabla de Cebes* realizada por Fopens de 1672, la mala persuasión está dando a beber una copa a un niño, mientras lleva en su regazo un animal pequeño, el cual resulta difícil de distinguir en la estampa si es un felino o un cánido. Pero, en el mismo volumen, Suadela aparece figurada como una mujer joven teniendo como atributo un perro en el emblema cuadragésimo octavo, *El dinero lo da todo* (Fig. 2), del *Theatro Moral*, en el cual está bendiciendo un matrimonio por interés¹¹. Al fin y al cabo el perro, en tanto cuanto simboliza las delicias mundanas, produce la misma ceguera que el bebedizo de la copa, con que se representa a Suadela en la *Tabla*. Así Vicenzio Ricci, en sus adiciones a la *Iconologia* de Ripa, señala: “(dicono i Naturali) nascer cieco [el perro], onde né caviamo, che per queste Delizie mondane si accieca la conscienza, e l’ Anima, è si vede la ruina propria, e a simiglianza di quest’ animale è accecata la mente umana da cotali piaceri”¹².

Por otra parte, el mismo autor visualiza el *Engaño de los honores y la grandeza*¹³ -que, al fin y al cabo, es una de las falacias a las que conduce la mala persuasión de la *Tabla*- por una “Donna, che é su un monte supervamente vestita é con molta baldanza, e pompa”¹⁴ (es decir, como representa Goya a la protagonista del cartón) y entre los atributos que le da, hay “un Cane con un osso in bocca”¹⁵, el cual repite el significado del perro que ya veíamos en las delicias mundanas, porque:

sembra la burla, che patiscono i mondani avidi di onori, poichè quello portando l’osso in boca, e riguardando l’ombra di quello, lascia tal siata quell’osso, que aveva in bocca, per prendere quello da terra apparente solo, e così perde l’uno, e l’altro e riferiscono alcuni esser avvenuto a cani un tal fatto; così appunto addiviene a mondani, che hanno la grazia di Dio, cibo prezioso, e ricco, perché veggono l’osso spolpato dell’onore del Mondo nell’ombra delle grandezze, lasciano quello che hanno di tanto pregio, per prendere questo da niente, e così restano scemi dell’uno, e dell’altro, trovandosi con acquisto solo di sombra, e fumo, e del niente istesso¹⁶.

Goya sustituye el perro con el hueso en la boca, por el perrito faldero, que ya veíamos que portaba Suadela en el grabado de Vaenius, pues este tiene el mismo simbolismo, así, en Lagniet, lo encontramos glosado el proverbio “Petit chien belle queüe”, puesto que: “On ne sçait que les choses vallent jusques a ce qu’ on les ayent perduës”¹⁷.

11. *Theatro Moral de la Vida Humana en cien Emblemas...*, p. 96.

12. Cesare Ripa: *Iconología del cavaliere Cesare Ripa Perugino notabilmente accresciuta d’Imagini, di Annotazioni, e dé Fatti dall’Abate Cesare Orlandi*, T.II, In Perugia, nella Stamperia di Piergiovanni Constantini, 1765, p. 175.

13. *Ibidem*. p. 277.

14. *Ídem*. p. 279.

15. *Ídem*.

16. *Ídem*. p. 279-280.

17. Jacques Lagniet: *Recueil des plus illustres proverbes, Divises en trois Livres, Le Premier contient les prouerbes moraux. Le Second Les prouerbes joyeux et plaisans. Le Troisième Represente la vie des Gueux en proverbes*. A Paris sur le quay de la Megisserie au fort l’Evesque. sf. y sp.

Por otra parte, la representación de Suadela en el grabado de Matthäus Merian, por su mucha “guapeza y pompa” no sólo nos trae a la mente el *Engaño de los honores y la grandeza* de Ripa, sino también a la gran ramera con que se representa a la falsa doctrina en las ilustraciones de Alciato, por ello no es de extrañar que Goya figure a Suadela como una ‘cortesana’, cubierta con una sombrilla y acompañada de un servidor solícito, al igual que la que aparece en un grabado de Jacques Lagniet ilustrando el proverbio: “It fait bon feigner toutes gens quand barbier na point dargent”¹⁸ (Fig. 3).

El atributo de la sombrilla para la mala persuasión es una magnífica metáfora visual muy apropiada a la Ilustración, pues muestra obviamente que aquella no sería capaz de resistir directamente los rayos de la luz de la verdad simbolizados por los del sol¹⁹, siendo además, una idea muy extendida entre los humanistas que el engaño hace perseguir sombras fugaces e, incluso, vientos²⁰. Y el viento parece estar moviendo el árbol detrás de la figura con la sombrilla.

Además, la representación de la mala persuasión como una ramera justifica que ella se dirija al espectador, y no a su galán, y evidencie su deshonestidad al mirarle directamente²¹, acogiéndole con una engatusadora sonrisa²², y también justifica el paisaje que completa la escena, con la colina

18. *Ibidem.* p. I, 15. Goya, siguiendo otro grabado de Lagniet, representará a la ramera como barbera en el capricho *Le descañona* (véase José Manuel B. López Vázquez: “Un precedente Gráfico para el Capricho 35, *Le descañona*, de Goya”. En, *Tiempo y Espacio en el arte, Homenaje al Profesor Antonio Bonet Correa*, Madrid. Editorial Complutense, 1994, T.II, p. 1011). La relación de la ramera con la barbería es muy antiguo; ya Covarrubias explicaba “Pelar” como “comerle a uno su hazienda, como hazen las rameras que pelan a los mancebos” (Sebastián de Covarrubias, *Tesoro*). La representación de la mala persuasión como una ramera está justificada por el propio texto de la Tabla que califica a las Opiniones, Apetitos y Deleites o a los vicios que asaltan al hombre en su caminar por la vida como “una gran compañía de mugeres rameras (*Tabla de Cebes...*, p. 5).

19. Recordemos el dicho de Pitágoras recogido por Saavedra Fajardo: “A esto aludió Pitágoras, quando enseñó que no se hablasse bueltas las espaldas al Sol, queriendo significar, que ninguno debía mentir, porque el que miente no puede resistir á los rayos de la verdad, significada por el Sol” (Diego Saavedra Fajardo: *Idea de un Príncipe Político y Christiano, representada en cien Empresas*. Madrid, Francisco Laso, 1724. p. 69). Idea que repite en el comentario de la empresa 12 *Excaecat candor*: “El que miente, no puede resistir a los rayos de la verdad, significada por el Sol, así en ser uno, como en que deshaze las nieblas, y ahuyenta las sombras, dando a las cosas sus verdaderas luzes y colores, como se representa en esta empresa, donde al passo que se va descubriendo por los Horizontes el Sol, se va retirando la noche, y se recogen a lo oscuro de los troncos las aves nocturnas” (*Ibidem*). En este sentido, Gilles Corrozet tiene un emblema con el lema “Qui faict mal, hait la lumiere” y el epigrama: “Qui faict mal en quelque maniere/ En tuant, et en destroussant,/ Et à Dieu n’est obeissant,/ Il hait verité, et lumiere” (Gilles Corrozet: *Hecatographie. C’est a dire les descriptions de cent figures & histories, contenans plusieurs appopthegmes, poruerves, sentences & dictz tant des anciens, que des modernes*. A Paris Chez Denis lanot Imprimeur & Libraire, 1543. p.C iiiii b).

20. La utilización de la sombrilla también le pudo ser sugerida a Goya por el texto de Vicenzio Ricci en el que señala como los infelices mortales que viven buscando los honores mundanos “non vengono in cognizione dell’errore, in che si trovano, che sieguono l’ombra fugace, e il vento” (Cesare Ripa: *Iconologia del cavaliere...*, p. 278).

21. Pues, como señala Ripa: “Gli occhi bassi sono indizio di onestà, perche negli occhi spirando la lascivia, come si dice, e andando l’amore per gli occhi al cuore, secondo il detto de’Poeti abbassati verso terra, danno segno, che né spiriti di lascivia, né forza di amore possa penetrare nel peto” (Cesare Ripa: *Iconologia del cavaliere...* T.IV, 1766, p. 269).

22. El texto de la Tabla dice: “No veys sentada en él una muger de hermoso semblante, que con meneo blando y suave acoge a todos los que vienen, y tiene un vaso grande en la mano” (*Tabla de Cebes...* p. 4). El “meneo blando y suave”, y las connotaciones que tenía el abanico en el siglo XVIII, pudo llevar a Goya a sustituir el vaso por este objeto como atributo de Suadela. En Ripa (Cesare Ripa: *Iconologia del cavaliere...* T.III., p. 271) al engaño se le da

sobre la que se asienta (que ya dijimos que Ricci daba como atributo al *Engaño de los honores y de la grandeza*²³) y la cerca que está detrás de ella, que tan ilógica le parecía a Licht²⁴, pues esta representa el espacio de la vida humana, según se deduce del dialogo de la Tabla²⁵.

La Tabla nos dice que tras ser emponzoñados por la mala persuasión, los adolescentes son asaltados :

por la gran compañía de mugeres rameras [...] Estas son las Opiniones, apetitos y deleytes [...] que se apoderan dellos y abraçados se los llevan fuera del camino que seguían.

Cebes: ¿Dónde van a dar con ellos?

Gerondio: Unas dellas los llevan a salvarlos, otros a destruirlos, y matarlos por el engaño.

Cebes: Según esto amarga bebida es aquella, que nos deziades.

Gerondio: Todas prometen al principio grandes cosas, ofreciéndoles que los llevaran a vida conveniente y bienaventurada. Mas ellos por la ignorancia, y el error que del engaño bevieron, no pueden atinar qual sea el verdadero y derecho camino en la vida. Antes sin consejo ó tino alguno andan errados y perdidos: como podeys ver en estos, que van rodeando, y dando bueltas adonde aquellas los endereçan²⁶.

también como atributo el anzuelo (que también encontramos en Covarrubias, referido a las rameras) y el abanico no deja de ser el anzuelo con el que las mujeres atraían entonces a los incautos. Pero, además, las consecuencias en los hombres del engaño de Suadela es su embebecimiento y, precisamente, el abanico es un atributo que Lagniet da a la Soberbia, lo cual también encontramos en *El Criticón* de Gracián: "Sola una [mujer] tiene desvanecimiento por diez hombres. Bien pueden ser ellos camaleones del viento, pero a fe que son ellas piraustas de la humareda. Estaban endiosadas en tronos de borra sobre cogines de viento, mas huecas que campanas, moviendo aprisa los abanicos, como fuelles de su hinchazón, papando aire, que no pueden vivir sin él. Si caminan, era sobre corcho; si dormían, en colchones de viento o pluma; si comían azúcar de viento; si vestían, randas al aire, mantos de humo, y sobre todo huequedad y vanidad. Mas profanas cuando más superiores; adoradas de los serviles criados, que desta desvanecida adoración les debieron llamar gentiles hombres, que no de su gallardía" (Baltasar Gracián: *El Criticón* (edición Santos Alonso). Madrid. Cátedra, 1984, pp. 694-5). Es más, en la citada personificación del engaño, Ripa describe su vestido como de color amarillo, que es, precisamente el de la falda de la muchacha (aunque el amarillo de la falda con el blanco del delantal que porta y sobre el que se asienta el perro, también pueda aludir a la felicidad breve, que al fin y al cabo es a la que conducen las delicias humanas preconizadas por la mala persuasión. De todas formas no cabe duda que ella se manifiesta como realmente es al ir vestida de amarillo, recordemos en este sentido el refrán recogido por Correas: "A quien vieres de amarillo, no dudes de pedillo" (Que mujer que se enamora de color tan disoluta, no puede ser sino mala mujer).

23. No deja de ser significativo que Goya en su recibo describa como elementos a resaltar en la joven que esta "sentada en un rivaso con un perrito hechado en su falda" (Valentín de Sambricio. Tapices de Goya... Doc. 35, XX), pues son los dos atributos que, juntamente con el vestido y la actitud, toma de Ricci.

24. Fred Licht: *The Origins of the Modern Temper in art*. New York. Icon Editions, 1983. p. 31

25. "Gerondio: Yo con esta varilla os señalaré cada cosa, para que más fácilmente la entendays, y la gozeys. Veys todo este circúito grande?/ Cebes. Bien le vemos./Gerondio. Primeramente conviene que sepáis, que este lugar es la vida humana" (*Tabla de Cebes...*, p. 4).

26. *Ibidem*, p. 5.

Goya representa a los adolescentes que andan perdidos en la vida en *Los Muchachos cogiendo fruta*, que Tomlinson²⁷ ya relacionó con el grabado de Jacques Lagniet que ilustra el refrán: *Qui monte plus haut quil en deuroit, il tombe plus bas qu'il ne vould* (Fig. 4). Sin embargo, Tomlinson, interpretaba este cartón relacionándolo con la fortuna, cuando creo que Goya en lo que está incidiendo, como concretamente hace el grabado de Lagniet²⁸, que es la ambición o si se prefiere el apetito (ya que la ambición, como podemos ver en Ripa, no deja de ser “un apetito desordenado”) la causante del obrar de los muchachos, pues, en la explicación de la *Breve declaración de la Tabla*, también Ambrosio de Morales enfatiza al “apetito” como la causa del obrar de los hombres en la primera cerca: “Tres son las diferencias de hombres que dezimos, y de quien Cebes trata en esta su Tabla. La primera de los que siguen su apetito, y se van a rienda suelta tras sus siniestros quereres”²⁹.

Goya representa entonces a los ambiciosos³⁰, siguiendo las codificaciones iconográficas, como temerarios³¹, que se aprestan a las mayores bajezas para satisfacer su apetito³², o, como también sucede en el *Carro de Heno* de El Bosco, utilizan a otros para coger su parte del botín, los cuales, como la representación del apetito en el grabado de Merian, se limitan a extender la mano en un claro gesto de demanda.

Siguiendo a la *Tabla*, debían representarse a continuación a los necios embobados por la fortuna:

Cebes: Esta mucha gente, que la [Fortuna] cerca en derredor, ¿quién es?, ¿qué quiere?

Gerondio: Son los desbaratados y sin consejo, los quales le piden no más de para despreciar, y dissipar lo que les diere.

27. Janis A. Tomlinson: *The Tapestry Cartoons and Early Career at the Court of Madrid...*, p. 64.

28. Pues en el grabado de Lagniet podemos leer la explicación del proverbio: “Ainsi dit le Renard des meures. Qui veut plus hault monter quiene deuroit pretendre; Tombe souient plus bas quil n'est voulu descendre. Ainsy l'Ambitieux excédant son pouvoir, Pert souient le bonheur qu'il desiroit avoir” (Jacques Lagniet: *Recueil des plus illustres proverbes...*, T.I, p. 22).

29. Ambrosio de Morales: “Argumento y Breve Declaración de la Tabla de Cebes...”, p. 20.

30. De hecho, en la descripción que hace en su recibo, Goya resalta, sin aludir a la Fortuna, el afán de alcanzar que manifiesta siempre de ambición, al señalar que se representa a “quatro muchachos cojiendo fruta y p.^a alcanzar se a puesto uno encima de otro, y los otros dos la aparan en el sombrero” (Valentín de Sambricio: *Tapices de Goya...* Doc. 38, XXIII).

31. Véase en este sentido la personificación de la Ambición en Ripa. En la emblemática española encontramos el aviso al ambicioso de los peligros que le acechan al tomar fruto de un árbol en Francisco Garau: “Todos nacemos, dice Séneca con necesidad de penar. ¿Quales fueron los ojos, que no tuvieron jamas que llorar? Si en la leche halló el otro la muerte, siendo su dogal un cabello, quien podrá asegurar su bonança, si expuesto a todos los vientos, se fía de la inconstancia del mar? [...] Por eso atiende al fin, aconseja en esta Ficción nuestro Autor: nada emprendas, sin que lo mires primero. Que necedad, aspirar al fruto y no medir la distancia. Qué importa que sea de oro: si pende de un hilo frágil el pomo; y puede ser que al asirle, se rompa el hilo, y caygas y te pierdas con el” (Francisco Garau: *El sabio Instruido de la Naturaleza en Quarenta Máximas Políticas y Morales, Ilustradas con todo género de erudición sacra, y humana*. Barcelona. Jacinto Dov, 1691, p. 66).

32. Por ejemplo, ponerse de rodillas como hace otro de los niños, atributo del temerario que encontramos en Prezel (M. de Prezel: *Dictionnaire iconologique ou Introduction a la connoissance des Peintures, Sulptures, Estampes, Medailles, Pierre Gravées, Emblemes, & Avec des Descriptions tirées des Poètes anciens & modernes*. A Paris, chez Hardouin, Libraire, 1779. T.I, p. 34).

Cebes: ¿Por qué razón no tienen todos un semblante? Unos dellos parece que se gozan. Otros con la mano en la mejilla, o tendidas las manos como desesperados, se muestran tristes.

Gerondio: Los que se ríen y están gozosos, son los que ya la fortuna les ha dado algo, por lo qual la llaman próspera y buena. Los que parecen que lloran, y que con las manos tendidas ayudan su planto: son a quien la fortuna ha quitado lo que les dio, y por esso la llaman mala y perversa [...]”³³.

Y de hecho Goya representa a los necios en el cartón *Niños Inflando una Vejiga*. En el recibo presentado se nos dice que “Repre.ta dos muchachos en pie huno de ellos soplando una bejiga , y el otro espera p.^a atarla, detrás de estos ay dos labradores y dos mujeres q.e demuestran esperar a los muchachos[...]”³⁴. Y todavía en el último término podemos rastrear la presencia de los dos labradores, a pesar que estos fueron posteriormente suprimidos, posiblemente para aligerar el trabajo de los tejedores. Un poco más próximas, pero en el lado derecho, están todavía las dos mujeres, las cuales, a parte de estar en sombra se representan tristes y afligidas (una de ellas tiene, claramente, la mano a la mejilla), que figuran a los que la fortuna les quitó todo lo que les había dado, y que, de hecho, están esperando (como ingeniosamente Goya señala en el recibo presentado), a los muchachos; es decir, a que a estos pierdan la fortuna próspera de la que todavía disfrutaban, como evidencia el hecho de que estén de pie en el centro de la composición y en la zona de máxima luz y, además, que no sólo están bien vestidos³⁵, sino que uno de ellos está inflando una vejiga a punto de llenarla completamente, la cual representa, precisamente, la vanidad de los bienes terrenales o de la gloria mundana otorgados por la fortuna.

Para el tema de los muchachos inflando la vejiga, en relación con el tema de la Fortuna y la vanidad, ya Tomlinson señaló el precedente gráfico de *La Vessie* grabado por Le Bas según Teniers, que va acompañado del verso:

J’aime à voir ces Enfants pleins d’admiration:
 Tous leurs sens sont en action
 A l’aspect de cette vessie,
 Le moyen de l’enfler leur semble une magie.
 Barbons, n’en riés pas: On vous voit souvent
 Regarder comme des merveilles

33. *Tabla de Cebes...*, p. 5.

34. Valentín de Sambricio: *Tapices de Goya...*, doc. 38, pp. XXII-XIII.

35. Sobre la utilización por Goya de la luz, el vestido y el lugar en la composición para caracterizar la buena y mala fortuna véase: Victor Chan: “Time and Fortune in three early portraits by Goya”. *Arts Magazine*, LV (1980). pp. 107-110. El tema de la fortuna, incidiendo en el contraste sombra/esplendor lo encontramos en una anacreóntica *De la fortuna* de José Iglesias de las Casas (1748-1791): “Riámonos ¡Oh Baco!/ De la/ Fortuna loca,/ Pues se ríe de nosotros;/ Que así se estila ahora./ Ya piensa que su alcázar/ La esfera del sol toca/ El que antes por morada/Tuvo una humilde choza./ Ya brilla en puesto alzado/ Aquel que obscura sombra,/ Al rayo de una luna/ Le dio un rastroja alfombra./ Cual estas, de Fortuna/ Son siempre las tramoyas;/ Riámonos, pues, de ellas;/Que así se estila ahora” (Leopoldo Augusto de Cueto: *Poetas Líricos del siglo XVIII*. Madrid, Biblioteca de Autores Españoles, Ediciones Atlas, 1952, Romance, 438.

Dignes de vos soins, de vos vieilles,
 Des choses que en sont tout au plus que de vent³⁶.

Pero, quizá, mucho más a propósito para esta ocasión, es el emblema *Gloire mundaine tost abatue*, de Gilles Corrozet (Fig. 5), pues en él encontramos la contraposición entre las virtudes como bienes del alma y los dados por la fortuna como bienes de la carne, de modo que mientras los primeros son permanentes, los segundos, compendiados en la gloria mundana, son inconsistentes, desapareciendo con la Fortuna adversa:

Une vesie de pois pleine,
 Ressemble à la gloire mondaine:
 Qui passe assi legerement,
 Que l'aultre fait soubdainement³⁷.

Similar significado lo encontramos recogido por Covarrubias en la voz “Bexiga”:

Tómase propiamente por aquella bolsa, receptáculo de la orina, y con las de los puercos suelen los niños jugar hinchándolas [...].Y después que se han holgado con ella suelen reventarla saltando encima que da gran estallido [...]. A la bexiga hinchada, que después de aver saltado en ella, reventando da un gran estallido y queda en un pellejuelo arrugado, se compara el rico hinchado y soberbio, que en su vida andaba levantado sobre todos, quando la muerte le pone el pie encima, fenece con el aparato de su entierro, y no ay quién más se acuerde dél; ordinario fin de los malos³⁸.

Los muchachos son, pues, los necios -los ricos hinchados y soberbios- de quien nadie se acordará una vez que sean derrocados por la fortuna, y que son esperados por aquellos, que, como las mujeres del segundo término, ya han sido derribados. En su versión original, el cartón tenía mejor explicitado el giro de subir y caer con que la fortuna trata a sus elegidos: los campesinos, ahora borrados, representaban a los que, llevados por su ambición³⁹, empiezan a subirse a

36. Janis A. Tomlinson: *The Tapestry Cartoons and Early Career at the Court of Madrid...*, pp. 61-62, Fig. 33.

37. Gilles Corrozet: *Hecatographie...*, p. O ii b

38. Sebastián de Covarrubias: *Tesoro*, voz “bexiga”

39. La ambición del campesino es un lugar común en la literatura emblemática, baste el emblema XXXIX de Horozco Covarrubias, *RENOVATA SPES*: “El que aviendo la tierra cultivado/ cogió della ya el fruto conveniente/ siempre se le hizo poco, y con cuydado/buelve a romper el suelo diligente:/ Y de nueva esperança combidado/ lo mismo que cogió buelve en simiente,/Y assí se siembra y coge en esta vida/, hasta alcançar el fruto sin medida” (Juan de Horozco: *Emblemas Morales de Don Iuan de Horozco y Couarruuias. Arcediano de Cuellar en la Santa Yglesia de Segouia, Dedicadas a la buena memoria del Presidente Don Diego de Couarruuias y Leyua su tio. Con Privilegio*. En Segouia. Impreso por Iuan de la Cuesta. Año de 1589, p. 77). Goya volvería sobre el tema de la fortuna y el campesino codicioso en el Album E contraponiendo los protagonistas de los dibujos E. 39 *No harás nada con clamar* y E. 40 *Déjala todo a la providencia*, el primero denuncia a los campesinos que no trabajan virtuosamente y blasfeman al no recibir los bienes de fortuna apetecidos, mientras que la segunda, aunque no se queja al cielo, tampoco obra bien, al no hacer nada inducida por su acedia y confiándolo todo a la providencia divina, pues como señala Sebastián de Covarrubias en su emblema *SVA QVISQVE FORTUNAE FABER*: “No culpéis, ni deis gracias a fortuna,/ que en vos

la fortuna; los niños a los que están alcanzando o alcanzan ya su cenit⁴⁰, y las mujeres a los que la fortuna ya les quitó sus bienes.

Luego, en la *Tabla* se representan a las que “están assechando à aquellos a quienes la Fortuna huviere dado alguna cosa” y que son “quatro mugeres muy bien adereçadas como rameras. Estas son dissolucion, destemplança, avaricia y lisonja”.

La destemplanza está figurada en *El bebedor*. Precisamente la virtud de la templanza se representa iconográficamente teniendo como atributos una copa y un cántaro de vino, porque invita a contenerse para no caer en la destemplanza. Por ello, tampoco es extraño que a esta se la presente tradicionalmente con recipientes de bebidas y fuentes con manjares como aparece en el grabado de Merian. Goya sustituye el tradicional jarro de vino por la bota a la que, precisamente, Covarrubias denomina “borracha” y añade “borracho [...] díxose de borracha, que en Valencia y todo el reyno de Aragón y en Italia llaman borracha al cuerecito pequeño con su brocal que en castilla llaman bota”⁴¹. Con ello él no deja lugar a dudas de que estamos ante un borracho.

En el grabado de Lagniet *Tableaux des Vices* (Fig. 6) se representa, además, al goloso encadenado a tres tipos de demonios y sentado a una mesa sobre la también que hay un jarro de vino. Uno de los demonios tiene figura de sátiro y porta en la mano un tubérculo. Este según se explica en el texto representa a la “felonnie” como un atributo de la gula. Lo cual concuerda con Covarrubias que anota: “Goloso se dize en muchas maneras; el que se come lo que su amo le manda guardar”⁴². Goya representa al felón como un muchacho comiéndose un nabo (aunque en el recibo se diga que es un rábano⁴³). De este modo, nos estaría remitiendo al *Lazarillo de Tormes*, lo que ya apuntó Tomlinson, que también interpretaba la obra como una representación de la gula⁴⁴.

está la buena, o mala suerte./ Ella no tiene deidad ninguna./ Si en vuestra mano esta la vida o muerte:/ Vos forjáis el menguante, o llena luna/ con libre voluntad, o flaca, o fuerte./ Y ayuda Dios al santo presupuesto./ Y dexaos en el malo y descompuesto” (Sebastián de Covarrubias: *Emblemas Morales de Don Sebastian de Couarrubias Orozco, Capellán del Rey N. S. Maestrescuela y Canonigo de Cuenca, Consultor del Santo Oficio. Dirigidas a don Francisco Gomez de Sandoual y Roxas, Duque de Lerma, Marqués de Denia, Sumiller de Corps, Cauallerizo mayor del Rey N.S. Comendador de Castilla, Capitan General de la Caualleria de España*. Con priuilegio, en Madrid por Luis Sanchez, año 1610, p. 267).

40. Aunque, también en ellos existe un grado en la escala, pues mientras uno está acabando de hinchar su vejiga, el otro ha de esperar a que este la tenga llena y se la pase.

41. *Ibidem*, voz “borracho”.

42. *Ídem*, voz “goloso”.

43. Quizá Goya sustituyera el rábano por el nabo, pensando en el juego infantil, recogido por Covarrubias (*Ibidem*, voz “nabo”) “en que uno está en el suelo y otro prueba a levantarle, y dízele: Arráncate nabo; responde: No puedo de harto. Arráncate cepa; responde: No puedo de seca”. El estar “harto” y seguir comiendo es característico de la gula. Por otra parte, Goya utilizaría este juego para el dibujo C. 63 *esto ya se be q.e no es arrancar nabos*, en que un hombre está intentando arrancar una cepa seca, y que en contexto del Album C ilustraría lo difícil que es volver al camino de la virtud.

44. Janis A. Tomlinson: *The Tapestry Cartoons and Early Career at the Court of Madrid...*, pp. 49-50. Por otra parte, el bastón que aparece enfáticamente representado en la escena, además de ser un atributo de la ceguera como señala Tomlinson, pudiera sustituir a la espada que porta el otro demonio de los que encadenan al glotón

La disolución o lujuria está representada a través de *El baile a orillas del Manzanares*. Ya en xilografía de la *Tabla de Cebes* por Holbein (Fig. 7), publicada en Basilea el año 1523⁴⁵, se representaba la “Luxuria” por medio de una escena en la que había músicos, figuras bailando y parejas de enamorados, es decir, los mismos personajes que encontramos en el cartón de Goya, siendo por lo demás un tópico la relación del baile y la música con la lascivia.

Por otra parte, en el paisaje queda dividido por el Manzanares. Mientras que en la misma orilla florida del río en la que danzan los lascivos, está también Madrid, en la otra, mucho más inhóspita, vemos ropa lavada y tendida, varios grupos de personas -incluso, una escena en la que un lisiado parece estar pidiendo limosna-, y, cerrando nuevamente el último término, una gran cerca que impide el paso. Con esta confrontación puede que se esté haciendo la invitación a que se abandone la vida viciosa a la que abocan los deleites facilitados por el engaño de la corte y se busque la verdadera felicidad en la orilla opuesta, la de la virtud, aunque en un principio se tengan que superar las dificultades⁴⁶, antes de conseguir traspasar la muralla -la nueva cerca- que separa de la verdadera felicidad sugerida por la frondosa arboleda.

en el grabado de Lagniet, y que ilustraría la facilidad que tiene el destemplado para entablar pelea y terminar siempre a golpes.

45. Pilar Pedraza: “La Tabla de Cebes: un juguete filosófico”..., p. 99.

46. Una idea similar la encontramos en *El criticón*: “Passaba un río (y río de lo que passa) entre márgenes opuestas, coronada de flores la una y de frutos la otra; prado aquella de deleites, assilo ésta de seguridades [...] Pues, instándote que dexes los riesgos del vicio y te acojas a la banda de la virtud, respondes que aguardas acabe de pasar la corriente de los males” (Baltasar Gracián: *El Criticón*..., p. 456). En el caso del cartón goyesco, parece mostrarnos como aún en la banda de la virtud hay que pasar distintas pruebas antes de alcanzar la felicidad que se haya tras la cerca. Así el lisiado podría aludir a las dificultades que encuentran los que vienen de los vicios para seguir en la senda de la virtud sin volver a atrás, un tema que es reiterativo en la literatura emblemática (véase por ejemplo el emblema *Que la tierra y el cielo no se pueden juntar y así uno de los dos ha de gozarse*, de Juan de Horozco: “Conforme a lo que Dios manda, diciendo si las riquezas os abundaran no querays poner en ellas vuestro corazón. Y según esto se vee muy bien que el querer uno siendo en unas cosas profano, hazerse en otras religioso es andar mal, porque es el andar de los coxos, que una vez echan el cuerpo a una parte y otra vez a la otra, y es a la letra lo que dixo por boca de Elías hablando con su pueblo, hasta quando avéis de andar coxeando, que ya acudís a una parte y a otra? Si Baal es Dios seguidle a él, y si el Señor es vuestro Dios seguidle. Y esto mismo nos dize a todos convenciéndonos a que acabemos de asentar el pie y nos determinemos de veras, si el mundo es el que nos haze al caso no ay andar con rigores, ni para que tratar de religión, ni de cosa buena, y si el mundo es falso, y engañoso en todo y por todo, y solo Dios es el verdadero Dios a quien devemos el ser pues nos crió de la nada y nos salvó y redimió justo es que le sigamos, y tan de veras que ninguna parte tenga en nosotros el mundo y sus vanidades...” Juan de Horozco: *Emblemas Morales*..., p. 156) y que Goya tratará en obras como el dibujo del Álbum E *Trabajos de la guerra*. Por su parte, la ropa tendida puede aludir a la lujuria, que recordemos es el *leitmotiv* del cartón, pues Goya lo utilizará con este sentido en el dibujo E. 37 *Hútiles trabajos*. La relación de las lavanderas con la lujuria volverá a aparecer en el cartón de *Las Lavanderas* y todavía en óleo de *La carta*, pues debemos tener en cuenta que la expresión lavar la ropa blanca tiene connotaciones en este sentido, de ahí que Quevedo señale: “Y finalmente, declaramos por figuras [ridículas] a todas las mujeres que, siendo hermosas o ya viejas, se pintan y generalmente, a todas las viudas que dan en lavar ropa blanca, aunque sea gente grave y de autoridad” (“Premática del Tiempo”, en Francisco de Quevedo, *Obra festiva completa* (ed. Carmen García-Valdes) Madrid, Cátedra, 1993, p. 21), por eso Rubén de Tolsa en *El lazarillo de Manzanares* señala como una viuda todavía reciente, pretendía, con la colaboración de amigas y criadas, engañar al caballero de turno como antes engañaba a su marido. Pero éste “reventó y la dijo aun no lo que merecía, y que le diese su ropa blanca, que no había de entrar más en su casa” (cit. *ibidem*, Nota 23).

La avaricia está ilustrada a través de *Los jugadores de naipes*. En este caso, la fuente de Goya podría ser Baudovin, que en su versión de los emblemas de Alciato, figuraba a unos jugadores de cartas, incluyendo a unos mirones pasando señas, en su emblema *Contre l'avarice, & la conuoitise* (Fig. 8), señalando que:

L'ancien Antigonus, & Alphonse Roy d' Aragon, souloient comparer tels hommes insatiables, à des Ioüeurs, qui sur l'esperance de quelque guain qu'ils sepromettent de faire, hazardent tout leur argent, avec le quels ils en gaignent d'autre quelquefois, & perdent tour à la fin, à force de s'obstiner au ieu⁴⁷.

Goya describe en el recibo la escena como:

cuatro hombres Jugando a naipes detrás dellos ay tres mirando y huno de ellos aciendo señas con los dedos de el punto q.e tiene su contrario, a su compañero q.e está enfrente, ganándoles el dinero. Estas siete figuras acen un grupo q.e componen el cuadro, ay hun árbol con una capa q.e les ace sombra y su país correspondiente⁴⁸.

Y de hecho refuerza la alusión a las trampas de las que suele acompañarse el vicio de la avaricia no sólo al colocar una capa sobre los jugadores, sino al disponer otra haciendo de tapete, dando a entender que todos están compinchados en contra de uno, ya que no sólo estarían actuando “socapa”⁴⁹, aprovechando que la capa impiden nuevamente la luz de la verdad, sino también “sobre la capa del justo”⁵⁰, cuyo pecado sería el de la avidez, de ahí el color ferruginoso de aquella⁵¹. Por lo tanto, el avaricioso no sería sólo sería el jugador que tiene a su lado la bolsa con los dineros (ya que ésta es el atributo más frecuente de la avaricia y el que porta la figura femenina que la representa en la Tabla⁵²), sino también el de su contrincante que está siendo pelado, los cuales están acompañados de los tramposos, inducidos también por su codicia, baste recordar el refrán: “el codicioso y el tramposo fácilmente se conciertan”⁵³.

47. Jacques Baudovin: *Emblemes Divers, representez dans cent quarante figures en Taille-douce. Enrichis de discours Moraux, Philosophiques, Politiques, & Hystoriques. Par le Sieur Baudovin. Tirez d'Horace, Alciat, Paradin, Philostrate, Cesar Ripa, Lucian, Ouide, Virgile, & autres Celebres Autheurs, tant anciens que modernes. Où il traité de la Science des Roys, Princes, Ministres d'Estats, & Generaux d'Armées, du deuoir de la Noblesse, de la Prudence des Magistrats, de l'obeyssance des Peuples, & de la parfaite connoissance de tous les Arts & Sciences. Seconde Partie.* A Paris, Chez Ian Baptiste Loyson, 1560, p. 482).

48. Valentín de Sambricio: *Tapices de Goya...*, doc. 38, p. XXII.

49. “Hazerse una cosa de socapa, id est, secretamente y con soborno” (Sebastián de Covarrubias: *Tesoro*, voz “capa”). Goya representará a un juez “haciendo la capa” en el Capricho 21 *¡Qual la descañonan!*

50. “Sobre la capa del justo [...] aplicase algunas vezes a la ocasion de alçarse algunos con la hazienda agena y repartirla entre si” (*Ibidem*, voz “capa”).

51. Ripa da este color de atributo a la avidez golosa.

52. Goya lo utilizará posteriormente, por ejemplo, en el dibujo C.56 *estropiada codiciosa*.

53. Sebastián de Covarrubias: *Tesoro* voz “codicia”.

Finalmente la lisonja está representada a través de *El Paseo de Andalucía*. En la xilografía de Holbein, a la que ya hemos hecho referencia anteriormente, bajo la cartela con la palabra “incontinentia”⁵⁴ se representa a un hombre piropeando a una mujer y el recibo de Goya no deja lugar a dudas que aquí estamos en la misma situación:

Un paseo de Andalucía, q.º lo forma una arboleda de Pinos, por donde ba un Jitano y huna Jitana paseando y un chusco [...] parece aberle echado alguna flor a la Jitana, a lo q.º el acompañante se para p.º armar camorra y la Jitana le insta a q.º ande⁵⁵.

En cuanto a la utilización de gitanos para representar a los lisonjeros, creo que se podría justificar por la costumbre que estos tenían a adular y a prometer bienes de fortuna. Por esta misma razón, Ripa representaba a la “Comedia” vestida de zíngara⁵⁶. Por otra parte, la alusión a Andalucía también tiene su sentido por la fama de mentirosos que los andaluces tienen en la literatura áurea. Así Gracián en *El criticón* dice, por ejemplo, “embustero como el de Córdoba”⁵⁷.

Volviendo al dialogo, el episodio siguiente es el de la caída del hombre en la delincuencia, y el posterior castigo⁵⁸ del que sólo podrá salir a través del arrepentimiento, “que lo lleva hasta la verdadera institución de la vida, y aun hasta la falsa también”⁵⁹. Falsa institución que muestra Gerondio diciendo:

No veys esta otra segunda cerca, y como de parte de fuera junto a la entrada, está una muger muy compuesta, que no representa mucha cordura ni honestidad. Los mas de los hombres, y generalmente los necios tienen a esta por la verdadera institución, siendo a la verdad falsa. Pues allí llegan primero los que guiados del arrepentimiento, se libraron del tormento de los vicios, y buscan la verdadera institución⁶⁰.

54. En el grabado de Holbein sólo se disponen las cartelas de Luxuria, Avaritia e Incontinentia, faltando la de lisonja.

55. Valentín de Sambricio: *Tapices de Goya...*, doc. 33. p. XIX.

56. “La Commedia ha proposizioni facili, de azioni difficile, e però si dipinge in abito di Zingara, per esser quello sorte di gente larghissima in promettere altrui beni di fortuna, y quali difficilmente, per la povertà propria, possano comunicare” (Cesare Ripa: *Iconologia del cavaliere Cesare...* T.II, p. 7)

57. Baltasar Gracián: *El Criticón...*, p. 398. O en otra ocasión señala: “Assí era su trato llano, sin revoltijas: ninguno tenía caracol en la garganta, hablaban sin artificio, llevaban el alma en la palma; no había engañadores, ni cortesanos, ni cordobeses” (*Ibidem*, p. 664).

58. “De aquí sucede, que aviendo dissipado, y destruydo todo lo que la Fortuna le avía dado, sea forçado à servir y obedecer à aquellas personas mugeres, y a estar abatido y padecer grande infamia, y hazer por su respeto casas torpes y perjudiciales; como son hurtos, sacrilegios, juramentos falsos, trayciones, robos, y cosas destas. Y al fin ya que todo les falta los llevan para ser castigados” (*Tabla de Cebes...*, p. 6).

59. *Ibidem*. p. 6.

60. *Ídem*. pp. 6-7.

Todo esto lo ilustra Goya a través de *La riña en la Venta Nueva*. En el primer término, la caída en la delincuencia que lleva a “hurtos, trayciones, robos y cosas destas”⁶¹. Aquí tenemos figurados a personajes de la “vida airada”⁶² y, consecuentemente, la escena que conforman hay que ponerla en relación con las representaciones de la ira, como ya hizo Tomlinson⁶³, aunque ella lo generalizaba a todo el conjunto. El grupo central, con la disputa a bastonazos y la ropa tendida en el suelo responde a clichés tradicionales, como también el episodio de los dos que están luchando en el suelo que recuerda, por las dentelladas, a los coléricos del infierno en la *Divina Comedia* de Dante, tema que posteriormente utilizaría Goya en el dibujo E 32 *Son Coléricos*. El pelearse a dentelladas es propio de perros, animal simbólico de la ira⁶⁴, por ello tampoco nos sorprende la actitud, también típicamente perruna, de uno de los personajes que en el grupo central pretende “tener de la oreja”⁶⁵ a su rival. Por su parte personaje de pie que porta una piedra en la mano, esta le puede caracterizar tanto como loco, si tenemos el cuenta el refrán: “Tirar Piedras, estar loco”⁶⁶, pero también como pusilánime, lo que concordaría con lo descrito en el recibo: “q.e no tienen tanto espíritu está [...] en ademán de querer huir”, pues remitiría al refrán: “más loco que el que tira piedras, es el que las recoge y encima las paga”⁶⁷.

Curiosa es por otra parte, la actitud contraria de los dos perros que se representan en el grupo, uno activo y otro impasible. Los dos podrían incidir en el tema de la ira, pero también introducir el de la envidia, como la principal causante de la xenofobia (recordemos que en la escena se representaban a personajes venidos de varios lugares de España o metafóricamente a los que vienen de los distintos vicios), pues como dice La Périère:

61. Puede ser que ingeniosamente Goya nos esté mostrando que a este punto se llega desde los diversos vicios, al representar la pelea entre caleseros y arrieros que, como se ve por los trajes y se explica en el recibo, llegaron “de varias provincias de España”. En este sentido, cobra especial relevancia la figura del murciano del primer término. En tiempos de Goya había en la puerta de Alcalá un cartel que les prohibía el paso a la “gente de mal vivir” entre los que citaban explícitamente a los gitanos y a los murcianos”. En el Diccionario de Autoridades se recoge la voz “murciar” como en germanía “hurtar”, de forma que a los que se prohibía el paso era concretamente a los rateros y no a los naturales de la región de Murcia, pero Goya juega, como hará en otras ocasiones, con las palabras homógrafas, representando a los “murcianos” en el sentido de rateros, como “murcianos” naturales de la región de Murcia.

62. “Vida airada. Phrase que se usa y dice por aquellos que viven disoluta y libre y licenciosamente: y así decir este hombre, o esta mujer es de la vida airada, es lo mismo que decir, libre disoluto y licencioso. Y también se entiende de los que se precian de guapos y valentones” (*Diccionario de Autoridades*).

63. Janis A. Tomlinson: *The Tapestry Cartoons and Early Career at the Court of Madrid...*, pp. 43-46.

64. Ya en el propio Lagniet, la ira aparece simbolizada a través de un perro en el grabado de *L'homme charge des 7 Pechez Mortels*.

65. “Tener de la oreja. Phrase que equivale a tener alguno a su arbitrio, para que haga lo que se le pide o manda. Es tomada del perro, quando ase de la oreja al toro y le sujeta” (*Diccionario de Autoridades*).

66. Sebastián de Covarrubias: *Tesoro*, voz “Tirar”.

67. *Diccionario de Autoridades*, voz “loco”. También podemos citar: “Advierte cuerdo, si a tu bolsa amagan/ que hay locos que echan cantos, y otros locos /que recogen los cantos y los pagan” (Francisco de Quevedo: *El Chitón de las Tarabillas. Obra del Licenciado Todo lo sabe*, (ed. Manuel Uri Martín). Madrid, Editorial Castalia, S.A., 1998. p. 61).

Comme le chien abbaye aux incogneux,
Et aux cogneux de la queûe fait feste:
Enuie aux gens d'estrangle lieu venuz
semblablement quelque malheur appreste⁶⁸.

En el extremo derecho de la composición el ventero, que se apresta a coger las monedas de la mesa aprovechando la pelea, estaría simbolizando claramente la avaricia, mientras que el hombre a caballo que parece disponerse a entrar en la “Venta Nueva”, en tanto que, aparentemente, muestra una actitud prudente absteniéndose de entrar en la disputa, pudiera representar a un arrepentido, preparado para pasar a la segunda (“nueva”⁶⁹) cerca, a cuya puerta le espera una mujer “que no representa mucha cordura, ni honestidad” y que obviamente figura a la “falsa persuasión” que le volverá a engañar. Al fin al cabo el caballero es “prudente”, sólo en apariencia, pues su prudencia queda desmentida, primero, por el hecho de estar montado a caballo (recuérdese el refrán recogido por Correas y Gracián: “No hay hombre cuerdo a caballo, ni colérico con juicio”) y, segundo, por su “braverie”, el hacerse pasar por un valentón mostrando su pistola, como si ella le bastara para franquearle la entrada. Precisamente Lagniet recoge e ilustra el refrán “Les Pistolles et les Louis dor/ Nous font mettre dans l' age d'or” y muy posiblemente Goya tradujo “pistolles” en la acepción de pistolas y no en el “doblones” que es el que le correspondería al caso⁷⁰.

Volviendo nuevamente al dialogo, tenemos representados en la segunda cerca a los que han sido nuevamente engañados y han perdido el camino, es decir a los “Poetas, Oradores, otros Dialécticos, otros Músicos. Qual es Astrólogo, qual Geómetra. Otros son Philophos y entre ellos, unos Peripatéticos, Epicúreos, Críticos y otros semejantes”, así como “unas mujeres semejantes à la disolución, y à las otras que vimos primero en la cerca de fuera”⁷¹. Todos ellos estarían representados a través de *La Cometa*, ya puesta en relación por Tomlinson⁷² con una alusión a la vanidad de la ciencia.

68. Guillaume de la Perriere: *La Morosophie de Guillaume de la Perriere Tolosain, Contenant Cent Emblemes moraux illustrez de Cent Tetrastiques Latins reduitz en autant de Quatrains François*. A Lyon, par Macé Bonhomme, & A Tolose par lean Mounier, 1553. p. 25

69. Goya cambió el nombre de la hospedería de “Mesón del Gallo” al de “Venta Nueva”, al pasar del borrón al cartón definitivo, sin duda, para clarificar el hecho de que vamos a pasar a la segunda cerca (obsérvese, además, como detrás del mesón se forma un muro). Sin embargo, el título primero era mucho más rico en contenidos, ya que “Gallo”, aparte de simbolizar la lascivia y espíritu luchador, también: “el simbolo del Gallo, que significa los perlados de la Yglesia, y los predicadores, con cuya doctrina se han reduzir los malos y distraydos, y los que no los quisieran oyr serán semejantes a los sybaritas, gente olgazana y viciosa, que aviendo destarrado de su república las artes mecánicas y todo lo que no fuesse plazer, descanso y vicio, desterraron también los gallos, matando los que tenían y no admitiendo los de fuera, poque no los interrumpiesen el sueño e inquietassen” (Sebastián de Covarrubias: *Tesoro*, voz “gallo”). Pero, como el protagonista de Goya, “oyó el gallo cantar, y no supo en qué muladar; esto se dize de los que refieren alguna doctrina de profesión que ignoran, y se les quedó alguna proposición o máxima corrompida y no bien entendida” (*Ibidem*), se equivocará de muladar y en vez de dar en el de buena persuasión dará en el de la mala, donde será nuevamente engañado.

70. Como encontramos en Quevedo: “Y yo he perdido más por haber tres viajes a España, donde con este carretoncillo y esta muela sola he mascado a Castilla mucho y grande número de pistolas, que vosotros llamáis doblones” (Francisco de Quevedo: *La hora de todos y la Fortuna con seso* (ed. De Jean Nourg, Pierre Dupont y Pierre Geneste), Madrid. Cátedra Ediciones, S.A., 1987. p. 266.

71. *La Tabla de Cebes*, p. 8.

72. Janis A. Tomlinson: *The Tapestry Cartoons and Early Career at the Court of Madrid*, pp. 43-46.

La cometa que da nombre al cartón tiene pintado un sol oscurecido, lo que concuerda con el sol que porta el protagonista del emblema *Lumine carens* de Georgette de Montenay (Fig. 9) para simbolizar su vana especulación, como se deduce del epigrama:

De sabio y Iusto tienes l'apariencia
 En el vestido y mina: mas en tu pecho,
 No ay qu' obscuridad y bota ignorancia:
 No lumbre, mas tinieblas, con un sol contrahecho.
 Assí quien de Christian, nombre tiene y vicioso
 Biue: Christiano no es: mas como caudaloso
 En tinieblas eternas se hallara deshecho⁷³.

Pero no ya las dos que hacen volar la cometa con su sol sin lumbre pintado, sino el resto de las figuras del primer término son viciosas. Así la “peripatética” mujer del abanico es una ignorante soberbia y supersticiosa como lo evidencia este y los dijes que cuelgan de su cintura y por lo tanto semejante a las disolutas de la primera cerca. El hombre que la acompaña o, por lo menos, la mira es de su misma naturaleza disoluta, pues muestra su vileza al cubrirse totalmente con la capa; mientras que el fumador ocioso, del primer término, imagen tópica de la vanidad, es un “epicúreo”; detrás de este se sitúa un astrólogo caracterizado por el astrolabio que porta en su mano, mientras que el ‘orador’ que está de pie coronando el conjunto y que extiende las manos como si fuera él quien estuviera tensando la cuerda de la cometa, pero que en realidad no tiene nada entre ellas, es un retórico, dado a una gesticulación no sólo plena de fatuidad sino también de arrogancia como transmiten sus dedos índices extendidos, signo de afirmación; e incluso el perro de aguas alude a los deleites mundanos, como encontramos en Ripa y que Goya utilizará posteriormente en varios cartones.

Todas estas figuras, a causa de sus vicios, nunca podrán alcanzar la verdadera institución que es la que conduce a la virtud, pues tienen su cerebro obnubilado por ellos, del mismo modo que los astrónomos del observatorio representado en el último término tampoco podrán ver las estrellas, mientras permanezca cubierto con nubes el cielo encima de ellos. Esta idea la encontramos en un emblema de La Perrière (Fig. 10) cuyo verso dice:

L 'on ne peut veoir les astres clairement,
 Sans que le vent ayt déchasse les nues:
 Vertus ne sont aussi semblablement
 (Sans déchasser les vices) obtenues⁷⁴.

73. Georgette de Montenay: *Monumenta Emblemata Christianorum Virtutum Tum Politicarum, tum Oeconomicarum chorum*. Francocurt, 1619. pp. 250-251. La Perrière tiene otro emblema parejo, en el que unas figuras aparecen mirando hacia el sol o adorando a Dios Padre, con el epigrama: “Croire que soyent plusieurs soleils aux cieux,/ Est chose estrange & trop déraisonable:/ Semblablement, de croire plusieurs Dieux,/ Est heresie, & chose detestable” (Guillaume de la Perrière : *La Morosophie...*, p. 52).

74. *Ibidem*, p. 51.

Sigue después preguntando Cebes:

“Paréceme que veo andar entre ellos unas mugeres semejantes à la disolución, y a las otras que vimos primero en la cerca de fuera.

Gerondio: Las mismas son [...]

Cebes: ¿Y también entran las opiniones?

Gerondio. También essas: porque aún dura en estos que aquí andan el brevaje que gustaron del engaño, y con la ignorancia, y torpeza del deleyte. Y aun no se escapan de la opinión ni de los otros males, hasta que olvidando la falsa institución, entraren por el camino de la buena, y verdadera; y bevieren de su mano una porción virtuosa, con que se purguen y alimpien los ánimos de los vicios que los afeaban, y echen de sí las opiniones, y ignorancias, y toda corrupción, que tenían. Pero si se quedan aquí con la perversa institución, jamás podrán escapar, y nunca les faltara mala desventura por estos ejercicios⁷⁵.

Goya representa a los disolutos en *La merienda*; de hecho, como ya señaló Pilar Pedraza, en el grabado de Matthäus Merian se representa en la primera cerca

tres parejas de enamorados, un hombre que bebe y otro que toca una flauta banquetean al aire libre, despreocupadamente. Simbolizan los diversos vicios que constituyen la Destemplanza –las parejas ya han caído en la red que los vicios le tendieron en la escena anterior- y tienen su precedente iconográfico inmediato en los cuadros flamencos que suelen denominarse ‘Alegres Compañías’, tan frecuentes en el arte de los Países Bajos en el siglo XVII, que siempre simbolizan los deleites de los cinco sentidos y, en ocasiones, la inconsciencia culpable de la humanidad antdiluviana⁷⁶.

Goya utiliza la misma fuente iconográfica para caracterizar a los disolutos. A estos es a los que se está dirigiendo la verdadera institución, representada como la vendedora de naranjas, mostrándoles, al indicarles el perro, que la vida voluptuosa que llevan no conduce sino al dolor y a la perdición⁷⁷ y, que si, por el contrario, quieren alcanzar la verdadera felicidad, lo primero que tienen que hacer es tomar una purga, para lo cual les ofrece su mercancía: las naranjas. Estas eran el remedio más frecuente utilizado con esta finalidad en la época, aunque poseía ya una larga tradición, pudiéndose citar abundantes fuentes literarias, aunque nos baste una gráfica que ya hemos utilizado anteriormente, pues, la referencia a las naranjas como purgante, la encontramos en el mismo grabado de Lagniet en que se representaba al barbero y la ramera con la sombrilla (Fig. 3). En él, un hombre le está ofreciendo una fuente con naranjas al glotón español que había conquistado varias villas francesas, diciéndole: “Il vous faut rendre gorge ou bien perdre la vie” y “Preties de grace un peu du jus de ces oranges”⁷⁸.

75. *Tabla de Cebes*. p. 7.

76. Pilar Pedraza: “*La Tabla de Cebes*: un juguete filosófico”..., p. 101.

77. Este es el sentido del Emblema Sperne Voluptates Nocet Empta Dolore Voluptas (Desprecia los placeres, el placer adquirido con dolor hace daño) de Bocchii (Achillis Bocchii: *Symbolicarum Quastionum de Universo genere quas serio Ludebat*..., Bononia. In Aedie Movae Academiae Bocchianae, 1555. pp. 242).

78. Jacques Lagniet: *Recueil des plus illustres proverbes*..., T I., p. 15.

Hasta aquí nuestro parangón de la serie de Goya con la *Tabla de Cebes*. Creo que los puntos son tantos y tan claros que no se puede negar la relación. Aunque, claro está, que si lo aceptamos tendremos también que replantearnos la idea, omnipresente en la mayor parte de la bibliografía sobre Goya, de que el aragonés empezó a preocuparse por el ‘capricho’⁷⁹ de sus obras sólo después del acceso de su enfermedad que lo dejó sordo.

Bibliografía

- BAUDOVIN, Jacques. *Emblemes Divers, representez dans cent quarante figures en Taille-douce. Enrichis de discours Moraux, Philosophiques, Politiques, & Hystoriques. Par le Sieur Baudovin. Tirez d’Horace, Alciat, Paradin, Philostrate, Cesar Ripa, Lucian, Ouide, Virgile, & autres Celebres Autheurs, tant anciens que modernes. Où il traité de la Science des Roys, Princes, Ministres d’Estats, & Generaux d’Armées, du deuoir de la Noblesse, de la Prudence des Magistrats, de l’obeyssance des Peuples, & de la parfaite connoissance de tous les Arts & Sciences. Seconde Partie.* Paris. Chez Ian Baptiste Loyson, 1560.
- CHAN, Victor. “Time and Fortune in three early portraits by Goya”. *Arts Magazine*, LV (1980). pp. 107-119.
- CORROZET, Gilles. *Hecatographie. C’est a dire les descriptions de cent figures & hystories, contenans plusieurs appopthegmes, poruerves, sentences & dictz tant des anciens, que des modernes.* A Paris. Chez Denis Ianot Imprimeur & Libraire, 1543.
- COVARRUBIAS, Sebastián (de). *Emblemas Morales de Don Sebastian de Couarrubias Orozco, Capellán del Rey N. S. Maestrescuela y Canonigo de Cuenca, Consultor del Santo Oficio. Dirigidas a don Francisco Gomez de Sandoual y Roxas, Duque de Lerma, Marqués de Denia, Sumiller de Corps, Cauallerizo mayor del Rey N.S. Comendador de Castilla, Capitan General de la Caualleria de España. Con priuilegio, en Madrid por Luis Sanchez, año 1610.*
- COVARRUBIAS, Sebastián (de). *Tesoro della Lengua Castellana o Española*, (ed. Martín de Riquer, según la impresión de 1611, con las adiciones de Benito Remigio Noydens publicadas en 1674). Barcelona. S.A. Horta, 1943.
- CUETO, Leopoldo Augusto (de). *Poetas Líricos del siglo XVIII.* Madrid, Biblioteca de Autores Españoles, Ediciones Atlas, 1952.
- GARAU, Francisco . *El sabio Instruido de la Naturaleza en Quarenta Máximas Políticas y Morales, Illustradas con todo género de erudiccion sacra, y humana.* Barcelona. Iacinto Dov, 1691.
- GRACIÁN, Baltasar. *El Criticón* (edición Santos Alonso). Madrid. Cátedra, 1984.
- HELMAN, Edith. *El Trasmundo de Goya.* 2ª edición corregida y aumentada. Madrid, Alianza editorial, 1983.
- HOROZCO COVARRUBIAS, JUAN. *Emblemas Morales de Don Iuan de Horozco y Couarruuias. Arcediano de Cuellar en la Santa Yglesia de Segouia, Dedicadas a la buena memoria del*

⁷⁹. Entendiendo el término como argumento lleno de buenas enseñanzas, pero ocultas, las cuales se revelan al que pase tiempo analizándolas. Es decir, en la tradición de la interpretación española de las obras de El Bosco desde el padre Sigüenza a Gracián y que sigue siendo recogida por Mayáns y Siscar.

- Presidente Don Diego de Couarruuias y Leyua su tío.* Con Privilegio. En Segouia. Impresso por Iuan de la Cuesta. Año de 1589.
- LAGNIET, Jacques. *Recueil des plus illustres proverbes, Divises en trois Livres, Le Premier contient les prouerbes moraux. Le Second Les prouerbes joyeux et plaisans. Le Troisième Represente la vie des Gueux en proverbes.* A Paris sur le quay de la Megisserie au fort l' Evesque. sf. y sp.
- LICHT, Fred. *The Origins of the Modern Temper in art.* New York. Icon Editions, 1983.
- LÓPEZ POZA, Sagrario. "La *Tabla de Cebes* y los Sueños de Quevedo". *Edad de Oro*, XIII (1994). Pp. 85-94.
- LÓPEZ-REY, José. *Goya y el mundo a su alrededor.* Buenos Aires. Editorial Sudamericana, 1944.
- LÓPEZ VÁZQUEZ, José Manuel B. "Un precedente Gráfico para el *Capricho 35, Le descañona*, de Goya". En, *Tiempo y Espacio en el arte, Homenaje al Profesor Antonio Bonet Correa*, Madrid. Editorial Complutense, 1994, T.II. pp. 1011-5.
- MAYÁNS Y SISCAR, Gregorio. *Arte de Pintar*, Valencia. Imprenta de José Rius, 1854.
- MONTENAY, Georgette (de). *Monumenta Emblemata Christianorum Virtutum Tum Politicarum, tum Oeconomicarum chorum.* Francocurt, 1619.
- MORALES, Ambrosio (de). "Argumento y Breve Declaración de la *Tabla de Cebes*". En, *Theatro Moral de la Vida Humana en cien Emblemas; con el Enchiridion de Epitecto, & y la Tabla de Cebes, Philoso Platónico.* En Bruselas. Francisco Foppens, Impressor y Mercader de Libros, 1672.
- PEDRAZA, Pilar. "La *Tabla de Cebes*: un juguete filosófico" *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, 14 (1983), pp. 93-113.
- PERRIERE, Guillaume (de la). *La Morosophie de Guillaume de la Perriere Tolosain, Contenant Cent Emblemes moraux illustrez de Cent Tetrastiques Latins reduitz en autant de Quatrains François.* A Lyon, par Macé Bonhomme, & A Tolose par Iean Mounier, 1553.
- PREZEL, M (de). *Dictionnaire iconologique ou Introduction a la connoissance des Peintures, Sculptures, Estampes, Medailles, Pierre Gravées, Emblemes, Devises, &. Avec des Descriptions tirées des Poëtes anciens & modernes.* A Paris. Chez Hardouin, Libraire, 1779.
- QUEVEDO, Francisco (de). *El Chitón de las Tarabillas.* Obra del Licenciado Todo lo sabe, (ed. Manuel URÍ MARTÍN). Madrid, Editorial Castalia, S.A., 1998.
- QUEVEDO, Francisco (de). *La hora de todos y la Fortuna con seso*, (ed. De Jean NOURG, Pierre DUPONT y Pierre GENESTE), Madrid. Cátedra Ediciones, S.A., 1987.
- RIPA, Cesare. *Iconología del cavaliere Cesare Ripa Perugino notabilmente accresciuta d'Imagini, di Annotazioni, e dé Fatti dall' Abate Cesare Orlandi.* Perugia. Stamperia di Piergiovanni Constantini, 5 T. 1764-7.
- SAAVEDRA FAJARDO, Diego. *Idea de un Príncipe Político y Christiano, representada en cien Empresas.* Cito de la edición de Madrid, Francisco Laso, 1724.
- SAMBRICIO, Valentín (de). *Tapices de Goya.* Madrid: Patrimonio Nacional, 1946.
- TOMLINSON, Janis A. *The Tapestry Cartoons and Early Career at the Court of Madrid.* New York. Cambridge University Press, 1989.



Fig. 1.- Matthäus MERIAN, *Tabla de Cebes*



Fig. 2.- Otto VAENIUS, *El dinero lo da todo*



Fig. 3.- Jacques LAGNIET, *It fait bon feigner toutes gens quand barbier na point d'argent*



Fig. 4.- Jacques LAGNIET, *Qui monte plus haut qu'il en deuroit, il tombe plus bas qu'il ne voud*



Fig. 5.- Gilles CORROZET, *Gloire mondaine tost abatue*



Fig. 6.- Jacques LAGNIET, *Tableaux des Vices*

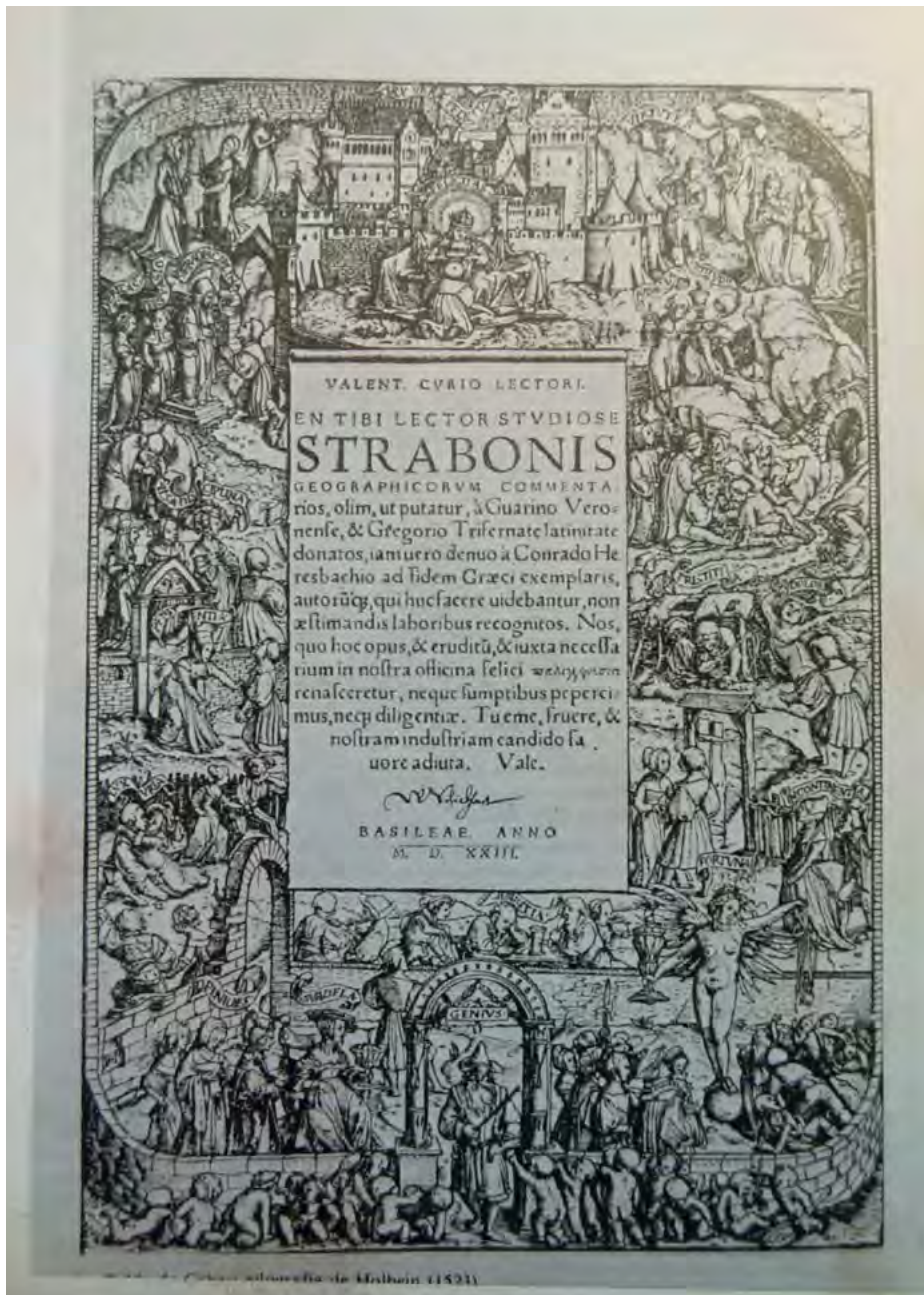


Fig. 7.- HOLBEIN, el joven, *Tabla de Cebes*



Fig. 8.- Jacques BAUDOUIN,
Contre l'avarice, & la conuoitise



Fig. 9.- Georgette de MONTENAY, *Lvmine carens*



Fig. 10.- Guillaume de la PERRIÈRE, *L'on ne peut veoir les astres clairement...*

Mujeres performers en el museo Vostell Malpartida. De lo privado a lo público

MARÍA DEL MAR LOZANO BARTOLOZZI
Universidad de Extremadura

Resumen: La performance es una de las vertientes artísticas en que el arte se manifiesta como forma de articular la tensión dialéctica entre el yo y el grupo. La ponencia expone Performances-Intervenciones y conciertos Fluxus realizados por artistas femeninas en el Museo Vostell Malpartida o su entorno, en distintas etapas cronológicas a partir de los años ochenta hasta la actualidad. Su procedencia es una muestra de la vocación internacional del Museo y su fundador el artista multimedia Wolf Vostell. Portuguesas como Ção Pestana, españolas como Esther Ferrer, Concha Jerez o Nieves Correa, la polaca Ewa Partum o la japonesa Takako Saito, entre otras, son referencias de unos eventos que reflexionan sobre el tiempo y la memoria, los temas de género, exilio y marginación.

Palabras claves: Artistas femeninas. Performance, Fluxus, Museo Vostell Malpartida.

ABSTRACT: *Performance is one of the artistic practices in which Art is expressed as a means to articulate the dialectic tension between the individual and the group. The paper expounds event-performances and Fluxus concerts given by feminist artists at the Vostell Museum Malpartida or at its surroundings, at different chronological moments from the eighties to the present time. Their geographical origins are an indication of the international vocation of the Museum and its founder: the multimedia artist Wolf Vostell. A Portuguese such as Çao Pestana, Spaniards such as Esther Ferrer, Concha Jerez or Nieves Correa, the Polish Ewa Partum or the Japanese Takako Saito, among others, account for events which reflect on time and memory, gender themes, exile and marginalization.*

Key words: *Feminist artists. Performance, Fluxus concerts, Vostell Museum Malpartida.*

En una mesa dedicada al tema “Comunidades e Individuos”¹, mi intención es hacer el análisis de una vertiente del arte contemporáneo, que, si bien se inició en los años sesenta, partiendo de unos antecedentes que nos llevan hasta las vanguardias históricas del futurismo y el dadaísmo² es de nuevo una de las formas de expresión más intensa, que da lugar a la práctica del arte en los escenarios más diversos. Me refiero a la Performance y en relación con ella, a las

1. Agradezco la invitación de los presidentes del XVIII Congreso del CEHA y de los organizadores de esta mesa, para participar como ponente en ella.

2. R. GOLDBERG, *Performance Art*, Ediciones Destino, Barcelona, 1996. La edición de este libro: *Performance Art from Futurism to the Present*, se produjo en 1979, siendo la primera publicación sobre el tema y todavía es un texto básico.

acciones y conciertos Fluxus, que estudio en un espacio concreto, el Museo Vostell Malpartida y su entorno, y respecto a un género determinado: el femenino, puesto que en el lugar elegido no ha sido revisado hasta ahora.

La performance es una de las vertientes artísticas en que el arte se manifiesta como forma de articular la tensión dialéctica entre el yo y el grupo. Pero también la forma como el artista, a través de los gestos corporales, la fonética, la palabra escrita, los sonidos y cualquier tipo de expresiones, se aproxima conceptualmente a sí mismo y al otro, para superar los límites que le impone la sociedad y la filosofía contemporánea, máxime cuando defiende la ciencia como única explicación del universo³. Pues si la Ciencia Física quiere separarse cada vez más de Dios o de los dioses, de los mitos y de los ritos, cabe la intervención del arte para ponerse de frente a las preguntas que surgen de la emoción, imaginación y el humanismo indestructible.

La performance es un elemento a caballo entre la fragilidad del objeto del arte y la experiencia del sujeto como único valor, en tanto que es una expresión artística conceptual, hecha desde la privacidad particular del artista. Se diferencia del Happening que requiere directamente la participación del público. Si bien su desarrollo puede dar lugar también, por lo general, a una intervención activa de un público, en cuanto que al menos ha de *pensar* y reflexionar mientras contempla esa sucesión de acciones, que se producen en derredor, aunque también pueda quedar indiferente o por el contrario provocado negativamente. A veces el límite entre una y otra forma de expresión, como también entre la performance y el concierto fluxus es imperceptible, pues todas son manifestaciones de arte inter/media y de acción.

Sin duda el carácter temporal y efímero, así como su desarrollo en un espacio con un entorno determinado, hace que muchas de estas acciones hayan caído en el olvido. Son los testimonios fotográficos, filmicos y objetuales, los que nos apoyan para su conocimiento, pero en muchos casos son inexistentes, insuficientes o residuales. Es por ello que los historiadores del arte debemos mantener viva su existencia a través de la memoria de los testigos, de su análisis y su interpretación crítica⁴.

Como es bien conocido, el artista alemán Wolf Vostell fundó un Museo de Arte y Naturaleza el año 1976, en un espacio paisajístico de gran belleza, con berrocales graníticos, una charca o laguna, rica en fauna y flora, una presa renacentista singular y un conjunto de edificaciones antiguas como un molino y varias naves que habían sido construidas para un lavadero de lanas⁵. Dichas naves eran unos vestigios arruinados y su restauración no pasó, durante los primeros años, más allá de una consolidación y un mero mantenimiento, lo que condicionó las performances allí

3. El astrofísico ateo británico Stephen Hawking ha afirmado que Dios no es necesario para explicar el origen del universo, su publicación en los medios de comunicación el día 2 de septiembre de 2010, supuso un gran revuelo en algunos foros.

4. <http://www.performancelogia.org> es una página web que se define como: "un proyecto dedicado a la Recopilación, Publicación, Difusión e Intercambio de Documentación sobre Arte de Performance y Performancistas" (consultada el 28 de septiembre de 2010).

5. VV.AA., Museo Vostell de Malpartida de Cáceres. Ed. Junta de Extremadura. Badajoz, 1994 (Reed.2004). M^a M. LOZANO BARTOLOZZI, Wolf Vostell. Ed. Nerea, Hondarribia, 2000.

realizadas, marcadas por el valor de lo vernáculo y lo remoto, en un medio natural, aunque para celebrar actividades artísticas utilizaron igualmente otros espacios del pueblo de Malpartida de Cáceres como el Palacio Topete y un Centro recreativo.

Desde entonces se realizaron actividades de arte conceptual, fluxus, happening, ambientes, instalaciones, performances, con obras y acciones de Vostell⁶, el gran maestro de ceremonias y de amigos y colegas que desde distintos puntos de la geografía española e internacional, acudieron a su llamada cuando organizó semanas de arte contemporáneo, o días dedicados al mismo. Hasta que finalmente el Museo tomó cuerpo definitivo con sus colecciones de obras del propio Vostell, de artistas conceptuales portugueses, polacos y españoles, o de la colección Fluxus, aportada por el coleccionista italiano Gino di Maggio, que ha sido ampliada posteriormente.

De las primeras actividades de artistas performers tenemos unas fotos históricas, y los que fuimos testigos de muchas de ellas, intentamos recordar cuanta gente participó, quienes estaban presentes, el tiempo de duración, el espacio ocupado, el ruido del lugar, el olor, las luces, es decir todo lo que tenía que ver con los sentidos, sin contar, en todo caso, con medios suficientes para hacerlo, pues se utilizó la cámara de fotografías pero apenas la de películas de super 8. Ahora ya se intenta captar al menos el tiempo, el espacio y el sonido con las cámaras de vídeo, y sobre todo hay artistas actuales que al participar en un festival entregan un dossier completo, dando todo tipo de detalles para ello. Nos corresponde por lo tanto apropiarnos de estas investigaciones históricas para alimentar el archivo de su memoria, pero sin convertir las nuevas actividades en meros objetos clasificables, sino al decir de Allam Kaprow:

Para encontrar sus verdaderos vínculos con el mundo "real" y no sólo con el mundo artístico⁷

Pero incluso los residuos que se conservan de las antiguas performances son como los restos que quedan después de una batalla (Fig.1). Y su exposición parece más propia de un Museo de Historia, donde contemplar las espadas rotas, los escudos o las banderas caídas. A pesar de que hoy los nuevos centros de arte convertidos en centros de interpretación, muchas veces, asumen una labor pedagógica de acompañamiento documental y reconstrucción virtual de lo que ocurrió, siendo posible hacerlo también con las Performances, aunque cambie en cierto modo su naturaleza frágil y temporal, pasando a ser objetos fetiches de contemplación casi arqueológica. Debo decir que en el interesante Archivo Happening Vostell lo que más se conservan son las fotografías, vídeos y correspondencia con los artistas pero no descripciones narrativas de las actividades.

Sin embargo el objeto de la Performance nos acerca al debate de la naturaleza del arte, del artista o del artista-no-artista⁸, y su originaria finalidad de ser temporal y efímero en un arte por lo tanto tridimensional o, mejor, cuatridimensional.

6. J.A. AGÚNDEZ GARCÍA, J. CORTÉS MORILLO, F. EMSLARDER, Das Theater ist auf der Strase. Die Happening von WOLF VOSTELL. El teatro está en la calle. Los Happenings de WOLF VOSTELL, Museum Mrsbroich, Leverkusen, Consorcio Museo Vostell Malpartida, Junta de Extremadura, Kerber Art Bielefeld/ Leipzig, Berlín, 2010.

7. A. KAPROW, La educación del des-artista, Árdora ediciones, Madrid, 2007, p. 72.

8. Op. cit, p. 16:

"...los partidarios del no-arte son aquellos que constantemente, o de cuando en cuando, han decidido operar fuera del dominio de las convenciones del arte –bien en sus mentes o bien en el dominio natural de lo cotidiano.

Para analizar y hacer algunas breves reflexiones del tema, mencionaremos ejemplos de distintos tiempos que corresponden a los años setenta-ochenta, a los noventa o al nuevo segundo milenio. Si bien hemos elegido artistas, que son performers históricas, de distintas generaciones.

Todas ellas buscaron la comunicación a través del cuerpo, el gesto, el lenguaje y el ruido, con un personal y minimalista acercamiento al *arte sonoro*; como sujetos/objetos convertidos en obra de arte, y en algunos casos con la participación de otras personas. Los argumentos conceptualizados fueron: las señas de identidad, el tiempo y la memoria, los temas de género, exilio y marginación, y muchas con la preocupación del *bajo continuo* del feminismo.

De la primera época podemos mencionar las Performances-Intervenciones y algún concierto Fluxus de las portuguesas Tulia Saldanha, Ção Pestana, Joana Rosa⁹ y de la española Esther Ferrer¹⁰. Todas ellas hicieron acciones muy austeras, minimalistas y con pocos medios.

Como ejemplo recordemos que Ção Pestana realizó el Fluxus-concierto: *Tu Boca*, el 8 de abril de 1979 (Fig. 2), durante la segunda Semana de Arte Contemporáneo (SACOM), utilizando un lápiz de labios, con que maquillaba a mujeres presentes del pueblo de Malpartida. Además también elaboró una obra simulacro de carnet de identidad en el que se reproduce la fotografía de una mujer y la impresión de los labios pintados en lugar de una huella digital. Lápiz que será una herramienta común en muchas otras artistas performativas como signo de autoidentificación femenina, dejando su huella marcada después en un soporte que cobra nueva plasticidad, pero igualmente como contrarresto irónico de las *pin-up girls*, que como imágenes bellas dibujadas en las revistas, representaban los nuevos ideales de la sociedad de consumo americana a partir de los sesenta; cuando es también en los sesenta el comienzo del movimiento feminista¹¹. Por lo que nos preguntamos ¿Son estas mujeres de Malpartida unas nuevas *pin-up girls*, que dejan su ser exterior tras este maquillaje identificativo?

La acción de pintarse los labios y dejarlos impresos en un papel, tela o mantel, la hará también la artista Ewa Partum de la que luego hablaremos. Y Vostell, en el fotomontaje *Lippenstiftbomber*, de 1968 (Fig.3), utilizó las barras de labios, como imagen, entre otras cosas, alternativa de levedad frente al peso de la muerte de las bombas¹².

Por otro lado, se han asegurado de mantener informado de sus actividades, al *establishment* en todo momento, para mantener activadas las indeterminaciones simbólicas sin las cuales sus actos no tendrían significado alguno. La dialéctica entre arte-no-arte es esencial y constituye una de las simpáticas ironías...”

9. M^a M. LOZANO BARTOLOZZI, “Artistas Portugueses en el Museo Vostell Malpartida (MVM) (Extremadura-España). Documentación del Archivo Happening Vostell (AHV)” en Actas del IV Seminário Internacional Luso-Brasileiro A Encomenda. O Artista. A Obra, CEPESE (Centro de Estudos da População, Economia e Sociedade), Oporto, 2010.

10. Participó en el Día de Arte Contemporáneo o DACOM celebrado el 27 de agosto de 1983.

11. M. AIZPURU, Performanceras: mujer, arte y acción, una aproximación, Arteleku, San Sebastián, 2001.

12. J. CORTÉS MORILLO, “Wolf Vostell y la tormenta de arena desencadenada”, en Wolf Vostell Impresiones. La colección de la obra gráfica del Archivo Happening Vostell. Editora Regional de Extremadura. Consorcio Museo Vostell, Badajoz, 2008, p. 76. La serigrafía está relacionada con el manifiesto “B 52 - Statt Bomben” (B-52 – En lugar de bombas) que realizó Vostell en Nueva York el 26 de marzo de 1966.

Otras autoras preferirán la utilización del flujo interior para pintarse e igualmente identificar su condición femenina como Ángela Lergo, cuando la noche del día 26 de septiembre del 2003 hizo la performance *Madre*¹³, en la que marcó esta palabra en su cuerpo con la, figuradamente, sangre de la propia menstruación. Lo volveremos a comentar más tarde. Y ¿cómo no recordar ahora a Ana Mendieta y su identificación con sus ancestros cubanos, su sentido telúrico y su obsesivo marcar la huella de su existencia con una mezcla de sangre de animales y pintura negra, en obras como *Body Tracks*?

El día 27 de agosto de 1983, se celebró el primer DACOM (Día de Arte Contemporáneo) y se desarrollaron en Malpartida una serie de actividades¹⁴ con un plantel de artistas de primera fila: Nacho Criado, Eulalia Grau, Rita dalle Carbonare, Concha Jerez, Esther Ferrer¹⁵ y un grupo de autores polacos de Vanguardia.

Esther Ferrer (San Sebastián, 1937), realizó un concierto Zaj titulado: *Como una canción*, siendo fotografiada por la artista Concha Jerez (así acción e imagen se fundieron en el resultado final de la obra). Se trató de una acción sin complejidad aparente generando la poesía de la comunicación con el lugar. La artista llevaba una cuerda atada a la cintura que se desenrollaba a medida que avanzaba y realizaba las acciones en los lugares que había decidido de antemano. Con la cuerda iba marcando los recorridos y las distintas posiciones resueltas previamente: sentada en una silla (Fig.4), -algo muy habitual en ella (lo que nos recuerda a Duchamp y a Beuys)-, de pie en una ventana, delante de la puerta (Fig.5) que daba paso al embarcadero de la charca, entonces abierta por estar arruinada la construcción (hoy integrada en el muro de una sala del Museo pero transitable). Bachelard recoge una frase de Ramón Gómez de la Serna que dice: *Las puertas que se*

13. J. R. BARBANCHO y M. HUBERT LÉPICOUCHÉ, Ángela Lergo. *Madre*, Consorcio Museo Vostell Malpartida y El Corte Inglés, Badajoz, 2003.

14. DACOM (Día de Arte Contemporáneo). Se llevan a cabo las siguientes actividades: Exposición de once artistas polacos de vanguardia: Włodzimierz Borowski, Waldemar Chadzyski, Jan Chwalczyk, Wanda Golkowska, Jerzy Kalina, Malgorzata Maliszewska, Teresa Murak, Ewa Partum, Jerzy Rosotowicz, Julian Raczko y Grzegorz Sztabinski. El crítico de arte Wieland Schmied pronunció una conferencia sobre Salvador Dalí. Nacho Criado realizó una pieza y un performance, Eulalia Grau desarrolló una exposición titulada "Inventamos también nosotros", Ester Ferrer interpretó un concierto "Zaj", Rita dalle Carbonare, artista suiza estudiante en Berlín, intervino con la poesía visual "El alfabeto panorámico" y quedó inaugurada la instalación de Concha Jerez "Retorno al comienzo".

15. Premio Nacional de Bellas Artes, Esther Ferrer está considerada como una de las artistas fundamentales de la performan. Nacida en San Sebastián vive en París. Ha pertenecido, al grupo Zaj, junto con el canario Juan Hidalgo y el italiano Walter Marchetti, grupo al que se incorporó en 1967.

"Para Ferrer tanto el performer como el espectador realizan la acción, están en ella. El público participa automáticamente, lo quiera o no, como si hubiese caído en una trampa. Cuando en algún lugar realiza una performance los roles comienzan a confundirse, siendo el espectador tan performer como ella, incluso si se marcha o interrumpe la acción, ya que forma parte del espectáculo y está en su interior. Sus reflexiones sobre el espectador están imbuidas del espíritu duchampiano y del de Cage. Ella, al contrario que en el happening, no busca que participe el espectador, lo que le interesa es la interpretación que éste pueda hacer, siendo todas las interpretaciones válidas, ya que no pretende ni educar, ni explicar nada a nadie. En múltiples performances Ferrer, callada, mira al espectador de un lado a otro, observa al público y lo convierte en su propio espectáculo, en un elemento de la acción.

Palabras de Margarita Aizpuru, en Esther Ferrer, de la acción al objeto y viceversa, Catálogo exposición Koldo Mitxelena Kulturunea de San Sebastián del 4 de Diciembre de 1997 al 4 de Febrero de 1998.

*abren sobre el campo parecen dar una libertad a espaldas del mundo; acompañando a sus propias palabras: Y además, ¿hacia quién se abren las puertas? ¿Se abren para el mundo de los hombres o para el mundo de la soledad?*¹⁶

Después estuvo echada sobre un cancho granítico, y con la expresión corporal propia de Zaj, grupo al que entonces pertenecía junto a Juan Hidalgo y Marchetti. El lugar fueron los Lavaderos. Cuando andaba cantaba pero como cuando canturreas para ti misma, como lo ha hecho en otras acciones, y en derredor se movía de nuevo un público diverso, entre él los niños del pueblo, tan performers como ella, que añadían la cotidianeidad buscada siempre por estos artistas que establecen insistentemente el paradigma de la vida igual al arte. Pero ella estaba allí, con una cuerda de identificación con el territorio, atada a su cuerpo:

Lo que me gustó es que yo iba a hacer un camino, marcado por lacuerda, y la gente lo hizo conmigo.

Además de estas palabras recordemos que Esther Ferrer ha afirmado que en una performance intervienen el tiempo, el espacio y la presencia¹⁷. La propia artista nos ha contado:

Al final hacía un sonido con monedas y ataba (creo que un huevo pero a lo mejor era una piedra) a la cuerda que durante la performance tenía atada a la cintura y haciendo como una honda, la tiraba al lago. Hizo una curva muy bonita, parecía como una estrella fugaz. Pero antes de terminar, como había no sé cuantos fotógrafos sacando fotos, yo misma me puse en posición de fotógrafo sacando fotos, a los fotógrafos. Curiosamente no sé donde pasó ni la cámara ni las fotos, nunca la recuperé, aunque si hay una foto de Concha en la que se me ve con la cámara y otra tirando la honda al lago.

Se trató de una acción/recorrido, un tema que ha desarrollado luego en varias ocasiones, sobre todo en la serie: *un espacio es para atravesarlo*.

Dando un salto a los años noventa otro hito fue la performance realizada por la citada Ewa Partum, creadora internacional y pionera en Europa del arte feminista, corporal y crítico¹⁸. Una artista que durante bastante tiempo trabajó en su país, pero algunas de sus actividades estéticas fueron censuradas por el Estado, por lo que a partir de 1982 salió de Varsovia. Lo hizo gracias a la invitación de Wolf Vostell y de algunas artistas feministas de Berlín, viviendo desde entonces en esta ciudad. Acudió a Malpartida en 1992 con motivo del 60 cumpleaños de Vostell el día 14 de octubre, y le dedicó la escenificación de su obra: *Flamenco en blanco* (Fig. 6). Ésta vez en el

16. G. BACHELARD, *La poética del espacio*, Fondo de Cultura Económica, Madrid, 2004, p. 263.

17. M. AIZPURU, op. cit. "Para ella en la performance hay presencia y no representación. El performer no es un actor, sino un elemento corporal que ejecuta la acción, con neutralidad, sin que exista improvisación, sin embargo, los hechos azarosos se incorporan a ella. Lo que sucede en la performance es real, como lo que ocurre en la vida. El performer, elemento corporal de la acción, es a su vez, un instrumento de ésta, un ejecutante".

18. Perteneciente a la primera generación de conceptuales de Polonia que trabajaron a partir de 1965 pionera en las campañas políticas en los espacios públicos (*Legalidad del Espacio*, 1971; *Mi problema es el problema de las mujeres*, 1979. *Las mujeres, el matrimonio es en su contra*, 1981).

patio de su casa en Malpartida de Cáceres, el palacio Topete, una antigua casona con canchos de granito en los espacios abiertos interiores que Vostell respetó al rehabilitarla, y delante de los invitados al evento. La artista sentada sobre un amplio tablero de madera, vestía un traje de novia blanco, con volantes y flores en relieve, que fue estirando y clavando en el suelo hasta que lo cortó con tijeras liberando la tensión creada en su invisible *campana* espacial. Después tomaba letras y números recortados en papel que estaban derramados ante ella y los dispersaba en el aire con la ayuda de un ventilador, para contar con otro componente: el azar (Fig.7). Hasta que finalmente con total desinhibición, se quedó desnuda y de pie exhibió las letras W V y los números 60, últimos que quedaban, ofrenda de la agradecida memoria al amigo. Una performance en la que se aunaban la expresión corporal como objeto artístico y la poesía visual.

La acción estaba relacionada con otra de protesta feminista que había hecho en 1981: *Mujer el matrimonio está en tu contra*, simultaneada con las acciones que llamó Metapoesía en las que siempre hizo una crítica política de la situación polaca al: *derramar y dispersar letras como textos existentes o inexistentes de la historia literaria (inspirados en Goethe, Proust y otros*¹⁹. La artista y su concepto del feminismo se ponen en parangón con Marina Abramovic y Barbara Kruger. Hay que añadir que en aquél ambiente, en el que yo misma estaba, la terminación del evento mostrando el cuerpo desnudo, supuso un revulsivo emocional indudable.

También intervino Rita dalle Carbonare que hizo otra acción en homenaje a Vostell, esta vez en los Lavaderos, en la sala del esquiroleo.

Años después, el 9 de julio de 1998, se inauguró la segunda fase del Museo Vostell tras la restauración de las naves de la estiba o almacenaje de la lana y del secado, y espacios anejos. Desgraciadamente Vostell había fallecido tres meses antes y no pudo asistir a este acontecimiento en cuya ordenación había participado intensamente. Se celebraron varios conciertos fluxus y performances de amigos artistas. Entre ellos la artista conceptual y multimedia Concha Jerez²⁰, una de las autoras más relacionadas con el Museo que junto a José Iges, con el que realiza en común muchas obras de arte sonoro, ha participado en conciertos fluxus. Tanto ella como Takako Saito, que analizaremos a continuación, son artistas Fluxus y su trabajo se fundamenta en parte en el fluir de las acciones y de los sonidos como metáfora del fluir de la vida.

Concha Jerez (Las Palmas de Gran Canaria, 1941), realizó en el interior de la zona del Museo que se inauguraba (sala de arte conceptual y arte Fluxus), la obra: *Carta a un amigo robado* (Fig.8). Sentada ante una mesa, en un acto íntimo, fue escribiendo signos a lo ancho y largo de un rollo de papel blanco, tamaño estándar, 20 m x 1 m. Su obra tenía como componentes expresivos

19. Nota de prensa del Museo Vostell Malpartida.

20. Concha Jerez es artista InterMedia, profesora Asociada de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Salamanca. Desde 1976 realiza instalaciones en grandes espacios sonoros y visuales de diversos países europeos y en EE. UU., experimentando también con la Performance, el vídeo y los sistemas electrónicos así como para internet. Ha creado numerosas obras de Arte Radiofónico para diversas emisoras europeas y de Australia. Una parte de sus obras han sido realizadas en colaboración con el compositor y artista InterMedia José Iges, entre ellas las que se basan en la interactividad a través de sensores.

C. JEREZ, J. IGES et ALTER, Argot. Concha Jerez / José Iges, CAAM e Instituto Cervantes, Madrid, 2009.

la escritura personal ilegible, autocensurada y la realización simultánea cara al público. Sin este eco comunicante no se hubiera realizado pues ella quería hacer partícipe a otras personas de ese poema abstracto, que escribía a Vostell. El proceso de la obra estaba basado en el gesto artístico de la escritura que además producía un característico sonido, como un latido interior que salía hacia fuera de forma rítmica e insistente, configurando una acción estética y significativa pero de lectura imposible.

Como la artista nos ha comentado, posteriormente ha realizado otras performances en esa línea - todas diferentes pero partiendo de lo que fue la del Museo Vostell-, dedicadas a otros amigos, también robados. Una fue a Pedro Garhel y otra a Jose Antonio Otero. El último verano, es decir, este año 2010, hizo otra performance en la misma línea dedicada a M^a Luisa Borrás en el inicio de un festival de performance en Girona, que tuvo lugar justo después de su muerte en el que ella iba a impartir la lección inaugural.

La japonesa Takako Saito (1929)²¹ realizó la ópera fluxus: *H.A.H.A.H.O.H.O. AAA.OOO.*, el mismo día en otra dependencia del Lavadero (Fig.9). En su musicalización de vocalizaciones, participaron otros artistas y críticos que estaban allí como Philip Corner o la misma Concha Jerez. El lenguaje o poesía improvisada era reducido a los sonidos de las vocales más o menos sonoras emitidas como un canto, diálogo y comunicación, de alegría, humor, tristeza o como grito de liberación, pues a los sonidos e impulsos de Takako respondían las personas presentes.

La artista confluye con las experiencias de Jhon Cage, y más allá con las de Dadá: desde Hugo Ball en el Cabaret Voltaire a Raoul Hausman cuando recitaba sus poemas fónicos, siendo seguida hasta la actualidad por cantantes de improvisación vocal libre como Maggie Nicols. Nos parece que en la acción de la japonesa los sonidos eran también gestos abstractos de afirmación, de identificación, de pulsación, de vocalización automática, como los trazos de Pollock. Pero si Hausman, como ha escrito Miguel Fernández Campón, nos aproxima a la certeza de que “acontecemos como animales que comprueban que, antes de la llegada del lenguaje, existe el ruido-sonido del ser-respirador”, y que los artistas dadás no quieren comunicarse²², con Takako entramos en la poética más esteticista de las palabras en libertad del futurismo y en experiencias de la colectividad ideológica que se suma a decir algo aunque sea inteligible. Su collage fónico es así un sicodrama más relajante al crear un espacio que nos envuelve comunitariamente. Pero también se aproxima al poeta francés Émile Malespine cuando “trabaja para una nueva Babel, que suponga, al revés del mito, una mejor comprensión entre los seres o, por lo menos, una expresividad individual renovada”²³.

21. Nacida en Sabae-Shi, Fukui Provincia, en Japón, ha vivido en Nueva York, Inglaterra, Alemania, etc., formó parte del grupo de artistas fluxus que trabajaron en torno a Maciunas y Vostell. Artista multimedia realiza performances, conciertos fluxus, instalaciones y esculturas. Desde 1979 a 1983, fue profesora en la Universidad de Essen. Vive en Düsseldorf,

22. M. FERNÁNDEZ CAMPON, “Dadá / Sloterdijk: El ruido como pre-lenguaje del ser-que-respira”, en revista *Norba-Arte*, nº 30, 2010, Universidad de Extremadura, p. 144.

23. H. BÉHAR, M. CARASSOU, *Dadá. Historia de una subversion*, Península, Barcelona, 1996, p. 108.

En el año 1999 se realizó la performance con acción corporal y arte sonoro: *Sueño de Juana la Loca de Amor* de la que era autora Teresa Sancho²⁴. Intervino M^a José Rodríguez Tobal, la artista performer zamorana, que asumía el rol de la reina Juana. Primero confinada en lo más alto del edificio de la zona del antiguo lavadero y rueda de la lana del Museo (símil del palacio de Tordesillas) y mirando desde una ventana al público que entraba en el recinto por itinerarios diferentes según fueran hombres o mujeres. Más largo y sinuoso el de estas últimas -el igual que ha ocurrido para llegar a tener los mismos derechos que el hombre- mientras que por unos altavoces se cruzaban los sonidos de unas voces grabadas previamente en los estudios de Radio Nacional de España en Extremadura, que reproducían simultáneamente un poema repetitivo de sonido angustioso sobre el amor de Juana a su esposo Felipe, recitado en hebreo (Steffy Bernd) y en árabe (M^a José Rebollo). Rosario Cruz lo hacía en castellano y en directo. Finalmente dos actrices entraron con un largo palo de madera como símbolo fálico, que intentó partir con un hacha M^a José Tovar al bajar de su torre, sin lograrlo. Para la autora el hilo conductor era el amor como sentimiento romántico y pasional, pero utilizado al mismo tiempo por los hombres para quitar el poder a la mujer. Fue un homenaje a Vostell, teniendo en cuenta que el artista realizó en 1980 una serie de dibujos y pinturas, más una instalación y varias performances, sobre este personaje histórico que siempre lo cautivó como símbolo de sufrimiento, consecuencia del amor y la independencia. Estuvieron presentes diversos artistas como Concha Jerez y Esther Ferrer, además de Francis Bartolozzi y la propia Mercedes Vostell que siempre presencia las actividades del Museo.

Ewa Partum regresó el 27 de abril del año 2006, para realizar su performance *Perlas* (Fig.10), un homenaje a la inmigración femenina sudamericana, tan frecuente en la España de los años noventa y primera década del siglo XXI. El nombre, *Perlas*, hace mención al que reciben en Alemania las empleadas de hogar, un término que valora su contribución a la armonía de las sociedades modernas²⁵. Participaron inmigrantes sudamericanas que primero limpiaron el espacio con trapos de polvo, escobas u recogedores, mitificado con los retratos de mujeres singulares por su apoyo a la reivindicación del papel social de las mujeres como Sor Juana Inés de la Cruz, Frida Khalo, Rigoberta Menchú y otras. Después, pintando con la huella de sus labios que se maquillaban ininterrumpidamente (Fig.11), completaron una bandera española apoyada en una mesa que ya había sido delimitada en sus laterales por la artista, como leader del comportamiento, para finalmente, al escuchar el Himno Nacional que sonaba por unos alatavoces, romper violentamente los collares que llevaban cada una en el cuello, haciendo saltar las perlas por los aires.

24. Extremeña que participó como alumna en la Academia de verano que dirigió Wolf Vostell en Malpartida de Cáceres, el año 1986 y ha realizado algunas actividades estéticas como la instalación *Pequeño río Fluxus*, en el Museo Vostell Malpartida junto a otras de César David y Luis Costillo bajo el título genérico *Corrientes Mnemónicas*, comisariadas por Michel Hubert Lépicouché y José Antonio Agúndez García, expuestas en marzo-junio del 2001. Publicándose un Catálogo de la Editora Regional de Extremadura de la Consejería de Cultura de la Junta de Extremadura y el Consorcio Museo Vostell Malpartida, Badajoz, 2000.

25. Nota de prensa del MVM

Esta actuación, nos permite relacionar a Partum con la mencionada Ángela Lergo, autora de la performance ya citada, *Madre*, realizada el 26 de septiembre de 2003 (Fig.12), en la que implicó a varias mujeres voluntarias procedentes del Club “La Paz” de la Tercera Edad de Malpartida de Cáceres, las cuales en un ámbito de inspiración lorquiana tejían lana, mientras en el centro de un círculo marcado con leche se producía un ritual sagrado femenino asociativo entre la madre tierra y el ámbito de lo trascendente frente a la ruptura social²⁶. Ambas performers perseguían en cierto modo la inclusión (y la participación) de comunidades aparentemente muy alejadas del mundo del arte, relación *sui generis* pero netamente vostelliana.

Pero otro planteamiento más reciente y multimedia ha sido la organización en el MVM, durante dos años (2007 y 2009) de los talleres/encuentro de Vídeo Acción y Vídeo Creación denominados INFLUXUS, coordinados por la artista de vídeo arte y performance Koke Vega; que fueron “encuentros del arte experimental en torno a Vostell y el movimiento Fluxus”²⁷. En los que no solamente²⁸, pero también, han participado mujeres que han hecho distintos trabajos, como la poeta visual y discursiva Yolanda Pérez Herreras (Madrid, 1964) que realizó el concierto-fluxus: *Son de palabras* el año 2007 (2-3 Noviembre) o Nieves Correa (Madrid, 1960)²⁹ que lo hizo el año 2009, artista claramente performativa que tiene una intensa energía.

El trabajo que desarrolló Nieves Correa, llevaba por título *Re-Fluxus*. Una performance compuesta por ella para este evento y lugar, reinterpretando partituras clásicas de Fluxus de los años sesenta que realizó sin interrupción. Comenzó con *Zyklus* de Thomas Schmit (Fig.13), obra que en su autor original consistió en verter el contenido de una botella de Coca-cola lentamente en otra vacía y viceversa, hasta que, como cuenta Kaprow: “debido al leve derrame y a la evaporación, no quedó líquido alguno. El proceso duró casi siete horas”³⁰. Nieves lo hizo con el fluir del agua desde una jarra a unos vasos para derramársela finalmente sobre ella misma, lo que nos conduce a la utilización del concepto de la cuarta dimensión, manipulando el agua como metáfora del tiempo.

26. M. HUBERT LEPICOUCHÉ, “Sangre, lana y cabello: el arraigo en la cultura en la naturaleza mediante la escritura de la palabra Madre” en *Madre*. Ángela Lergo, Performance. El Corte Inglés y Consorcio Museo Vostell Malpartida, Badajoz, 2003.

27. “Por ello las Jornadas no se plantean sólo como un encuentro y sucesión de ponencias, sino que retoman la idea de la convivencia y la cooperación artística, proponiendo la realización in situ de proyectos de arte experimental”. Dossier para difusión del proyecto.

28. Los artistas que participaron en Influxus I, los días 2 y 3 de noviembre de 2007, fueron: Antonio Gómez, Isabel León, Carlos Llavata, Pepe Murciego y Roxana Popelka, Eva Pérez, Arturo Portillo, Juan Alcón, Isabel Cuadrada, Diego Ortiz, Rodolfo Franco, Luis Macías, Juliio Cuadrado, Enrique Rodríguez Extremeño, Mar Jiménez, Manolo Acedo, Protasia Cancho y Agripino Terrón, Koke Vega, Sebastián, Yolanda Pérez Herreras, Nelo Villar, Joan Casellas, Nel Amaro y Coerência e Bagaço e Doutor Uranio. Los artistas españoles y portugueses que participaron en Influxus II, el día 29 de marzo de 2009, fueron: Antonio Gómez, Eugenio Ampudia, Marc Vives y David Bestué, Laura Torrado, Nieves Correa, João Samões y Los Torreznos. De ambas ediciones se publicó un catálogo con un DVD que recoge las performances.

29. Realiza performances desde 1987, también instalaciones, vídeos y arte electrónico. Ella mismo ha comisariado distintas exposiciones y festivales de performances. Es conferenciante.

30. A. KAPROW, op. cit., p. 80.

A continuación enlazó con *Simple* de Nam June Paik, después *Zen for Head* interpretación de Nam June Paik de una composición de La Monte Young (Fig.14) y por fin *Se hace camino al andar* de Esther Ferrer, con la ordenación de una topografía en el terreno utilizando una cinta que delimita un territorio. No se trató por lo tanto de performance femeninas *per se* sino de su interpretación de las obras anteriores, a través nuevamente de la participación directa con el cuerpo y abriendo, cada vez que se interpretan, un diferente enigma desde su simplicidad.

Terminaba con un homenaje a Vostell al tirar los vasos, más allá de la cinta del suelo, recordando las bombillas que lanzaba aquél en su concierto Fluxus: *Kleenex*, Wiesbaden, 1962. La propia autora afirma:

“Siempre me han interesado las partituras de las Performances Fluxus por su carácter abierto y por el deseo de todo el grupo de que fueran interpretadas y reinterpretadas”.

Y otras palabras suyas reproducidas en el catálogo de Influxus son:

“En mi trabajo ese elemento que podríamos llamar “narrativo” no es una proposición desde lo consciente sino más bien una “manifestación” de lo inconsciente, de mis propios mitos y miedos, de lo que soy y del tiempo y las circunstancias que me han tocado vivir y por tanto, y desde mi punto de vista, incontrolable e inocable.

Entonces, solo me queda trabajar la forma: TIEMPO – ESPACIO – PRESENCIA, elementos todos ellos electivos, tangibles y controlables desde lo conxiente”³¹.

Otras artistas de las que no vamos a hablar ahora, hicieron fotografías performáticas o utilizaron las nuevas tecnologías.

Finalmente digamos que estas autoras practicaron o practican los diversos caminos del arte intermedia para dramatizar, jugar, divertir o concienciar sobre arte y sociedad³². Lo han hecho sin eludir citas a artistas que las precedieron y a ellas mismas, en relatos pasados. Citas directas o apropiacionistas, del dadaísmo, surrealismo, el expresionismo abstracto, o el arte Pop. Y al final la performan, body art o fluxus, que ha revivido en nuestra posthistoria, son un palimpsesto de ideas para convertir la vida en arte, o la imaginación en palabras en libertad.

Y terminemos de nuevo con Allam Kaprow que en 1971 escribió:

“¿Qué puede hacer el no-artista cuando deja detrás el arte? Imitar la vida como antes. Entrarle de lleno. Mostrarle a los otros cómo”³³.

31. VV. AA. Influxus, Junta de Extremadura, Consejería de Cultura y Turismo, Mérida, 2009, s/p.

Dick Higgins, en su libro *foew&ombwhnw*, da ejemplos instructivos de las posiciones que asumían los vanguardistas entre el teatro y la pintura, la poesía y la escultura, la música y la filosofía, y entre varios intermedios (su término) y la teoría del juego, los deportes y la política.

32. D. GARCÍA CASADO, p.9-10.

“El arte, pues, no está en los objetos sino en el uso simbólico que se haga de ellos, en la forma *particular* en la que utilizamos las propiedades perceptivas de un objeto, una idea o una sensación para proyectar nuestra identidad como forma de conocimiento y desarrollo subjetivo. Conceder valor a estos modos de relación con el mundo, consolidarlos como modelos operativos abiertos, el es programa de *La educación del des-artista*”.

33. A. Kaprow, op. cit. Parte II



Fig. 1. Ewa Partum. *Flamenco en blanco*. Restos de la Performance, 14 de octubre de 1992. Palacio Topete Malpartida de Cáceres. Foto cortesía Archivo Happening Vostell. Museo Vostell Malpartida.



Fig. 2. Ção Pestana, *Carnet-tu boca*. obra relacionada con el Fluxus-concierto: *Tu Boca*, 8 de abril de 1979.
Foto cortesía Archivo Happening Vostell. Museo Vostell Malpartida

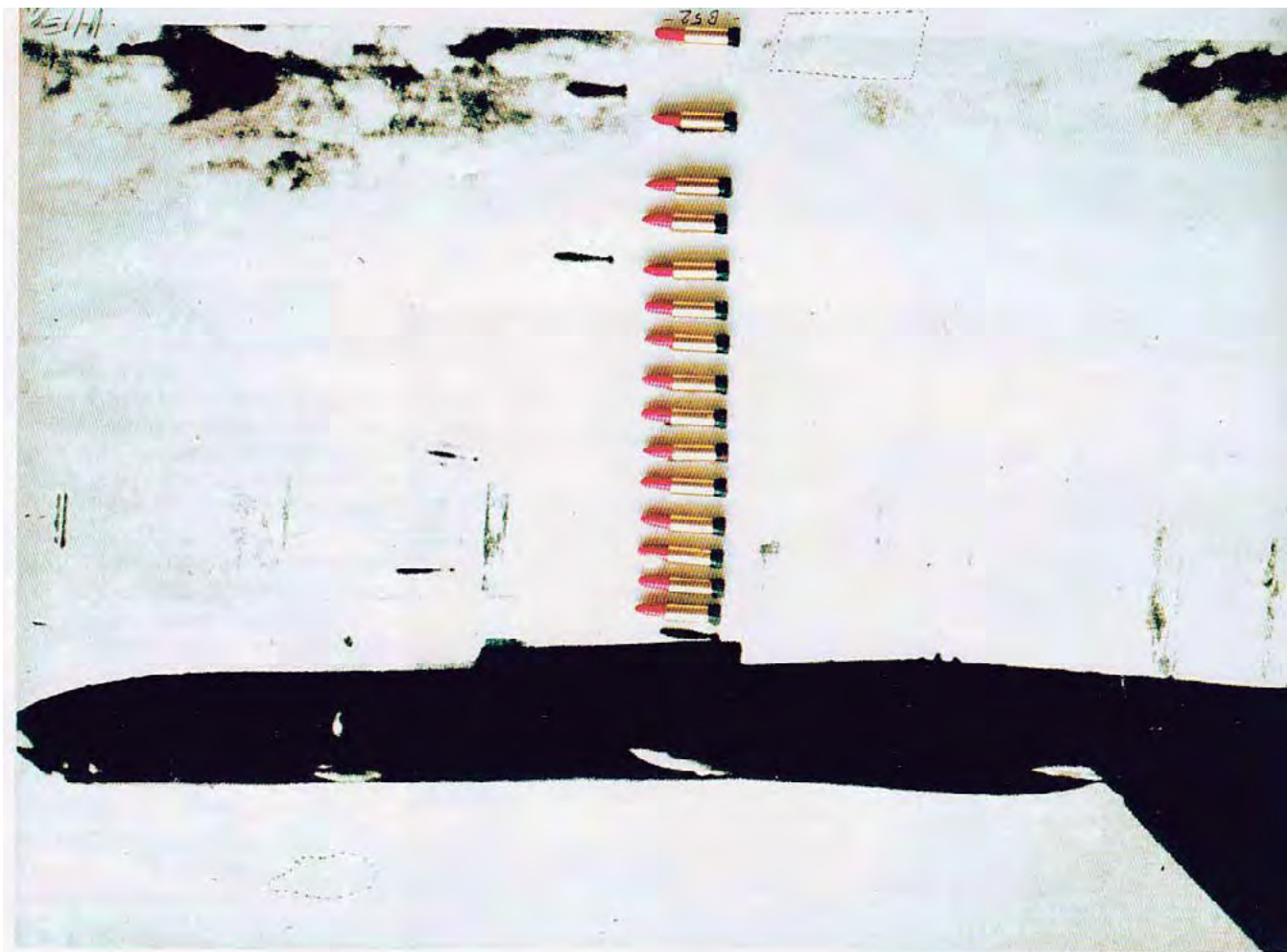


Fig. 3. Wolf Vostell *Lippenstiftbomber*, fotomontaje, 1968. Foto cortesía Archivo Happening Vostel. Museo Vostell Malpartida.



Fig. 4. Esther Ferrer. *Como una canción*, concierto Zaj, 27 de agosto de 1983, Museo Vostell Malpartida.
Foto cortesía Archivo Happening Vostell. Museo Vostell Malpartida.



Fig. 5. Esther Ferrer. *Como una canción*, concierto Zaj, 27 de agosto de 1983, Museo Vostell Malpartida.
Foto cortesía Archivo Happening Vostell. Museo Vostell Malpartida



Fig. 6. Ewa Partum. *Flamenco en blanco*. Performance, 14 de octubre de 1992. Palacio Topete Malpartida de Cáceres.
Foto cortesía Archivo Happening Vostell. Museo Vostell Malpartida



Fig. 7. Ewa Partum. *Flamenco en blanco*. Performance, 14 de octubre de 1992. Palacio Topete Malpartida de Cáceres.
Foto cortesía Archivo Happening Vostell. Museo Vostell Malpartida



Fig. 8. Concha Jerez. *Carta a un amigo robado*. Performance, 9 de julio de 1998. Museo Vostell Malpartida.
Foto Cortesía Archivo Happening Vostell. Museo Vostell Malpartida



Fig. 9. Takako Saito. Ópera fluxus: *H.A.H.A.H.O.H.O. AAA.OOO.* 9 de julio de 1998. Museo Vostell Malpartida.
Foto cortesía Archivo Happening Vostell. Museo Vostell Malpartida



Fig. 10. Ewa Partum. Performance *Perlas*. 27 de abril de 2006, Museo Vostell Malpartida.
Foto cortesía Archivo Happening Vostell. Museo Vostell Malpartida



Fig. 11. Ewa Partum. Performance *Perlas*. 27 de abril de 2006, Museo Vostell Malpartida.
Foto cortesía Archivo Happening Vostell. Museo Vostell Malpartida



Fig. 12. Ángel Lergo. Performance *Madre*, 26 de septiembre de 2003. Museo Vostell Malpartida.
Foto cortesía Archivo Happening Vostell. Museo Vostell Malpartida

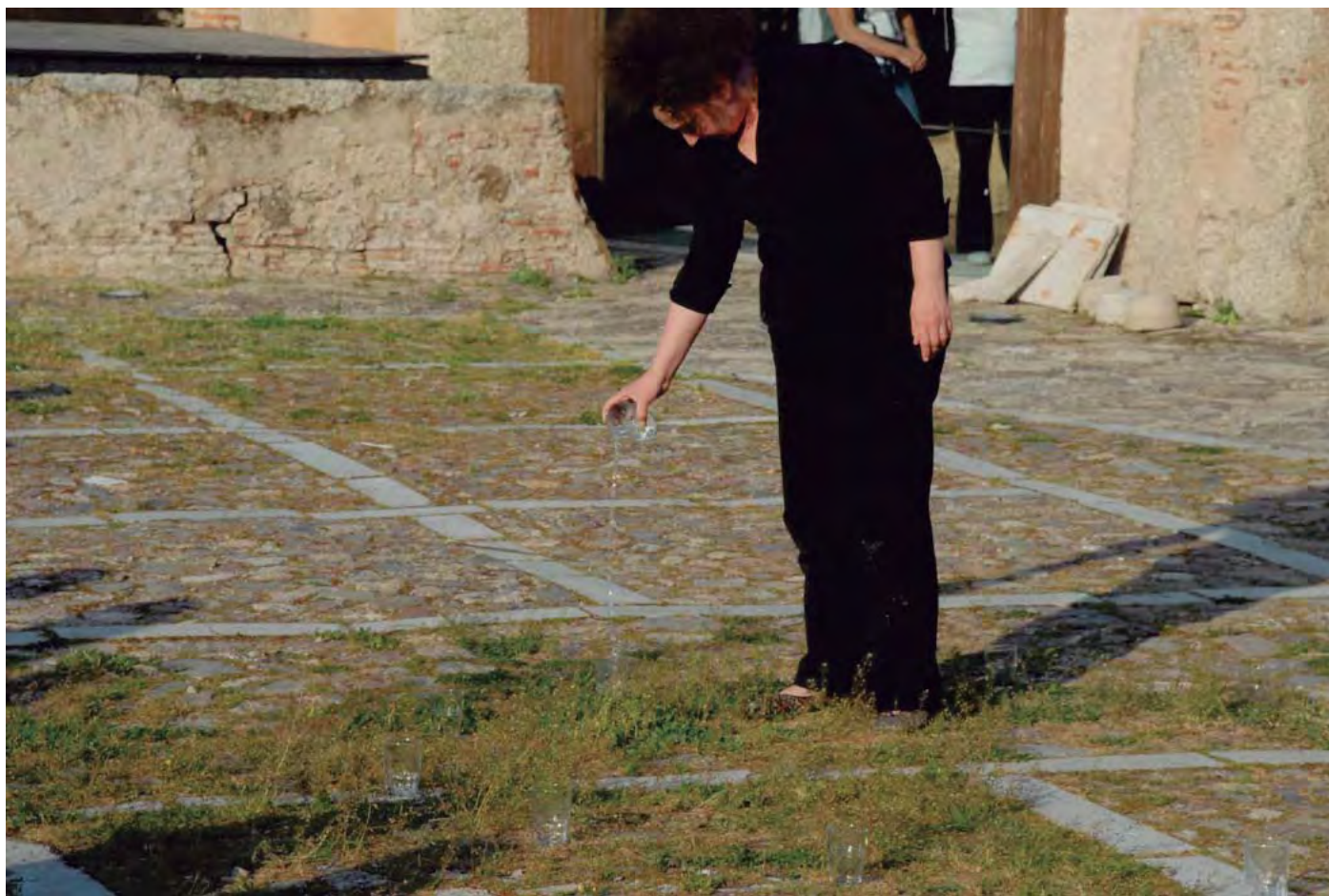


Fig. 13. Nieves Correa, performance concierto *Re-Fluxus*. 2009.
VV. AA. Influxus, Junta de Extremadura, Consejería de Cultura y Turismo, Mérida, 2009, s/p



Fig. 14. Nieves Correa, performance concierto *Re-Fluxus*, 2009. VV. AA. Influxus, Junta de Extremadura, Consejería de Cultura y Turismo, Mérida, 2009, s/p.

Integración de las artes e integración de ideologías en el arte mural argentino

ANTONIO GARRIDO MORENO

*Departamento de Historia del Arte. Facultad de Geografía e Historia
Universidad de Santiago de Compostela*

Resumen: El muralismo argentino se desarrolla y toma impulso tras la realización del mural "Ejercicio plástico" de Siqueiros, en 1933. La formación del grupo de muralistas "Taller de Arte Mural", en la década de los años cuarenta, y la decisión de un grupo de arquitectos e ingenieros argentinos de incorporar la pintura mural en sus proyectos de arquitectura, será determinante para el desarrollo de la técnica entre 1945 y 1970. En estos años destaca la figura del artista gallego-argentino Luis Seoane, defensor de la integración de las artes, la universalidad del lenguaje artístico y la ideología galleguista.

Palabras clave: Arte Mural, Exilio, Galicia, Argentina, Luis Seoane, integración de las artes.

Summary: Argentinean Muralism started and became very popular with the creation of the mural "Plastic exercise" by Siqueiros in 1933. The group of mural painters "Mural Art Workshop" in the 1940's, as well as the decision made by a group of Argentinean architects and engineers to incorporate murals into their projects were key to the development of the mural technique between 1945 and 1970. Throughout these years, Galician-Argentinean artist, Luis Seoane, was one of the main Muralism representatives. He advocated for artwork combination, for the universality of the artistic language and finally, for his Galician nationalist ideology.

Keywords: Mural Art, Exile, Galicia, Argentina, Luis Seoane, artwork combination

La pintura mural en Buenos Aires había estado restringida al ámbito eclesiástico hasta que, a principios del siglo XX, el Art Nouveau irrumpe en las decoraciones de las fachadas e interiores de algunos edificios civiles. No obstante el verdadero detonante de la expansión del muralismo en Argentina se produce con la llegada de David Alfaro Siqueiros a Buenos Aires, en 1933. El pintor mejicano procedía de Los Ángeles, donde había sido contratado para impartir unas clases magistrales en la Chouinard School of Arts y realizar un mural en el Plaza Art Center. El prestigioso muralista fue bien recibido por la intelectualidad de izquierdas y el círculo artístico bonaerense y se convirtió, tras la prohibición de sus conferencias en la Sociedad Argentina de Amigos del Arte y su participación en tertulias artísticas, en el activista capaz de generar un cambio de mentalidades tanto desde un punto de vista ideológico como artístico.

El legado artístico más importante que dejó Siqueiros en Buenos Aires fue un mural encargado por Natalio Botana, propietario del periódico progresista “Crítica”. Para la realización del mural “Ejercicio plástico”, el muralista mejicano formó un equipo de pintores argentinos que denominó “Equipo Poligráfico Ejecutor”, integrado por Lino Spilimbergo, Juan Carlos Castagnino, Antonio Berni y el escenógrafo Enrique Lázaro¹. El mural fue realizado en el sótano de la residencia que tenía Natalio Botana en el lugar de Tortuguitas, Gran Buenos Aires, tras alterar y modificar la topografía del terreno. Un mural de doscientos metros de superficie de forma semicilíndrica que se planteó para intervenir la totalidad de las paredes, suelo y techo abovedado del recinto (fig. 1). Ana Martínez Quijano en su artículo “Siqueiros en Argentina. Ejercicio plástico” analiza el trabajo colectivo del muralista mejicano con los pintores argentinos.

Imaginó transparentes los muros, provocando por medio de un truco visual el efecto de una caja de vidrio sumergida en el agua. El espectador queda atrapado en una burbuja, el paisaje y los personajes que lo habitan ocupan entonces un espacio exterior e infinito. Talentosa transgresión que brinda como resultado una amplitud ficticia que el soterrado lugar no posee .../... Los artistas cambian el pincel por el aerógrafo, el boceto por la fotografía y el cine, el óleo por las resinas sintéticas y el banco académico, que otorga un punto de vista arbitrario, por la trayectoria lógica que recorre el espectador. Su entusiasmo por estas nuevas técnicas contribuyó a que el mural fuera pintado rápidamente, pero lo realmente importante es que la resistencia de los materiales empleados -la piroxilina y el silicato- fue decisiva para el destino de la obra. Pintado con técnicas ortodoxas, el mural no hubiese sobrevivido a las terribles agresiones que sufrió posteriormente².

La importancia de la experiencia de Siqueiros en “Ejercicio plástico” no sólo residía en el resultado final del mural, sino también suponía el germen del movimiento muralista en la ciudad de Buenos Aires que sería inicialmente difundido por los cuatro artistas argentinos que colaboraron con él.

Algunos meses después de la estancia de Siqueiros en Buenos Aires algunas empresas como el Subte (línea de trenes subterráneos urbanos) encargan, en 1934, la decoración de los andenes de algunas de las nuevas estaciones construidas por los ingenieros Martín S. Noel y Manuel Escasany a los prestigiosos pintores españoles Ignacio Zuloaga y Fernando Álvarez de Sotomayor, entre otros. Se trataba de un ciclo de murales titulado “Paisajes españoles” cuya temática se adaptaba a la visión paisajística regionalista y costumbrista de diferentes localidades españolas (fig. 02), siguiendo la estela que Sorolla había difundido con sus espectaculares murales realizados en Nueva York para la Hispanic Society of America Museum³.

1. SEOANE, Luis: Arte mural. La ilustración, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1974.

2. MARTÍNEZ QUIJANO, Ana: *Siqueiros en Argentina. Ejercicio Plástico (1933)*, Revista Águila y Sol, num. 2, Buenos Aires – octubre de 1996

3. *Arte bajo la ciudad*, Editorial Manrique Zago, Buenos Aires, 1998.

Dos años más tarde, Antonio Berni, uno de los artistas que colaboraron con Siqueiros, es contratado para realizar los murales del edificio de viviendas situado en la calle General Urquiza, 41 de Buenos Aires, donde plasma dos alegorías de la ciudad moderna dentro de un estilo que fusiona los planteamientos del Realismo Mágico con elementos de la pintura metafísica italiana, estéticas muy distantes a la desarrollada por Siqueiros en “Ejercicio plástico” y una temática claramente condicionada por los deseos del cliente. También Antonio Berni en colaboración con Lino Spilimbergo fueron seleccionados por el gobierno, en 1939, para pintar los murales del Pabellón Argentino de la Feria de Nueva York, planteados como una alegoría de la agricultura y la ganadería.

La senda del muralismo estaba iniciada y prueba de ello es que, a fines de los años treinta, el Ministerio de Economía encarga murales alegóricos del mundo del trabajo a diferentes artistas argentinos para decorar sus vestíbulos y despachos. La compañía del Subte promociona la instalación de murales en las estaciones de sus diferentes líneas, siendo esta iniciativa uno de los primeros ejemplos del muralismo público argentino, tratando de emular la práctica de las principales capitales europeas. En la estación Jujuy de la Línea E, se realiza el mural “Jujuy. Los gauchos norteros” realizado por Alejandro Sirio, ilustrador y caricaturista asturiano emigrado muy joven a Buenos Aires, abriendo la tendencia del muralismo regionalista renovado argentino que alcanzará una aceptación importante.

Una de las primeras asociaciones privadas de Buenos Aires que recurren a la ornamentación de sus sedes con pintura mural es la Sociedad Hebraica Argentina, entidad fundada en 1926 con la intención de desarrollar y divulgar la cultura hebrea y argentina. Dicha sociedad proyecta un edificio con la intención programática de establecerse como un espacio de integración del judaísmo con los valores culturales nacionales argentinos⁴. La colocación de la primera piedra de la construcción de la nueva sede tuvo lugar el 12 de octubre de 1941, y en su proyecto se incluían tres murales de los pintores Antonio Berni, Castagnino y Urruchúa, de los cuales los dos primeros habían participado en la realización del mural “Ejercicio plástico”, junto a Siqueiros. Los murales hacían referencia a las funciones culturales del edificio y al hermanamiento de las culturas hebrea y argentina. Antonio Berni fue el encargado de materializar “Literatura, artes plásticas y música”, Demetrio Urruchúa pintó “La cultura dignifica a los hombres y hermana a los pueblos” y Juan Carlos Castagnino se centró en el tema “La ofrenda de la nueva tierra”. Los murales de los tres pintores, lejos de seguir los planteamientos revolucionarios que Siqueiros había difundido en sudamérica durante su estancia en Argentina, se acomodaron a un tipo de estética que tuvo una importante implantación durante los años de la Segunda Guerra Mundial y que, temáticamente, difundía los principios humanistas que potenciaban los sentimientos más nobles del individuo. Desde un punto de vista formal las pinturas seguían planteamientos figurativos clásicos en los que el hombre adoptaba una actitud épica y conciliadora. Esta estética se

4. BERMEJO, Talía: *Murales en la Sociedad Hebraica durante la Segunda Guerra*, <http://lasa.international.pitt.edu/Lasa2003/BermejoTalia.pdf>, 2010.

puede entender como una reacción a la cruel y despiadada contienda bélica que estaba desarrollándose contemporáneamente.

En 1944 Antonio Berni, Lino Spilimbergo, Juan Carlos Castagnino, Demetrio Urruchúa y Manuel Colmeiro crean el Taller de Arte Mural⁵, una iniciativa que tenía como objetivo impulsar un movimiento muralista de vastas proporciones. Realizaron una única obra solicitada por los arquitectos autores del proyecto de reforma del edificio de Galerías Pacífico de Buenos Aires, José Aslan y Héctor Ezcurra, en 1945. Los murales se emplazaron en la cúpula central del edificio comercial y en las entradas de cada uno de los cuatro brazos de la cruz que configuraban los corredores de acceso al complejo comercial (fig. 3). Según el historiador Jorge López Anaya, el auge que Juan Domingo Perón comenzó a tener en esos años, circunstancia que lo llevaría al poder poco después de la inauguración del centro comercial, “quizás fuera la causa de que los artistas hubieran optado por un discurso menos directo, articulado sobre la base de una construcción retórica”⁶.

El programa iconográfico posee una clara unidad temática: el hombre dignificado por el respeto fraternal, socialmente integrado a través de su trabajo. Para su desarrollo plástico los artistas buscaron una homogeneidad compositiva que no distorsionara el conjunto adaptando sus estilos personales a la unidad del grupo. Se trata de un mural pacifista que alude al hombre argentino en un contexto mundial de posguerra. Los murales de Galerías Pacífico pueden entenderse como un ejemplo de arte social comprometido con la idea humanista de que el hombre es el único ser de la creación capaz de transformar la riqueza con su trabajo y construir la paz. En el espacio principal de las galerías, la cúpula, cada uno de los pintores desarrolla temáticas distintas de un programa general basado en la confrontación “de las fuerzas incontrolables de la naturaleza en tensión con los valores humanos”⁷. Antonio Berni pinta “El amor o germinación de la tierra”, Spilimbergo “El dominio de las fuerzas naturales”, Castagnino “La vida doméstica o La ofrenda generosa de la Naturaleza”, Urruchúa “La fraternidad” y el artista gallego Manuel Colmeiro realiza “La pareja humana o El amor maternal”.

Hasta el momento la mayoría de los murales se planteaban como elementos añadidos a la arquitectura sin establecer una relación con ella. Habrá que esperar a los años cincuenta para que algunos artistas comiencen a entender arquitectura y pintura mural como disciplinas integradoras de diferentes artes. En este sentido es interesante la labor que desarrolló teóricamente en favor de la integración de las artes la vanguardia concreta argentina, que tendrá su primera manifestación teórica con la aparición de la revista “Arturo”, diseñada por Tomás Maldonado, en 1944. El movimiento Arte Concreto-Invención defiende la integración de las artes y la presenta-

5. En el Taller de Arte Mural también figuraba el escultor Luis Falcini, aunque no figuró en la pintura mural de las Galerías Pacífico.

6. LÓPEZ ANAYA, Jorge: *Historia del Arte Argentino*, Buenos Aires, Emecé editores, 1998, pp. 172-173.

7. SIRACUSANO, Gabriela: “Las artes plásticas en las décadas del 40 y el 50”, en *Nueva historia argentina. Arte, sociedad y política*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1999, p. 40.

ción frente a la representación pictórica, de hecho las primeras exposiciones realizadas por los artistas integrantes de dicha tendencia “incluyeron participantes del área de la danza, la música, la arquitectura y el diseño, y generaron así una experiencia estética global. Pinturas y estructuras articuladas y móviles, que hacían jugar el espacio como una función pictórica anexa, junto a obras de marco recortado”⁸.

La Asociación Arte Concreto Invención presenta su manifiesto el 18 de marzo de 1946 en el Salón Peuser de Buenos Aires, cuyas ideas fundamentales según la historiadora Nelly Perazo se pueden resumir en tres puntos:

a) Ruptura de la figuración y afirmación de los valores del concretismo entendiendo que la toma de posición frente a la representación de lo real implica una toma de posición frente a lo real mismo.

b) La preocupación por la inteligibilidad de las obras y el deseo de integrarse y participar activamente en la transformación de la realidad contemporánea o sea el apoyo a un arte comprometido.

c) La jubilosa exaltación de la creación⁹.

Lo cierto es que durante el segundo lustro de los años cuarenta, “todos los grupos de las vanguardias constructivas argentinas postularon su interrelación disciplinaria con la arquitectura, la poesía y la música pero, específicamente, mientras la Asociación de Arte Concreto Invención se acercó más fuertemente al diseño en general y al diseño gráfico en particular, los artistas Madi se aproximaron más al teatro y a la danza”¹⁰.

En este mismo orden de cosas, en relación con la integración de las artes, el artista exiliado gallego Luis Seoane se interesa por el debate que al respecto se estaba produciendo en el panorama internacional en diferentes foros y congresos.

Después de la segunda guerra mundial volvieron los artistas y arquitectos a ocuparse del problema de la integración artística y, en 1949, alcanzó estado público en una asamblea, a la que asistí como curioso¹¹, que se realizó en Londres y en la que estuvieron presentes ilustres historiadores y críticos de arte, artistas y arquitectos de diversas partes del mundo¹².

En la década de los años cincuenta en Buenos Aires se produjo un interés especial por el muralismo que se extendió no sólo al ámbito institucional, sino también al privado. La iniciativa

8. SIRACUSANO, Gabriela: “Las artes plásticas en las décadas del 40 y el 50”, en *Nueva Historia Argentina. Arte, sociedad y política*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1999, pp. 20-21.

9. PERAZO, Nelly: *El arte concreto en la Argentina en la década del 40*, Buenos Aires, Ed. Gazglianone, Buenos Aires, 1983.

10. PERAZO, Nelly: “Tomás Maldonado y los orígenes de la vanguardia argentina”, en *Tomás Maldonado. Escritos preulmianos*, Buenos Aires, Ediciones infinito, 1997, pp. 26.

11. La asamblea referida por Seoane fue organizada por el Instituto de Arte Contemporáneo de Londres.

12. SEOANE, Luis: *Arte mural. La ilustración*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1974.

que habían tenido los arquitectos José Aslan y Héctor Ezcurra de incorporar la pintura mural en las Galerías Pacífico había generado un interés en otros arquitectos e ingenieros que se sumaron a la iniciativa¹³. De igual manera las instituciones y promotores privados de edificios comenzaron a incluir la pintura mural en los proyectos de arquitectura como un elemento que establecía el *status* del inmueble y sus propietarios.

Dentro de los muchos artistas que desarrollaron el muralismo en Buenos Aires entre 1950 y 1970, período álgido de la actividad, es obligado citar a Luis Seoane como defensor de la integración de las artes, un artista polifacético, reconocido en los años cincuenta y sesenta por la sociedad argentina, aunque vinculado ideológica y sentimentalmente a Galicia.

Seoane, durante su juventud en España, había desarrollado un intenso activismo político e ideología nacionalista, aspecto que será un elemento determinante en su orientación cultural y artística. Estas pautas pueden resumirse en una actitud combativa hacia la dictadura franquista, en la reactivación del sentimiento nacional de la comunidad emigrante gallega a través de la difusión de la cultura y tradiciones de su tierra de origen y, al mismo tiempo, ejercer una labor pedagógica cuyo fin era poner en su justo valor la percepción distorsionada que la sociedad argentina tenía del gallego.

Pero además de los objetivos ideológicos que Seoane sentía como español y gallego, hay que mencionar su vinculación con Argentina, su tierra natal y de acogida, a la que representó en diferentes eventos artísticos internacionales. El pintor es considerado como uno de los principales artistas del país sudamericano que contribuyeron en los años cincuenta a promover el desarrollo y modernización de las artes. Prueba de ello fue la concesión del premio Palanza de pintura –uno de los más prestigiosos del país–, y su nombramiento como académico de número en la Academia Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires.

La estética de Seoane experimenta una evolución, durante los años cincuenta, desde lo narrativo a lo sintético, en una búsqueda en la que la figuración descriptiva evoluciona desde el símbolo y lo particular –entendido como específicamente local–, a un lenguaje universal en el que predomina un lenguaje próximo a la abstracción y en el que se potencia el signo. Una estética que conseguirá plantear en total sintonía con las tendencias del momento, integrada en el sistema cultural argentino y presente en los circuitos artísticos profesionales –museos, galerías y certámenes–, en una nueva orientación plástica de los componentes formales específicamente gallegos para que también pudieran ser comprensibles desde una óptica universal.

Esta orientación hacia la modernidad armonizaba con la utilización de procesos técnicos basados en técnicas tradicionales que el artista conseguía hacer evolucionar, de ahí la riqueza expresiva presente en las múltiples técnicas de sustrato popular utilizadas, en gran medida derivadas

13. Entre los arquitectos e ingenieros que se sumaron a la iniciativa de integrar el muralismo en sus proyectos se pueden citar los nombres de José Aisenson, Mario Roberto Álvarez, Diego Díaz Dorado, los hermanos Lázaro y Enrique Goldstein, Jorge Hojman, Hilario Lorenzutti, Rafael Lifschitz, Enrique Rotzait, Macedonio Ruiz, Rosa Schon, Débora de Veroli, Jorge Virasolo, entre otros. Véase también en: SEOANE, Luis: *Arte mural. La ilustración*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1974.

del mundo de la imprenta, especialmente el grabado en sus técnicas más primarias –xilografía y estarcido–. También investigó con la cerámica artística para ser introducida en procesos de fabricación industrial, estableciendo un paralelismo con las propuestas de la vanguardia europea del período de entreguerras, específicamente Bauhaus. Unas técnicas que rompen la unicidad de la obra dándole al objeto artístico ese carácter social que Seoane, como otros artistas de su generación de los años de la II República española, defendían. En esta misma clave hay que comprender también el sentido de su obra pública, entendiendo por esta la realizada con medios susceptibles de llegar a las masas: muralismo, diseño gráfico, ilustración editorial, publicidad, etc.

Las fuentes de inspiración utilizadas por el artista gallego con el fin de renovar los métodos tradicionales con lenguajes de modernidad fueron la vanguardia histórica europea –Picasso, Leger o Matisse– y la vanguardia argentina, en este segundo caso las tendencias de “Arte Concreto-Invencción” y “Madí”. No obstante, aunque la estética de Tomás Maldonado y los artistas concretos difiere de los planteamientos ideológicos de Seoane, existe una confluencia en determinados aspectos estéticos y teóricos que, transformados según sus intereses, se pueden percibir en su obra. La separación ideológica entre el artista gallego y la vanguardia histórica argentina se centraba principalmente en que Seoane buscaba en su obra una finalidad social cuyo vehículo indispensable era, desde el punto de vista de la forma, un lenguaje narrativo-figurativo, mientras que en el compromiso estético “concreto” existía un rechazo al arte de representación frente al de presentación, obviándose tanto la narración como la figuración. Los artistas concretos valoran el cuadro como objeto en sí mismo, ampliando los límites del soporte mediante la búsqueda del relieve y rompiendo la tradición pictórica en dos dimensiones. En la abstracción del arte concreto existe una negación de la gradación tonal, la perspectiva y el claroscuro en favor del color plano y puro, así como la geometría derivada de los movimientos constructivistas europeos.

La afinidad de Seoane con las posiciones del Arte Concreto confluye positivamente en los procesos de síntesis, color plano, estructura compositiva basada en la geometría como elemento organizador de la naturaleza de la pintura y en el aspecto analítico de la misma. El pintor gallego también se sentía próximo a los postulados de los artistas concretos en la defensa de la integración de las artes, incluyendo en ellas el diseño gráfico, la publicidad, la arquitectura, la pintura mural, etc.

La labor del muralista en su integración con la arquitectura era uno de los temas que Luis Seoane desarrolló tanto desde un plano artístico como teórico, de hecho publica en la Revista de la Universidad de Buenos Aires, en 1962, un artículo titulado “Acerca de la integración de las artes”, en donde desarrolla detalladamente sus inquietudes y experiencias al respecto.

En arte mural estamos tan poco acostumbrados a ver la pared pintada, o el relieve, o el simple ornamento como componentes de la arquitectura, que nos estamos olvidando del valor que deben tener, aparte de por sí mismos, orquestando una arquitectura. Así ocurre que muchos estudiosos, llevados por un ideal artístico o por una parcialidad estética, acaban por no ver o no comprender cuáles son los límites de la pintura, de la escultura, o de cualquiera de sus géneros, en la totalidad

del edificio, y, también, que en arte debe contarse con la fatalidad inagotable de cánones por los cuales futuros arquitectos, ingenieros, profesores de arte y eruditos, dispondrán de elementos necesarios para orientar sus vocaciones, más ellas no podrán añadir a los alumnos un ápice de fantasía, facultad con la cual se nace. [...] Creemos, pues, que contando con la extensa bibliografía que cualquier estudioso puede encontrar sobre problemas de integración de las artes, de cuanto se ha dicho y escrito sobre estas cuestiones desde hace alrededor de cuarenta años, más que mesas redondas sobre estos problemas, discusiones, conferencias, en las que cada uno de los participantes quiere probar su habilidad dialéctica y su formación, a que tan aficionados son algunos, es el momento de intentar experiencias prácticas, integrándose equipos donde actúen en colaboración arquitectos, ingenieros, pintores y escultores, en beneficio de la arquitectura, del arte y del país¹⁴.

Las ideas del pintor sobre la integración de las artes lo fueron llevando en su trabajo como muralista hacia una síntesis que cada vez se aproximaba más a la abstracción. Este alejamiento de lo narrativo hacia lo sintético suscitó una cierta duda e incompreensión de pintores tan admirados por Seoane como Carlos Maside, quien en una carta fechada el 31 de enero de 1954 da su opinión sobre los últimos óleos realizados por Seoane diciendo que se apartan del “asunto” galleguista que contenían sus dibujos y que ahora cambia en los nuevos óleos¹⁵.

En la controversia establecida entre ambos pintores se encontraba la dirección que había decidido tomar Luis Seoane en su trayectoria artística desde su viaje a Europa en 1949. El artista aunque nunca traicionó su ideología galleguista y la función identitaria que poseía su pintura, también quiso desarrollar un lenguaje contemporáneo y universal que lo convirtiera en un artista reconocido no sólo en Argentina, sino en el panorama internacional.

Este cambio se percibe en su obra de caballete de manera incipiente, a partir de 1950. Entre 1950 y 1953 Seoane se sumerge en una profunda reflexión sobre sus nuevos planteamientos estéticos y aborda su trabajo desde diferentes frentes, poniendo en práctica una intensa investigación con diferentes técnicas, simultáneamente. En el campo editorial acomete el interesante proyecto de ilustración y diseño de las portadas de la colección *Botella al Mar*, creada y dirigida por Arturo Cuadrado y el propio Luis Seoane. La audacia y modernidad que imprime en las cubiertas de los diferentes títulos sorprenden al propio artista, quien las considera como prototipos de un nuevo lenguaje. Prueba de ello será la edición de dos libros de bibliófilo que publica en los años 1953 y 1957, en los que reproduce los dibujos realizados para el diseño de las cubiertas de “*Botella al mar*”, dándoles un carácter autónomo como obras artísticas en las que no se incluyen los datos

14. SEOANE, Luis: *Acerca de la integración de las artes*, Revista de la Universidad de Buenos Aires, año VII, núm. 4, 1962, pp. 595-608.

15. NÚÑEZ RODRÍGUEZ, Manuel (ed.), Luis Seoane. Textos inéditos, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 1991, p. 93-94.

Véase también: GARRIDO MORENO, Antonio, “Modernidad e ideología en el arte mural argentino. La aportación de Luis Seoane”, en Segundo Congreso Internacional Artes en cruce: Bicentenarios Latinoamericanos y Globalización, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras Departamento de Artes, 2010.

tipográficos informativos de los títulos, autores, etc., que figuraban en cada uno de los libros. Entre estas ilustraciones Seoane abre múltiples caminos estéticos por los que podría discurrir su futura obra y, en algún caso, esta empresa le hizo experimentar con técnicas de grabado, como el estarcido y la xilografía, que fueron fundamentales en su evolución artística para crear un lenguaje propio y personal.

A estas dos técnicas del diseño editorial y el grabado hay que unir una tercera, la obra mural, con la que el artista cerrará el círculo de sus investigaciones estéticas para solventar la controversia ideológica establecida entre modernidad e identidad.

En cuanto a mi obra debo señalar que tanto la de muralista como la de grabador y artista gráfico, han influenciado mi pintura de caballete¹⁶.

El inicio de Seoane¹⁷ como muralista tiene lugar en 1953 cuando los arquitectos José Aslán y Héctor Ezcurra lo incluyen en el proyecto colectivo para realizar los murales que decoran las bóvedas de la Galería Santa Fe, unas galerías comerciales que prometían ser las más modernas de Buenos Aires¹⁸. En esta ocasión el pintor gallego decide desarrollar un tema de marcado carácter popular medieval, en clara alusión a las leyendas y cuentos procedentes de la tradición oral gallega, un tema que satisfacía ideológicamente su “misión” divulgadora de Galicia. La novedad estilística del mural, respecto a su obra de caballete, se percibe en la forma de representar el tema mediante un mosaico geométrico de colores planos sobre el que se inserta una figuración muy sintética, en la que el dibujo y el color se acoplan siguiendo los planteamientos de la pintura purista de pintor francés Fernand Leger. El interés abstracto del fondo del mural de la Galería Santa Fe (fig. 4), tiene su correspondencia con el cartel publicitario que el artista diseñó para la compañía italiana Cinzano, en 1952, uno de los primeros ejemplos en los que utiliza una abstracción constructivista que guarda una cierta relación con las propuestas de “Arte Concreto-Invencción”, especialmente con la obra de los artistas argentinos Tomás Maldonado, Raul Lozza o Juan Melé.

En 1955 Luis Seoane materializa el encargo de un mural para el Banco de la Provincia de San Juan, en la ciudad de San Juan, en el que durante el desarrollo de los trabajos modifica el diseño, de manera significativa, poniendo de relieve su debate entre contemporaneidad e ideología. El boceto del mural se estructura de una manera similar al realizado en la Galería Santa Fe de Buenos Aires, creándose una base geométrica multicolor sobre la que se inser-

16. SEOANE, Luis: *Arte mural*. La ilustración, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1974.

17. Con anterioridad Luis Seoane había participado en la pintura del mural “Refranes gallegos”, en 1943, del restaurante “La Casa de la Troya”, en la Avenida de Mayo. No obstante dicho mural, hoy desaparecido, estaba realizado dentro de un contexto completamente diferente al de los años cincuenta, desde el punto de vista artístico.

18. Los arquitectos habían seleccionado a diferentes artistas argentinos para decorar los diferentes techos de la galería comercial. La nómina de artistas elegidos era: Juan Batlle Planas, Gertrudis Chale, Noemí Gerstein, Leopoldo Presas, Luis Seoane, Raul Soldi y Torres Agüero.

ta una figuración alegórica. La base geométrica sigue los planteamientos constructivistas ya mencionados en el mural bonaerense, los motivos figurativos describen escenas campesinas con trajes típicos de la provincia de San Juan y elementos que aluden al paisaje y aperos de labranza de este territorio de la precordillera andina. Si se establece una comparación entre el boceto previo y el resultado final del mural, se puede comprobar como todos los elementos abstractos de la composición se mantienen escrupulosamente, pero las escenas campesinas con los rasgos típicos de la provincia de San Juan se cambian por otros similares en los que tanto los personajes, paisaje y aperos de labranza remiten a las características etnográficas del campesinado gallego (fig. 05). En este ejemplo se pone de relieve la búsqueda del artista por aunar modernidad con su ideal divulgador de Galicia, cambiando la nota regionalista argentina por otra claramente gallega.

Seoane tiene la oportunidad de aplicar sus ideas sobre la integración de las artes en el sentido de que la pintura mural se involucra en la definición espacial de la arquitectura y el interés de vincular la percepción de la obra a través de visiones parciales que se completan con el recorrido del espectador. En este sentido es obligado citar el mural del Teatro San Martín, en la calle Corrientes, 1530 de Buenos Aires, realizado por Luis Seoane en 1957 e integrado en el proyecto de los arquitectos Macedonio Oscar Ruiz y Mario Roberto Álvarez (fig. 06). Dicho mural titulado “El nacimiento del teatro argentino”, desde un punto de vista formal se concibe como una extensa abstracción geométrica estructurada en planos de color y líneas de fuerza, sobre la que se incorpora un dibujo de línea, sin colorear, que sirve para ilustrar diferentes escenas circenses. En esta ocasión la figuración se hace más imperceptible con la ausencia de color de relleno consiguiendo difuminarla y no perturbar la visión dominante de la colorida abstracción geométrica, al ser contemplada desde una cierta distancia. Pero si desde el punto de vista estilístico se percibe un avance respecto a los murales precedentes, más interesante es el concepto de visión fragmentada con que se plantea el mural. Espacialmente la composición abarca dos plantas del teatro: un pasillo inferior de servicio, la planta del vestíbulo de entrada principal y las correspondientes escaleras de enlace entre ellas. Esta disposición impide que el espectador pueda ver completo el mural desde un único punto de vista, ya que la única manera posible de hacerlo, le obligará a caminar y cambiar de posición en varios puntos de dos plantas del vestíbulo, creándose una clara complicidad entre la pintura y la arquitectura que permiten una mayor riqueza “paisajística” en su recorrido. En cierta forma años más tarde, en la década de los setenta, la escultura pos-minimalista perseguirá estos mismos efectos de diálogo entre paisaje, arquitectura y lugar específico.

Estos juegos integradores de la arquitectura con el muralismo también están presentes en el mural “El jardín” de la calle Carlos Pellegrini, 743, elaborado contemporáneamente al del Teatro San Martín. En este caso un mural de cerámica realizado por Seoane con la colaboración del español Fernando Arranz, director de la Escuela Nacional de Cerámica de Buenos Aires, muestra en una de las paredes de un estrecho vestíbulo una escena que presenta dos mujeres entre los

árboles de un jardín. Hasta aquí nos encontramos ante una actuación normal, si no fuera porque en la pared enfrentada al mural, el artista en colaboración con el ingeniero Lázaro Goldstein, revisite un muro ondulado de teselas en las que incluye las típicas líneas de fuerza constructivistas, habitualmente utilizadas por Seoane (fig. 7).

El avance del cambio hacia la abstracción geométrica y la integración entre las artes se deja sentir aún más en el artista gallego en su deseo de vulnerar la bidimensionalidad del plano e integrar la pintura y el relieve con la arquitectura¹⁹, con una evidente vocación escultórica, aspecto que puede apreciarse en el mural de Galerías de las Victorias (1958) sito en la calle Libertad, 948, en la ciudad de Buenos Aires (fig. 8). Un ejemplo en el que se utilizan unas leves líneas de pintura, mosaico y pletinas de hierro para potenciar efectos dinámicos y de tensión en la composición, recurso que se puede poner en relación con la obra “Planos concretos N° 35” (1948) del artista Juan Melé, integrado dentro del movimiento concreto argentino (fig. 9).

De indudable interés respecto a las relaciones estéticas con la vanguardia argentina y, también, desde el punto de vista plástico es el mural de Galerías Larreta (1958), en las calles San Martín y Florida (fig. 10 y 11). Realizado con placas de mármol en altorrelieve sometidas a un planteamiento en el que la figuración se encuentra en el justo límite con la abstracción, siendo difícil la identificación de su contenido figurativo. El mural de Galerías Larreta, salvo la existencia de una figuración muy sintetizada apenas perceptible, en su conjunto se puede establecer una relación formal, que no conceptual ni identitario, con ciertos planteamientos de “Arte Concreto-Invención” tanto por el deseo de separarse del plano mediante el relieve como por la utilización de colores planos de fuertes contrastes y la geometría “abstracta” de las formas. En este sentido se percibe un cierto paralelismo con la obra de los artistas Raul Lozza (fig. 12) o Juan Melé (fig. 9), y por descontado con la teoría de la integración de las artes que los artistas concretos defendían al igual que Luis Seoane. No obstante la aparente abstracción mimetiza una figuración de signos que alude a personajes monumentalizados realizando diferentes acciones (espera, danza, etc.), que aportan los rasgos galleguistas que posee el conjunto de la obra del artista. Desde el punto de vista de la integración de las artes, el pintor no sólo realiza el mural, sino que éste guarda relación con las líneas que pinta en la bóveda del espacio en el que está integrado, en la actualidad desaparecidas, estableciendo un diálogo con el vano que introduce la luz natural al interior de la estancia. Pero además, en otros lugares de la galería comercial alejados del mural, el artista interviene en el diseño de los pavimentos volviendo a crear nexos de unión entre paisaje, recorrido, artes plásticas y arquitectura (fig. 13).

Como se ha podido ver, el sistema compositivo del pintor se repite en gran parte de su obra mural, un esquema consistente en la creación de una estructura geométrica en la que se incorporan los elementos gráficos que definen el “asunto” galleguista. Una práctica que seguirá desarrollando en el futuro con otras obras que, como el vitral que realizó para la Sociedad Hebrea Ar-

19. Un claro ejemplo de integración de las artes, teoría en la que los artistas concretos y Seoane coincidían.

gentina, en 1961, le servirán para hacer universal su lenguaje plástico sin traicionar su ideología. Este método es confirmado por el artista en las conclusiones de su monografía “Arte mural. La ilustración”, en donde expresa “Me preocupé siempre de trabajar en la pared planos de color, de acentuar sus ritmos, sus contrastes, y, sobre ellos, fui fijando mi dibujo, mis signos”²⁰.

Es muy significativo, como ya se ha comentado, que aunque Luis Seoane hace guiños a algunos rasgos de la estética de la vanguardia argentina “Arte Concreto-Invención”, no hace referencia a ella en sus escritos y sólo cita a una de las figuras capitales del movimiento vanguardista argentino, Tomás Maldonado. En su biblioteca particular, hoy depositada en la Fundación Luis Seoane de A Coruña, figura la monografía que Maldonado hace a Max Bill, artista y teórico de Bauhaus²¹. También en el epistolario del pintor gallego aparecen referencias a Tomás Maldonado en las que se leen frases de admiración y respeto. Se puede afirmar que es en el arte mural donde más se aprecian elementos formales coincidentes entre Luis Seoane y la vanguardia histórica argentina.

A pesar de su lucha por conseguir un lenguaje universal que no perdiera los elementos nacionales gallegos, en ocasiones, recibe la crítica de sus mejores amigos, como Isaac Díaz Pardo, recordándole su compromiso artístico.

Continúo fiel a mis convicciones. (...) No tienes, pues, porque escribirme sobre una posible afección a no sé que glándulas –no se que tienen que ver las glándulas con estas cuestiones– ni sobre la posibilidad de que me “incomprometa”, ni la de que marche a Suiza a hacer arte abstracto para vender a los millonarios suizos, pues no es el mejor país para vender a los millonarios ni es tampoco un centro decisivo en el arte abstracto o lo que así se llama, es tan despreciable como para que uno deje de pensar seriamente en él. (...) En cuanto a lo de “incomprometido” no quiero discutir esta palabra. Creo que la discutimos bastante, la inventaron hace más de treinta años y resulta hoy caída en desuso y es una necesidad. El arte está comprometido siempre, aunque a veces resulte difícil entenderlo a los agitadores del compromiso y a los otros, los que piensan que el artista debe ser ajeno a las cuestiones de los hombres²².

Hacia 1970 decae el muralismo en Argentina. La falta de libertades producida por la subida al poder de Jorge Rafael Videla durante un período de más de cinco años cercena la libertad de expresión y el arte comprometido en el país austral. Sólo el graffiti tendrá su espacio anónimo y clandestino en las calles para denunciar las crueldades de la dictadura.

Habrá que esperar hasta los últimos veinte años para que el muralismo se volviera a activar en Buenos Aires y los artistas argentinos pudieran intervenir los espacios públicos de

20. SEOANE, L., *Arte mural. La ilustración*. Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1974.

21. MALDONADO, T., *Max Bill*, Buenos Aires, Editorial Nueva Visión, 1955.

22. DÍAZ, María América: Luis Seoane. Notas ás súas cartas a Díaz Pardo. 1957-1979., A Coruña, Edición do Castro, 2004, 130-135.

la ciudad con propuestas adaptadas a los nuevos tiempos, dejando importantes muestras del arte mural contemporáneo, como las realizadas por Rómulo Macció, Josefina Robirosa, Carlos Alonso y Guillermo Roux, en Galerías Pacífico; Rómulo Macció, Pérez Célis, Marcelo Carpita y Gerardo Cianciolo en el Club Atlético Boca Juniors; Carlos Alonso, Carlos Gorriarena, Luis Felipe Noé, Aníbal Cedrón y Rodolfo Campodónico, en el Centro Cultural de la Cooperación; las últimas intervenciones en las estaciones de las líneas del Subte y, tantos otros, como los grupos muralistas de la Unión de Trabajadores de la Educación; de Andrés Bestard y de Esteban Ferreira²³.

En esta etapa reciente del muralismo argentino se produce un resurgimiento en el que las técnicas y autores se adaptan a los nuevos gustos, predominando un tipo de actuaciones desinhibidas, en la mayoría de los casos, con lenguajes plásticos muy directos inspirados en el Pop Art y en las corrientes del cómic y la ilustración de los últimos años (fig. 14).

23. Programa Murales de Buenos Aires, Comisión para la Preservación del Patrimonio Histórico Cultural de la Ciudad de Buenos Aires. <http://www.buenosaires.gov.ar/areas/cultura/murales/extras/ubicacion.htm>.



Fig. 1.- David Alfaro Siqueiros. Mural "Ejercicio plástico", detalle, 1933. Buenos Aires

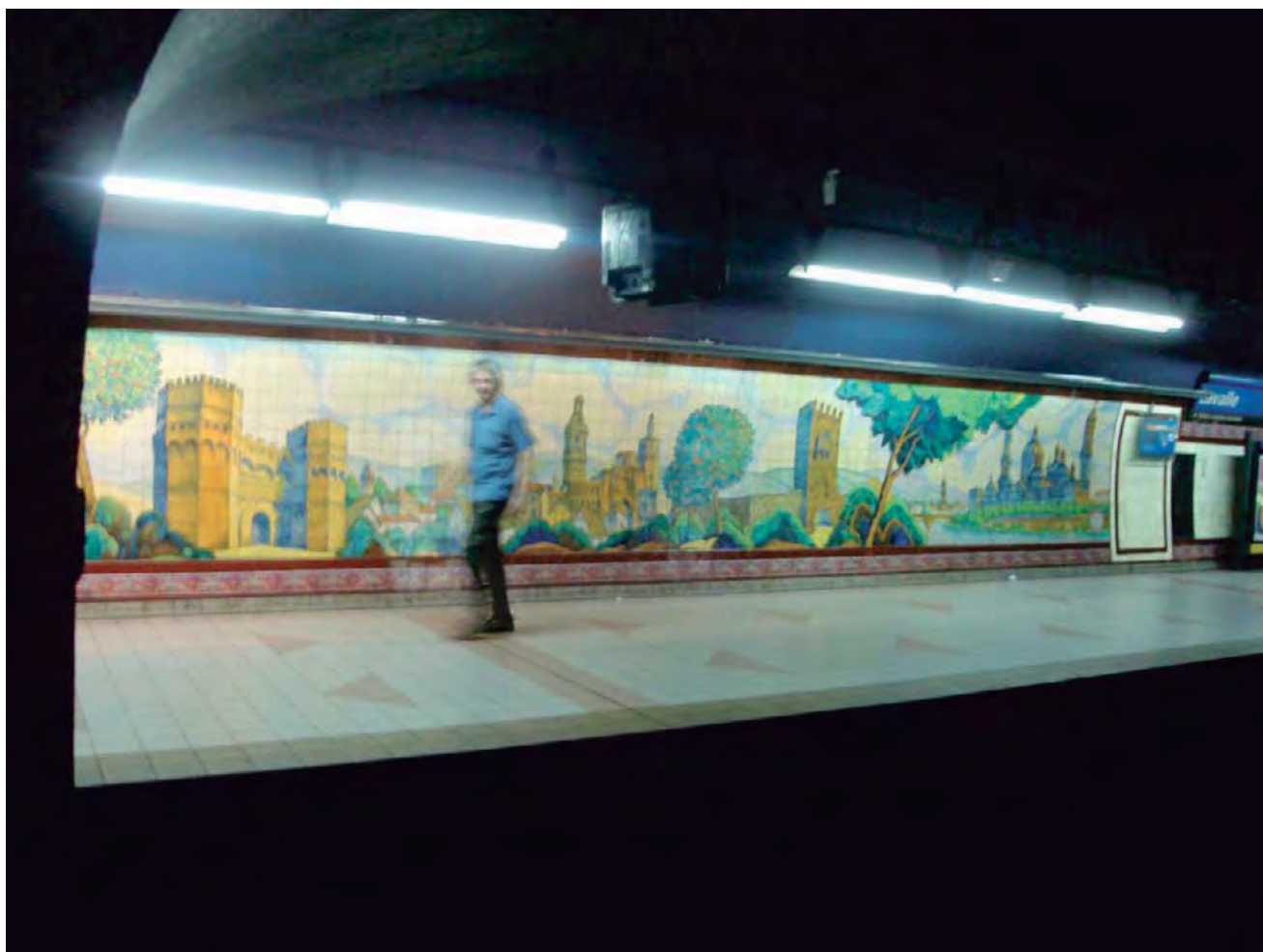


Fig. 2.- Ignacio Zuloaga. Mural "Paisajes españoles", 1934. Estación Lavalle, Subte, Buenos Aires



Fig. 3.- Taller de Arte Mural. Mural de la bóveda de Galerías Pacífico, 1945, Buenos Aires. Fotografía del autor



Fig. 4.- Mural de Luis Seoane en la bóveda de la Galería Santa Fe, 1953, Buenos Aires. A la derecha la misma imagen a la que el autor ha suprimido la figuración para dejar ver el trazado geométrico. Fotografía del autor

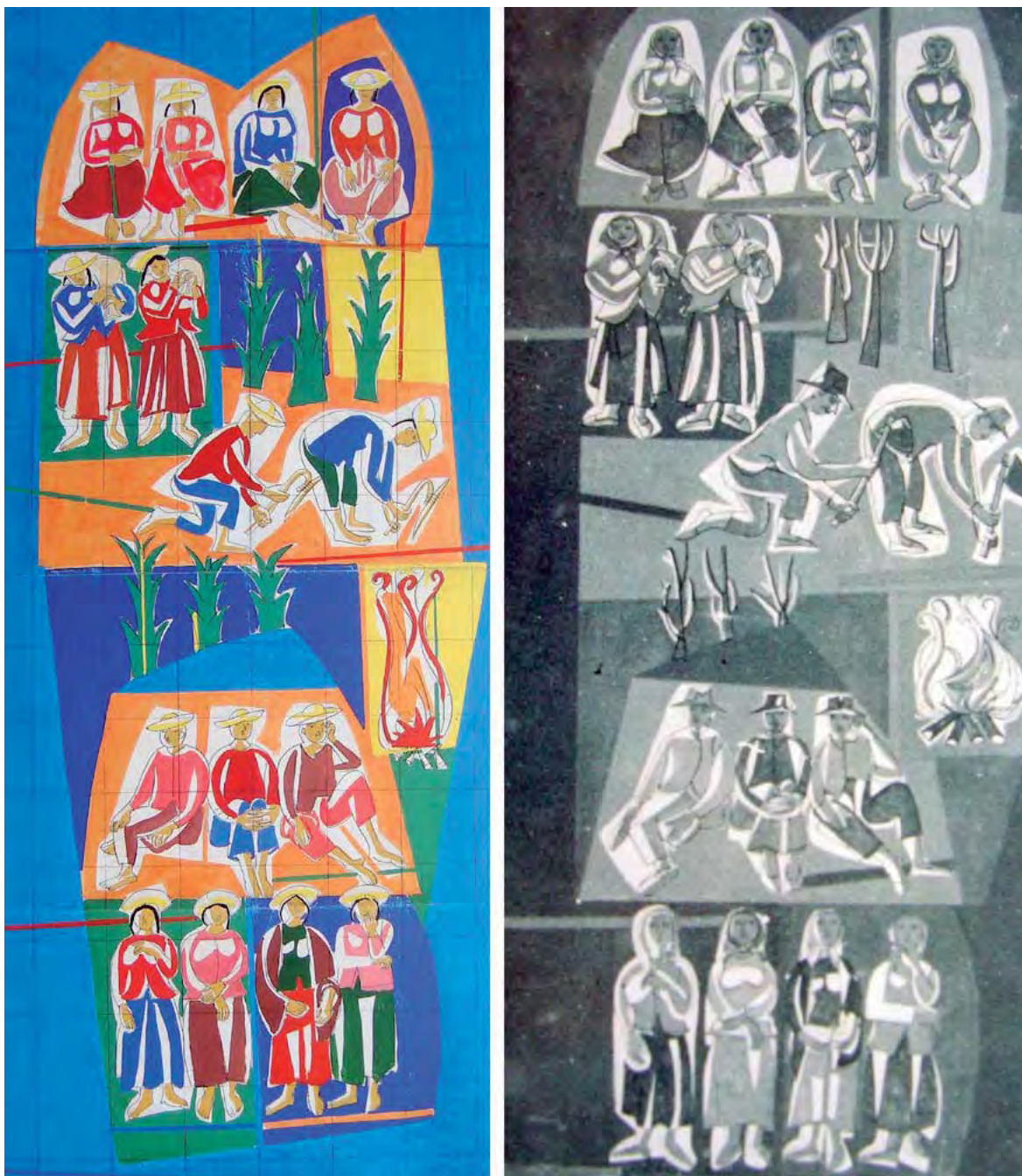


Fig. 5.- Boceto del mural del Banco de la Provincia de San Juan, 1955, San Juan (Argentina). A la derecha el mismo mural terminado. Fotografías: Fundación Luis Seoane



Fig. 6.- Luis Seoane. Mural "El nacimiento del teatro argentino", Teatro San Martín, Avenida Corrientes, 1530, Buenos Aires, 1957. Fotografía del autor



Fig. 7.- Luis Seoane. Mural en un edificio de viviendas de la calle Carlos Pellegrini, 743, Buenos Aires. 1958.
Fotografía del autor

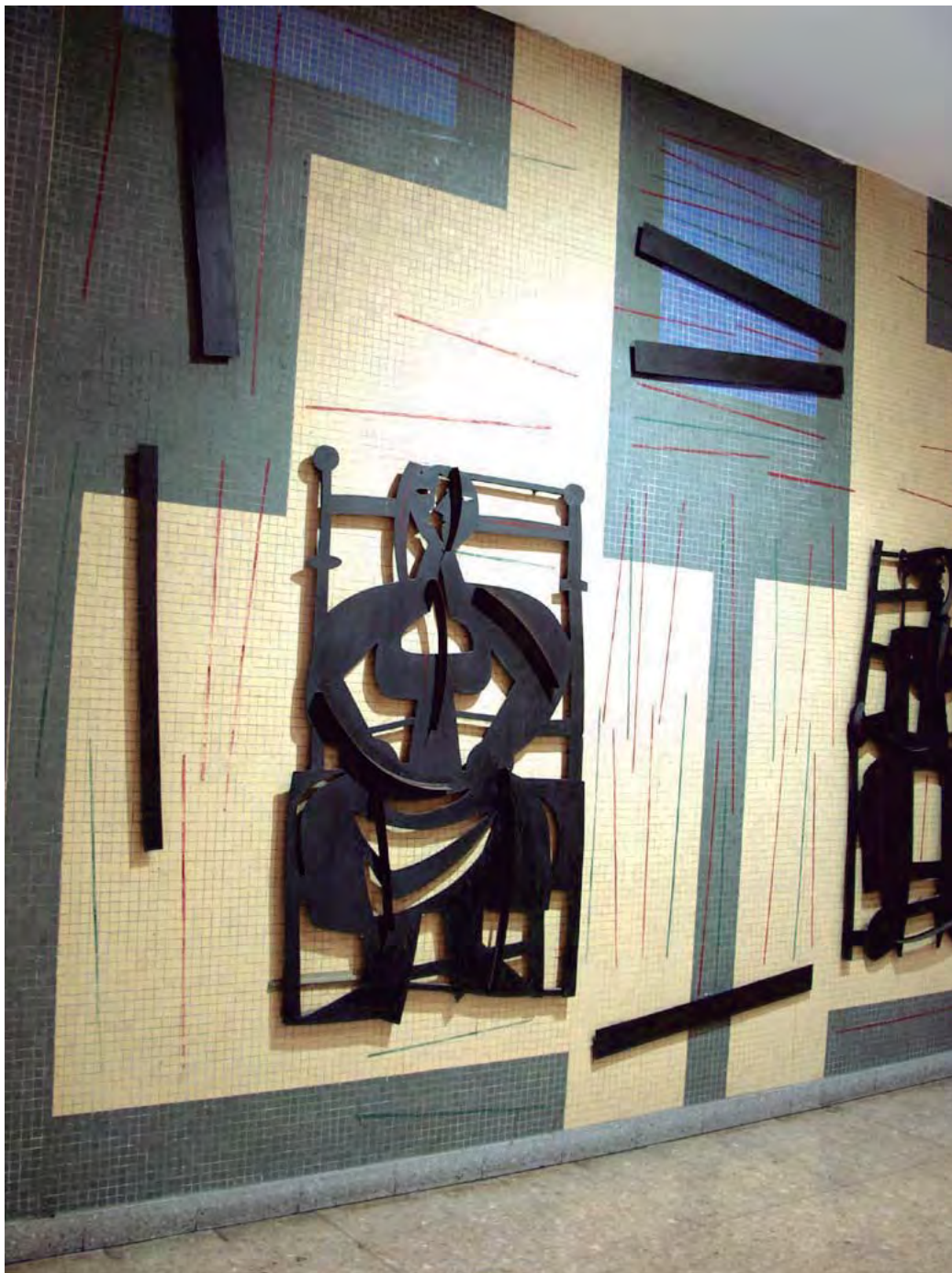


Fig. 8.- Luis Seoane. Mural de Galerías de las Victorias (detalle), Calle Libertad, 948, Buenos Aires. 1958. Fotografía del autor

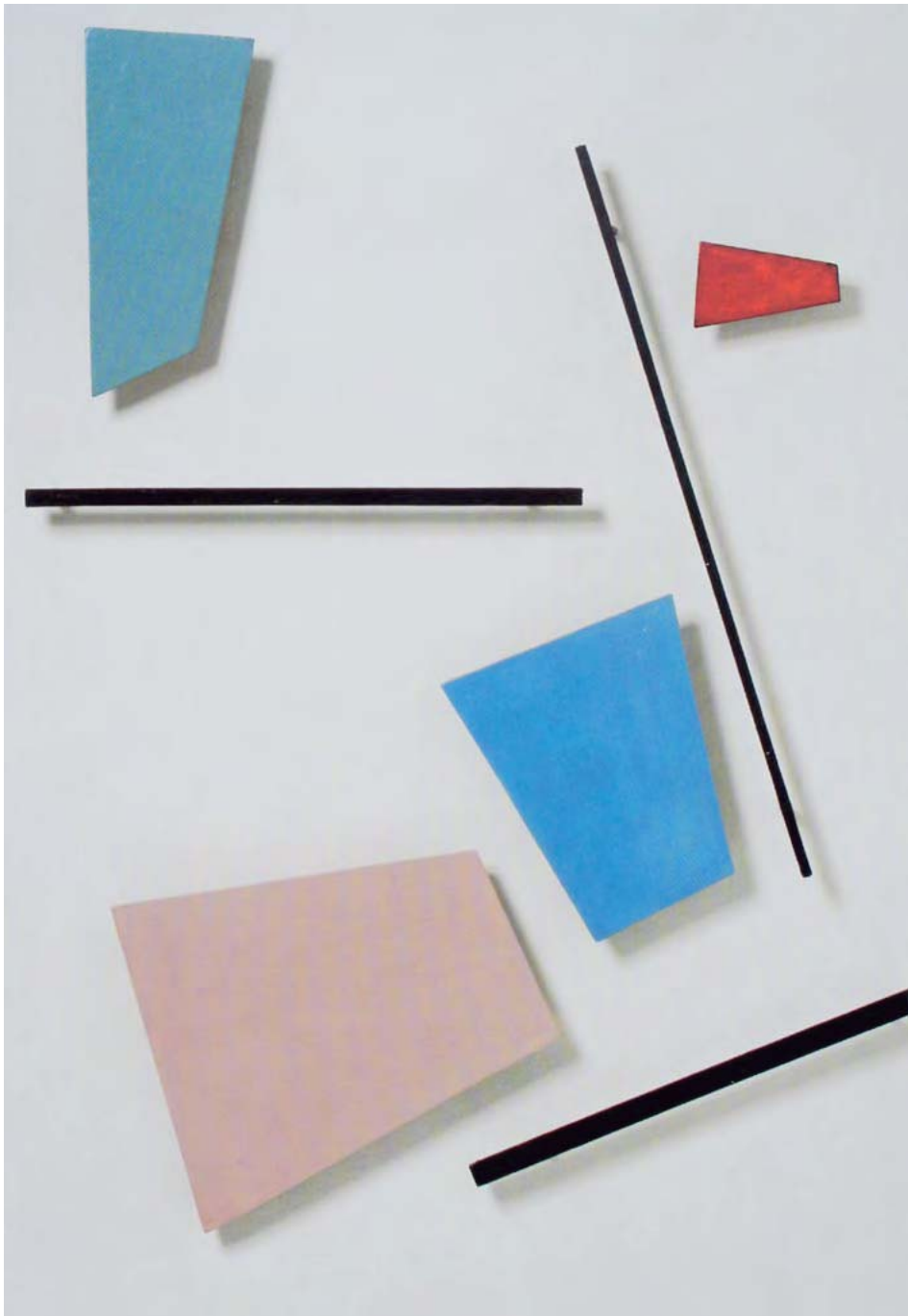


Fig. 9.- Juan Melé. Planos Concretos nº 35, 1948



Fig. 10.- Luis Seoane. Mural de las Galerías Larreta, Calle Florida, 971, Buenos Aires. 1958. Fotografía del autor



Fig. 11.- Luis Seoane. Mural de las Galerías Larreta (detalle), Calle Florida, 971, Buenos Aires. 1958. Fotografía del autor

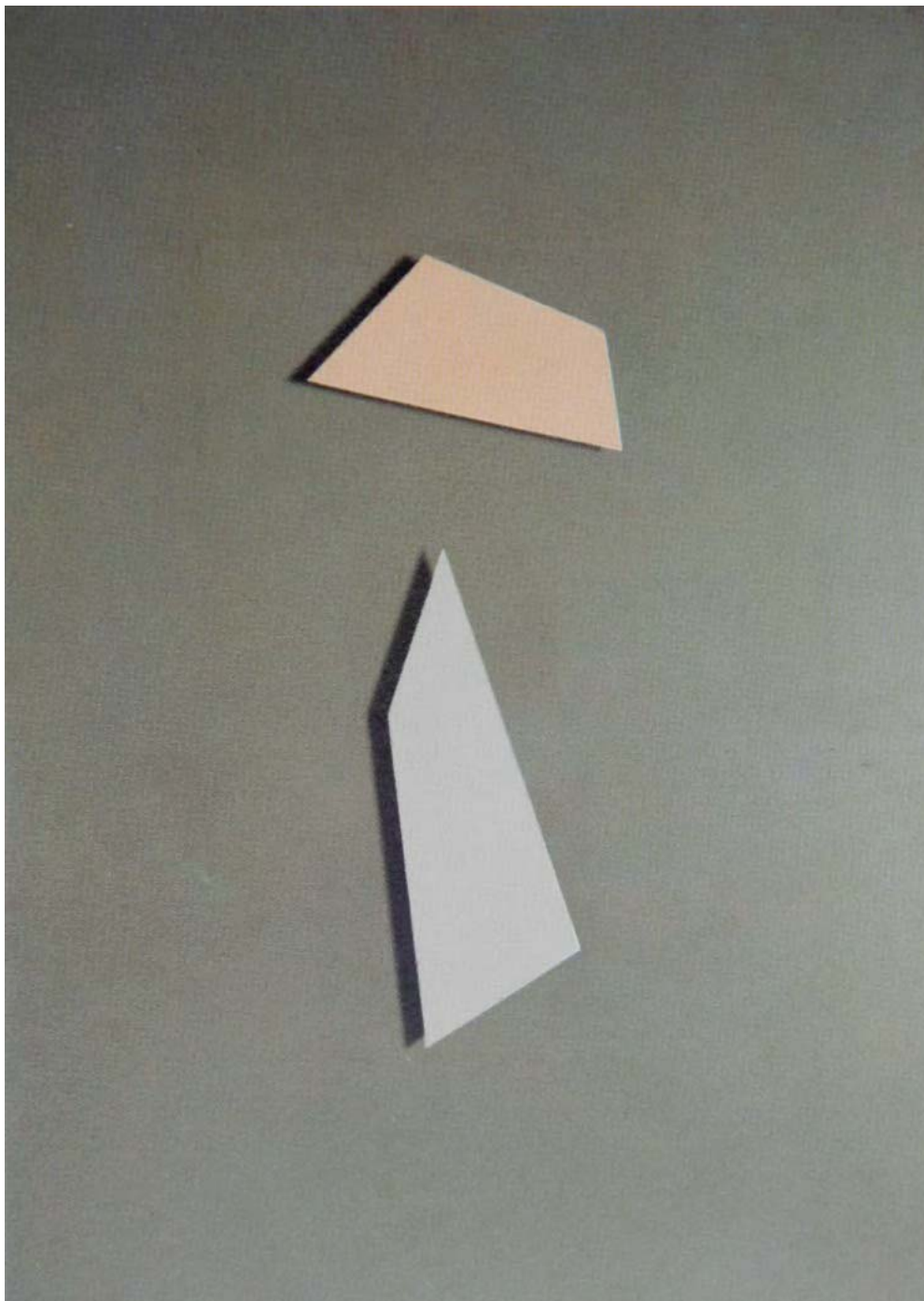


Fig. 12.- Raul Lozza, Pintura n° 442



Figo. 13.- Pavimento de entrada de las Galerías Larreta, Calle Florida, 971, Buenos Aires. 1958. Fotografía del autor



Fig. 14.- Quino. Mural en el pasaje que conecta la estación Perú de la línea "A" con la estación Catedral de la línea "D", Subte, Buenos Aires, 2008

La educación de una infanta de finales del siglo XVI¹

MARÍA ALBALADEJO MARTÍNEZ
Universidad de Murcia

Resumen: La educación jugó un papel fundamental en la construcción de la imagen y la representación oficial de la infanta de España a finales del siglo XVI, dando sentido y armonía a la apariencia externa y a la naturaleza interna de una princesa, que debía de encarnar las virtudes de su monarquía, por medio de la ilustración de unas enseñanzas que contribuían a modelar su carácter y sus pasiones, gestando un comportamiento y una imagen acorde con los ideales y designios reales.

En el siguiente texto se procede al análisis de las distintas materias que formaron parte del aprendizaje de las hijas de Felipe II e Isabel de Valois, las infantas Isabel Clara Eugenia y Catalina Micaela, sus modos y usos.

Palabras claves: aprendizaje, humanismo, Brocense, Contrarreforma y protocolo borgoñón.

Abstract: *The education played a fundamental role in the construction of the image and the official representation of the infant of Spain at the end of century XVI, giving felt and harmony to the external appearance and the internal nature of a princess, who had to incarnate the virtues of her monarchy, by means of the illustration of lessons that contributed to model to their character and its passions, developing a behavior and an image in agreement with the real ideals and aims.*

In the following text it is come to the analysis of the different matters that comprised of the learning of the daughters of Felipe II and Isabel de Valois, infants Clear Isabel Eugenia and Catherine Micaela, their ways and uses.

Key words: *learning, humanism, Brocense, Contrarreforma and Burgundian protocol.*

El dominio de distintos saberes, el refinamiento, la elegancia y los buenos modales, formaban parte de los privilegios y deberes que las infantas debían de aparentar en un mundo donde poseer estas cualidades era sumamente importante para reflejar la casta social y favorecer la escenificación y glorificación del poder de las monarquías absolutas.

Cuando Isabel Clara Eugenia y Catalina Micaela, las infantas que vivieron a finales del renacimiento y principios del barroco nacieron, la corte española contaba con una estimable tradición pedagógica al servicio de sus infantas. El propio rey Felipe II fue un monarca muy culto, que preocupado por la educación alentó a sus hijas al estudio de diversas materias y concibió todo

1. Este trabajo es el resultado del proyecto de investigación Imagen y Apariencia (08723/PHCS/08) financiado con cargo al Programa de Generación de Conocimiento Científico de Excelencia de la Fundación Séneca-Agencia de Ciencia y Tecnología de la Región de Murcia en el marco del II PCTRM 2007-10.

un séquito de personas para ilustrarlas y mostrarlas como merecedoras de sus destinos y de la confianza de su pueblo, dotándolas de una educación ejemplar, encargada de hacer de ellas dos mujeres dignas de su procedencia, capaces de llevar a cabo la misión de responder a la imagen sagrada de la monarquía y de convertirse en excelentes esposas, soberanas y madres.

Con anterioridad, a raíz de las corrientes humanistas, la reina Isabel la Católica comenzó a advertir la necesidad de que sus hijas poseyeran una formación honrosa, que ante la posibilidad de convertirse en reinas, las preparase dotándolas de aptitudes y cualidades para ejercer un buen gobierno².

Isabel la Católica incentivó la redacción de “algunas obras que prestigiaban el uso del latín y acercaban la producción hispana a modelos italianos”³, que se reflejaron en obras de Antonio Nebrija, como en la llamada *Introducciones Latinae* (1481), haciendo todo lo posible, por “elevantar la instrucción de sus hijos y de los vástagos de la nobleza”⁴.

Cultura general, escritura, lectura, literatura, matemáticas, ciencias naturales, historia, filosofía⁵, arte música, idiomas, bordado, religión, deporte, saber estar y guardar la compostura, fueron las materias escogidas para desarrollar las virtudes y cualidades de la infanta de España a finales del siglo XVI.

Isabel Clara Eugenia y Catalina Micaela aprendieron a leer y a escribir siguiendo la aportación del humanista y licenciado Pedro de Guevara, creador de un nuevo sistema, en el año de 1581, diseñado especialmente para que ellas estudiaran gramática, como si fuera un divertimento, a través de un artilugio compuesto de unas «ruedas» giratorias que facilitaban el aprendizaje, con el título de *Nueva y sutil invención, en seys instrumentos, intitulado Juego y exercicio de letras*, basado en la obra *gramaticae graecae compendium*, de Francisco Sánchez de Brozas, conocido como el Brocense⁶.

Una Academia o Liceo, en donde las damas más jóvenes e inteligentes de la corte realizaron también sesiones para recitar, componer versos y representar comedias, sirvió para iniciar a Isabel Clara Eugenia y Catalina Micaela en las obras de los literatos españoles más significativos y desarrollar su gusto literario⁷. Felipe II fue el encargado de su fundación y de la dispo-

2. V. Infantes, “La educación, el libro y la lectura” en *La cultura del Renacimiento (1480-1580)*. Madrid. Espasa Calpe. 1999. pp. 5-50.

3. S. M. Nicasio, *Isabel la Católica: educación, mecenazgo y entorno literario*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2008, p. 225.

4. *Ibidem*.

5. C. Eluate, C. Isabel Clara Eugenia: vida ejemplar de la infanta española, archiduquesa soberana de los Países Bajos, Barcelona, Araluce, 1957, p. 22

6. Q. Aldea Vaquero, *Historia de la educación en España y América: la educación en la España Moderna (siglos XVI-XVIII)*, Madrid, Morata, S.M, 1993, p. 299; A. Hernando Cuadrado, “La teoría gramatical brocense”, *Cuadernos de Filología clásica, Estudios latinos*, nº12, Servicio de publicaciones UCM, 1997, pp. 1-14; V. Infantes, 1999; F. Bouza, *Cartas de Felipe II a sus hijas*. Madrid. Turner. 1988. p. 190.

Ch. Terliden, *Isabel Clara Eugenia*. Madrid, Figuras del Pasado, 1944, p. 32.

7. *Ibidem*.

sición de varios maestros para que a sus hijas les enseñasen matemáticas, ciencias naturales, historia y filosofía.

Así se señala en las etiquetas de la Casa de la reina:

“El dicho limosnero mayor si se le ordenare ha de tener cargo de dar lición a las infantas y en este caso tendrá mucho cuidado de darsela en las mañanas y tardes a las horas que se les señalaren hallándose siempre presente su aya y en su ausencia o por su impedimento la que sirviere en su lugar”⁸.

Pendiente de su educación, el rey les aconsejó el conocimiento de diversas lenguas. Isabel Clara Eugenia y Catalina Micaela sabían francés, el idioma de su madre, latín, la llave a las grandes obras y al conocimiento, y el portugués, herencia de su abuela. Todas ellas lenguas, que como futuros herederos de la Corona era necesario que aprendiesen⁹.

Asimismo, como todas las infantas y reinas anteriores a ellas, se caracterizaron por poseer nociones musicales y dominar el uso de algún instrumento. Su madre, Isabel de Valois sabía tocar el laúd y como ella, sus hijas también recibieron lecciones de música de su profesor Francisco Martínez¹⁰, quien les enseñó desde muy pequeñas a tocar el arpa junto con otros instrumentos que han aparecido en las cuentas de palacio como el clavicordio¹¹ o la guitarra¹².

Dentro del arte la pintura ocupó también un lugar esencial. Sofonisba Anguissola, una importante pintora italiana que viajó en el séquito de Isabel de Valois, que poseía un vínculo muy especial entre la reina y sus hijas, fue nombrada su maestra de dibujo¹³.

La música y la pintura eran consideradas beneficiosas para desarrollar aptitudes que propiciaran un buen gobierno¹⁴. Desde Grecia fueron consideradas enseñanzas liberales destinadas sólo a jóvenes de alta alcurnia y prohibidas a siervos. Platón y Aristóteles recomendaban su uso porque creían que la música y el arte eran capaces de desarrollar en el hombre sus buenos hábitos¹⁵.

Muchos tratadistas de la época de Felipe II recogieron estos postulados que afirmaban que la pintura tenía un efecto no sólo positivo para aquellos que la practicaban, sino también un espíritu

8. Archivo General de Palacio (AGP), Sección Histórica, Caja 49, Expediente 3.

9. F. Llanos y Torriglia, Isabel Clara Eugenia. La Novia de Europa. Homenaje a la memoria de Felipe II. Madrid, Voluntad. 1928, p. 67.

10. L. Robledo Estaire, T. Knighton, C. Bordas Ibáñez, J. J. Carreras, Aspectos de la Cultura musical en la Corte de Felipe II, Madrid, Alpuerto, S.A, 2000.

11. Archivo General de Simancas (AGS), Casa Real-Obras y Bosques, Legajo 80.

12. AGP, Sección Administrativa, Legajo 904.

13. Ibídem; A. Amenzúa, Isabel de Valois, reina de España (1546-1568): Estudio biográfico, Madrid. Ministerio de Asuntos Exteriores, 1949, 2 v, p. 427

14. F. Checa, “Alegorías elocuentes: la imagen del poder en la España del Barroco”, en Figuras e imágenes del barroco: Estudios sobre el barroco español y sobre la obra de Alonso Cano. Madrid: Visor, 1999, pp. 51-54; AA. VV. 1998.

15. D. Saavedra, Idea de un príncipe político-cristiano Empresas políticas; Notas de Francisco Javier Díez de Revenga. Barcelona, España. 1988, pp. 5-8.

alentador de buenas costumbres. Tanto es así que Federico Zúccaro en su tratado *Idea de pittori, scultori et architetti* de 1607 desarrolló una teoría llamada “speculum principis” que recogió y afirmó las bases de todo el universo iconológico del poder de la monarquía: el rey como espejo donde todo el mundo debía contemplarse¹⁶.

A su vez, la pintura era considerada un eje fundamental para conocer la historia y aquellos antepasados que como héroes debían servir de ejemplo para el futuro monarca y sus hijos, porque sólo a través de la historia se podía alcanzar la prudencia y la sabiduría para dominar al mundo exaltando los hechos más gloriosos del pasado¹⁷. De esta manera, mientras que el príncipe hallaba en la mitología la figura del héroe, un modelo en donde reflejarse, la infanta, en la pintura religiosa, encontraba un eje fundamental a seguir y a imitar, que fue la Virgen y el tema de su educación¹⁸.

La infanta debía de representar el paradigma de la cristiandad, presentarse como la “princesa” cristiana de Trento, icono de virtud y moralidad para otras mujeres, siendo la castidad un estado esencial y la Virgen Inmaculada, la expresión máxima a la que parecerse, especialmente a raíz de la Contrarreforma que propuso por primera vez este dogma¹⁹.

Muy ilustrativo resulta en este tema el *Carro de las Donas*²⁰, un libro muy significativo para la época, que marcó un antes y un después en la educación de las hijas de la soberana de Castilla Isabel la Católica.

Dedicada a la reina de Portugal, Catalina de Austria, esta obra anónima, publicada en 1542, sirvió a Beatriz Galindo, más conocida como “la latina”, para la educación de las cuatro hijas de los Reyes Católicos. Compuesta por cinco códices de un fuerte y arraigado carácter religioso, el *Carro de las Donas* estaba consagrado a la educación de la mujer en las distintas etapas de su vida. El primer libro versa sobre la instrucción de las doncellas, el segundo sobre la educación de las mujeres casadas, el tercero atiende al regimiento de las viudas y los dos últimos están destinados al aprendizaje de la doctrina cristiana.

Herederas de una cultura eminentemente católica, Isabel Clara Eugenia y Catalina Micaela desarrollaron un hondo fervor religioso y encarnaron este papel con el profundo sentir que su padre y su tía Juana les transmitieron.

Cuando Felipe II se marchó a Portugal y, durante los dos años que se ausentó para contraer matrimonio con Ana de Austria, ellas permanecieron en el llamado palacio de ausencia de los reyes, junto a su tía Juana de Austria, asistiendo así a todo tipo de oficios litúrgicos y

16. F. Checa, F. 1999. p. 54.

17. R. López, Torrijos la mitología en la pintura española del Siglo de Oro, Madrid, Cátedra, 1985.

18. M. T. Ruíz, “La Anunciación en la pintura de palacios y fundaciones reales”. Reales Sitios. 18. 1968. pp. 12-23.

19. I. Pérez, “La normativización del cuerpo femenino en la Edad Moderna: el vestido y la virginidad”, Espacio, Tiempo y Forma. Serie IV, Historia Moderna, 17, 2004. pp. 103-116.

20. C. Nácher Clausell, *Carro de las donas* (Valladolid, 1542): Estudio preliminar y edición anotada. Tesis doctoral, Departamento de Literatura Española, Universidad Autónoma de Barcelona, 2004.

dedicándole muchas horas a la oración y a la lectura de la Biblia, que contribuyeron a forjar el carácter piadoso de ambas. Entre las obras piadosas que ejercían estaba el dar limosnas y, en el caso de Isabel Clara Eugenia, el de invitar a comer y lavarle los pies a varios mendigos, el día de Jueves Santo²¹.

De igual modo, eran instruidas en el arte del bordado, una de labores en las que la iconografía mariana hizo hincapié, para que la mujer desarrollara un carácter paciente y delicado, ocupando gran parte de su tiempo, las infantas y sus damas de compañía, en este tipo de divertimento²², que Isabel Clara Eugenia y Catalina Micaela aprendieron desde pequeñas, haciendo incluso concursos para ver quien bordaba mejor y más rápido²³.

Los buenos modales, los ademanes, la compostura y el saber presentarse y actuar frente a sus súbditos eran otras de las tareas principales que preocupaban en su educación. Para ello, las infantas debían de dominar el protocolo a la perfección y ser muy prudentes y contenidas en sus apariciones públicas.

Baldassare Castiglione en su escrito *Il libro del Cortegiano* de 1528, ofrecía el modelo de educación para la mujer cortesana, descrita por un grupo de altos dignatarios reunidos en torno a la Duquesa de Urbino que discutían sobre las cualidades que debía poseer una princesa²⁴, de la cual, no sólo se esperaba que conociese las letras y desarrollara una gracia especial para escribir, sino que en público debía saber conversar, vestirse y festejar, conforme a las mujeres de su rango, haciendo del decoro y la modestia sus mejores virtudes²⁵.

Las meninas y damas de compañía²⁶ que formaban la Casa de las infantas eran las encargadas de enseñarles desde pequeñas el protocolo al “uso de Borgoña”, el cual establecía una serie de normas sobre el comportamiento de una figura real y su tratamiento. Isabel Clara Eugenia y Catalina Micaela fueron las primeras infantas que crecieron bajo esta etiqueta, aprendiendo un comportamiento y unas actitudes que tenían como objetivo aparentar un mayor lustre²⁷ y exaltar la figura de su padre. De esta manera las infantas dieron vida a fórmulas que consistían en inclinarse y besar la mano de Felipe II antes de hablarle en público, sirviendo de ejemplo con sus modales²⁸ postrarse en almohadones durante las celebraciones públicas y mostrar una apariencia acorde y digna con su rango.

21. *Ibíd.*; V. M. Marqués de la Plata y Ferrandiz, *Mujeres de acción en el Siglo de Oro*. Madrid. Castalia. 2006.

22. *El arte en la corte de los archiduques Alberto de Austria e Isabel Clara Eugenia (1598-1633): Un reino imaginado*, Madrid, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V. 1999, p. 109

23. *Ibíd.*; F. Llanos y Torriglia, 1928, p. 130.

24. B. Castiglione, *Il libro del cortegiano*, A cura di Vittorio Cian, Firenze, Sansoni, 1947, p. 307.

25. *Ibíd.*

26. C. Lisón, *La imagen del Rey. Monarquía, realeza y poder ritual en la Casa de los Austrias*. Madrid. Espasa- Calpe. 1991, pp.115-116; AGP, Sección Histórica, Caja 49, Expediente. 3

27. B. Castiglione, *El Cortesano*, Traducción de Juan Boscán, Estudio preliminar de M. Menéndez y Pelayo, Madrid, Libros de Antaño, 1873, pp. 163-284.

28. C. Lisón, 1991. pp.150-152

Asimismo, el baile, el cual debía ser ejercido con mesura²⁹, fue considerado una práctica vinculada al príncipe, como lo recoge Antonio de Obregón, capellán de Felipe II y canónigo de León en su obra titulada *Discursos sobre la filosofía moral de Aristóteles*, cuando lo describe como un “maravilloso ejercicio en los caballeros cortesanos y particularmente en los príncipes”³⁰.

De este modo, mientras que Felipe III era muy dado a las mascaradas y bailes de palacio, sus hermanas estaban más interesadas en las actividades al aire libre como la equitación, la cetrería y el tiro con arco³¹, siguiendo los consejos de su abuela Catalina de Médicis y Felipe II, quienes les animaban a que cultivasen su porte, desarrollando ambas una gran afición por la pesca y la caza, convirtiéndose en muy buenas ballesteras. Especialmente Isabel Clara Eugenia, que siguió practicando esta distracción a lo largo de toda su vida, gozando de este privilegio, que para el resto de mujeres eran considerado inadecuado y varonil³².

Por último, señalar que la educación también les enseñaba a aceptar con agrado y sumisión el matrimonio, que se concebía para ellas con objeto de servir al estado y darle continuación a su estirpe, siendo la educación muy importante para sobrellevar los destinos que a veces les aguardaban y una especie de garantía para la conservación de la realeza.

29. B. Castiglione, 1873.

30. F. Llanos y Torriglia, 1928, pp. 64-65.

31. *Ibidem*

32. C. Lisón, 1991, p.124

Valoración histórico-artística de los retratos de la Infanta María Teresa de Austria como Reina de Francia

MARGARITA DE ALFONSO CAFFARENA
Universidad de Granada

Resumen: Protagonista fundamental del retrato cortesano del siglo XVII español y francés fue la infanta María Teresa de Austria. Las obras que la representan muestran un gran interés artístico e igualmente reflejan el papel que ésta desempeñó en las relaciones internacionales de dos de las mayores potencias europeas como princesa de España, hija de Felipe IV y como esposa de Luis XIV.

Palabras clave: Siglo XVII, retrato, Francia, España, María Teresa de Austria.

Key words: XVIIth Century, portrait, France, Spain, María Teresa of Austria.

El siglo XVII a través de la pintura supo retratar de manera sobresaliente a la infanta María Teresa de Austria, como uno de los testigos de excepción de las relaciones internacionales que se llevaron a cabo entre España y Francia durante la segunda mitad de la centuria. María Teresa, hija del rey Felipe IV e Isabel de Borbón, nació el 20 de septiembre del año 1638. Durante su estancia en la corte española, el rey encomendó a algunos de los más destacados pintores del panorama artístico español varios retratos de su hija para difundir su imagen no sólo en su país natal, sino también para darla a conocer a las grandes potencias europeas. La infanta pasó a convertirse en una de las piezas claves de la monarquía española para establecer una unión con la nación gala, que tras varios años de conflicto aceptó acordar el matrimonio entre el rey Luis XIV y María Teresa, primos por línea materna y paterna, que se celebró el 9 de junio de 1660, un año después de la firma de la Paz de los Pirineos (1659).

Las obras que retratan a la infanta ayudan a esclarecer cuáles fueron las funciones que ésta desempeñó tanto en su país de origen como en el de su acogida. Es necesario, a la hora de estudiar sus retratos, hacer un análisis del conjunto de las obras desde el punto de vista político e igualmente desde el semiológico. La imagen de la reina estuvo puesta al servicio de una fabulosa puesta en escena puramente barroca que participó no sólo del compendio de actividades y espectáculos que quedaban ligados a la realeza, sino también del conjunto de estampas, esculturas, dibujos, medallas, tapices y cuadros que ayudaron a conformar un complejo lenguaje alegórico que permitió retratar y divulgar los intereses e ideales de las dos monarquías en las que ésta se

insertó. Sus retratos manifiestan igualmente las calidades morales y espirituales de la reina mediante la plasmación de sus actividades, sus rasgos físicos, su indumentaria y los símbolos que de estas obras emanan. El retrato del siglo XVII se presenta por lo tanto como una herramienta muy útil para celebrar y glorificar la imagen de la realeza¹.

Aunque aún se conservan algunos retratos de la reina, muchos de los que se conocían a través de estampas y dibujos se perdieron a lo largo de los siglos². No obstante, es necesario realizar un corpus de las obras más representativas de la infanta para valorar debidamente su contenido artístico y simbólico³, ya que aún son muy escasos los estudios elaborados sobre su figura⁴ que tanto tiempo quedó ensombrecida por aquella del Rey Sol.

La pintura española prestó una especial atención al retrato de corte a lo largo de todo el siglo XVII, fue en esta centuria cuando este género conoció uno de sus momentos de mayor esplendor. Si bien en aquel período se siguieron utilizando las tipologías anteriormente desarrolladas, también se llevó a cabo un proceso de constante renovación del retrato. En el territorio hispano, destacan las figuras de numerosos pintores que retrataron durante el Seiscientos a la familia real para crear una “memoria histórica”⁵ de la casa de los Austrias, como es el caso de Juan Carreño de Miranda (1614-1685), Claudio Coello (1642-1693), Velázquez (1599-1660) o Juan Bautista Martínez del Mazo (1605-1667)⁶.

El lienzo de María Teresa (1,48 x 1,029 m) de Juan Bautista Martínez del Mazo realizado entre 1644 y 1645 del *Metropolitan Museum* podría ser probablemente el primer retrato de la infanta. Éste se llevó a cabo cuando ella era una niña, varios años después de haberse documentado la llegada del pintor a la capital. Martínez del Mazo nació en Cuenca en 1605 y no se obtuvieron las primeras noticias de su presencia en Madrid hasta 1631, año en el que ingresó en el taller de Velázquez, quien dos años más tarde se convertiría en su suegro. Tras una larga trayectoria trabajando para la corte madrileña como ujier de cámara, Martínez del Mazo en 1660 pasó a ser

1. L. Marin, *Le portrait du roi*, Paris, 1981, “Représenter est alors montrer, intensifier, redoubler une présence. Il ne s’agit plus, pour représenter quelqu’un, d’être d’être son heraute ou son ambassadeur, mais de l’exhiber, de le montrer en chair et en os à deux qui demandent des comptes”, p. 10.

2. VV. AA. *Visages du Grand Siècle: le portrait français sous le règne de Louis XIV, 1660-1715*, Paris, 1997, “On connaît d’elle des portraits par les Beaubrun... Claude Lefebvre (perdu), par Jacob Van Loo (perdu, gravé par Visscher) par le frère Jean François (perdu, gravé par Boulanger et par Antoine Dieu (gravé par Arnoult)”, p.254.

3. Este artículo forma parte de los trabajos preparatorios del desarrollo de mi tesis doctoral.

4. M. Alfonso Caffarena de, “Aproximación a la imagen de la infanta María Teresa como reina de Francia a través de sus retratos”. XI Reunión científica de la Fundación Española de Historia Moderna (Granada, 9-11 junio 2010), Granada. C. Grell, B. Pellistrandi, *Les cours d’Espagne et de France au XVIIe siècle*. Madrid, Casa Velázquez, 2007. P. García Louarpe, *María Teresa de Austria, hija de Felipe IV y esposa de Luis XIV de Francia*. Madrid, 2007. J. Chevê, *Marie-Thérèse d’Autriche: Épouse de Louis XIV*, Neuilly, 2008.

5. VV. AA. *El retrato español en el Prado: del Greco a Goya*, Madrid, 2007, p.83.

6. *Sobre el retrato español*. A. Pérez Sánchez, *De pintura y pintores: la configuración de los modelos visuales en la pintura española*, Madrid, 1993. S. Waldmann, *El artista y su retrato en la España del siglo XVII: una aportación al estudio de la pintura retratista española*, Madrid, 2007.

nombrado pintor de cámara siguiendo los pasos de su maestro y más tarde sería sustituido por Juan Carreño de Miranda en 1667.

Entre los distintos encargos que le realizó para la familia real se encuentra el retrato de María Teresa de una gran calidad artística muy poco conocido en el territorio español. En él se retrata a la infanta cuando tenía en torno a los seis años de edad. La pintura se realizó sobre un lienzo anteriormente pintado en el que se puede vislumbrar la presencia de unos niños o quizás “putis” tras el rojo cortinaje. En ella aparece la joven en pie acariciando a un perro recostado sobre una silla en una pose mucho menos rígida que las que exigía el protocolo de los retratos que se realizaron para los miembros más mayores de la monarquía. Su traje de tono oscuro queda rematado por hilos plateados y ornamentado bajo la superficie del cuello por un joyel sobre un lazo rojo del que pende una perla. El tocado, los tirabuzones, el collar y la pulsera de perlas dejan ver cómo desde la infancia se adaptaban las modas y ornamentos a los más jóvenes de la casa real. Podemos ver que tanto en la obra de Martínez del Mazo como en las de Velázquez, este tipo de retratos presenta una mayor frescura y vitalidad que aquellas en las que se representa a los adultos⁷.

Diego Velázquez realizó igualmente varios retratos de María Teresa durante su adolescencia. El más representativo es sin duda el del *Kunsthistorisches Museum* de Viena (1,27 x 0,98 m) del año 1653. Velázquez una vez formado en Sevilla en el taller de Francisco Pacheco acudió a Madrid donde obtuvo el título de ujier de cámara, de aposentador y también el de pintor de cámara⁸.

Este retrato de la infanta llevado a cabo por el sevillano presenta por el contrario un fuerte contenido político en una obra con un espléndido tratamiento del color y una enorme expresividad. La joven de quince años ya se muestra como una figura clave en el desarrollo de las posibles alianzas matrimoniales con las casas reales extranjeras. Este retrato fue enviado al emperador Leopoldo y otras dos copias se enviaron igualmente al extranjero para difundir la imagen de la infanta como una posible candidata a ser reina de alguna monarquía europea. La infanta aparece ataviada con un traje de tonos blancos y rosáceos y acicalada según la moda española con un guardainfante, dos pequeños relojes que penden de la cintura sobre la crinolina y un artificioso tocado con complejos tirabuzones tras un cortinaje verdoso.

Así mismo se puede observar que la imagen de la infanta sigue estando presente en la pintura española años después de su partida al extranjero. Por ello no es de extrañar su presencia en cuadros como el del retrato de Carlos II niño (1,95 x 1,08) de la Fundación Lázaro Galdiano pintado en torno a 1670 y 1675 y atribuido a uno de los seguidores de Sebastián de Herrera Barnuevo⁹. En la obra aparece el joven Carlos en un primer plano y tras él a modo de árbol genealógico los retra-

7. F. Checa, “Comment se représente un Habsbourg d’Espagne”, in G. Sabatier, M. Torrione (coord.), *¿Louis XIV espagnol? Madrid et Versailles, images et modèles*, Madrid et Versailles, 2009, “el retrato infantil volvió a convertirse en obsesivo en estos años, y Velázquez respondió con estas obras en las que la esperanza en el futuro va unida a la belleza, la gracia y la ligereza del retrato de niños...”, p. 27.

8. M. Iglesias, *Velázquez en la corte de Felipe IV*, Madrid, 2003.

9. A. Pérez Sánchez, *Pintura española de los siglos XVII y XVIII en la Fundación Lázaro Galdiano*, Madrid, 2005, “es preferible considerarlo anónimo, derivado, sin duda, de Herrera Barnuevo”, p.75.

tos de algunos de sus antepasados. En ellos se aprecia la figura de Mariana como regente¹⁰ y Felipe IV montando un caballo en corbeta, un busto del emperador Carlos V y en otros dos retratos las imágenes del Emperador Leopoldo de Austria y su esposa Margarita. María Teresa y su marido se hallan representados en dos miniaturas ovales, la hermana ya no aparece sólo retratada como infanta de España sino también como reina de Francia para resaltar su papel en las relaciones políticas de la segunda mitad de la centuria que se establecieron entre estas naciones, gracias al cual la monarquía hispana pudo encontrar un sucesor en el siglo siguiente con la llegada de Felipe V al poder, lo que permitió la entrada de una nueva dinastía en la realeza española.

A lo largo del *Grand Siècle* francés, los pintores franceses plasmaron en sus obras la herencia de una tradición clásica capaz de forjar un lenguaje puramente alegórico y mitológico que del mismo modo sabían conciliar con los debates del arte contemporáneo. A través de estos retratos¹¹, los artistas intentaron mostrar de manera un tanto idealizada a sus modelos, exaltando sus virtudes y cuidando todos los detalles para conseguir unas suntuosas y ostentosas composiciones pictóricas. La monarquía francesa a lo largo de esta centuria había realizado numerosos encargos a los pintores más destacados del panorama artístico francés como Charles Le Brun¹², Pierre Mignard¹³, los Beaubrun, Simon Vouet y Laurent de la Hyre entre otros.

Los retratos que conoció la figura de María Teresa durante su etapa francesa poseen un fuerte contenido simbólico. El principal cometido de estas obras es divulgar la imagen de la reina como esposa del Rey Sol, sucesora de Ana de Austria, reina pacificadora que aportó la conciliación del reino hispano y el galo mediante su matrimonio y la madre del Gran Delfín. El cuadro de Simon Renard de Saint-André *La entrevista de Luis XIV y Felipe IV de España en la Isla de los Faisanes* (3,48 x 5,97 m) del Museo del Castillo de Versalles realizado hacia 1670 es quizás aquel que mejor refleja la entrevista en la frontera pirenaica de los dirigentes de las dos cortes. Este óleo sobre lienzo de grandes proporciones presenta una composición bastante similar a aquella que realizó Van der Meulen a partir del dibujo de Le Brun.

La obra aún muestra a la joven princesa vestida con un traje blanco siguiendo la moda española situada tras su padre y acompañada por otros miembros de la corte española. Este primer grupo que se ubica detrás de Felipe IV presenta un gran contraste con el que se sitúa a la izquierda tras la figura de Luis XIV que por el colorido de sus atuendos, los lazos y volantes refleja un mayor lujo y ostentación que el de la indumentaria española.

10. J. Portús, "Retratos Familiares en el siglo de oro español", in *El matrimonio en Europa y el mundo hispánico: siglos XVI y XVII*, Madrid, p. 266.

11. L. Marin, op. cit. . P. Burke, *The fabrication of Louis XIV*, Londres, 1992. C. Michel, "Les usages de la peinture à la cour de Louis XIV", in *Les cours d'Espagne et de France au XVIIe siècle*, Madrid, Casa Velázquez, 2007, pp. 191-204. B. Teyssedre, *L'art au siècle de Louis XIV*, Paris, 1967.

12. Charles Le Brun. *Charles Le Brun 1619-1690. Peintre et dessinateur*, Versailles, 1963.

13. Pierre Mignard. "Pierre Mignard *le Romain*". Actes du colloque organisé au Musée du Louvre par le Service culturel (Paris, 29 septembre 1995), Paris, 1997.

En la mayoría de las obras ejecutadas en el territorio francés, la infanta aparece ya adaptada a la moda francesa, habiendo abandonado los complejos tocados por los sencillos recogidos con tirabuzones y el guardainfantes por unos trajes menos rígidos. Esta transformación que conoció la figura de la infanta se puede apreciar en la obra de los primos Beaubrun del Castillo de Versalles (1,80 x 1,40 m) realizada entre 1660 y 1661 a los pocos meses de la llegada de la infanta a la capital. Los Beaubrun provenían de una familia de una larga tradición artística y a pesar de haber quedado un tanto olvidados por la historiografía, gozaron en su tiempo de un gran prestigio como se puede apreciar en las palabras que les dedicaron algunos teóricos como André Félibien o M. Marolle de Villeloin¹⁴. A principios de la segunda mitad de siglo XVII conocieron una gran actividad artística gracias a los encargos de la corte y la aristocracia francesas.

En la obra, la reina aparece vestida con el traje de la realeza francesa flordelisado siguiendo una composición muy semejante a la que se puede apreciar en el retrato que pintaron de su tía y suegra Ana de Austria los mismos autores. Del mismo modo, esta asimilación de la moda francesa por parte de la infanta se puede apreciar en otro de los lienzos de los Beaubrun de la misma década, que se halla igualmente en el Castillo de Versalles en el que su traje blanco de escote muy bajo queda rematado por los lazos rojos de las mangas y complementado por las perlas que penden de un lado al otro del torso bajo el joyel. En este lienzo también aparecen las flores de lys en el manto de la reina como acostumbraba retratar el arte áulico francés.

Otra de las obras ejecutadas por Simon Renard de Saint-André en la que aparece retratada María Teresa es el lienzo *Ana de Austria y María Teresa con los emblemas de la paz y la concordia* (1,33 x 1,86 m) del año 1664 del Castillo de Versalles en el que la tía y la sobrina representan a cada uno de los dos países fronterizos. Ana de Austria representa a Atenea en posición no beligerante, llevando un medallón de su hijo el Rey Sol en el pecho sobre la armadura que porta y al mismo tiempo apoya su brazo sobre un yelmo con plumas de tono rojizo como el manto que la cubre. En la esquina inferior izquierda se puede observar un escudo que puede aludir a los enfrentamientos que se vio obligada a protagonizar contra sus enemigos durante los años de su regencia. María Teresa simboliza por el contrario la paz que unió a las dos naciones mediante su alianza matrimonial, por ello sostiene una rama de laurel y en su regazo reposan las frutas que simbolizan la bonanza de su matrimonio¹⁵.

La imagen de la tía y la sobrina se puede observar igualmente en el cuadro de los Beaubrun del Castillo de Versalles *María Teresa y Ana de Austria con el Gran Delfín* de hacia 1665 en el que aparecen las dos en un tondo con el niño Luis, que nació el 1 de noviembre de 1661 siendo el único hijo de los que tuvo la infanta que llegó a conocer la adultez. En la obra aparecen las dos

14. M. Marolles de, *Le Livre des peintres et graveur*, París, 1855, "les Beaubrun d'Amboise doivent être estimez". p. 36.

15. J. Aranza López, "Símbolos y alegorías matrimoniales en el retrato renacentista y barroco", in *El matrimonio en Europa y el mundo hispánico: siglos XVI y XVII*, Madrid, 2005, "al igual que la hiedra, la vid se convierte en símbolo de apoyo y de la ayuda conyugal, y alude al verdadero amor y amistad que permanecen incluso más allá de la muerte", p. 275.

portando atuendos inspirados en aires clásicos, ya que la composición presenta unos guiños a la iconografía mariana en la que se podría establecer un paralelismo entre María Teresa, Ana y Luis con la Virgen, Santa Ana y el Niño.

Dentro de los retratos más originales que se realizaron de los reyes, podemos destacar el lienzo anónimo (1,23 x 1,68 m) del Castillo de Versalles en el que aparece representada la pareja real en un peculiar trampantojo a través de dos estampas basadas en unos diseños de Nicolas Poilly y Nicolas Pittau sobre una cortina roja a través de la que se observa una figura que podría identificarse como Afrodita.

Otra de las obras en las que aparece retratada la reina junto a su hijo Luis desempeñando el papel de progenitora del Gran Delfín es el retrato de *María Teresa de Austria, reina de Francia, con su hijo, el Gran delfín, Luis de Borbón* (2,25 x 1,75 m), conservado en el Museo del Prado. Esta obra que en un primer momento le fue atribuida a Pierre Mignard pasó a ser aceptada como obra de los Beaubrun. Este lienzo fue encomendado por el rey Luis XIV con una finalidad afectiva¹⁶. El cuadro presenta fuertes contrastes del tratamiento de las capas más lisas para conseguir una textura de porcelana en la tez de los personajes, con las pinceladas más cortas y de mayor espesor que se emplearon para elaborar las vestimentas. La obra presenta una composición sencilla, ambos personajes se hallan insertos en un paisaje enmarcado por una arquitectura, sobre las que se ha dispuesto una tela a modo de cortinaje. La madre sujeta una máscara con una mano y con la otra le da la mano a su hijo. Sus atuendos son de tonos oscuros, rojizos y dorados con brocados y pedrería. La reina lleva guantes negros, collar de perlas y un tocado que al igual que el de su hijo está coronado por unas plumas de un colorido muy vivo. La máscara y la suntuosidad de sus trajes dejan pensar que los dos personajes llevan unos vestidos de carnaval para acudir a una mascarada.

Junto a los Beaubrun y a Simon Renard de Saint-André, Louis Ferdinand Elle (1612-1689) fue otro de los pintores de primera fila que retrató a la reina. La figura de Elle destacó entre la élite cultural de la época por ser uno de los miembros fundadores de la Academia, de la que fue excluido en el año 1681 para reintegrarse en ella de nuevo cinco años más tarde¹⁷. Elle formó parte de una familia de una larga tradición artística y su trayectoria duró más de cincuenta años. Podemos observar que este especialista en el retrato permaneció varias décadas trabajando para la corte versallesca de la que retrató a algunos de sus miembros más destacados como el monarca, a María Teresa de Austria e incluso a Mme. Maintenon. Si bien los historiadores no siempre han sabido valorar debidamente la figura de este pintor que quedó durante décadas un tanto olvidado,

16. J. J. Luna Fernández, "Retrato de María Teresa de Austria, reina de Francia, con su hijo, el Gran Delfín, Luis de Borbón, obra de Beaubrun", *Boletín del Museo del Prado*, IX, 25-27, 1988, "No es de extrañar, en consecuencia, que tiempo después, llegase al envejecido rey de España, Felipe IV, esta pieza de gran tamaño a fin de recordarle a su hija y a su nieto, protagonistas por derecho propio de la suntuosa corte del Rey Sol", p. 80.

17. VV. AA. *Visages du Grand Siècle: le portrait français sous le règne de Louis XIV, 1660-1715*, Paris, 1997. p.204.

en su tiempo llegó a convertirse en uno de los artistas de mayor renombre, como lo dejan patente las palabras de Félibien¹⁸.

En el retrato de María Teresa, el autor ha querido representar a la reina coronada y cubierta con un manto de flores de lis para poder identificarla, pero la cruz que sostiene con su mano derecha la presenta como Santa Elena, mientras que la que enseña con su mano izquierda alude a su extrema implicación en el dominio espiritual y religioso. Durante el Barroco, fue muy frecuente la representación de los retratos a “lo divino”, así los miembros de la casa de los Austrias tenían una larga lista de retratos de este tipo reflejando su compromiso con la Iglesia Católica.

En el retrato se puede apreciar cómo Elle le presta una especial atención a los pequeños detalles como los accesorios de la reina y las superficies brillantes de las telas, tanto de aquellas que conforman la vestimenta de la reina como de las doradas que están situadas en la parte superior del cuadro a modo de cortinaje.

Una de las últimas obras pictóricas en las que aparece la figura de la reina María Teresa es el retrato al óleo del taller de François de Troy (1645-1730) realizado en torno a 1680 y conservado en el Museo de Bellas Artes de Angers (0,68 x 0,49 m). Este pintor se enmarca entre la primera generación de la Academia y aquella capitaneada por Rigaud. Su actividad en la Academia comenzó en 1671, para formar parte de ella los años siguientes como miembro del profesorado y de la dirección.

En el retrato de María Teresa se aprecia un fuerte contraste entre la superficie de las telas y aquella de la piel. El rostro de la infanta acusa pocos años antes de su muerte (30 de julio de 1683) las huellas de la edad. La reina se encuentra en un ambiente palaciego con una tenue luz sentada en una silla junto a una mesa en la que reposa su corona. Todavía viste con un traje estampado con flores de lis, pero su postura deja entrever la posición que María Teresa ocupó en la casa borbónica en la última etapa de su vida, cuando más que en otro momento su figura quedaba puramente eclipsada por la de su marido y sometida a la voluntad de éste¹⁹.

Los retratos de la infanta María Teresa dejan constancia del importante papel que la reina desempeñó tanto en su país natal como en el de su esposo. La valía de las obras que conforman este corpus realizado por una amplia gama de artistas, que comprenden desde aquellos que ocupaban la primera fila en los encargos de las casas reales hasta aquellos de un menor renombre, permite resaltar su importancia desde el punto de vista artístico. Las técnicas, composiciones y símbolos utilizados en estas pinturas permiten crear un lenguaje fácil de descodificar para ser utilizadas como principal herramienta de difusión del poder real.

18. A. Félibien, *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes*. Farnborough, 1967, “Mais l’un de deux qui étoient le plus en réputation pour ces fortes d’ouvrages, étoit FERDINAND ELLE; de Malines”, pp. 327-328.

19. F. Cossandey, *Les cours d’Espagne et de France au XVIIe siècle*, Madrid, 2007, “avec Louis XIV la réduction des Grands à l’obéissance s’accompagne d’une étiquette si rigide que a reine n’a plus guère d’initiative dans le domaine des distractions”, p. 234.

Bibliografía

- M. Alfonso Caffarena de, "Aproximación a la imagen de la infanta María Teresa como reina de Francia a través de sus retratos", XI Reunión científica de la Fundación Española de Historia Moderna (Granada, 9-11 junio 2010), Granada, 2010.
- J. Aranza López, "Símbolos y alegorías matrimoniales en el retrato renacentista y barroco", in El matrimonio en Europa y el mundo hispánico: siglos XVI y XVII, Madrid, 2005, pp. 271-293.
- P. Burke, *The fabrication of Louis XIV*, Londres, 1992.
- J. Chevé, *Marie-Thérèse d'Autriche: Épouse de Louis XIV*, Neuilly, 2008.
- F. Cossandey, *Les cours d'Espagne et de France au XVIIe siècle*, Madrid, 2007.
- C. Dubois, *Le baroque en Europe et en France*, París, 1995.
- A. Félibien, *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes*. Farnborough, 1967.
- P. García Louarpe, *María Teresa de Austria, hija de Felipe IV y esposa de Luis XIV de Francia*. Madrid, 2007.
- C. Grell, B. Pellistrandi, *Les cours d'Espagne et de France au XVIIe siècle*. Madrid, Casa Velázquez, 2007.
- M. Iglesias, *Velázquez en la corte de Felipe IV*, Madrid, 2003.
- J. J. Luna Fernández, "Retrato de María Teresa de Austria, reina de Francia, con su hijo, el Gran Delfín, Luis de Borbón, obra de Beaubrun", *Boletín del Museo del Prado*, IX, 25-27, 1988, pp. 77-81.
- M. Marolles de, *Le Livre des peintres et graveur*, París, 1855.
- C. Michel, "Les usages de la peinture à la cour de Louis XIV", in C. Grell, B. Pellistrandi (coord.), *Les cours d'Espagne et de France au XVIIe siècle*, Madrid, pp. 191-204.
- A. Pérez Sánchez, *Pintura española de los siglos XVII y XVIII en la Fundación Lázaro Galdiano*, Madrid, 2005.
- J. Portús, "Retratos Familiares en el siglo de oro español", in *El matrimonio en Europa y el mundo hispánico: siglos XVI y XVII*, Madrid, pp. 257-269.
- G. Sabatier, M. Torrione, *¿Louis XIV espagnol? Madrid et Versailles, images et modèles*, Madrid, Versailles, 2009.
- B. Teyssedre, *L'art au siècle de Louis XIV*, París, 1967.
- VV. AA. *Charles Le Brun 1619-1690. Peintre et dessinateur*, Versailles, 1963.
- VV. AA. "Pierre Mignard *le Romain*". Actes du colloque organisé au Musée du Louvre par le Service culturel (París, 29 septembre 1995), París, 1997.
- VV. AA. *Visages du Grand Siècle: le portrait français sous le règne de Louis XIV, 1660-1715*, París, 1997.
- S. Waldmann, *El artista y su retrato en la España del siglo XVII: una aportación al estudio de la pintura retratista española*, Madrid, 2007.





2. *María Teresa con el Delfín, Henri y Charles Beaubrun*

Ostentación, identidad y decoro: los bienes muebles de la nueva nobleza española en el siglo XVIII

PILAR ANDUEZA UNANUA
Universidad de Navarra

Resumen: La entronización de los Borbones en España propició el afianzamiento de una alta burguesía formada por hombres de negocios, comerciantes, financieros, altos funcionarios y militares que, merced al poder económico alcanzado, pudo acceder al estamento nobiliario. Perpetuarse en él exigió emular a la nobleza de rancio abolengo en sus usos y costumbres, lo que se concretó, entre otros aspectos, en un elevado consumo suntuario, como símbolo externo más visible. Poseer y exhibir variadas y costosas joyas y vestidos, coches y carrozas y construir una residencia familiar ricamente adornada y alhajada se convirtió para este grupo social en una obligación impuesta por su nuevo estatus, pero también en la imagen de su linaje.

Palabras clave: Burguesía, nobleza, espacio doméstico, consumo suntuario, siglo XVIII

Abstract: *The enthronement of the Bourbons in Spain gave rise to the securing of a haute bourgeoisie formed by businessmen, merchants, financiers, high-ranking bureaucrats and military personnel who thanks to the economic might attained, were able to have access to the noble estate. To perpetuate themselves in that estate required their emulating the long-standing nobility in their uses and customs; this brought about, among other aspects, sumptuous consumption as the most visible exterior sign. To possess and exhibit varied and costly jewels and wardrobes, to travel in cars and carriages and, above all, to build ornate and richly adorned household residences became, for this social group, an obligation imposed by their new status, but also the image of their lineage.*

Key words: *Bourgeoisie, nobility, domestic interiors, sumptuous consumption, 18th century*

La mentalidad reformista y mercantilista impuesta en España con la entronización de los Borbones no hizo sino consolidar y afianzar el desarrollo de un pujante grupo social constituido fundamentalmente por hombres de negocios, financieros, asentistas, arrendadores de impuestos y comerciantes, así como cargadores de Indias, cosecheros y navieros relacionados con el tráfico ultramarino que lograron romper con la aparente y teórica inmovilidad social del Antiguo Régimen merced a su incursión en el estamento nobiliario¹. Pero la actividad mercantil, fuera cual fuera su naturaleza y su nivel de beneficios, no fue la única vía de acceder a tan desea-

1. Este trabajo es el resultado del proyecto de investigación *Imagen y Apariencia* (08723/PHCS/08) financiado con cargo al Programa de Generación de Conocimiento Científico de Excelencia de la Fundación Séneca-Agencia de Ciencia y Tecnología de la Región de Murcia en el marco del II PCTRM 2007-10.

do estatus. A lo largo de los siglos XVII y XVIII otros también lo lograron gracias a los servicios prestados a la monarquía hispánica, tanto en la alta administración del estado como en el ejército, en muchas ocasiones en Indias, y a menudo compatibilizando sus oficios con el comercio. Tal y como apuntó Soria Mesa, los efectos del dinero y de la riqueza tuvieron durante aquellas centurias mucha más importancia de lo que le ha venido atribuyendo la historiografía. De hecho, fueron los propios reyes quienes, necesitados de recursos económicos, permitieron el acceso a la nobleza de estos grupos humanos, en general de baja procedencia social, pues integrándolos en el sistema lograban descapitalizar cualquier posible oposición política. Por ello, esta nueva clase no sólo no tuvo como objetivo destruir la monarquía sino que, por el contrario, la apuntaló a través de sus propias aspiraciones: poder y gloria².

En general, los integrantes de este grupo social se caracterizaron por un perfil y una trayectoria vital de características muy similares. Apoyados en tupidas redes sociales de influencia, lograron manejar importantes sumas monetarias y amasar sustanciosas fortunas. Alcanzado el triunfo material, pronto quisieron acompañarlo con un reconocimiento social paralelo, lo que se tradujo en unas profundas ansias de ascenso hacia la cúspide de la jerarquía estamental. No resultó difícil, pues las crecientes necesidades monetarias del estado moderno favorecieron este proceso en el que se siguió una misma estrategia. Obtener la ejecutoria de hidalguía, a menudo a través de la falsificación de documentos con los que se creaba un pasado ilustre a la medida, fue el primer paso. Y a él le siguió el acceso a una orden de caballería, a pesar de que la masiva concesión de hábitos había producido su inflación y, en consecuencia, su devaluación como honor. Finalmente la progresión dentro de la nobleza se culminó en no pocos casos con la obtención de un título nobiliario, ligado a menudo con la posesión de un señorío previamente adquirido³. De este modo la tarjeta de presentación del nuevo burgués ennoblecido lograba equipararse a las familias más linajudas del reino. Los ejemplos proliferaron por todo el país, como lo muestra la figura de Félix Pastor, el comerciante sedero valenciano más relevante del Siglo de las Luces, que alcanzó el marquesado de San Joaquín y Pastor en 1797⁴. Sin embargo, este fenómeno destacó por su intensidad en algunos espacios geográficos como Madrid, Navarra o la Baja Andalucía. Es el caso de algunos de los asentistas más destacados en el Madrid de Felipe V, como los navarros Juan Bautista de Iturralde, marqués de Murillo, Miguel de Arizcun, marqués de Iturbieta, o Juan de Goyeneche, quien logró para sus hijos y sobrinos los marquesados de Belzunce, Ugena y el

2. E. Soria Mesa, *La nobleza en la España Moderna. Cambio y continuidad*, Madrid, 2007, pp. 213-214.

3. E. Soria Mesa, "La nobleza en los tiempos de cambios: Andalucía, siglos XVII y XVIII", in A. J. Morales (coord.), *Andalucía Barroca. Congreso Internacional (Antequera, 17-21 septiembre 2007)*, t. II, Sevilla, Junta de Andalucía, 2008, pp. 223-231.

4. R. Franch Benavent, "Negocios y clientelismo político: los mecanismos de la movilidad social en la burguesía valenciana del siglo XVIII" in S. Molina Puche y A. Irigoyen López (coords.), *Territorios distantes, comportamientos similares. Familias, redes y reproducción social en la Monarquía hispánica (siglos XIV-XIX)*, Murcia, 2009, pp. 121-122.

condado de Saceda⁵. Menos conocido, pero sobradamente elocuente por su trayectoria, resulta la figura de otro navarro, José de Aldaz y Aguirre, hijo de un cerero y confitero que, dedicado a la fabricación de municiones en la Real Armería de Eugui, pudo titularse marqués de Monte Real⁶. Muy significativa se muestra también la lista de títulos nobiliarios concedidos en el ámbito andaluz en relación con el comercio con Indias⁷. En torno a la bahía de Cádiz se sucedieron otras muestras con ejemplos como Pedro Colarte, agraciado con el título de marqués del Predoso en 1690, Agustín Ramírez Ortuño, marqués de Villarreal de Purullena desde 1751 o varios vascos y navarros allí asentados que recibieron en el siglo XVIII nada menos que doce títulos nobiliarios⁸.

Pero imitar a la nobleza de rancio abolengo les exigió también otras actuaciones paralelas: una política matrimonial muy meditada, la vinculación de sus vastos patrimonios a través de mayorazgos, las inversiones en bienes raíces e inmuebles y el acceso a un oficio público, en general relacionado con la administración municipal, completaron el proceso⁹. En este sentido resulta muy significativo el caso de los Durán, la dinastía más importante de hombres de negocios de la Barcelona del siglo XVIII. Habiéndose iniciado en el siglo anterior como *adroguers*, su posicionamiento austracista y consiguiente confiscación de bienes por parte del nuevo monarca no les impidió integrarse en la nueva maquinaria borbónica y convertirse en asentistas y proveedores del ejército en Cataluña contra el que ellos mismos habían luchado, accediendo además al aristocrático ayuntamiento de la Ciudad Condal¹⁰.

Pero no sólo había que ser noble. Había que parecerlo y, por tanto, vivir como tal. En una sociedad estamental donde existía una estricta correspondencia entre rango y forma este grupo social necesitó materializar su nuevo estatus, hacerlo patente mediante unas formas de vida apropiadas. En una cultura tan visual como era la barroca no era suficiente haber alcanzado la hidalguía, un hábito o un título. Por el contrario se hizo imprescindible proclamar públicamente el poder adquirido, lo que se concretó en un extraordinario consumo suntuario para mimetizarse en los usos y costumbres con la vieja aristocracia. Así se desprende de las palabras de Sempe-

5. J. Caro Baroja, *La hora navarra del XVIII (personas, familias, negocios e ideas)*, Pamplona, 1969, pp. 81-288. S. Aquerreta, *Negocios y finanzas en el siglo XVIII. La familia Goyeneche*, Pamplona, 2001.

6. P. Andueza Unanua, "De padre cerero a hijo marqués: José de Aldaz y Aguirre, marqués de Monte Real" in A. González Enciso (dir.) *Navarros en la Monarquía española en el siglo XVIII*, Pamplona, 2007, pp. 89-122.

7. A. García-Baquero, *Cádiz y el Atlántico (1717-1778): (El comercio colonial español bajo el monopolio gaditano)*, Sevilla, 1976, pp. 474-476. L. Anes Fernández, "Comercio con América y títulos de nobleza: Cádiz en el siglo XVIII", *Cuadernos Dieciochistas*, 2, 2001, pp. 109-149.

8. M. Bustos Rodríguez, *Burguesía de negocios y capitalismo en Cádiz: Los Colarte (1650-1750)*, San Fernando, 1991. C. Martínez Shaw, "Un mercader gaditano del siglo XVIII: Agustín Ramírez Ortuño", *Archivo Hispalense*, 64, 196, 1981, pp. 29-42. V. E. Martínez del Cerro González, *Una comunidad de comerciantes: navarros y vascos en Cádiz (segunda mitad del siglo XVIII)*, Sevilla, 2006, p. 260.

9. A. Álvarez-Ossorio, "Rango y apariencia. El decoro y la quiebra de la distinción en Castilla (ss. XVI-XVIII)", *Revista de Historia Moderna*, 17, 1998-99, pp. 267-269. E. Soria Mesa, *La nobleza en la España...*, pp. 216-244.

10. G. García Fuertes, "De la conspiración austracista a la integración a la nueva planta: La familia Duran, máximo exponente de la burguesía mercantil del siglo XVIII", *Espacio, Tiempo y Forma, Serie IV, Historia Moderna*, 17, 2004, pp. 143-162.

re y Guarinos: “Una nación en la que todos tienen facultad ilimitada de adquirir por herencia, donaciones, empleos, salarios, comercio, artes y oficios; y en la que aun antes de nacer, ya se encuentran sus individuos constituidos en una clase honorífica o baja, fomenta infaliblemente la desigualdad, irrita la vanidad y la inclina a buscar medios de distinguirse o parecerse a las clases inmediatamente superiores, en cuya competencia consiste el estímulo principal del lujo”¹¹. De este modo imagen y apariencia se dieron la mano formando un binomio indivisible. Vivir noblemente a mediados del siglo XVIII era más importante que serlo efectivamente. De ahí derivaba la ansiada respetabilidad social. En el consumo del lujo, inclinado con frecuencia hacia el derroche, concurren factores como el gusto por la ostentación, pero también por el refinamiento, la distinción e incluso la sofisticación. Pero para esta nobleza de nuevo cuño la utilización de unos signos externos no fue una mera opción, sino que por el contrario constituyó una auténtica obligación impuesta por su recién estrenada posición social. En su nueva identidad y apariencia externa quedaban ligados lujo, rango y decoro¹².

Lucir públicamente ricos vestidos, adornarse con variadas y valiosas joyas, trasladarse en costosos coches, carrozas y sillas de mano y, sobre todo, construir una casa familiar ricamente amueblada y adornada, atendida además por un nutrido servicio doméstico, se erigieron para ellos no sólo en un instrumento de diferenciación social, sino también en un auténtico escaparate público, en la imagen de su linaje. Por ello, a lo largo del siglo XVII y, sobre todo, de la centuria siguiente fueron muchas las ciudades españolas que, merced a esta mentalidad, vieron surgir en sus calles residencias con aspecto nobiliario, generalmente situadas en espacios urbanos destacados, a la sazón vías ceremoniales. Así se aprecia por citar sólo algunos ejemplos la importancia de esta burguesía ennoblecida en la renovación urbanística que aconteció durante el Siglo de las Luces en ciudades como Santiago de Compostela, Santander, Vitoria o Pamplona¹³, sin que falten otros ejemplos sobradamente significativos en la bahía gaditana, ligados a los cargadores de Indias. Así en El Puerto de Santa María destacan magníficos edificios como las residencias de los Vizarrón, los Aranibar, los Valdivieso, los Imblusqueta, los Aguado, condes de Montelirios, o la de los Ramírez de Ortuño, marqueses de Villarreal y Purullena. En Sanlúcar de Barrameda permanece todavía la residencia de los Arizón, marqueses de Casa Arizón, levantada por las mismas fechas que lo hicieron los marqueses de Casa Pabón o Casa Madrid, mientras en Cádiz cabe mencionar

11. J. Sempere y Guarinos, *Historia del lujo y de las leyes suntuarias de España*, Madrid, 1788, t. II, p. 198.

12. A. Álvarez-Ossorio, *Op. cit.*, pp. 264-266.

13. A. Eiras Roel, “Las élites urbanas de una ciudad tradicional: Santiago de Compostela a mediados del siglo XVIII” in A. Eiras Roel (ed.). *La documentación Notarial y la Historia: Actas del II Coloquio de Metodología Histórica Aplicada* (Santiago de Compostela, 27 septiembre-1 octubre 1982), I, Santiago de Compostela, Universidad, 1984, pp. 125-126. R. Maruri Villanueva, *La burguesía mercantil santanderina, 1700-1850*, Santander, 1990, pp. 75-158. A. Angulo Morales, *Del éxito de los negocios al fracaso del consulado. La formación de la burguesía mercantil de Vitoria (1670-1840)*, Bilbao, 2000, pp. 160, 170-177. P. Andueza Unanua, “La contribución de los hombres de negocios y comerciantes a la renovación arquitectónica de Pamplona en la primera mitad del siglo XVIII” in C. Erro Gasca e I. Mugueta Moreno (eds.). *Grupos sociales en la Historia de Navarra: Relaciones y derechos: Actas del V Congreso de Historia de Navarra* (Pamplona, septiembre 2002), vol. II, Pamplona, Ed. Eunote, 2002, pp. 71-82.

las conocidas casas del Almirante, de las Cadenas, de las Cuatro Torres, así como las residencias de los Lasquetty, de los marqueses de Recaño o de los Aramburu¹⁴.

En este ámbito de la arquitectura doméstica resulta muy revelador el caso de Navarra, donde este grupo social se dejó arrastrar por lo que nos atrevemos a calificar como auténtica fiebre constructiva, dando lugar a una nutrida y variada arquitectura señorial que se extendió por todo el reino. El apoyo del reino a Felipe V y el acceso de numerosos naturales de Navarra al ejército, a la administración del estado y a los negocios, fundamentalmente en la Villa y Corte, Andalucía y América, propició la reversión de importantes remesas monetarias a su tierra natal que se invirtieron en gran medida en la construcción de una nueva casa o en la reforma de los solares natales, resultando este fenómeno especialmente visible en las tierras norteñas del Bidasoa y más concretamente en el valle de Baztán. Por su parte en localidades de la Ribera del Ebro, como Corella, y en la propia capital, la intensa actividad constructiva en el ámbito civil estuvo capitalizada por un relevante grupo de comerciantes que hallaron en la exportación de la lana castellana hacia Francia su principal fuente de recursos, sirviéndose de la particular y privilegiada legislación aduanera del reino. En Pamplona, además de comerciantes, arrendadores de impuestos y asenistas, no faltaron nuevas residencias de ricos indianos o de quienes habían regido un virreinato en América. Es el caso de las casas principales de José de Armendáriz y Perurena, marqués de Castelfuerte y virrey del Perú, hoy desaparecida, o de Sebastián de Eslava, cuyos méritos en la defensa de Cartagena de Indias frente a los ataques ingleses, propiciaron que su sobrino y heredero Gaspar lograra el título de marqués de la Real Defensa¹⁵.

Por su parte Madrid como capital acogió a numerosas personas que, desde provincias, ansiaban prebendas y aspiraban a lograr un puesto en la corte o en el gobierno, así como a numerosos comerciantes beneficiados por el carácter consumista de la villa y a no pocos indianos que, de regreso y con grandes fortunas, se asentaron en ella para convertirse en burócratas. Cargo social y lujo fueron en Madrid las dos cualidades que propiciaron la transformación de su trama urbana así como la construcción de grandes palacios, muestra en muchas ocasiones de este ascenso social¹⁶. Edificios emblemáticos de esta mentalidad fueron las casas principales que construyeron Juan de Goyeneche en la calle Alcalá de Madrid con planos de José Benito de Churriguera y su sobrino, el marqués de Ugena, en la calle del Príncipe de manos de Pedro de Ribera¹⁷. En ambos

14. L. y J. Alonso de la Sierra, "Cádiz" y F. Pérez Mulet, "Bahía de Cádiz" en F. Patiño (coord.), *Guía artística de Cádiz y su provincia*, Cádiz, 2005, t. I, pp. 73, 77, 79, 116-117, 142-143, y t. II, pp. 45-46, 134-135 respectivamente.

15. P. Andueza Unanua, *La arquitectura señorial de Pamplona en el siglo XVIII: familias, urbanismo y ciudad*, Pamplona, 2004. *Ibidem*, "La arquitectura señorial de Navarra y el espacio doméstico durante el Antiguo Régimen", in M.C. García Gainza y R. Fernández Gracia (coords.), *Casas señoriales y palacios de Navarra*, Cuadernos de la Cátedra de Patrimonio y arte navarro, nº 4, Pamplona, 2009, pp. 217-263. *Ibidem*, "Virreyes, títulos nobiliarios y casas solares en las tierras baztanesas del Bidasoa", in R. Fernández Gracia (coord.), *Pulchrum: Scripta Varia in honorem M^o Concepción García Gainza*, Pamplona, 2011, pp. 84-95.. P. Andueza Unanua y E. Orta Rubio, *Corella*, Pamplona, 2007, pp. 31-52.

16. A. Martínez Medina, *Palacios madrileños del siglo XVIII*, Madrid, 1997, pp. 12-18.

17. A. Bonet Correa, "Juan de Goyeneche. Su palacio y la Academia", in M.C., García Gainza (coord.), *Juan de Goyeneche y su tiempo. Los Navarros en Madrid*. Pamplona, Gobierno de Navarra, 1999, pp. 15-48. P. L. Echeverría

casos se constata la introducción de ideas innovadoras dentro de la arquitectura nobiliaria, presentes entonces sólo en tierras extranjeras, integrando espacios públicos y de recepción con otros privados, así como dependencias relacionadas con sus profesiones, convirtiendo la concepción de la casa en un signo de autoafirmación y símbolo de su mentalidad abierta y moderna¹⁸.

Erigida una sobresaliente vivienda familiar, decorarla, amueblarla y alhajarla adecuadamente fue el siguiente objetivo y donde el consumo suntuario alcanzó cotas extraordinarias. Lógicamente muchos de los bienes adquiridos pretendían favorecer la habitabilidad, confortabilidad y comodidad de las estancias, pero otros tantos eran vitalmente superfluos y su única finalidad era dotar a su propietario de dignidad, honor y superioridad. Adentrarnos físicamente en aquellos espacios domésticos resulta en la actualidad sumamente difícil, cuando no imposible, por cuanto la casa, por ser un lugar vivo, ha sido siempre víctima de una continua transformación, incluso destrucción. Sin embargo, son fundamentalmente los inventarios de bienes los que nos aproximan a estos interiores históricos, a sus ajuares, así como a ciertos hábitos y mentalidades de sus promotores¹⁹.

De acuerdo con esta documentación notarial, los objetos de plata, junto con las joyas, se convirtieron en estas casas en el principal símbolo de poder, fortuna y prestigio, resultando en muchas ocasiones desproporcionados cuantitativa y cualitativamente en relación con otros objetos muebles²⁰. Pero su posesión y uso era necesario y obligado como testimonio de pertenencia a un cuerpo privilegiado²¹. El abanico de tipologías de objetos argénteos, a menudo grabados con escudos de armas, resultó extraordinario, especialmente con la entronización de los Borbones, momento a partir del cual se fue imponiendo una cocina opulenta, refinada y

Goñi, "Dibujo para la remodelación de la fachada del palacio de Goyeneche de Madrid" in M.C. García Gainza, R. Fernández Gracia y P. Andueza Unanua (coords.), *Juan de Goyeneche y el triunfo de los navarros en la monarquía hispánica del siglo XVIII*, Pamplona, 2005, pp. 298-299.

18. V. Tovar Martín, "La renovación de la arquitectura palacial de Madrid y los Goyeneche", in M.C. García Gainza (coord.), *Juan de Goyeneche y su tiempo...*, p. 63.

19. B. Bennassar, "Los inventarios post-mortem y la historia de las mentalidades" in A. Eiras Roel (ed.), *La documentación Notarial y la Historia: Actas del II Coloquio de Metodología Histórica Aplicada* (Santiago de Compostela, 27 septiembre-1 octubre 1982), II, Santiago de Compostela, Universidad, 1984, pp. 139-146. Sobre el espacio doméstico barroco y sus ajuares cabe destacar: A. Cámara Muñoz, "La dimensión social de la casa" in B. Blasco Esquivias (ed.), *La casa. Evolución del espacio doméstico en España*, I, Madrid, 2006, pp. 125-199 y L. Arbeteta Mira: "Casa y posición social: el ajuar barroco español, reflejo de un estatus" in M.C. García Gainza y R. Fernández Gracia (coords.), *Casas señoriales...*, pp. 9-33.

20. L.C. Álvarez Santalo y A. García-Baquero González, "La nobleza titulada en Sevilla, 1700-1834", *Historia, instituciones, documentos*, 7, 1980, pp. 143-145 y 155-157. En este minucioso y pormenorizado estudio se pone de manifiesto que entre la nobleza sevillana el 63,28% del capital no vinculado a mayorazgos estaba invertido en bienes muebles, correspondiendo el 9,2 a joyas y plata, resultando así muy significativo que este capítulo fuera superior a los apartados de muebles, ropas, carruajes, despensa, objetos de arte y bibliotecas juntos.

21. *Ibidem*, p. 154. J. Portús Pérez, "Belleza, riqueza, ostentación. Significados y metáforas de la plata en el siglo de oro" y M.C. Heredia Moreno, "Lujo y refinamiento. La platería civil y corporativa" in R. Sánchez-Lafuente Gemar (coord.), *El Fulgor de la Plata*, Sevilla, 2007, pp. 26-41 y 66-83 respectivamente. M.A. Pérez Samper, "Vivir noblemente: la mesa como signo de distinción" in E. Soria Mesa et al., *Las élites en la época moderna: la monarquía española*, I, Córdoba, 2009, pp. 175-198.

cosmopolita por la influencia de la gastronomía francesa, al mismo tiempo que se extendían numerosos libros de cocina y recetarios con viejas y nuevas fórmulas culinarias²². Extensas cuberterías y platos de diversos tamaños y usos, que aparecen como los objetos más abundantes en los inventarios, bandejas, azafates, salvillas, flamenquillas, talleres, mancerinas, ensaladeras, escudillas, soperas, legumbres, terrinas, salseras, mostaceras, conserveras, confiteras, refrescadores, vinagreras y aceiteras, saleros, azucareros, pimenteros, portavinagreras, jarras, vasos, copas y un largo etcétera, compusieron el ajuar de la mesa, sin olvidar las tradicionales chocolateras a las que se unieron, como novedad, las cafeteras, elementos imprescindibles de los nuevos ámbitos de sociabilidad del Siglo de las Luces²³. No faltaron en los aparadores donde se exhibían estas piezas, ejemplares argénteos llegados desde los virreinos americanos, así como otros de oro y plata sobredorada²⁴. Piezas de tocador, objetos de iluminación, escritorio y otros de naturaleza diversa, como los litúrgicos situados en los oratorios, completaron el ajuar de platería²⁵. Complementos en la mesa, el aparador y el aseo resultaron variados objetos de cerámica y porcelana, procedentes de Talavera, Alcora, China, las Indias o las fábricas Reales, así como delicadas piezas de cristal, bien de origen nacional o importadas desde destacados centros de producción como Venecia.

En el siglo XVIII, merced a la influencia cortesana, el espacio doméstico español fue transformándose con nuevas estancias, de acuerdo con los nuevos usos de cortesía pero también en aras a una mayor comodidad. A los muebles tradicionales del siglo anterior, en el que habían triunfado escritorios y escaparates que acogían esculturas, pero cuya finalidad fundamental era exponer objetos caracterizados por su rareza, exquisitez o exotismo²⁶, en muchas ocasiones lle-

22. M.A. Pérez Samper, "La alimentación en la corte española del siglo XVIII", Cuadernos de Historia Moderna, Anejo II, 2003, p. 155. *Ibidem*, "Privacidad doméstica: la mesa y la servidumbre" in F. Núñez Roldán (coord.), *Ocio y vida cotidiana en el mundo hispánico en la Edad Moderna*, Sevilla, 2007, pp. 83-136.

23. M.A. Pérez Samper, "Espacios y prácticas de sociabilidad en el siglo XVIII: tertulias, refrescos y cafés de Barcelona", Cuadernos de Historia Moderna, 26, 2001, p. 12.

24. Sirva como ejemplo: P. Andueza Unanua, "Nuevas piezas de platería civil hispanoamericana a la luz de los inventarios de bienes" in J. Paniagua y N. Salazar (coords.), *Ophir en las Indias. Estudios sobre la plata americana. Siglos XVI-XIX*, León, 2010, pp. 477-493.

25. Los objetos de platería civil que han llegado hasta nuestros días son escasos en comparación con las piezas religiosas. Entre las colecciones particulares españolas más importantes que conservan objetos civiles destaca la Colección Hernández-Mora Zapata (J.M. Cruz Valdovinos, *El arte de la plata. Colección Hernández-Mora Zapata*, Murcia, 2006 y *El esplendor del arte de la plata. Colección Hernández-Mora Zapata*, Murcia, 2007), la colección Várez Fisa (C. Esteras Martín, *La platería de la colección Várez Fisa: obras escogidas, siglos XV-XVIII*, Madrid, 2000), y la Fundación Alorda-Derksen (C. Esteras Martín, *Platería de los siglos XIV-XVIII. Obras escogidas. La colección Alorda-Derksen*, Barcelona, 2005).

26. Sobre el mobiliario del siglo XVII: M.P. Aguiló Alonso, *El mueble en España durante los siglos XVI y XVII*, I, Madrid, 1990. *Ibidem*, "El mobiliario en el siglo XVII", in *Mueble español. Estrado y dormitorio*, Madrid, 1990, pp. 103-132. Sirva como ejemplo de los objetos custodiados en los escaparates los que exhibían los duques de Granada de Ega en uno de ellos: P. Andueza Unanua, "Joyas personales, alhajas para la casa y libros para el alma: el inventario de bienes de los duques de Granada de Ega en el siglo XVIII", *Príncipe de Viana*, 247, 2009, p. 290: Había, entre otros, bujías de filigrana, cajitas y cofrecitos pequeños, varios caracoles de Indias con pies de plata y otros de madreperla, una ramita de coral con guarnición de plata, un vaso ovalado de vidrio verde o de esmeralda guarne-

gados de América, se unieron primero, para sustituir después, importantes novedades como las piezas charoladas, las consolas, sustitutas de los viejos bufetes, las mesas de centro, muchas de ellas con tapas pétreas, y, ya avanzada la centuria, las cómodas. Las innovaciones afectaron también al ámbito del asiento. La costumbre femenina de sentarse sobre almohadones en el estrado fue abandonada definitivamente merced a las nuevas fórmulas de etiqueta, sociabilidad y entretenimiento, lo que impuso la proliferación de sillas y la introducción del canapé. Si en los siglos anteriores la llegada de muebles extranjeros a España había sido constante, durante el Setecientos resultó extraordinaria, siendo ahora Italia, Francia e Inglaterra los principales proveedores. Grandes espejos, algunos situados sobre las modernas chimeneas, y cornucopias completaron el mobiliario²⁷. Muestra de todo ello lo encontramos en la casa principal de Juan Francisco Navarro, un rico indiano navarro de dudoso pasado, cuyo ascenso social le permitió acceder a las cortes del reino en el brazo de los caballeros, y en cuya casa de Pamplona en 1770 el denominado estrado de invierno poseía una mesa de piedra jaspe con pies y molduras torneadas y doradas, cuatro mesitas rinconeras a juego, doce sillas grandes con pies de cabra forradas con damasco carmesí, dos canapés tapizados de igual forma, un espejo de cuerpo entero, y seis cornucopias, completándose el conjunto con una araña grande de cristal, dos alfombras, y una rica decoración textil, junto con diversos cuadros y tapices. Por su parte en el estrado de verano se contabilizó un conjunto de muebles charolados a juego (banquillos, arquimesas, mesa y una sillería de dieciocho piezas)²⁸.

La ropa blanca y la decoración textil de estas casas resultó de una riqueza extraordinaria. Además de vestir con innumerables piezas y colgaduras las camas, dotándolas de gran aparato escenográfico, las alfombras -a menudo turcas y de El Cairo- y los cortinajes para puertas y ventanas dieron gran esplendor a los interiores. Herederos de las centurias anteriores y aunque irían desapareciendo a lo largo del siglo XVIII, no faltaron en estas casas las tapicerías, algunas ordinarias, pero en muchas ocasiones procedentes del norte de Europa. Su posesión mostraba al visitante la riqueza, los gustos y el refinamiento del propietario de la casa, resultando además elementos de opulencia iconográfica y visual, así como de prestigio y abolengo, ya que la nobleza los venía utilizando desde siglos atrás²⁹. La venta en 2005 de los bienes muebles de la casa de los condes de Guenduláin de Pamplona y en consecuencia la pérdida de un interior histórico, nos permite conocer, merced a las fotografías del catálogo de la subasta realizada en Christie's (Londres), no sólo una magnífica y completa tapicería de Amberes con la Historia de Octavio Augusto del siglo XVII, sino también su disposición en uno de los salones de la casa, sobre las paredes re-

cido en plata sobredorada, frasquitos de vidrio, fusiques sobredorados, cocos con pies y adornos de filigrana, una calabacita pequeña, jicaras y búcaros.

27. J.J. Junquera Mato, "Mobiliario en los siglos XVIII y XIX" en *Mueble español...*, pp. 133-154.

28. P. Andueza Unanua, *La arquitectura señorial de Pamplona...*, pp. 157 y 309.

29. T.P. Campbell, "Suntuosidad, frescos de seda, enseres de lujo: la tapicería en su contexto, 1600-1660" in T.P. Campbell (dir.), *Hilos de esplendor. Tapices del Barroco*, Madrid, 2008, pp. 112 y 117.

vestidas de damasco carmesí con remates de medias cañas doradas, decoración ésta que coincide plenamente con su descripción en los inventarios de la familia³⁰.

De acuerdo con la documentación notarial los cuadros inundaron todas las estancias de estas residencias. Aunque existieron bodegones, paisajes, floreros, países e incluso mitología y algunos retratos, bien familiares, bien de la familia real, triunfaron la pintura y los grabados religiosos. En muchas ocasiones se trataba de una mera acumulación de cuadros pero no faltaron personajes que, dotados de un extraordinario refinamiento y sensibilidad hacia el arte y la cultura, fueron capaces de reunir importantes colecciones pictóricas. Sirvan como muestra José Francisco Guerrero y Chavarino, primer conde de Buenavista, descendiente de una acaudalada familia de comerciantes genoveses, ligado a cargos en la corte y administrador de algunas rentas reales, o Andrés González de Bricianos, contador de los gastos secretos de Carlos II y Felipe V³¹, en cuyas casas se reunieron numerosos cuadros de reconocidos artistas españoles e italianos.

Frente a la pintura, la escultura resultó mucho más escasa, predominando también la de carácter religioso. Muchas fueron imágenes de devoción de origen nacional y a veces vestideras, pero en no pocas ocasiones fueron tallas llegadas desde Nápoles como se observa, por citar sólo dos ejemplos, en la casa de doña Ana María de Soroa y Miguel Antonio de Zuaznábar, ayuda de cámara de Felipe V, consejero de hacienda y jefe de guardarropa del príncipe de Asturias. Además de una magnífica colección pictórica poseían una Inmaculada Concepción y un Niño Jesús de aquella procedencia³². En cuatro escaparates exhibía el marqués de Monte Real dos Niños Jesús de Nápoles, un peregrino y un San José. Una quinta urna contenía una lámina de coral con los quince misterios de la Virgen del Rosario, probablemente de origen siciliano³³.

No podemos, finalmente, dejar de mencionar la masiva presencia de objetos de origen indiano en el interior de estas casas. Caracterizados por su rareza o su carácter extraordinario e irreplicable eran muy demandados por la nobleza desde el siglo XVI, emulando de este modo a lo monarcas³⁴. Así por ejemplo en la casa del marqués de San Miguel de Aguayo, que había sido capitán y gobernador del Nuevo Reino de León, hemos constatado la presencia de un Niño Jesús de calambuco guarnecido de plata y diamantes, una caja de cachumbo guarnecida de filigrana, dos copacabanas, seis cocos con adornos argénteos, una piedra de águila guarnecida de

30. M. Jover Hernando, "El ajuar del palacio de Guenduláin de Pamplona. La pérdida de un interior histórico en Navarra" in M.C. García Gainza y R. Fernández Gracia (coords.), *Casas señoriales...*, 2009, pp. 323-348.

31. R. Sánchez-Lafuente Gemar, "Entre el coleccionismo y la ostentación: el inventario de bienes de don José Francisco Guerrero y Chavarino, primer conde de Buenavista (+1699)", *Boletín de Arte*, 19, 1998, pp. 165-183. J.L. Barrio Moya, "El inventario de bienes del hidalgo leonés don Andrés González de Bricianos, contador de los gastos secretos de Carlos II y Felipe IV (1708)", *Tierras de León: Revista de la Diputación Provincial*, vol. 35, 99, 1995, pp. 29-56

32. J.L. Barrio Moya, "La librería y otros bienes de doña Ana María de Soroa, dama guipuzcoana del siglo XVIII (1743)", *Boletín de la Real Sociedad Bascongada de Amigos del País*, 47, 1-2, 1991, pp. 163-180.

33. P. Andueza Unanua, "De padre cerero...", p. 115.

34. J. M. Morán y F. Checa, *El coleccionismo en España. De la cámara de las maravillas a la galería de pinturas*, Madrid, 1985, pp. 129-138. M.P. Aguiló, "El coleccionismo de objetos procedentes de ultramar a través de los inventarios de los siglos XVI y XVII" in *Relaciones artísticas entre España y América*, Madrid, 1990, pp. 107-144.

oro y dos piedras bezares, con aderezos de plata dorada y oro³⁵. No faltaron entre aquellos ricos y exclusivos objetos diversas técnicas y tipologías de artes decorativas: los enconchados, como un San Francisco Javier que poseyeron los duques de Granada de Ega, Guadalupanas, como la que tenía el comerciante Martín de Echenique, arte plumario como lo demuestra una Inmaculada y un San Juan que colgaba en casa de Miguel Sanz y Córdoba, secretario del tribunal de la Inquisición de Madrid, o biombos mexicanos como el adquirido recientemente por el Museo de Navarra en la subasta anteriormente mencionada³⁶. Pero no sólo América aportaba sus artes decorativas. También arribaban objetos desde Asia. Sirvan como ejemplo “un biombo de charol de la China embutido de nácar y labores de pintura” de Nicolás Ventura Echevarría, quien fue gobernador de Veracruz, o tibores de China como los que recibió en dote M^a Antonia Goyeneche, nieta de Juan de Goyeneche, con motivo de su matrimonio³⁷. Pero junto a todos estos objetos indudablemente exóticos se exhibían otros como los relojes de sobremesa que ponían de manifiesto la modernidad europea dieciochesca. Así se comprueba, como muestra, en varias casas de Mataró, la segunda ciudad más importante de Cataluña durante el siglo XVIII³⁸. Importados en gran medida desde Inglaterra y Francia, el interés hacia estos artefactos radicaba ahora sobre todo en su carácter decorativo. Atrás había quedado ya su coleccionismo como elemento propio de las cámaras de las maravillas donde se acumulaban los prodigios de la técnica y los mecanismos enigmáticos³⁹.

35. Archivo General de Navarra, Prot. Not. Caja 20352: Inventario de bienes libres de los marqueses de San Miguel de Aguayo. P. Andueza Unanua, “Nuevas piezas de platería civil hispanoamericana...”.

36. P. Andueza Unanua, “Joyas personales...”, pp. 271-301. José Luis Barrio Moya, “El comerciante navarro don Martín de Echenique y el inventario de sus bienes (1756)”, *Letras de Deusto*, 51, 1991, pp. 181-190. *Ibidem*, “La biblioteca y las colecciones artísticas del palentino don Miguel Sanz y Córdoba, secretario del Tribunal de la Inquisición de Madrid (1756)”, *Publicaciones de la Institución Tello Téllez de Meneses*, 59, 1988, pp. 619-626. J. Cuadriello, “Biombo novohispano” in M.R. Pan Sánchez y M. Elizalde Cía, *Museo de Navarra. Colección Abierta. Adquisiciones 2006/2008*, Pamplona, 2009, pp. 32-37.

37. J.L. Barrio Moya, “El inventario de los bienes de Don Nicolás Ventura Echevarría, hidalgo vizcaíno afectado por la matxinada en 1718 (1719)”, *Boletín de la Real Sociedad Bascongada de Amigos del País*, 54, 2, 1998, pp. 409-419. P. Andueza Unanua, “La casa, la familia y los negocios en el siglo XVIII: Los Borda de Maya (Baztán), Príncipe de Viana”, 235, 2005, pp. 377.

38. P. Molas Ribalta, “Religiosidad y cultura en Mataró. Nobles y comerciantes en el siglo XVIII”, A. Eiras Roel (ed.). *La documentación Notarial y la Historia: Actas del II Coloquio de Metodología Histórica Aplicada (Santiago de Compostela, 27 septiembre-1 octubre 1982)*, I, Santiago de Compostela, Universidad, 1984, pp. 95-114.

39. J. M. Morán y F. Checa, *Op. cit.*, p. 180 y 186.

La liturgia de lo cotidiano a través de la estampa barroca

ROSA MARGARITA CACHEDA BARREIRO
Universidad de Santiago de Compostela

Resumen: Este trabajo forma parte del proyecto de investigación titulado *La liturgia de lo cotidiano. El espacio y las cosas a través del arte de los siglos XVII y XVIII en España, Portugal e Iberoamérica*. La intención última de este proyecto es la de presentar, desde una perspectiva diferente, aquellas manifestaciones artísticas que han determinado, en el caso europeo e iberoamericano, los siglos XVII y XVIII. En esta comunicación se tratará de analizar, desde un punto de vista iconográfico, uno de los aspectos más determinantes de la liturgia de lo cotidiano: el retrato alegórico como proceso de individualización que caracteriza el período barroco.

Palabras clave: Grabado, iconografía, barroco, siglos XVII-XVIII

Abstract: *This work is part of the research project entitled The liturgy of the everyday. Space and things through the art of the seventeenth and eighteenth centuries in Spain, Portugal and Latin America. The ultimate aim of this project is to present, from a different perspective, the most outstanding art forms in Europe and Latin America during the seventeenth and eighteenth centuries. This communication will try to analyse, from an iconographic point of view, one of the most decisive aspects of the liturgy of the everyday: The allegorical portrait as a process of individualization that characterizes the Baroque period.*

Keywords: *Recorded, iconographic, baroque, 17th-18th centuries*

Este trabajo forma parte del proyecto de investigación que estoy desarrollando desde el año 2008 bajo el título: *La liturgia de lo cotidiano. El espacio y las cosas a través del arte de los siglos XVII y XVIII en España, Portugal e Iberoamérica*. La intención última es la de presentar, desde una perspectiva diferente, aquellas manifestaciones artísticas que han determinado, en el caso europeo e iberoamericano, los siglos XVII y XVIII.

Para la realización de este proyecto se ha partido de dos fuentes principales: el grabado y la pintura. Las manifestaciones escultóricas y arquitectónicas se tienen en cuenta en el momento en que están directamente relacionadas con las estampas y las expresiones pictóricas.

El desarrollo del plan de investigación propuesto para *La liturgia de lo cotidiano* se fundamenta en la selección de determinados temas que, con una propuesta más o menos monográfica, pueden servir de contenedores de aquellas tesis que se desean plantear.

En esta comunicación me centraré en uno de los aspectos que considero determinantes en la configuración y desarrollo de la cultura europea de época barroca:

Los valores simbólicos de lo real

En este apartado se hace hincapié en los objetos que acompañan al ser humano en su proceso de habitación. En este sentido se debe tener presente que los objetos determinan nuestro espacio envolvente y que nuestro propio cuerpo, así como el del resto de seres humanos, forma parte de ese mundo objetual –en algunas ocasiones se ha hablado de la “inespacialidad” del cuerpo–.

El objeto viene determinado por la capacidad evocadora y connotativa que los objetos pueden adquirir. Su valor simbólico los transforma a los ojos del hombre dotándolos de un significado que supera su realidad significante. Esta circunstancia le ha conferido a algunas creaciones de los siglos XVII y XVIII un sentido complejo, incluso hermético, que también debe ser valorado.

El retrato. Forma parte del imaginario colectivo. En este apartado se tendrá como referencia dos aspectos fundamentales de la representación.

Por un lado, el retrato de lo diferente. Se trata, sencillamente, de ejemplificar otro tipo de retrato. El referido a aquellas personas que, por alguna razón, son vistas como diferentes al resto. Son especialmente representativos todos los retratos con bufones y enanos.

Por otro, el retrato representado en las estampas librescas. El grabado del libro se convierte, en el siglo XVII, en uno de los medios más utilizados por mecenas y escritores para propagar sus ideas y difundir su propia imagen¹. El retrato se desarrolla durante los siglos XV y XVI en plena afirmación de la cultura humanística, con una tendencia a remover las ideas clásicas tanto de la época republicana como imperial. Se trata de reforzar el proceso de individualización que caracteriza el Humanismo con la presencia de un tipo de retrato tanto personal como colectivo. No podemos olvidar que la definición de retrato deriva etimológicamente de los tratados y de los diccionarios como la “rappresentazione di una singola persona della quale si ricercano la somiglianza dei tratti fisici e l'eventuale individuazione del carattere morale; stabilisce i due aspetti intorno ai quali si articola la problematica del ritratto: somiglianza e caratterizzazione”². Este tipo de retrato, desde una perspectiva catalográfica, es el que se analizará en esta comunicación.

Uno de los vehículos más inmediatos de transmisión de este género es a través del fenómeno de la numismática, con una recuperación de la memoria histórica de los datos y las imágenes grabadas en las monedas³. Junto a este tipo de retrato personalizado, desprovisto de metáfora, se genera otro denominado “retrato simbólico”, con una combinación de elementos alegóricos, heráldicos y emblemáticos que será el que predomine en los frontispicios de los libros barrocos⁴.

1. Para Gállego el grabado y las ilustraciones de los libros desempeñaron en la cultura barroca el mismo papel que asumen, en la actualidad, las galerías y las revistas de arte. GÁLLEGO, J.: *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro*. Madrid, 1996, p. 81.

2. CIERI VIA, C.: “L'immagine dietro al ritratto”, en *Aspetti della tradizione classica nella cultura artistica fra Umanesimo e Rinascimento*, (corso di lezioni di Storia dell'arte moderna I, tenuto da Claudia Cieri Via a cura di Anna Cavallaro). Università degli Studi di Roma “La Sapienza”, Roma, 1986, p. 9.

3. CIERI VIA, C.: “L'immagine dietro al ritratto”, en *Aspetti della tradizione classica nella cultura artistica fra Umanesimo e Rinascimento...* op.cit. pp. 9-10.

4. “L'esigenza d'individuazione e poi di caratterizzazione del ritratto subito prima dell'evoluzione nel cosiddetto “ritratto simbolico” si afferma dunque nella medaglistica, che per la sua duplice struttura oggettuale lascia al recto

Además será característica de estas obras el situar el retrato del autor, del mecenas o del protagonista de la obra en una página aparte, acompañando a la portada y próxima al comienzo del texto, enmarcados por cartelas recargadas de guirnaldas y motivos vegetales⁵.

Junto a este tipo de caracterización visual y simbólica de los personajes, nos enfrentamos a otro tipo de individualización creada a partir de la literatura que aparece en las aprobaciones y en los prólogos de las obras, en donde las largas listas de méritos y hazañas de los retratados refuerzan la imagen física presente en la primera hoja del libro⁶.

Esta posibilidad de combinar la alegoría y el emblema en la representación de un retrato lo encontramos en el grabado que ilustra la portada de la obra de Gaspar Agustín de Lara *Obelisco Fúnebre, Pirámide Funesto que construí, a la Inmortal memoria de D. Pedro Calderon de la Barca, Cavallero del Abito de Santiago, Capellan de Honor de su Majestad, y de su Real Capilla de los Señores Reyes nuevos de la Santa Iglesia de Toledo* (Madrid: Eugenio Rodríguez: 1684) en donde aparece, representado de medio busto, el propio Calderón de la Barca en el interior de una tarja en forma de corazón (fig. 1). Las palmas que sujetan los angelotes nos recuerdan la victoria y el

la realizzazione delle esigenze di individuazione e al verso i valori ora formali legati al census, ora simbolici legati al carattere della persona, ai suoi valori etici e/o storici". CIERI VIA, C.: "L'immagine dietro al ritratto"... op. cit. p. 10.

5. Será la influencia velazqueña la que lleve al retrato a la categoría de tema principal. LÓPEZ SERRANO, M.: "Reflejo velazqueño en el arte del libro español de su tiempo", en *Varia Velazqueña*, I, Madrid, 1960, p. 501.

6. En una de las aprobaciones de la obra de Méndez de Silva, *Compendio de las mas señaladas hazañas que obró el Capitán Alonso de Céspedes...* (Madrid: Diego Díaz: 1647) se alude a las palabras dictadas por el rey Alfonso X El Sabio cuando afirma: "Apuestamente tuvieron por bien los Antiguos, que fiziessen los cavalleros estas cosas, que dichas avemos en la ley antes desta. E por ende ordenaron, que assi como en tiempo de guerra aprendiessen fecho de armas, por vista, o por prueba. Que si en otro tiempo de paz pusiesen por oyda, por entendimiento. Es por esto acostumbra van los cavalleros quando comian, que los leyesen las Estorias de los grandes fechos de armas que los otros fizieran, e los sesos, e los esfuerzos que fizieron para saberlos vencer, e acabar lo que querian..." Rodrigo Méndez de Silva, *Compendio de las mas señaladas hazañas que obró el Capitán Alonso de Céspedes...* Madrid: Diego Díaz: 1647, s.p.

En el elogio del gobernador D. Francisco Dávila y Lugo se dice: "...Rodrigo Méndez Silva, Cronista general destos Reynos de España describe los hechos, describe la muerte, describe la prosapia genealogica de nuestro heroe, de nuestro valeroso Alonso de Céspedes. Donde como en breve compilación se halla ejemplar de hazañas, de virtudes, y de nobleza, con que en decente metodo hizo Rodrigo Mendez Silva tripartita la Obra, colocando en primer lugar la vida insigne de tanto varon: en segundo, sus virtudes, repetidas en sus epitafios; en tercero su stemata..." Rodrigo Méndez de Silva, *Compendio de las mas señaladas hazañas...* op.cit. s.p.

En la Aprobación del R.P.M. Juan Cortés Ossorio, "de la Compañía de Iesus, calificador del Consejo Supremo de la Inquisición, Revisor de las Librerías de Madrid, y Catedrático de Teología en los Estudios Reales del Colegio Imperial, Teólogo de su Magestad" alaba al autor Francisco Fabro Bremundan afirmando: "... Y aunque por el credito del Autor, y por la calidad de la materia no necesita ni de mas censura, ni de aprobación, que ponerle en la luz publica, para que el aplauso universal de la Fama diesse la sentencia, y juntamente abonasse esta confianza; no obstante se reconocen en este trabajo del Autor algunas prerrogativas que no merecen passar sin advertencia... Las prendas de Don Francisco Fabro, y el ingenio natural, de que el Cielo le ilustrò se han realçado tanto con el estudio; y especialmente con la curiosa aplicación à los sucesos modernos de Europa, que en la estimacion de los noticiosos sobresale como sugeto muy singular, y Ciudadano muy esclarecido de la Republica Literaria. *La noticia de tan varias lenguas, la experiencia de tan varios Reynos, y tan diferentes Naciones, con el continuo manejo de papeles, le habilitan de suerte, que no es encarecimiento el decir, que le proporcionan con la grandeza de tan heroico assumpto*". FABRO BREMUNDAN, F.: *Floro Histórico de la Guerra Sagrada contra Turcos. Segunda Parte. Que contiene los sucesos de los Años M.DC.LXXXIV y M.DC.LXXX.*, Madrid: Antonio Roman: 1686, s.p.

triumfo del retratado en el mundo de las letras así como su fama alcanzada en la literatura del Siglo de Oro, como nos lo anuncian las trompetas que tocan las figuras aladas de la parte superior⁷. Éstas sostienen, al mismo tiempo, dos coronas de laurel que se entrecruzan y sirven de base a otra cartela con las letras: “Hederam tibi Serpere lauros Ut dignus venias hederis”.

Pedro Calderón de la Barca se viste con el hábito de la orden de Santiago⁸, con la cruz grabada sobre su brazo izquierdo y el cáliz con la Sagrada Forma, sobre nubes, al lado de su cabeza⁹.

El siguiente retrato forma parte de la obra *Comentarios de los Hechos del Señor Alarcón, Marqués de la Valla Siciliana, y de Renda; y de las guerras en que se hallò por espacio de cincuenta y ocho años* (Madrid: Diego Díaz de la Carrera: 1665). La obra escrita por D. Antonio Suárez de Alarcón -hijo del marqués de Trocifal y conde de Torresvedras- es publicada por D. Alonso de

7. Los ángeles anuncian la fama del escritor a través de un epígrafe en el que se lee: “Hoc Virtutis Opus”, escrita en la parte inferior y “Sed famam extendere factis”, en la derecha.

Los sonetos que se recogen en las primeras páginas del libro hacen alusión a la fama de Pedro Calderón, destacando el que le dedica el Señor Francisco de Lemene: “Pedro, tu, que se Phebo alto decoro/ A dos mundos dàs luz clara, y serena, /No te desdeñes, que à mi humilde Abena/ Dè, tu nombre inmortal canto sonoro/ Tù enamoras la Fama... Y assi, dirè, que toma de tus Versos, Quanto el Acasso, y la Fortuna instable; en su Teatro representa al Mundo”. Conviene también reseñar el soneto de D. Francisco Antonio de Ettenhard, caballero de la Orden de Calatrava en el que se expresa: “Esse Obelisco excelso, que con tanto/ Esplendor se corona, inmortal Pira/ Del Fénix armonioso; cuya Lira/ Suspendió dulce la Region del llanto:/ Esse porfido fúnebre, esse canto/ Funesto, que dulzuras mil suspira, /En quanto acento armonioso respira/ Se expone Culto, se desmiente Canto:/ Piedra es, que en Megara deposita, /De las Musas el metrico instrumento; /Que fue de Apolo concertuosa llama/. De tu Plectro al Contacto resucita/ Por ti, à los Siglos, si le pulsa el viento; Resonarà de Calderon la Fama”.

En las últimas líneas del prólogo al lector se alude a la genealogía de Calderón: “... Y no solo tiene la excelencia de esta Real Sangre por linea recta de varon, sino otras muchas ascendencias y descendencias Reales, como lo prueba con demonstracion Matematica General de el Reyno de Galicia, en las tablas que pone en sus noticias Genealogicas: viendose en ellas con evidencia de la forma que descienden de esta Familia las dos majestades, Cesarea, y Católica, y los Principes Soberanos de Europa, Grandes Potentados, Titulos, Cavalleros calificados de ellas, siendo el mayor Blason deste linaje descender constantemente de Reyes, y que Reyes desciendan dèl. Y para que se reconozca assi, pondrè aquí los Titulos de las Tablas Genealogicas... remitiendo al lector à ellas para que haga la prueba Real”. DE LARA, G.A.: *Obelisco Fúnebre, Pirámide Funesto que construia, a la Inmortal memoria de D. Pedro Calderon de la Barca, cavallero del Abito de Santiago, Capellan de Honor de su Majestad, y de su Real Capilla de los Señores Reyes nuevos de la Santa Iglesia de Toledo*. Madrid: Eugenio Rodríguez: 1684, s.p.

8. Sus trabajos literarios y su fama dentro de la Corte de Felipe IV le valieron la merced de Hábito de Santiago en 1636. Como genio ilustre aparece en la colección de retratos que la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y la Calcografía Nacional recogen de los personajes españoles más reconocidos del Siglo de las Luces. Así describen a Pedro Calderón: “Para los autores de Comedias que convidan á dormir; para los censores inexorables de quanto no es suyo; para los amantes ó esclavos de las reglas y de la suma propiedad, á falta de ingenio y de maestría: ¿qué recomendación pueden tener una inventiva original é inagotable, aunque demasiado libre; un tino sin igual para la disposición y desenredo de los dramas; una urbanidad de caracteres, que hace agradables sus defectos; un estilo a veces impropio de elevado; una versificación llena y fluida; un lenguaje con toda la dignidad y pureza de la lengua...”. RODRÍGUEZ SÁNCHEZ. A.(coord.): *Retratos de los Españoles Ilustres. Memoria Histórica del Siglo de las Luces*. Madrid, 1988, p. 78.

9. La presencia del cáliz se podría justificar por las palabras del autor en el prólogo: “...Bien que quando se celebran las virtudes de los que viven, no miran tanto las alabanzas à las personas que las ejercitan, quanto à Dios Omnipotente, que les dotò de gracias para poseerlas... Quando en su muerte se reconocieron tan seguras señales, de que goza vida eterna, coronandose de mayores aplausos, que los que le ciñeron viviendo”. DE LARA, G.A.: *Obelisco Fúnebre...* op.cit.

Alarcón, canónigo de la iglesia de Ciudad Rodrigo. Se dedica a D. Juan Suárez de Alarcón, marqués de Trocifal, “de los Consejos de Guerra de España, y del de Estado de Portugal” (fig. 2).

El marqués se representa con las vestimentas militares, el bastón de mando en su mano derecha y una larga barba que le cae sobre el pecho. De su cuello cuelga un collar con la concha jacobea y la cruz de la orden de Santiago. A su izquierda un casco con cimera se apoya en una superficie rectangular que nos lleva a un segundo plano, efecto al que contribuye el escorzo del personaje que gira su cabeza hacia el espectador al tiempo que su cuerpo se retrotrae.

El detallismo y la minuciosidad con que se representan todos los elementos de la armadura, así como la perspectiva creada a partir de diagonales o la presencia de la cortina que se levanta para mostrarnos la escena, nos están hablando de un artista y de un mecenas que conocen y utilizan las reglas de la pintura realista del siglo XVII. La firma de Perete, en la parte inferior del grabado, nos hace pensar en una clara influencia del arte de la corte, ejercida por la figura de Pedro Perret, a lo que contribuye el hecho de que la obra haya sido impresa por Diego Díaz de la Carrera, “Impressor del Reyno”¹⁰. De las hazañas del marqués, de su valía y del acierto en sus acciones, tanto literarias como militares, se habla en el prólogo al lector¹¹.

Juan de Noort es el artífice del grabado que ilustra la obra de Rodrigo Méndez Silva, “Coronista General destos Reynos de su Magestad”. El libro se titula *Compendio de las mas señaladas hazañas que obró el capitán Alonso de Céspedes, Alcides castellano. Su Ascendencia, y Descendencia, con varios Ramos Genealógicos que desta Casa han salido* y está publicada en Madrid por Diego Díaz, en el año 1647¹². Una vez más la presencia del arte velazqueño se hace notar en la obra de este grabador flamenco, con la imagen de Alonso de Céspedes en el interior de una cartela barroca, de la que cuelgan dos sartas de guirnaldas que flanquean el escudo del capitán. Éste mira fijamente al espectador, sobre un fondo neutro y ataviado con un tipo de golilla y una indumenta-

10. LÓPEZ SERRANO, M.: “Reflejo velazqueño en el arte del libro español de su tiempo...” op.cit. p. 506.

11. “...Mereció su pluma la estimación de los Eruditos, y grangeó su Cortesana y amable condicion, con lo generoso de sus acciones, el aplauso de todos, pues en los 27 años de su edad, que le cogió la muerte, avia tocado la linea de un maduro juicio para el consejo, y de una capacidad consumada para el discurso, como se descubre en la disposición y Arquitectura de estos Comentarios...”. DE ALARCÓN, A.: *Comentarios de los Hechos del Señor Alarcón, marqués de la Valle Siciliana, y de Renda, y de las guerras en que se hallò por espacio de cinquenta y ocho años*. Madrid: Diego Díaz de la Carrera: 1665.

12. Sobre sus hazañas se habla en la aprobación que hace Fernando Ortiz de Valdés: “...Por comision del Señor Doctor Don Alonso de Castro y Andrade, Abad de la Trinidad... he leído las Hazañas, y Genealogía del Valeroso Capitan Alonso de céspedes, que pretende sacra a pública luz Rodrigo Méndez Silva, Coronista General de los Reynos de España. El Assumpto... merece aquí especiales estimaciones: porque aviendo aplicado este Ilustre Varon las Fuerças increíbles, y Coraçon incomparable de que le dotò el cielo en servicio de Dios, y de su Rey, con mayor conato y bizzarria, que Soldado alguno Coetaneo suyo; han pemaneçido sepultadas sus Acciones Heroicas hasta el presente día, con notable detrimento de nuestra Nacion. Oy, pues, las manifiesta el Autor con sumo estudio de la verdad, con buen estilo, y lo que mas es, con raro afecto, de que el Mundo conozca el esfuerço con que obrò este Noble Español (...) varón insigne en las fuerças, valiente en las prohezcas, virtuoso en las obras, intrepido en las dificultades, constante en los peligros, prudente en las acciones; bizzarro en los rencuentros y batallas, noble en la sangre; y sobre todo, de nuestra nacion propia: assi digno de ser imitado hasta en la muerte...”. MÉNDEZ SILVA, R.: *Compendio de las mas hazañas que Obro el Capitan Alonso de Céspedes, Alcides Castellano. Su Ascendencia, y Descendencia, con varios Ramos Genealogicos, que desta Casa han salido*. Madrid: Diego Díaz: 1647.

ria que nos recuerda a los cuadros que para la corte real pinta el artista sevillano. La firma de Juan de Noort ya aparecía en los retratos de personajes destacados de la política del siglo XVII como es el caso de D. Gaspar de Guzmán, enmarcado por una cartela, de clara estirpe barroca, que ilustra la obra de José Laínez *El privado christano deducido de las vidas de Josef y Daniel que fueron valanzas de los validos en el fiel contraste del pueblo de Dios* (Madrid: Imprenta Real) o la estampa que firma en 1644, también impresa por la Imprenta Real, con el retrato de Alonso Martínez de Espinar, autor de una nueva obra sobre el *Arte de Ballestería y Montería*¹³.

Gregorio Fosman firma la obra *Floro Histórico de la Guerra movida por el sultán de los Turcos contra el Augustísimo Leopoldo Primero Emperador de Romanos, &c. El Año M.DC.LXXXIII* (Madrid: Bernardo de Villa-Diego: 1684) traducida al castellano por Francisco Fabro Bremundan “Del Consejo de su Mag. Su Secretario, è Interprete de la lengua latina, en la Secretaria de Estado del Norte” (fig. 3). Sobre una basa arquitectónica -en la que se sitúa una cartela ovalada con el título de la obra- se coloca una sucesión de retratos de los personajes más ilustres de los hechos narrados en el libro. En el centro de la parte superior, aparece el busto de “Leopoldo Ignacio”, emperador de Austria con la corona de laurel y flanqueado por los retratos de “Maximiliano, Duque de Baviera” y el “Duque de Sajonia”. Un águila imperial sirve de pedestal introduciéndonos en una segunda hilera en la que se representa la imagen del rey de Polonia “Juan Sobieski”, en la parte central, bajo la figura del emperador, y los retratos de “Carlos, Duque de Lorena” y “Ernesto, Conde de Starhemberg”. Dos figuras angélicas coronan al emperador Leopoldo al tiempo que portan la espada y el cetro, símbolos del poder y de la victoria sobre los turcos.

El mismo tipo de composición figura en la portada de la segunda parte del *Floro Histórico de la Guerra Sagrada contra Turcos*, publicada en 1686 y escrita por el mismo autor que la primera, D. Francisco Fabro Bremundan. La estampa está firmada por F. Leonardo y los personajes retratados se sitúan en planos de diferentes niveles. Así nos encontramos con la imagen del “Padre Santo”, colocado en la parte superior, ataviado con las vestimentas y la mitra papal con las llaves de San Pedro. Su físico y sus características nos acercan a la retratística realizada por los mismos años en la corte de Carlos II, con una clara influencia de autores como Tomás Moro o Carreño. Le flanquean los bustos del emperador Leopoldo, con la corona de laurel¹⁴ y del rey de Polonia.

En la parte inferior, rozando la base arquitectónica, figuran las efigies del duque de Lorena, en la parte izquierda y del general Morosini, en la derecha. Lanzas, cañones de guerra, estandartes, escudos y diversos objetos militares completan la composición aludiendo al triunfo de

13. LÓPEZ SERRANO, M.: “Reflejo velazqueño en el arte del libro español... op.cit. p. 509.

14. En la dedicatoria que hace Francisco Fabro Bremundan a la reina Mariana de Austria, a quien le dedica la obra: “...Tambien pudiera yo preguntarla, donde se hallan oy los Titos-Livios, los Plutarcos,..., capaces de registrar perfectamente los Trofeos, que en solo tres años han reportado las Armas del mayor de los Augustos en su Reyno de Ungría. V Mag. Que nació entre Laureles,... escogió la discreta Antigüedad, à esta planta las mas esteril de todas, para Corona de los Eroes... lamas produjo el Valor, en tan breve tiempo tan admirables, è importantes Vitorias, como las que particularmente ilustraron el Año passado M.DC.LXXXV y le merecieron los Blasones VICTORIOSO, en toda la Christiandad. FABRO BREMUNDAN, F.: *Floro Histórico de la Guerra Sagrada contra Turcos. Segunda Parte. Que contiene los Sucesos de los Años M.DC.LXXXIV y M.DC.LXXXV*, Madrid: Antonio Roman: 1686, s.p.

occidente sobre el imperio otomano. Bajo la figura del Elector de Baviera, situado en el centro de la composición, y de la figura del Santo Pontífice, nos encontramos una imagen simbólica, novedosa en los frontispicios analizados hasta el momento. Se trata de la presencia del sol y de la luna, símbolos de la eternidad, tal y como aparece en los jeroglíficos de Valeriano Valeriani.

La obra consta de cinco tomos con una representación alegórica en cada uno de los frontispicios. Su gran repercusión en la historia política del siglo XVII, la convirtió en un arma de defensa del reino de Austria y Hungría frente a las rebeliones de los turcos; de este modo lo explica el jesuita Juan Cortés Osorio en los folios preliminares del tomo publicado en el año 1683¹⁵.

La imagen de Leopoldo “Emperador de Romanos”, con la corona de laurel¹⁶ y el collar del Toisón de Oro se repite en la contraportada de la obra *Ungria Restaurada compendiosa Noticia, de dos Tiempos: del Passado baxo el Yugo de la Tirania Othomana, del Presente baxo el Dominio Catholico de Leopoldo II de Austria. Felices Sucesos de sus Armas Cesareas, en el Reyno de Croacia, y Principado de Transilvania*, escrita por Simpliciano Bizozeri, traducida al castellano y publicada en Barcelona en 1688¹⁷. Con unos rasgos más juveniles que en los retratos anteriores el empera-

15. “Iamas pelearon los Otomanos meramente por la Gloria. Prefirió siempre su Política quanto pudo, las Empresas mañosas, y seguras à las de mayores aparatos, y ruido; abrazando sobre todo las que les ofreció la persidia, ò el descuido. Muchas vezes sembraron dissensiones; muchas las ampararon: pero mucho mas dañosa salió la Proteccion, que la Tirania: porque enflaqueciendo al fuerte, mientras fortalecieron al debil, quedaron dueños del primero, por fuerça; y del segundo por voluntad. Ni por esto es de culpar su engaño, sino la ceguedad de los, que por ambicion, rebelando de su Principe, mas quisieron sujetarle al yugo insolente de los Barbaros, que tolerar la moderada felicidad de sus legitimos dueños. A esta desgracia, ò (digase mejor) à este castigo, le experimentò mas que otro Reyno alguno, el de Ungria, en los tiempos passados... La rebelión que el año 1660 havia nacido de la vana desconfiança de los Condados, por la introducción indispensable de Presidios Alemanes en sus Ciudades, creció de bien debiles príncipes, a quanta altura, alimentada del interès, y ambicion de los Magnates; acelerandose à rematar sacrilegamente en el estrago a su mesmo Rey, y Señor, si Dios, que en la tierra ampara, con particular asistencia, sus mas conspicuas Imágenes, no huviera retorcido el rayo contra los que le dirigia: y la espada desleal à escarmentar la mesma infidelidad...” FABRO BREMUNDAN, F.: *Floro Histórico de la Guerra movida por el Sultan de los Turcos Mehemet IV. Contra el Augustísimo Leopoldo Primero, Emperador de Romanos,&c. El Año M.DC.LXXXIII*. Madrid: Bernardo de Villa-Diego: 1684.

Asimismo, el término de Floro en el título de la obra no es casual y sobre ello se habla en el prólogo de este segundo tomo: “... Conviene propiamente el nombre Floro, no solo por la imitación del mas discreto, y mas conciso Historiador Romano, sino porque parece, que lo mas florido, y mas ameno del estilo, y de los casos se juntò para hazer un Ramillete de apacible Historia, que empleasse la admiracion del Entendimiento, y juntamente lisongearse à la inclinación de la voluntad. Mas como entre la mayor cultura de las flores suele tambien hermosear el horror de las espinas, assi en la Relacion destes dos años se vê la prosperidad interrumpida, ò templada con algunos sucesos adversos, que lastiman la memoria, dispuestos sin duda de la mano poderosa de Dios, para que ni el valor, ni los merecimientos pretendan tener derecho de posesion en la fortuna”. FABRO BREMUNDAN, F.: *Floro Histórico de la Guerra Sagrada...* op.cit. s.p.

16. A la que se alude, una vez más, en el prólogo al lector: “No puede escusar (Amigo Lector) el ofrecerte estos que intitulo Laureles Cesareos, en la restauración de Ungria, bien que precissado a ceñirme, en muchas partes, en que la obligación llega a escusarme...”. FABRO BREMUNDAN, F.: *Floro Histórico de la Guerra Sagrada...* op.cit. s.p.

17. Sobre el contenido de la obra se escribe también en el prólogo: “...Pues contarte por menudo con extensión, las grandezas del valor Cesáreo, y de los Principes Auxiliares, como tambien la grandeza de la Ungria alta, y baja, fuera sobrada molestia, sobre impertinente osadía... Este libro ni trata de Geographia, ni te ofrezco como Crónica, como han hecho Pomponio Mela, Ortelio, Plinio y Suetonio; sino que para no molar à los curiosos con tanta variedad de papeles sueltos, y derramados, en que se enteran de los sucesos de los Imperiales contra los Barajaros, el

dor de Austria se representa en el interior de un óvalo que, a su vez, se enmarca en una estructura rectangular fijada por la plancha del grabado. En la base se escribe “Leopoldo, Emperador de Romanos”, frase que se toma del “Proclama” que el dos de enero publica el propio emperador y que es traducido del latín al castellano: “Leopoldo, por la gracia de Dios, Electo Emperador de Romanos siempre Augusto, Rey de Germania, Ungria, Duque de Borgoña, Brabante...”¹⁸. Hay que tener en cuenta que la belleza física no es sólo una condición propia e inherente de la persona real, es también un “útil y conveniente estímulo para mover las voluntades y atraer las lealtades. La belleza y la noble apariencia física son una forma de imperio y su exacta representación, el retrato, se constituye en un asunto de Estado”¹⁹.

Las armas reales de la casa de Austria ocupan el centro de la siguiente portada que ilustra la segunda parte de la obra de Dionisio Daza Chacón, médico y cirujano de Felipe II, titulada *Practica y Theoria de Cirugia, en romance, y en latin, que trata de todas las heridas en general, y en particular* (Madrid: viuda de Alonso Martin: 1619). Con un estilo casi caligráfico se presenta, en la segunda hoja del impreso, el retrato del autor en una estampa anónima, más propio de los siglos XV y XVI que de la época barroca.

Dionisio Daza aparece de pie, ataviado con las vestimentas de su profesión y apoyando su mano derecha en el brazo de la silla, representada en la parte izquierda del grabado. El intento de crear un segundo plano en la colocación de las piernas y en el trazado de la butaca, nos está hablando de un artífice de segunda fila que todavía no domina las leyes de perspectiva y que graba siguiendo las directrices del mecenas de la obra.

La ciencia de la medicina había dado un salto fundamental durante el siglo XVI. Las imágenes de los santos hermanos Cosme y Damián ilustraban muchas de las obras ofreciéndonos sus utensilios que servían como punto de referencia para la iconografía de la época. Por otra parte, la figura del cirujano ejercía una función primordial en la sociedad del Siglo de Oro, sobre todo si

ha compilado como Resumen de tantas noticias esparcidas, que mancomunadas ya en este pequeño volumen, se puedan enterar de la verdad toda, sin el enfado de registrar variedad de gazetas, y sin lo importuno de mendigar à diferentes, las noticias. Todo lo sucedido à los Católicos, en triumphos, en choques, y en assaltos te lo dirà este Libro, sin enfado... Ahí ofrezco à la perspectiva los mas importantes ojetos de que se necesita para una bastante inteligencia, ò de algunas Provincias de Ungria; y de algunos Personados que en valor se han señalado mas en esta Guerra...”. *Ungria Restaurada compendiosa noticia de dos tiempos: del Passado baxo el Jugo de la Tirania Othomana, del Presente baxo el dominio Catholico de Leopoldo II de Austria. Felices sucessos de sus Armas Cesareas, en el Reyno de Croacia, y Principado de Transilvana*. Barcelona: Martin Gelabert: 1688, s.p.

18. *Ungria Restaurada compendiosa noticia de dos tiempos...* op.cit. s.p.

19. MORÁN TURINA, J.M.: “El retrato cortesano y la tradición española en el reinado de Felipe V”, en *Goya*, nº159 (1980), p. 154.

“...Sapiamo tutti che la ritrattistica non necessariamente si pone l’obiettivo della somiglianza a tutti i costi, basti pensare ai lunghi colli modiglianeschi, chiaramente estranei ai modelli o, per mantenerci nel secolo, ai ritratti del Tiziano e del Michelangelo, consapevoli della potenza trasfiguratrice della loro personalità artistica”. BASILE, S.: “Il ritratto nella Cinquecentina”, en *Esopo*, p. 25.

se estaba al servicio de la corte real como es el caso de Dionisio Daza Chacón al que se le dedican varias alabanzas en las hojas preliminares de su propio libro²⁰.

Antonio de Nebrija protagoniza el centro del frontispicio de la obra de Juan López Serrano *Dictionarium Aelii Antonii Nebrissensis Grammatici, Chronographi Regii, i Morecens Accessio facta ad quadruplex eiusdem antiqui dictionarii supplementum* (Madrid: Tipografía Regia: 1638). Se representa de perfil, con el birrete de licenciado de las letras y como personaje ilustre en el mundo de la literatura y de la gramática. Su nombre se escribe en el borde del medallón que le sirve de marco: ANTONIUS NEBRISSENSIS AEL²¹. Cuatro figuras mitológicas se colocan en las esquinas de la tarja cuadrangular que enmarca la composición; en la parte superior dos sirenas sujetan unas cintas al tiempo que colocan una corona de laurel al retratado completándose con dos hidras enroscadas en cintas vegetales en la base de la cartela²¹.

El mismo tipo de retrato se repite en la obra de Juan de Arfe *Varia Commensuracion para la Escultura, y Arquitectura* (Madrid: Francisco Sanz: 1675) que se autorretrata, de perfil, en la portada de su obra como un hombre maduro, barbado, con el traje y el gorro de artífice de las artes²². Su presencia en el grabado refleja la importancia que en el siglo XVII empieza a ocupar el papel del escritor que no sólo muestra el deseo de dejar constancia de sus ideas y de sus teorías sino también de su imagen y de sus rasgos físicos que quedarán para la memoria de la historia y de los lectores. La importancia de la obra por su contenido y por su clara defensa de las artes -en especial de la arquitectura y de la escultura- se ha convertido en el ejemplar de referencia para artistas y teóricos del arte²³.

20. "Quien vio jamas el arte aver llegado/ (qual oy) a retratar, tan propiamente/ pues obra, y habla, prima, y elocuente/ en ti, con tal milagro, se ha mostrado/ Para que contra el tiempo, y contra el hado tenga dechado el mundo aquí presente/ que en lo que sacara, podra la gente/ gozarte vivo, viendote pintado/ Con la verdad y fuerça de tu ciencia/ contra el golpe, y herida penetrante/ ya victoriosa la salud se nombra/ Y tal virtud terna aquí tu presencia/ que bien seras Dionisio semejante/ a Pedro, que sanava con la sombra. DAZA CHACÓN, D.: *Practica, y Theorica de Cirugia en Romance, y en latin, que trata de todas las heridas en general, y en particular*, Madrid: viuda de Alonso Martin: 1619.

21. Este tipo de retrato inserto en un tipo de cartela rectangular es, a juicio de Salvatore Basile, el sustituto de la marca tipográfica presente en la mayoría de los libros impresos en Italia durante el Cinquecento: "...La sua frequenza o quantità è di norma soppiantata dalla marca tipografica, onnipresente nei frontespizi delle cinquecentine. Solo quando questi testi non siano diversamente illustrati a piena pagina o non rechino una vignetta o altro elemento decorativo, interviene il ritratto la cui superficie occupa spesso l'area riservata alla marca, talvolta allo stemma...". BASILE, S.: "Il ritratto nella Cinquecentina", op.cit. p. 20.

22. BARCIA, A.M. (de): *Catálogo de los Retratos de Personajes Españoles que se conservan en la Sección de Estampas y de Bellas Artes de la Biblioteca Nacional*. Madrid: Viuda e hijos de M. Tello: 1901, p. 171.

23. En el prólogo de la obra, Juan de Arfe explica: "Solo lo que se puede enseñar por arte en la Escultura, y Arquitectura, es lo que escribe, como son la proporción del cuerpo humano, según la doctrina de los antiguos, aprobada por los famosos modernos... En la Arquitectura solo digo las ordenes antiguas... y composiciones balaustres, mostrando las proporciones que en ello se debe tener, reservando el elegir (que es también gracia particular, en que unos aciertan mejor que otros) para que cada uno lo siga según su talento: solo lo que es arte, y proporción fue mi intento escribir, porque es cosa importantísima para todo, que el Artífice sepa lo que haze, porque no lo sabiendo, aunque sea debuxador diestro, y de ingenio claro, no hará cosa substancial, sino mendosa, y sujeta à correccion (...). De todas las Artes que antiguamente florecieron entre los Griegos, y Romanos, de los quales después fueron

La imagen de Fray Luis de Granada se graba en el tomo tercero de la obra de *Fray Dionisio Sánchez Moreno Vida y Obras Espirituales del Venerable Padre Maestro Fr. Luis de Granada del Orden de Santo Domingo* (Madrid: Juan García Infanzón: 1679)²⁴. Se representa sentado, con el hábito de la orden dominica, sujetando la pluma con su mano derecha, al tiempo que sostiene un libro con la otra. El fondo se completa con una librería -en la que se colocan las obras escritas por Fray Luis- y la figura de la Virgen del Rosario con el Niño en sus brazos, imagen muy venerada por la orden dominica. La cartela se decora con guirnaldas de frutas y con un epígrafe que rodea el borde de la misma, con las letras: “VERA EFFIGIES V.P. MAGISTRI LUDOVICI GRANATENSIS ORD. PRAED.”

El siguiente grabado recoge la imagen del padre jesuita, Diego Luis de San Vitores, de cuya vida y martirio nos habla el también jesuita Francisco García (fig. 4) en su libro *Vida y Martyrio de El Venerable Padre Diego Luis de Sanvitores de la Compañía de Jesús, Primer apostol de las Islas Marianas, y sucessos de estas Islas, desde el año de mil seiscientos y sesenta y ocho, asta el de mil seiscientos y ochenta y uno* (Madrid: Juan García Infanzón: 1683). El fraile aparece de medio cuerpo, de pie, con el hábito negro de la Compañía de Jesús, con el crucifijo en su mano izquierda y una vara de azucenas con el bonete en la otra. Dos angelillos portan estandartes, coronas de laurel y palmas en alusión a su martirio. De fondo, el mar con los barcos aluden a su labor misionera en las islas Marianas.

El detallismo de la composición y el realismo de los rasgos, con la presencia de las gafas del religioso jesuita, así como las rocas en el fondo de la escena, nos plantean, una vez más, unos esquemas y unas pautas muy propios de la pintura del siglo XVII.

El arzobispo de Toledo, Pascual de Aragón, se representa en la segunda hoja de los dos volúmenes de la obra del padre jesuita Juan de Mariana *Historia General de España* (Madrid: Andrés García de la Iglesia: 1669). Se efigia en el interior de un medallón coronado por el capelo carde-

enseñadas otras Naciones Barbaras, las que me llegaron à su punto, fueron la Escultura, y Arquitectura: porque si leemos sus historias, pocas o ningunas hallaremos, en la qual no se haga mencion de muchas obras excelentissimas... Porque quien ay que dude que estas artes son ornadas de la variedad, y perfeccion de otras muchas, y que juzgan las obras que otras perfeccionan?. Verdaderamente la Escultura, y Arquitectura son una perfeccion de todas las Artes, las quales hacen de la fabrica que labra la materia con las manos, y de la razon, y juicio que dan las cosas fabricadas... Es, pues necesario al perfecto Escultor, y Arquitecto, el conocimiento de aquellas Artes que enseñan este verdadero camino, que son Aritmetica, Geometría, Astrología, Graphidia, y Anatomía, y otras Artes inferiores à estas... Tambien la Filosofia, y la Historia tienen grañidissima parte en la perfeccion de la Escultura, y Arquitectura...” DE ARFE, J.: *Varia Conmensuracion para la Escultura, y Arquitectura*. Madrid: Francisco Sanz: 1675, s.p.

24. En el prólogo al lector se citan los libros que incluyen este segundo volumen: “El primero es la vida y virtudes de N.V.P.M. Fr. Luis de Granada, compuesta por el Licenciado Luis Muñoz, Ministro de su Majestad en su Real Consejo de Hacienda... El segundo es, el compendio y explicación de la Doctrina Cristiana, donde copiosamente se explica todo lo que el Christiano debe creer, obrar, y orar y sacramentos que ha de recibir, con treze sermones de las tres Pascuas del año y de las principales fiestas de nuestro Señor Iesu Christo, y de su Santísima Madre... El tercero el Breve Memorial y Guia de lo que debe hazer el Christiano. Este libro compuso el V.P.M.Fr. Luis de Granada, a fin de que ha de estar en la memoria, y entendimiento, para el buen gobierno de la recta voluntad. Contiene sumariamente lo que debe hazer el Christiano para salvarse... El quarto es el Compendio de la doctrina espiritual. SÁNCHEZ MORENO, D.: *Vida y Obras Espirituales del Venerable para Maestro Fr. Luis de Granada del Orden de Santo Domingo*. Madrid: Juan García Infanzón: 1679, s.p.

nalicio con las borlas colgando a cada uno de los lados y con las ropas episcopales. El borde del óvalo se decora con la siguiente inscripción: “EMIN. Y REV. SEÑOR D. PASQUAL DE ARAGON CARDENAL DE LA S. IGLESIA DE ROMA Y ARÇO. DE LA IGLESIA DE TOLEDO”.

A través del análisis de estos retratos tenemos la oportunidad de estudiar y conocer la propia imagen que estas figuras tenían formada sobre sí mismos y querían transmitir y difundir a la sociedad del Siglo de Oro. Resulta fundamental este acercamiento no sólo por la información sobre un conjunto de rasgos físicos concretos sino también por la definición social del autor o mecenas del libro que, en la mayoría de los casos, se retratan con los utensilios de su actividad profesional o ataviados con armaduras y vestimentas militares, en una actitud de firmeza y rectitud que aluden a sus virtudes tanto morales como sociales²⁵.

Por otra parte, vemos cómo estas imágenes suelen ocupar el centro de la portada, la anteportada o las primeras páginas del libro, novedad que aparece en los impresos españoles a finales del siglo XV, difundándose en la primera mitad del siglo XVI²⁶ y consolidándose a lo largo del siglo XVII. Domina el tipo de retrato de busto, en posición de tres cuartos y dentro de un óvalo, conteniendo, en el borde del marco, un epígrafe que identifica al personaje o lo ilustra con alguna frase célebre de sus obras o de algún pasaje bíblico²⁷. Debajo del retrato o en páginas continuas suelen colocarse epigramas exaltando sus virtudes o colocando su escudo de armas o su emblema familiar, como es el caso de Pedro Calderón de la Barca o de los emperadores Carlos V y Leopoldo I.

En el grabado italiano del siglo XVII se hace una clasificación del retrato libresco siguiendo la función de la imagen dentro de la obra y la finalidad de la misma. Desde este punto de vista tendríamos que señalar dos tipos de retrato: por un lado, el retrato documental e histórico presente, sobre todo, en las galerías de retratos de los museos o en las colecciones de particulares, en donde los aspectos físicos ocupan un papel primordial²⁸ y, por otro, el retrato alegórico con la imagen física ocupando un segundo lugar en relación a la “celebrazione delle publiche virtù del raffigurato”. Este segundo tipo –característico de la época barroca– se convierte en el instrumento “per ringraziarsi favori o per tessere elogi”, acompañando las dedicatorias, los poemas y todos los textos alusivos a la exaltación de las virtudes del personaje representado²⁹.

25. Balsinde, I; Portús, J.: “El retrato del escritor en el libro español del siglo XVII”, en *Reales Sitios*, 34 (1997), pp. 41, 43.

26. Oliver Cuevas afirma que la inclusión del retrato en las obras impresas supuso una novedad en los libros valencianos del siglo XVI, siendo su antecedente más remoto las *Meditaciones* de Juan de Torquemada, publicadas en Roma en la segunda mitad del siglo XV. OLIVER CUEVAS, I.: *El Grabado en los libros valencianos del siglo XVI*. Valencia, 1992, p. 61.

27. BARRIOCANAL LÓPEZ, Y.: *El Grabado compostelano del siglo XVIII*. A Coruña, 1996, p. 273.

28. “In altri casi il ritratto ha assolto solo funzioni documentarie: così è avvenuto, ad esempio con alcune edizioni della stamperia Soliani di Modena, quando ha pubblicato nel 1665 una serie di ritratti di dottori in teologia, incisi da A.M. Eschini”. BELLINI, P. (coord.): *Storia dell’Incisione Italiana. Il Seicento*. Piacenza, 1992, p. 51.

29. “Considerata sotto questo aspetto il ritratto deviene una stampa di pratica utilità”. BELLINI, P. (coord.): *Storia dell’Incisione Italiana... op.cit.* p. 51.



Fig. 1. Agustín de Lara, *Obelisco Fúnebre, Pirámide Funesto que construía, a la Inmortal memoria de D. Pedro Calderon de la Barca, Cavallero del Abito de Santiago, Capellan de Honor de su Majestad, y de su Real Capilla de los Señores Reyes nuevos de la Santa Iglesia de Toledo*. Madrid: Eugenio Rodríguez: 1684



Fig. 2. Antonio Suárez de Alarcón, *Comentarios de los Hechos del Señor Alarcón, Marqués de la Valla Siciliana, y de Renda; y de las guerras en que se halló por espacio de cincuenta y ocho años*. Madrid: Diego Díaz de la Carrera: 1665



Fig. 3. Francisco Fabro Bremundan, *Floro Histórico de la Guerra movida por el sultán de los Turcos contra el Augustísimo Leopoldo Primero Emperador de Romanos, &c. El Año M.DC.LXXXIII*. Madrid: Bernardo de Villa-Diego: 1684



Fig. 4. Francisco García, *Vida y Martirio de El Venerable Padre Diego Luis de Sanvitores de la Compañía de Jesús, Primer apostol de las Islas Marianas, y sucesos de estas Islas, desde el año de mil seiscientos y sesenta y ocho, asta el de mil seiscientos y ochenta y uno*. Madrid: Juan García Infanzón: 1683.

La presencia del Obispo Don Juan de Santiago y León Garabito en la construcción de la Catedral de Guadalajara en Nueva Galicia

ENRIQUE CAMACHO CÁRDENAS
Universidad de Sevilla

Resumen: La catedral de Guadalajara en Nueva Galicia iniciada en 1571 no se consagró hasta el 22 de octubre de 1716, si bien su conclusión no tuvo lugar hasta el siglo XIX. El retraso se debió, en buena medida, a la creación en 1620 de la nueva diócesis de Durango, lo que se tradujo en la reducción de las rentas que percibía la catedral tapatía. A ello se sumó, la falta de aportaciones económicas de los encomenderos e indios. Para remediarlo el rey Carlos II destinó a la fábrica de la catedral los dos novenos reales de la renta decimal durante un breve plazo, si bien las aportaciones se prorrogarían bajo la permanente insistencia de los sucesivos obispos y cabildos a fin de poder concluir el edificio en su totalidad. En todo el proceso resultó decisiva la presencia desde 1678 del obispo Juan de Santiago y León Garabito.

Palabras claves: Garabito, Guadalajara, Nueva Galicia, catedral, construcción.

Abstract: *Guadalajara's Cathedral, in New Galicia, was started in 1571, but it was not consecrated until the 22nd of October in 1751, although it was finished in the 19th Century. The delay was caused, to a certain extent, for the creation of the new diocese of Durango, meaning that the rents for this cathedral were reduced. Also, there was an important lack of economical contributions from Indian holders and Indian inhabitants. In order to solve this problem, the King Charles II used two real ninths from the decimal rent during a brief period of time, but this contributions were kept under the insistence of in-future bishops and chapters in order to complete the building in its entirety. During this whole process, the presence of bishops Juan de Santiago and León Garabito were crucial.*

Key words: *Garabito, Guadalajara, New Galicia, cathedral, building.*

La construcción de la catedral de Guadalajara se inició después de trasladarse el gobierno civil y sede episcopal de Nueva Galicia desde Compostela hasta la ciudad tapatía. Una década más tarde del acontecimiento, en 1571, se colocó la primera piedra del nuevo templo, siendo dos iglesias provisionales ubicadas a espaldas del edificio actual, las que realizaron las funciones de catedral hasta ese momento. Las obras se desarrollaron con cierta rapidez durante cincuenta años aproximadamente hasta la dedicación del templo en 1618, debido a la gran necesidad que tuvo la diócesis novogalaica de poseer un templo digno para acoger a todos sus feligreses y celebrar el culto. A pesar de eso, el edificio seguía incompleto, careciendo su fábrica de la decoración interior, los adornos de la fachada, la construcción de las torres, y una serie de

estancias como sacristía y sala de cabildo, entre otras. El edificio catedralicio sufrió un retraso en las labores constructivas durante los años posteriores a su dedicación que se prologaría hasta el último tercio del siglo XVII, a pesar de la permanente insistencia de los sucesivos obispos y cabildos por finalizar el inmueble en su totalidad. Aunque se inició una primera torre en el sector sur de la obra, los problemas ocasionados por la creación del nuevo obispado de Nueva Vizcaya en 1620 y la carencia de aportaciones económicas por parte de los encomenderos e indios perjudicaron seriamente la continuación de las obras en el templo. Trascurridos sesenta años desde la dedicación de la catedral, en los que apenas se había proseguido con las obras del templo por falta de recursos económicos, la construcción conocería un profundo cambio en el último tercio del siglo XVII¹. Así, la figura del obispo don Juan de Santiago y León Garabito en la diócesis de Nueva Galicia supuso una aceleración en el proceso constructivo.

Años antes de la llegada del prelado Garabito se insistió de nuevo en la continuación de las obras del templo. El 31 de marzo de 1667, el cabildo de la catedral presentó una carta a la reina Doña Mariana de Austria en la que manifestó la necesidad que tenía el templo catedral de torres, puertas, ventanas, y ornamentos, entre otras cosas, alegando la falta de recursos económicos para llevar a cabo dichas obras. El 21 de diciembre de 1667, la reina mandó a la Audiencia de Guadalajara que le comunicase cuál era la contribución de los feligreses y encomenderos y si resultaría suficiente dicha aportación para solventar las obras que el cabildo había demandado. Así, el 17 de abril de 1671, la Audiencia comunicaría a la reina que dichos feligreses y encomenderos eran personas pobres y no aportaban ninguna cantidad económica a la iglesia. Con respecto a la obras le hizo saber que serían necesarios unos 20.000 pesos repartidos en siete años de novenos reales, puntualizando que la cifra contribuiría a finalizar las dos torres, siendo necesario concluir una de ellas para colocar las campanas que permanecían en el suelo, entre otras labores. El 29 de marzo de 1672, la reina pidió a los oficiales de la Real Hacienda de la ciudad de Guadalajara que pagaran a la iglesia catedral durante siete años los dos novenos para que se distribuyeran en las obras necesarias de la catedral, “*para que con esta cantidad se acuda a la fábrica de una de las torres, pulpito y crujía de ella, y que lo que sobrare se convierta en ventanas, torre y ornamentos*”.²

1. El tema de la construcción de la catedral de Guadalajara ha sido tratado principalmente a partir de estudios de carácter general que han incidido en poner de relieve el modelo catedralicio desde el punto de vista arquitectónico. Por otra parte, los aspectos históricos que configuraron las diferentes etapas constructivas del inmueble han sido analizados en lo que se refiere al período comprendido entre el inicio de su construcción y el momento de la dedicación del templo en 1618, habiéndose también tratado algunos otros momentos del proceso constructivo relacionados con las obras realizadas con motivo de los terremotos que acosaron a la ciudad durante la segunda mitad del siglo XVII y que continuaron a lo largo de la siguiente centuria, así como se han comentado las reformas neoclásicas que sufrió el inmueble en el siglo XIX. Los estudios monográficos que sobre el edificio fueron realizados por PALACIO, Luis del Refugio: *La catedral de Guadalajara*. Guadalajara, 1948; FRANCO, José Cornejo: *Reseña de la catedral de Guadalajara*. Guadalajara, 1960 y MARTÍNEZ GONZÁLEZ, Héctor Antonio: *La catedral de Guadalajara*. Guadalajara, 1992, aportaron nueva documentación sobre las diferentes etapas constructivas de la catedral, así como sobre la labor escultórica y pictórica que se llevó a cabo en el templo.

2. Archivo General de Indias (A. G. I), Audiencia de Guadalajara, legajo 58, s/f; Archivo del Centro de Estudios de Historia de México Carso (A. C. E. H. M. C), fondo I, cedulario de la Nueva Galicia 1665/1674, carpeta 2/9, documento 86, s/f.

El nuevo prelado Juan de Santiago y León Garabito permaneció en la diócesis desde el 7 de enero de 1678 hasta el 11 de julio de 1694³. Durante los años de su gobierno se llevaron a cabo grandes mejoras en el templo. La ciudad de Guadalajara durante el Seiscientos sufrió fuertes movimientos sísmicos en sucesivas ocasiones, produciendo diversos daños en sus edificios. Uno de los templos más perjudicados fue la catedral, principalmente con el terremoto del 15 de octubre de 1687, día de Santa Teresa de Jesús⁴. Este motivo obligó a realizar urgentes reparaciones en el inmueble, gastándose parte del dinero que estaba destinado a la construcción.

En la carta que el obispo escribió al rey el 30 de julio de 1684 para solicitar la prórroga de los dos novenos reales durante tres años, se informaba de lo que se había fabricado en la catedral con la concesión que se había hecho once años antes. Así, Garabito comentó que con motivo del terremoto producido el 19 de marzo de 1682 en la provincia de Guadalajara, la catedral había sufrido importantes daños en su fábrica, de la misma forma que otras construcciones de la ciudad. Meses más tarde, siguiendo la cédula de 3 de octubre, se consiguieron reparar los daños causado en el templo, fortaleciendo la obra de tal modo que los propios maestros de la catedral aseguraban que ningún terremoto pondría de nuevo en peligro el inmueble. Así, se prosiguieron las obras de la iglesia con la edificación de la segunda torre, finalizando el primer cuerpo y continuando con el segundo.

Carlos II había concedido durante esos once años una cantidad de 47.345 pesos, aunque a fecha de 30 de julio de 1684 sólo se habían cobrado 43.101 pesos y 1 tomín, gastándose en todas las obras realizadas 41.905 pesos y 5 tomines, y quedando, por lo tanto, 1.190 pesos y 4 tomines. Con el dinero invertido se logró acabar la primera torre y su reloj, se dotó al templo con cinco puertas, se colocaron vidrieras en todas las ventanas, se limpió toda la catedral y se realizó una urna para depositar el Santísimo Sacramento. Además, *“queda acabada una sala en que hay disposición para otras dos conforme la planta y dibujo antiguo, necesarias así para la sala Capitulár, como para otras forzosas oficinas de la catedral”*. La prórroga de los dos novenos durante tres años más solicitada en el año mencionado, se justificó por parte del obispo para acabar de perfeccionar la obra, ya que faltaba por concluir la segunda torre, necesaria para proporcionar seguridad a la catedral, dos salas para guardar los bienes muebles y las diversas alhajas, colocar unos pretilos *“tanto en la obra antigua como en la moderna”*, y abastecer el templo de diferentes ornamentos para el culto, tales como cálices y misales para la sacristía y algunos libros y misales para el coro⁵.

3. De origen andaluz, nació en la villa de Palma el 13 de julio de 1641. Fue colegial en Córdoba y Cuenca, director del hospital de San Sebastián en la villa de Palma, rector del colegio de la Asunción en Córdoba, catedrático del colegio mayor de Cuenca, predicador del rey Carlos II, calificador del Santo Oficio de la Suprema, canónigo magistral de la catedral de Badajoz, visitador general del obispado y dos veces gobernador de la mitra. Presentado para la diócesis de Puerto Rico, antes de recibir los ejecutoriales, lo promovió el rey para el obispado de Guadalajara el 5 de mayo de 1677. Inocencio XI, lo preconizó en el consistorio del 13 de septiembre de dicho año y Fernández de Santa Cruz, lo consagró en Puebla en mayo de 1678. DÁVILA GARIBI, José Ignacio: *Serie cronológica de los prelados que a través de cuatro siglos ha tenido la antigua diócesis, hoy arquidiócesis de Guadalajara*. México, 1948. pp.43-44.

4. DÁVILA GARIBI, José Ignacio: *Apuntes para la historia de la iglesia en Guadalajara*, II. México, 1961, p. 651.

5. A. G. I, Audiencia de Guadalajara, legajo 58, s/f.

El maestro mayor de arquitectura, Santiago Ramírez, de cuarenta años de edad, fue llamado para realizar la obra de la segunda torre, así como para remediar el deterioro que se había producido en la cubierta por los sismos. El 17 de junio de 1684 tomó declaración ante los jueces oficiales de la Real Hacienda, Marín Moreno Mariscal y Melchor Medrano, en la que explicó la razón por la que había sido necesario la ejecución de la segunda torre de la catedral, pues

“acabado la primera torre faltándole como le falto la igualdad del peso de la segunda con los temblores que hizo vicio una bóveda de las principales y la pared hasta dar a la ventana que esta encima de una de las puertas que caen al poniente siendo como fue daño considerable que para remediarlo fue preciso desbaratar la fachada de dicha portada por la parte del poniente hasta la dicha ventana, y desbaratar asimismo gran parte de la bóveda poniendo de nuevo dicha pared y cornisa que tenía y perfeccionando dicha bóveda de suerte que queda ya bien remediada, y corregido el vicio y daño que en lo de adelante pudiera ocasionarse Y se ha asegurado mas con el cementerio que se ha puesto, porque a la parte del sur se fortificó lo mas que se pudo el cimientto y hace estribo a dicha torre acabada dicho cementerio”⁶.

De esa forma, la segunda torre en la que se estaba trabajando suministraba al templo una mayor estabilidad, necesaria para combatir los continuos temblores de tierra que padecía Guadalajara. El mismo día también hizo declaración el maestro de arquitectura de 32 años de edad, Nicolás Garciola, justificando los daños que se habían producido en la obra por los citados movimientos de tierra. El motivo del deterioro fue la desigualdad de peso entre las dos torres, coincidiendo con lo que había contado el maestro Santiago Ramírez.

El 29 de julio de 1684, el cabildo catedral también pidió los novenos reales por tres años más, y justificó ante el rey el gasto que se había realizado durante los once años precedentes, añadiendo lo que se había realizado y lo que faltaba por hacerse, como lo manifestó el obispo Garabito, mencionado anteriormente, un día después. En cumplimiento de la real cédula de 2 de julio de 1680, el cabildo dio cuenta de lo gastado durante los nueve años de concesiones de novenos, así como de la prórroga de dos años más por cédula de 15 de octubre de 1681, sumando así los once años que se reflejan en la carta del obispo. Así, el cabildo certificó, que después de la concesión de la prórroga de dos años, se inició la colocación de vidrieras en todas las ventanas y claraboyas, trayéndose maestros y oficiales de fuera de Guadalajara. Además, se reparó la grieta de una de las portadas principales, desbaratando toda la fachada y volviéndola a levantar a fin de conseguir la unión, seguridad y estabilidad deseadas *“para la perpetuidad, añadiéndose a la torre ya acabada estribo con bastante cimientto”*. Por otro lado se prosiguió con la obra de la segunda torre en la que se finalizó el primer cuerpo y se continuó con el segundo, siguiendo las trazas del edificio. Los maestros de arquitectura aseguraron que al dotar al templo catedralicio de esta segunda torre,

obra necesaria y precisa, desaparecía en dicho inmueble el riesgo de sufrir nuevos desperfectos, ocasionados por los temblores de tierra.⁷

En el informe de 25 de junio de 1689 sobre la construcción de la catedral de Guadalajara, el obispo y cabildo volvieron a solicitar al rey la prórroga de los novenos reales durante tres años más para finalizar la obra y reparar los nuevos daños producidos, esta vez, por el fuerte terremoto que tuvo lugar el 15 de octubre de 1687. Con la concesión de los novenos reales que el rey había otorgado anteriormente, se habían aderezado y asegurado las bóvedas, de la misma forma que se había llevado a cabo trabajos en dos de las portadas, que estaban agrietadas y muy deterioradas por el sismo del citado año. El obispo justificaría esta nueva petición, añadiendo que las obras menores que se habían realizado en los años anteriores habían ocasionado un mayor costo, ya que la construcción se llevo a cabo por la parte superior del templo. De hecho, el gasto se justificaba por *“la dilación, y trabajo de subir la cantería y materiales que si hubieran sido obras por la parte de abajo en que a mucha menos costa se adelanta: circunstancia que no advirtieron los maestros que trazaron la obra”*. La reiterada petición de los novenos al rey, en este caso por otros tres años, y propuesta por los maestros que trabajaban en la catedral, parecía suficiente para la conclusión de la catedral.

El obispo Garabito certificó que desde la última concesión de la prórroga en 1686 de 21.461 pesos, 2 reales y 11 granos, ya se habían gastado hasta dicho año de 1689, la cifra de 18.623 pesos, 6 reales, restando sólo 2.837 pesos, 4 reales, y 11 granos⁸. La última fase de la obra a la que correspondía dicho gasto, se había iniciado el 8 de noviembre de 1687 y sirvió para acabar la segunda torre desde la cornisa del primer cuerpo, quedando *“firme y perfecta y segura la iglesia con el contrapeso que hace a la otra por cuya falta se entiende [...] los temblores las bóvedas y portadas”*.

7. Con el dinero invertido en la fábrica material de la iglesia se compraron además *“cuatro ornamentos de tela rica de cochinilla, de oro de Milán guarnecidos con cuchillejo de oro, porque no los había de esta decencia para las festividades principales de primera clase, Y son el uno morado, con dos casullas, dos Almáticas, dos planetas, paño de cáliz, bolsa de corporales, capa con su capilla, y paño de pulpito. Otro carmesí, con casulla, dalmática y collares, capa y capilla, paño de cáliz y bolsa de corporales, frontal, paño de pulpito, y atrilera. Otro verde con dos almáticas, dos casullas paño de cáliz, bolsa de corporales, frontal y atrilera Y el cuarto de dicha tela blanca con dos casullas, dos almáticas y bolsa de corporales”*. Ídem.

8. El secretario del cabildo y contador del obispado, Diego de los Ríos, presentó las cuentas de la fábrica material de la catedral, certificando que a través de la cédula de 22 de febrero de 1672 se concedió los reales novenos durante siete años para acabar la primera torre. Asimismo, certificó las prórrogas de dichos novenos durante cuatro años más mediante la cédula de 22 de febrero de 1680 y 15 de octubre de 1681, que empezó el 29 de marzo de 1679 hasta el 28 de marzo de 1683, importando 19.813 pesos, 4 tomines y 11 granos, y los 16.643 pesos, 4 tomines y 6 granos de los tres últimos años, que abarcaron desde el 29 de marzo de 1683 hasta el 28 de marzo de 1686, indicados en la cédula de 22 de junio de 1686. Con los 16.643 pesos, 4 tomines y 6 granos, junto a los 4.817 pesos, 6 tomines y 5 granos que sobraron de los cuatro años de prórroga, mencionados anteriormente, sumaron 21.463 pesos, 32 tomines y 1 grano. Así, en las reparaciones que se hicieron en la última prórroga, que permitieron acabar la segunda torre, entre otras cosas, se gastaron 18.623 pesos, 6 tomines, sobrando 2.837 pesos, 4 tomines y 11 granos. OROZCO Y JIMÉNEZ, Francisco: *Colección de documentos históricos inéditos o muy raros referente al Arzobispado de Guadalajara*, VI. Guadalajara, 1926-1927, pp. 46-48. Asimismo, dicha documentación referente a la construcción de la iglesia catedral de Guadalajara del 25 de junio de 1689 se reproduce en op. cit, DÁVILA GARIBI, José Ignacio (1961), II, pp. 695-716.

Además, se pusieron pretiles en lo alto del perfil de la iglesia, embellecidos con elementos piramidales, y se colocaron canales de piedra para evitar que el agua cayera por los muros perimetrales. Así, después del temblor de tierra producido en dicho año, *“se hecho cornisa a la parte superior afuera de la capilla mayor que le faltaba y a la parte superior que hace por cima de la Sacristía se hicieron varios remiendos por las partes que se conoció podía correr detrimento la fabrica de la obra”*. Las reparaciones de la obra se siguieron bajo la atenta mirada del obispo Juan de Santiago, las que supervisaba desde su casa cercana al templo catedralicio, así como por todos los prebendados y especialmente por el racionero Juan Martínez Gómez, nombrado por el obispo y el cabildo superintendente de la obra sin recibir sueldo alguno por esas labores⁹.

El informe del citado racionero Juan Martínez Gómez dio fe de los trabajos que se vinieron realizando desde el 8 de noviembre de 1687, comentando que se había empezado a trabajar en la fábrica de la torre, la cual estaba edificada hasta los arcos de las campanas del primer cuerpo y sin acabar la cornisa desde que se inició la obra¹⁰. Además, describió todas las obras anteriormente mencionadas. Martínez Gómez apuntó que faltaba por hacer, entre otras cosas, la coronación y frontispicio de la portada principal, la cual no había sido comenzada. Dicho racionero fue sustituido en ocasiones por el licenciado Pedro de Alcarazo, mayordomo de la catedral, quién remitió al superintendente lo que se había gastado en los días que aquel no asistió a la obra. Asimismo, fijó el presupuesto necesario para acometer la obra que aún faltaba en unos 15.000 pesos más o menos, además de otros 3.000 pesos para comprar algunos ornamentos de los que se carecía para el culto.

Aunque en el año 1689 estaba acabado el exterior del edificio, salvo la coronación y frontispicio de la fachada, aún faltaban obras en el interior, de la misma forma que se tenían que realizar una serie de reformas en el aspecto exterior del templo. Así, se necesitaban más campanas, aderezar y ensanchar el presbiterio *“que esta corto y se ha sumido y arrimar a la pared el retablo que está afuera de su lugar, levantarlo y resanarlo”*, asegurar los muros perimetrales que se abrieron rajando las claves de las dos portadas, acabar algunas oficinas de las que se habían alzado las paredes, construir una escalera que permitiera subir a la sala donde estaban depositadas todas las alhajas y blanquear todo el interior de la iglesia.

El maestro mayor de la catedral en estos momentos, Juan Agustín, ratificó ante el secretario todo lo que se había construido, cifrando el valor de las obras que faltaban por realizar en más de 16.000 pesos. Asimismo, José Hernández, maestro de cantería de la obra, las tasó en más de 15.000 pesos, coincidiendo con la cantidad propuesta por el obispo Garabito¹¹.

Las torres del templo se finalizaron durante el gobierno del citado prelado. La documentación refleja que en 1634 el edificio contaba con una torre de adobe en estado de ruina. Desde esa

9. Op. cit, OROZCO Y JIMÉNEZ, Francisco (1926-1927), VI, p. 41.

10. El 31 de diciembre de 1686 se nombró comisario superintendente de la obra de la fábrica de la catedral y segunda torre de la misma al racionero Juan Martínez Gómez, sustituyendo a Alonso de Horendain e Hjar.

11. Op. cit, OROZCO Y JIMÉNEZ, Francisco (1926-1927), VI, pp. 42-65.

fecha hasta 1667 en la que se insistió en la falta de torre, no se conocen más noticias al respecto. En 1682 la primera torre estaba concluida, llevándose a cabo durante esos últimos años la edificación de la segunda hasta el primer cuerpo de campanas inclusive. Durante varios años más, la segunda torre continuó construida hasta el primer cuerpo de campanas, ya que en 1687 aún no se había hecho el segundo. En 1689 las dos torres estaban concluidas. Uno de los dibujos sobre el edificio realizado en ese año y conservado en el Archivo General de Indias refleja el esquema arquitectónico de una de las torres¹².

El 1 de junio de 1693 Alonso de Cevallos Villagutierre, gobernador y presidente de la Real Audiencia de Nueva Galicia presentó un informe al rey de los nuevos daños sufridos en la catedral a causa de los temblores de tierra, encargando a un alarife que reconociera el estado del templo con sumo cuidado. Dicho alarife proponía descubrir todas las bóvedas, deshacer todas las portadas principales y volverlas a fabricar desde los cimientos “*procurando echarles arcos de más fortaleza de los que tienen*”, para que la obra pudiese cargar con el peso de las torres. Aunque estos trabajos ya se habían realizado después del último terremoto, no fueron concebidos con la estabilidad suficiente para soportar nuevos temblores de tierra. El alarife aconsejó que las obras de reparación se llevaran a cabo de forma inminente para salvar el inmueble. Para ello se volvieron a solicitar los dos novenos reales por ocho años¹³. El 30 de mayo de 1693, el cabildo catedral en una carta sobre el mismo tema, añadió que antes de que se perfeccionaran las obras y se blanqueara el interior de la catedral con la última prórroga aceptada, se volvieron a producir grandes temblores de tierra durante dos años seguidos, sufriendo daños no sólo el edificio antiguo, sino el nuevo y siendo imposible, de esa forma, acabar con los continuos reparos. Así, en esta ocasión se volvían a pedir ocho años de novenos reales que el presidente de la Audiencia también solicitó dos días después. El cabildo manifestó la escasez económica por la que atravesaba la iglesia, que apenas tenía para cubrir los gastos ordinarios de vino, cera, aceite y pagas de los sirvientes, así como el deseo de conseguir que la obra no se arruinase después del desembolso que hasta ese momento se habían realizado para su construcción¹⁴. La Cámara de Indias, el 16 de mayo de 1694, teniendo en cuenta las respectivas cartas, decidió conceder la ayuda de los dos novenos pero solo durante cuatro años¹⁵.

El padre Castilla en su *Espejo de Ejemplares Obispos* de 1698, escribió que gracias a Juan de Santiago y León Garabito la catedral tomó un aspecto suntuoso en poco tiempo, siendo muy

12. Dibujo publicado por ANGULO ÍÑIGUEZ, Diego: *Planos de monumentos arquitectónicos de América y Filipinas, existentes en el Archivo de Indias*, I. Sevilla, 1939.

13. Op. cit, OROZCO Y JIMÉNEZ, Francisco (1926-1927), VI, pp. 104-105; CORNEJO FRANCO, José: *Reseña de la catedral de Guadalajara*. Guadalajara, 1960, pp. 88-89.

14. Op. cit, OROZCO Y JIMÉNEZ, Francisco (1926-1927), VI, pp. 106-107.

15. A. G. I, Audiencia de Guadalajara, legajo 214, s/f.

diferente en apariencia de lo que había sido con anterioridad¹⁶. De la misma forma, Matías de la Mota Padilla en 1742 se refirió a la labor del prelado en la catedral de la siguiente forma:

“Fueron tantas las obras que emprendió el Illmo. Venerable Garabito en el tiempo que gobernó, que sin embargo de haber en esta historia muchas que han tenido su perfección en el tiempo presente, aún restan otras de no menos entidad, que hacen recordar su memoria. Aunque la iglesia catedral de Guadalajara es la más antigua que todas de la Nueva España en su fábrica material, y uno de aquellos templos que de cuando en cuando suele ejercer el arte para prueba de lo mucho que encierra en sus ideas la arquitectura, le faltaba el coronarse, que es lo que hizo dicho ilustrísimo señor, de altos pretiles y vistosas almenas, y encornisamientos que ciñendo toda la circunferencia del templo, forman majestuosa diadema a la elevada frente de tan imperial fábrica.”¹⁷

A pesar de la labor desarrollada la obra debió ser continuada durante los gobiernos de sus sucesores, quienes contribuyeron con su apoyo para ver concluido el templo. Así, el obispo don Felipe Galindo Chávez y Pineda insistió en la falta del frontispicio y coronación del templo, obra imprescindible para la estabilidad del mismo, la necesidad de nuevos reparos en las tres portadas principales, entre otras cuestiones. Aunque se llevaron a cabo muchas obras bajo la supervisión del obispo Galindo, entre ellas, una nueva sacristía, antesacristía, sala de cabildo y la contaduría, no sería hasta la época del prelado don Manuel Mimbela y Morlans cuando se asistió a la consagración de la obra catedralicia. No obstante, una vez concluida la catedral surgieron nuevos problemas como consecuencia de la construcción de la coronación del templo. La inestabilidad del edificio, las incomodidades que ofrecían diferentes salas y las nuevas reparaciones que tuvieron que plantearse para sanear una torre que había sido dañada por un rayo, obligaron a solicitar los novenos reales durante los años de la vacante de Mimbela. La solicitud fue desestimada en 1726, alegando la corona española que aún disponía de un depósito de 3.250 pesos procedente de las últimas concesiones, así como por la insuficiente justificación de la propuesta, permaneciendo el templo diez años después de su consagración con necesidad de nuevas intervenciones¹⁸. Por estos y otros motivos, además de la realización de nuevas obras en el inmueble hubo que esperar hasta el siglo XIX para ver concluida la obra. A pesar de eso, la figura de Juan de Santiago y León Garabito en la construcción del edificio fue de gran relevancia, constituyendo su presencia un momento decisivo en la historia de la obra catedralicia.

16. Fragmento recogido en la obra Op. cit, José Cornejo Franco (1960), p. 88. Además, durante el gobierno de Garabito se inició la etapa de embellecimiento del interior del templo con varios altares, construyendo además un cementerio al exterior del edificio. DÁVILA GARIBI, José Ignacio: *El M. I y V cabildo de la metropolitana catedral basílica de Guadalajara en el año jubilar guadalupano 1944-1945*. México, 1945, p. 23.

17. MOTA PADILLA, Matías de la: *Historia del reino de Nueva Galicia en la América Septentrional, 1742*, edición facsímil, Guadalajara, 1973, p. 422.

18. A. G. I, Audiencia de Guadalajara, legajo 214, s/f.

El ornamento como delito: la depuración de la arquitectura religiosa en el siglo xx¹

BELÉN M^a CASTRO FERNÁNDEZ
Centro de Estudios Superiores Universitarios de Galicia (CESUGA)
University College Dublin


MARIO COTELO FELÍPEZ
Universidad de Santiago de Compostela

Resumen: Una de las actuaciones vinculadas con la restauración historicista de arquitectura religiosa medieval, realizada a mediados del siglo XX, es la ordenación de presbiterios con renovación de mobiliario litúrgico. El deseo por recuperar la imagen de la fábrica original conduce al despojo de pinturas, muebles e imágenes de factura barroca en adelante, considerados como innecesarias sobre-es escenificaciones de fe. La exuberancia ornamental se equipara con perjuicio moral, tanto para el recogimiento durante las celebraciones como para el fomento del fervor religioso. La depuración formal que se lleva a cabo en la arquitectura religiosa se acompaña de una revisión cultural.

Palabras claves: Patrimonio Cultural, Restauración, Concilio Vaticano II, Francisco Pons-Sorolla, San Francisco de Betanzos.

Abstract: *One of the actions linked with the historicist restoration of religious medieval architecture realized in the middle of the 20th century, is the arrangement of presbyteries with renovation of liturgical furniture. The desire for recovering the image of the original factory drives to the spoliation of paintings, furniture and images of baroque invoice in forward, considered like unnecessary on stagings faith. The ornamental exuberance is compared with moral prejudice, so much for the concentration during the celebrations as for the promotion of the religious fervor. The formal purification that is carried out in the religious architecture accompanies of a review cultural.*

Key words: *Cultural Heritage, Restoration, Vatican Council II, Francisco Pons-Sorolla, San Francisco de Betanzos.*

 después de ser expulsados los Padres Franciscanos de Betanzos², el 22 de julio de 1936³ el convento de San Francisco de Betanzos es pasto de las llamas. Uno de los pocos testimonios gráficos que tenemos de su interior son las dos fotografías que Couselo Bouzas incluyó en

1. La presente comunicación se desarrolla en el marco del proyecto de investigación “Restauración y Reconstrucción Monumental en España 1938-1958. Las Direcciones Generales de Bellas Artes y de Regiones Devastadas”, financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación y ref. HUM2007-62699, del que Belén M^a Castro Fernández es miembro.

2. Hernández Figueiredo, J. R., *Destrucción del patrimonio religioso en la II República (1931-1936) a la luz de los informes inéditos del Archivo Secreto Vaticano*, Madrid, 2009, p. 310

3. Beade do Pico, A., “El incendio del convento en 1936, la historia no contada” en *Anuario Brigantino* 19, 1996, p. 229.

*Galicia Artística en el siglo XVIII y primer tercio del XIX*⁴ (Figura 1). Lo que sí es cierto, es que en el año 1933 en que recibe el *Imprimatur* por las correspondientes autoridades eclesiásticas en la voz *Ferreiro Suárez*, indica que: “En la ciudad del Mandeo hemos oído hablar que no encaja en aquel sitio por razón del estilo de aquella iglesia y por eso hacemos esta observación. Aparte de que lo hecho, que representa una civilización, una modalidad artística, debe conservarse, ¿con qué se podrá substituir este retablo? [nota a pie]. Es cosa de pensarlo, no hay que dejarse llevar por impresionismos”⁵ y en la correspondiente nota a pie indica: “No podía pensarse en retablo ojival en consonancia con el estilo de la iglesia: porque uno de esta clase hecho ahora sería inferior al actual, a juzgar por otros que por ahí se ven. No podía ser un baldaquino o templete, porque en primer lugar en un espacio tan elevado una obra pequeña resultaría ridícula, y en segundo lugar, porque el estilo ojival del ábside es sobrio, desprovisto de ornamentación, pobre, y lo único que podríamos ver sin el altar que existe, sería unos rayos luminosos rojizos al atravesar los cristales de color. Por otra parte el actual deja ver la forma del ábside en toda su amplitud, no privándonos de ver una admirable obra arquitectónica, que después de todo se ve al exterior. Es nuestra opinión”⁶.

El retablo de Ferreiro no es la única obra de arte que va a desaparecer en Galicia en la Guerra Civil. Baste cotejar las cartas que se envían del Arzobispado de Santiago de Compostela al Estado Vaticano para saber el patrimonio que se había perdido entre los meses de febrero-junio de 1936, una parte mínima si se compara con el resto de las diócesis españolas⁷.

Junyent i Subirá y el Concilio Vaticano II: bases para la depuración ornamental

Tras las destrucciones ocasionadas por la guerra sobre el patrimonio eclesiástico, en el marco de la restauración monumental se lleva a cabo la ordenación de presbiterios. Actuación que se aprovecha para retornar el *orden perdido* a las iglesias, en cuanto formas artísticas y liturgia. Se rechaza la banalidad de los excesos decorativos generados desde el Renacimiento en adelante y se añora la simplicidad y austeridad ornamental de los templos medievales⁸. En Cataluña, por ejemplo, el Monasterio de San Cugat del Vallés, el Monasterio de Predalbes de Barcelona y la Iglesia de Sant Just i Sant Pastor reciben nuevos altares y mobiliario litúrgico entre los años de la posguerra (1940-1951)⁹.

4. Couselo Bouzas, J., *Galicia Artística en el siglo XVIII y primer tercio del XIX*, Santiago de Compostela, 1933.

5. Idem, p. 325-326

6. Idem, p. 326, n. 1

7. Cf. Hernández Figueiredo, J. R., *op. cit.*, p. 310-313.

8. Lacuesta, R. “La restauración monumental en Cataluña durante la Guerra civil y la posguerra: las propuestas de Jeroni Martorell, Eduard Junyent y Camil Pallàs”, en *Dos décadas de cultura artística en el franquismo (1936-1956)*, Universidad de Granada, 2000, p. 244-245.

9. Cf. Lacuesta, R., *op. cit.*, p. 238.

Las recomendaciones del sacerdote Junyent i Subirà¹⁰ (*La Iglesia. Construcción, decoración, restauración*, 1940) y las posteriores disposiciones acordadas en el Concilio Vaticano II (1962-1965) ofrecen las pautas necesarias para emprender la referida reorganización espacial.

El primer texto resulta conciso en sus observaciones. Los capítulos sobre mobiliario y decoración de iglesias, aunque de nueva planta, detallan con minuciosidad material, emplazamiento, diseño y disposición de cada componente. El altar “es, ante todo, una mesa y la simplicidad su mejor aspecto, evitando las añadiduras que la afeen” (p. 155) y ha de emplazarse en su lugar apropiado -presbiterio- completamente aislado de paredes y destacándose bien para ser contemplado desde cualquier punto del templo. Para conseguir esa visibilidad “la liturgia lo exige sobrelevado por encima del plano del presbiterio” (p. 159), pudiendo variar según las dimensiones de la iglesia aunque, generalmente, se ha de situar sobre plataforma de tres o cinco peldaños. El sagrario también debe constituir un cuerpo aislado, incluso del retablo, para que exista un paso entre ambos y su colocación resulte más vistosa: “la mejor solución consiste en construir un pedestal, de material símil a la del altar, que haga de fondo a la mesa de éste, con una anchura que permita dar un pequeño escalón no más alto de 0,15 a 0,20 m. sobre el plano del cual se eleve el sagrario y en proporción al mismo un segundo escalón mucho más elevado que, a manera de pradela, le sirva de fondo con un plano superior que permita la colocación habitual de la cruz con los tres candeleros por parte. Esencialmente bastaría un pedestal más reducido, de las mismas dimensiones del sagrario, que se elevara como una columna o pilar detrás del altar.” (p. 166).

Uno de los conceptos más interesantes que plantea Junyent en su manual de arquitectura es la supresión del retablo, no sólo por su innecesaria presencia para el ejercicio del culto y por el ahogamiento que produce en el espacio, sino para devolver los ábsides a su simplicidad primitiva, al tiempo que convertirlos en soporte de pinturas e imágenes -estrictamente indispensables- que elevarían la espiritualización del ambiente y entroncarían mejor con la unidad de la arquitectura. Esto es, que el propio ábside se convierta en retablo para conseguir una obra de arte total, sin necesidad de colocar estructuras intermedias. Al referirse a capillas menores o altares secundarios en los que falten exedras terminales, los muros lisos son igualmente aptos para recibir una decoración adecuada. Si ésta consiste en imágenes -de manera preferencial la del titular de la advocación- se ha de colocar sobre una pradela detrás y aislada de la mesa del altar¹¹.

De la observación de Junyent deriva que la arquitectura ha de explotar su cualidad formal y su capacidad funcional, para acabar con la degeneración del gusto moderno y establecer soluciones estándar que correspondan con principios más armónicos y sencillos.

10. Castro Fernández, B., *Francisco Pons-Sorolla y Arnau, arquitecto-restaurador: sus intervenciones en Galicia (1945-1985)*, Universidad de Santiago de Compostela, 2007, p. 210-240.

11. Cf. Junyent, E. *La Iglesia. Construcción, decoración, restauración*, 1940, Barcelona, Balmes, p. 268.

Las conclusiones conciliares del Vaticano II, en cuanto reglas de aplicación general, son más difusas, al asumir las diversas interpretaciones derivadas de su cumplimiento en cada caso particular. En su conjunto, recogen el ánimo de cambio litúrgico para ampliar la participación del fiel, siendo preciso recolocar y modificar altares y objetos de capillas: “Art. 128. Revisense cuanto antes (...) los cánones y prescripciones eclesiásticas que se refieren a la disposición de las cosas externas del culto sagrado, sobre todo en lo referente a la apta y digna edificación de los templos, a la forma y construcción de los altares, a la nobleza, colocación y seguridad del sagrario, así como también a la funcionalidad y dignidad del baptisterio, al orden conveniente de las imágenes sagradas, de la decoración y del ornato. Corrijase o suprimase lo que parezca ser menos conforme con la liturgia reformada y consérvese o introdúzcase lo que la favorezca”¹². El resto de preceptos para aplicar la *Constitución sobre la Sagrada Liturgia* coinciden en destacar visualmente los principales elementos en el interior del edificio -Altar Mayor (Art. 91) y Reserva de la Eucaristía (Art. 95)-, para atraer la atención de la asamblea reunida, así como conferirles un tratamiento ornamental de carácter noble¹³.

Ordenación de presbiterios: San Francisco de Betanzos

El manual de Junyent y las disposiciones conciliares permiten establecer una contextualización razonada de las intervenciones que, sobre los templos gallegos, se producen a mediados del siglo XX. La erradicación del efecto desestabilizador que supone el retablo, sobre liturgia y arquitectura, es una de las constantes que el arquitecto Francisco Pons-Sorolla aplica en sus actuaciones por toda Galicia¹⁴. Las supresiones de muebles que proyecta en los templos medievales (altares, coros, retablos, etc.), se argumentan en base al escaso interés de su factura y al hecho de que perturbe la unidad estilística del conjunto, tal y como se apoya desde la Dirección General de Bellas Artes.

El monumento -en palabras de Junyent- puede parecer íntegro una vez librado de su corteza falsa; esto es, retirando añadidos cuya pérdida, de valor nulo, proporcione la perfecta valorización del tipo original¹⁵. Aludiendo a las *mutilaciones complementarias* que pueden suceder en una iglesia, apunta que la caída accidental de revoques se considera, en muchos casos, como la liberación definitiva de un revestimiento sobrepuesto y anacrónico -generalmente de factura barroca- que afeaba el aspecto dado por los materiales de su estructura original -como las hiladas de piedra y sillares de época medieval-¹⁶. Es más, añade que la restauración ofrece una ocasión única a muchas *iglesias de estilo puro* para ser revalorizadas en sus líneas y

12. “El arte y los objetos sagrados”, *Constitución sobre la Sagrada Liturgia*, Capítulo VII, Concilio Vaticano II.

13. “Construcción de iglesias y altares con vistas a facilitar la participación activa de los fieles.”, *Instrucción para aplicar debidamente la Constitución sobre la Sagrada Liturgia*, Capítulo V, Concilio Vaticano II.

14. Cf. Castro Fernández, B. *op. cit.*

15. Junyent, E. *op. cit.*, p. 299.

16. *Idem*, p. 315.

aspectos originales, con sólo librarlas de revestimientos sobrepuestos y de adornos inútiles y sin carácter que las sobrecargan¹⁷.

Pons-Sorolla recoge la postura de Junyent e identifica la remoción de revoques y pinturas sobre antiguas estructuras pétreas, así como la retirada de mobiliario barroco, como mecanismos de saneamiento y devolución de la belleza original. En el curso de sus intervenciones despliega su particular modo de concebir la ambientación medieval de presbiterios y oratorios absidiales. Con la excepción de dos proyectos de altar -uno para la iglesia del Monasterio de Melón (Ourense) en 1949¹⁸ y otro para la catedral de Tui (Pontevedra) en 1961- el resto de reorganizaciones espaciales sucede, tras el citado Concilio, entre finales de los años sesenta y principios de los setenta. Nos estamos refiriendo a las iglesias de San Francisco de Lugo y de Betanzos (A Coruña), la capilla de la Corticela en la Catedral de Santiago de Compostela, el templo de Santiago de Allariz (Ourense) y la iglesia del Monasterio de Oseira en San Cristovo de Cea (Ourense).

El lenguaje empleado en esas campañas resulta bastante afín a las directrices apuntadas por Junyent para edificaciones *ex novo*: diferenciar el nivel de la cabecera del resto de la iglesia, mediante su ligera elevación con uno o dos peldaños; situar sobre una plataforma un nuevo ara de sillería granítica en el centro del presbiterio; reemplazar retablos y templete modernos por un sagrario, colocado sobre columna exenta de sillería y sección cuadrangular detrás del altar, y peanas de piedra para imágenes, de idéntica traza; así como limpiar paramentos de pinturas y revestimientos modernos. Cabe señalar que previamente a la ordenación de presbiterios, se realiza la restauración y consolidación estructural de bóvedas y paramentos, que suele incluir la recuperación del nivel original con descubrimiento de basas medievales, la sustitución de entarimados por enlosados graníticos, la limpieza y el desencalado de superficies, la sustitución de piezas deterioradas y la renovación de instalación eléctrica para iluminación y megafonía.

Tomemos por caso a San Francisco de Betanzos¹⁹. Como ya se ha dicho anteriormente, en 1936 sufre un incendio que afecta al retablo barroco, sustituido por un templete moderno. Cuando a finales de los años sesenta Pons-Sorolla proyecta la restauración del templo, renueva la imagen de la cabecera cumpliendo de modo sistemático los principios establecidos. Y, así, reemplaza el referido templete por un mobiliario más escueto.

El criterio de las obras que lleva a cabo en San Francisco pretende “descubrir estructuras ocultas, repararlas y devolver a la Iglesia su dignidad inicial”²⁰. Bajo este enfoque prístino se dise-

17. *Idem*, p. 321.

18. No se tiene más noticia de esta intervención en la iglesia de Melón que el plano para nueva mesa de altar (Mayo, 1949). Resulta extraño que en la enumeración del proyecto de 1961 sobre obras realizadas desde 1947 no se comente nada al respecto del nuevo mobiliario.

19. Cf. Castro Fernández, B. *op. cit.*, Corpus p. 7-12.

20. Punto III de los proyectos de 1967 y 1969. Archivo General de la Administración, Cultura, 26/122 y 26/137, respectivamente.

ña la restauración de ventanales tapiados, de fachada principal y de laterales de la nave, mediante la consolidación del paramento perimetral, la reparación de piezas dañadas y la reposición de carpinterías y vidrieras.

El trabajo en la cabecera incluye la Capilla Mayor, el Crucero, las capillas laterales y los ábsides menores. Las partes de sillería labrada en deficiente conservación se someten a su restauración. Los principales agentes de su deterioro consistían en la degradación de la piedra y la mutilación, por adosamiento de elementos y retablos modernos.

Los objetos más afectados eran los nervios decorados de la Capilla Mayor con amenaza de desprendimiento, las columnas dañadas por los púlpitos, las piezas molduradas en ventanales e impostas y los sillares con decoración geométrica (Figura 2). Su reparación consiste en la extracción de sillares y piezas descompuestas para consolidar los lienzos correspondientes, reponiéndolas sin falsificación de escultura en aquellas que la hubieran ostentado.

El pavimento se renueva de modo completo con la intención de solucionar su hundimiento y rebajar rasantes hasta el nivel original (Figura 3). El levantado de la madera y de las losas se aprovecha para realizar una exploración arqueológica dirigida por Manuel Chamoso Lamas, Comisario de la Dirección General de Bellas Artes. Una vez retirados los rellenos y estudiado el sustrato se rectifican las cotas para uniformizar perfiles y construir los peldaños que permitieran destacar la capilla central. La reposición del enlosado se realiza sobre soleras de hormigón, donde no había enterramientos, con sustitución de losas estropeadas. El descenso de cota provoca que en algunas columnas se coloquen piezas de aumento entre el fuste y la basa original.

Tras las obras de consolidación previas -con especial atención a la reparación de nervios y piezas molduradas de Capilla Mayor y a la renovación de enlosado-, en el año 1968 planifica la ordenación del presbiterio completamente regularizada e ideada para potenciar su visualización.

El arquitecto proyecta una actuación jerárquica (Figura 4). Partiendo de las columnillas que radialmente conforman el ábside poligonal, se fija el emplazamiento para la nueva mesa de altar. Los niveles ascienden paulatinamente para destacar el área del presbiterio respecto a la nave y las tres piezas claves de su organización: altar, sagrario y peana. El presbiterio se eleva sobre plataforma de dos peldaños y, dentro de él, las columnas que soportan sagrario e imagen del patrón hacen lo mismo mediante una base de tres peldaños. La solución de adosar estos dos elementos responde a la horadación del paramento, imposibilitando el encastramiento de una peana en él. Por ello, se decide situarlos juntos, exentos del ábside, pero diferenciándolos en altura, situando la columna del sagrario en primer término y algo más baja que la del santo. Los tres elementos -altar, sagrario e imagen- se subordinan al eje direccional que secciona al templo desde la entrada en dos partes. La ordenación de este presbiterio es una de las proyectadas por Pons-Sorolla que mejor recoge la idea conciliar de potenciar visualmente la cabecera como punto focal del templo (Figura 5).

A manera de conclusión: los años añorados

El 11 de octubre de 1962, Juan XXIII inauguraba el Concilio Vaticano II y con él, la vida de la Iglesia tenía que manifestarse hacia un «aggiornamento». La constitución que se va a encargar de la liturgia y consecuentemente de la obra de arte va a ser la *Sacrosanctum Concilium*. En ella se indica en el capítulo VII la necesidad de buscar un arte auténticamente sacro, poniendo especial énfasis en las construcciones y en las imágenes, hasta tal punto que los Ordinarios vigilen la formación artística del clero “de modo que sepan apreciar y conservar los venerables monumentos de la Iglesia y puedan orientar a los artistas en la ejecución de sus obras”²¹. Pero el capítulo VII será ignorado la mayor parte de las veces hasta que desde las autoridades civiles no se propugne una ley sobre la protección del patrimonio.

La recepción del concilio en sus inicios fue confusa e incluso se llega a hablar de dos fases: “la primera fase de recepción puede caracterizarse como una *fase de exaltación*, y estuvo completamente dominada por la impresión inmediata de que el Concilio era un acontecimiento liberador. Muchos creyeron estar, ya desde entonces y sin discusión, firmemente establecidos en una nueva realidad. El Vaticano II les pareció un nuevo comienzo absoluto. Olvidaron que se inscribía en una continuidad y que incluso la deseaba. Esta fase fue reemplazada por la *decepción* o, según otros, de la verdad”²². Para el historiador del arte esta diferenciación puede ayudar a esclarecer dos maneras de ver el rumbo que toma la obra de arte, pero sería injusto juzgar con estas dos categorías a lo que se va a realizar en el período que discurre desde los sesenta hasta los ochenta:

1. Se observa una fuerte crisis vocacional que va llevar pareja la falta de presbíteros que cubran todas las parroquias y con esto el consiguiente abandono de templos y de bienes inmuebles.
2. El clero español empieza a desligarse del nacionalcatolicismo que imperaba²³.
3. Las sustentación del clero con el paso de la dictadura a la democracia va a pasar de un sistema de beneficios a un sistema salarial, mermando las posibilidades de un mayor poder adquisitivo que ayuden al sostenimiento de las obras de arte. Junto a esto, el decreto conciliar de libertad religiosa hacen que la aportación de los fieles decaigan, hasta incluso vender bienes significativos para una determinada comunidad²⁴

21. *Sacrosanctum Concilium* 129.

22. Pottmeyer, H. J., “Hacia una nueva fase de recepción del Vaticano II. Veinte años de hermenéutica del Concilio” en Alberigo, G., -Jossua, J. P., *La recepción del vaticano II*, Madrid, 1987, p.56

23. Cf. Ragner, H., *Réquiem por la cristiandad. El Concilio Vaticano II y su impacto en España*, Barcelona, 2006, p. 385-386. Cf. la obra de Díaz-Salazar, R., *El factor católico en la política española. Del nacional catolicismo al laicismo*, Madrid, 2006.

24. Ponemos como ejemplo la capilla de San Roque de Betanzos que se tiene que vender por falta de capital para rehabilitar otros templos de dicha ciudad. Sobre dicho ejemplo véase Erias Martínez, A., “Lembranza da capela de San Roque” en *Anuario Brigantino* 28, 2005, p. 415-426.

4. El uso de materiales rápidos y económicos hacen posible que las restauraciones sean cada vez más de un bajo nivel.
5. La pérdida de obradores y artesanos con la industrialización, merman la riqueza artística de los objetos litúrgicos y de las imágenes sagradas, que ahora serán de serie²⁵.
6. La desaparición parcial de la piedad popular hace que decaiga el elemento cultural de las imágenes, desapareciendo estas o convirtiendo a los edificios eclesiales en “museos” perdiendo la primigenia función que habían tenido y depurando todos los elementos que habían sido constitutivos anteriormente.
7. Se pasa del templo parroquial al complejo parroquial.
8. La reforma litúrgica se suele mal interpretar. Los elementos étnicos de otras culturas aparecerán desligados de su contexto original. Se pasa de lo concreto, y por tanto de la riqueza artística de un lugar determinado, a convertirse el templo en una *aldea global*.

Esta enumeración de causas, que no son las únicas, nos puede ayudar a ver un panorama del estado del patrimonio artístico religioso y a entender la evolución del marco conceptual en el que Francisco Pons-Sorolla dirige depuraciones ornamentales de templos gallegos. Un contexto constituido por el *renacer* del espíritu medieval y la nueva liturgia, fundamentada en la participación del fiel. Se transforma la imagen interior de algunos monumentos al tiempo que se les aporta nueva carga significativa.

25. “Además de las obras de arte *insuficientes* por la «mediocridad o la falsedad del arte», entre las que se encuentran con toda certeza las imágenes u objetos producidos en serie por «casas especializadas», sin más preocupación que la comercial, vemos también condenadas aquellas en que se manifiesta la «depravación de las formas» en Barbosa, M., “El Arte Sacro” en Barauna, G. (dir.), *La Sagrada Liturgia renovada por el Concilio*, Madrid, 1965, p. 747.



Figura 1. San Francisco de Betanzos. Vista general del retablo antes del incendio ocurrido en 1936. *Couselo Bouzas, J., Galicia Artística en el siglo XVIII y primer tercio del XIX, Santiago de Compostela, 1933, p. 318*



Figura 2. San Francisco de Betanzos. Detalle de la cabecera durante las obras de restauración, ca. 1968.
Archivo particular de Francisco Pons-Sorolla. Madrid, España (APS en lo sucesivo)



Figura 3. San Francisco de Betanzos. Rebaje de pavimento con descubrimiento de basa medieval e incorporación de pieza nueva, ca. 1968. APS. Madrid, España

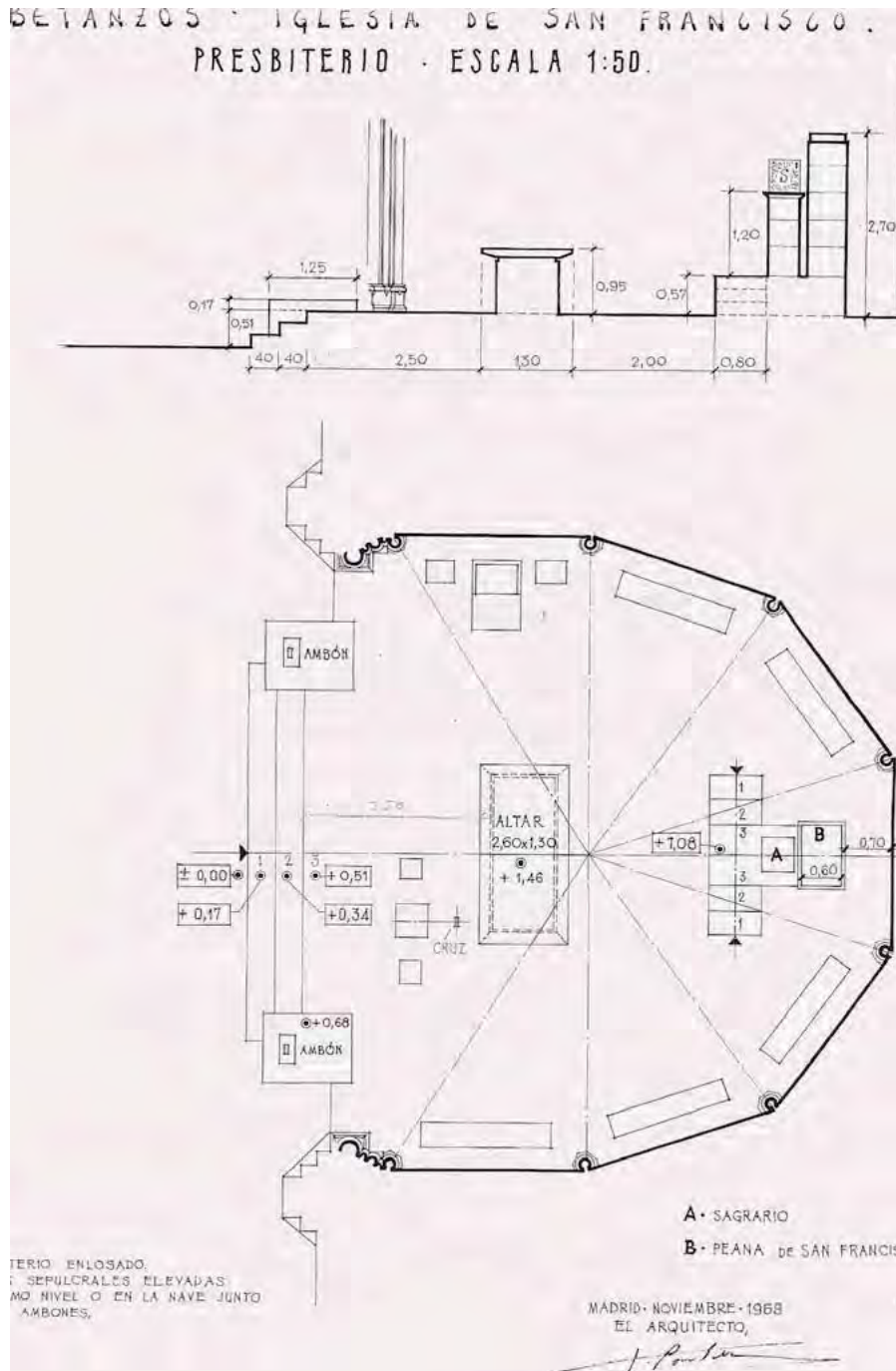


Figura 4. San Francisco de Betanzos. Plano de la ordenación proyectada por Pons-Sorolla en el presbiterio, noviembre de 1968. APS. Madrid, España



Figura 5. San Francisco de Betanzos. Aspecto del presbiterio después de su depuración ornamental, ca. 1970-1971.
APS. Madrid, España

Celebraciones en la Catedral de Sevilla por el nacimiento del infante Don Luís i de Borbón, Príncipe de Asturias

DAVID CHILLÓN RAPOSO
Universidad de Córdoba

Resumen: En la primera década del siglo XVIII, la catedral de Sevilla celebró los fastos regioes de los nacimientos de los primeros infantes Borbones, que con derecho a sucesión directa a la corona española consolidarían la monarquía hasta nuestros días. La mitra hispalense, segunda en importancia tras la Primada de Toledo, se preparó ostentosamente para honrar con diferentes actos las felices noticias que llegaban desde Madrid y que no tardarían en propagarse por todo el reino.

Los festejos celebrados en Sevilla fueron ejemplares, siendo exportados a otros reinos y a los virreinos americanos, en contenido y forma. La ciudad de Mequines en el reino de Marruecos fue un ejemplo de austeridad en sus fastos por temor a la represión del "moro". Sin embargo, la ciudad de Méjico, como "primera ciudad, cabeza y metrópoli de estos reinos", debía también esmerarse en las demostraciones de regocijo, por lo que las ocupaciones fueron muchas y distintas. Así, se distribuyeron las tareas en diferentes comisiones entre los capitulares para realizar todos aquellos preparativos que se iban a llevar a cabo, siguiendo el modelo sevillano. El cabildo aprovechó la presencia de la milagrosa imagen de la Virgen de los Remedios en la catedral mejicana para officiar diferentes actos litúrgicos y dar gracias a la Virgen por los embarazos de la soberana y posteriores nacimientos.

Palabras clave: Luís I, catedral de Sevilla, Felipe V, María Luisa de Saboya, Borbón, Príncipe de Asturias.

Abstract: *In the first decade of the eighteenth century, the cathedral of Seville celebrated the royal splendor of the births of infants early Bourbons, with the right to direct succession to the Spanish crown consolidate the monarchy today. The miter Seville, second in importance after the of Toledo, ostentatiously prepared with different events to honor the happy news coming from Madrid and would soon spread throughout the kingdom. The festivities were held in Seville copies being exported to other realms and American viceroys, in content and form. MACHINERY City in the Kingdom of Morocco was an example of austerity in his pomp for fear of repression "moro". However, Mexico City, as "first city, head and metropolis of these kingdoms," was also his best in the demonstrations of joy, so that the occupations were many and varied. Thus, tasks were distributed in different committees from the Chapter for all those preparations that were taking place, following the model of Seville. The council took the presence of the miraculous image of Our Lady of Remedies in Mexican Cathedral to officiate various liturgies and thank the Virgin for the sovereign pregnancies and subsequent births*

El lunes 29 de agosto de 1707 se reunió el cabildo de la catedral de Sevilla para recibir al capellán del excelentísimo señor don Manuel Arias, prelado de la archidiócesis hispalense, el cual portaba una carta de su majestad en la que se daba noticia que la reina doña María

Luisa Gabriela de Saboya había dado a luz un infante. A las diez de la mañana del día 25 de agosto había nacido en Madrid don Luís I de Borbón, príncipe de Asturias.¹

Inmediatamente, el deán ordenó que se diesen repiques solemnes desde la torre cada tres horas, anunciando la feliz noticia de “que nuestro señor había sido servido de conceder a esta monarquía esta sucesión tan deseada”. Con dicha carta, el señor don José de Grimaldo, secretario del rey Felipe V, no solo ponía en conocimiento del cabildo catedralicio el nacimiento del príncipe don Luís I, sino que pedía que se determinasen todas aquellas demostraciones que se creyesen oportunas para la manifestación del regocijo en la ciudad de Sevilla y su diócesis. El deán y los canónigos decidieron no atender ningún otro asunto aquel día y se reunieron en el coro para determinar los actos que se debían ejecutar.

La diputación de ceremonias, según manual, realizó una procesión en acción de gracias a la capilla de nuestra señora de los Reyes, con la asistencia del señor arzobispo y del procurador mayor de la ciudad. Se comenzó el acto entonando un *Tè Deum Laudamus*, dirigiéndose la procesión hacia las últimas naves de la iglesia. Llegado el séquito a la capilla real se celebró una misa cantada, y una vez acabada se reunió de nuevo el cabildo para encaminarse hacia el coro y concluir la procesión en el altar mayor. Fue significativa la participación del cabildo de la ciudad que acudió al acto con un gran número de danzantes, que además de acompañar al cortejo procesional abrían paso entre las gentes que se reunieron en la catedral para agradecer tan feliz suceso.²

El cabildo hispalense decretó tres días de fiestas y un triple repique de los carrillones mientras durasen los festejos, con luminarias en la torre que acompañasen los tañidos solemnes de las campanas. Se proyectó un castillo de fuegos desde la torre para el último día de los homenajes, siendo aplazados tres días más tarde para evitar el riesgo de incendio. De esta forma se prolongaron las fiestas otros tres días más, siendo otro argumento decisivo para retraso de la quema de los fuegos el servir de preámbulo en la víspera de la procesión general que se celebraría el domingo 4 de septiembre. La procesión que se hizo “por el príncipe que su majestad nos dio el día 25 de este presente mes en que celebra la iglesia a San Luís, glorioso rey francés”.

Para el día previsto se convino que las campanas tocasen una hora seguida, y que “dicha la misa del día y las horas hasta la nona” se empezase la procesión, a la que asistirían todo el clero portando sus cruces y todas las órdenes religiosas de la ciudad. En ella se llevó a la virgen de los

1. MATUTE Y GAVIRIA, Justino: *Anales eclesiásticos y seculares de la muy noble y muy leal ciudad de Sevilla (...) que contienen las más principales memorias desde el año de 1701 (...) hasta el año de 1800*, Imprenta de los E. Rascos, Sevilla, 1887; 2ª ed. Guadalquivir, Sevilla, 1997, págs. 58-60. Con anterioridad, en las cortes española y francesa los enemigos de la reina rumoreaban sobre la infertilidad de la reina, por lo que se convocó en el palacio de Madrid a personajes ilustres de ambos reinos que compartieran con la familia real los últimos meses del embarazo. Así, fueron convocados el cardenal Portocarrero, el nuncio del Papa los ministros extranjeros y los presidentes de los consejos, que acreditando con su presencia la honestidad de los sucesos.

2. Id., pág.57. Los cabildos civil y eclesiástico habían celebrado con anterioridad otra procesión extraordinaria, con fecha de 10 de julio, para rogar por el feliz alumbramiento de la reina. A la procesión también asistieron el arzobispo, las cruces parroquiales y órdenes religiosas de la ciudad. La procesión “hizo estación a la iglesia de San Francisco, por cuyos claustros dio vuelta, habiéndose dirigido por calle Placentines a la de Francos, arquillo de los Chapineros a la calle Chicarreros, plaza de San Francisco a calle Génova, y entró por la puerta de San Miguel”.

Reyes, que sacada en andas por la Puerta de Palos de la catedral sevillana, discurriría por la calle Placentines, Francos y Agujas, hasta llegar a la plaza de San Francisco. De vuelta a la catedral la procesión encarriló por la calle Génova entrando por la puerta de San Miguel. Una vez dentro, se celebró una misa de primera clase en la capilla mayor, que acabada los dos cabildos, eclesiástico y civil, portaron a la imagen hasta la capilla real.³ Allí se continuó con una octava que concluyó el domingo día 11. En la noche de vísperas a la procesión general salieron a la calle los caballeros de la Real Maestranza de Caballería, ataviados con ropaje de gala y con los caballos enjaezados, asistidos por sus criados que vestían libreas de ricos paños, unos a pie y otros a caballo al igual que sus señores, portando hachas de cera que iluminaban las calles a su paso. La comitiva, en la que participaron también los regidores y el jurado del consistorio, llegó hasta la casa del asistente de la ciudad el conde de Miraflores de los Ángeles, donde se disolvió a las doce de la noche.⁴

El cabildo de la catedral expresó a través de una carta remitida al ayuntamiento su deseo de que estos actos no solamente fuesen solemnes sino también tuviesen el decoro debido, “y que se execute con el mayor lucimiento”. Por ello y como era de costumbre, el consistorio convocó danzas de gitanos que abrieron el paso a la procesión, no solo en la calle sino dentro de la catedral, mezclando un sentido profano de fiesta dentro de los actos solemnes y religiosos de la liturgia católica. A los diputados nombrados para llevar a cabo toda la maquinaria de la fiesta se les indicó “que se sirvan de mandar poner velas en todos los sitios por donde ha de pasar la procesión” y que “en la noche del sábado haya luminarias generales en toda la ciudad”⁵

El martes 30 de agosto de 1707 falleció el canónigo de la catedral don Ambrosio de la Cuesta y Saavedra, enturbiando así el ambiente festivo de la de la ciudad, “en que queriendo saltar al campo por la muralla de la puerta de San Juan, calló sobre una piedra y falleció”.⁶ Con ello, los capitulares tuvieron obligación de celebrar tres misas por su alma y los sacerdotes no ordenados rezarle tres oficios de difuntos enteros. La misa de cuerpo presente se celebró en la catedral al día siguiente de la defunción, a las tres de la tarde en la capilla de San Francisco, con el fin de que las ceremonias luctuosas en memoria del canónigo no interfiriesen los actos festivos que se celebraban en la ciudad.⁷ El cabildo eclesiástico tuvo que atender sus obligaciones, con las atenciones y cuidados como era de costumbre, por lo que el ayuntamiento respondió con prontitud a la demanda que le hizo el eclesiástico deseoso de participar mucho más activamente en los fastos. Una diputación de la ciudad llegó al cabildo “ofreciendo asistir a la procesión general que el ca-

3. Archivo de la Catedral de Sevilla (A.C.S.), Fondo Capitular, Sección Secretaria, *Autos Capitulares (1707)*, fols. 166r-168r.

4. MATUTE Y GAVIRIA, Justino (1887): *Opus cit.*, pág. 59.

5. Archivo Municipal de Sevilla (A.M.S.), Serie Actas del Ayuntamiento, Libro 8, Signt. H/1767, fols. 256v-270r.

6. MATUTE Y GAVIRIA, Justino (1887): *Opus cit.*, pág. 60.

7. Archivo de la Catedral de Sevilla (A.C.S.), Fondo Capitular, Sección Secretaria, *Autos Capitulares (1707)*, opus. Cit., fol.168v.

bildo a de hacer por el nacimiento de nuestro príncipe, y heredero de estos reynos, acompañando también con luminarias en el sábado, día en que se han de hacer los fuegos”⁸

Los fuegos de artificio supusieron el momento culminante de la celebración que cerraban los fastos por el nacimiento del príncipe de Asturias, poniendo el broche final a tan alto acontecimiento el sábado 3 de septiembre. Los costos fueron altos y no había habido precedente, por lo que se tuvo que consultar los libros de contaduría y tomar como ejemplo los quemados en la ciudad en 1624 para celebrar la llegada de Felipe IV. Dicho gasto fue costeado con dinero de la hacienda de la fábrica, como los que se hacen a la entrada de los preladados cuando van a ocupar la mitra hispalense.⁹

Siguiendo las ordenanzas regias, el ayuntamiento optó por costear los gastos de la fiesta con la propia hacienda de la ciudad, “y no habiendo caudal en ella” se mandó “se saque de la bolsa del rendimiento de los arbitrios de quarteles aplicados para gastos de guerra”¹⁰

A lo largo de la edad moderna el poder real intentó controlar los importantes costos que generaban los protocolos civiles y religiosos que se producían a través de las celebraciones en la ciudad de Sevilla. Así, las Reales Pragmáticas pretendieron crear una consciencia de ahorro y austeridad en este sentido, publicando una serie de ordenanzas que limitaban los gastos en las festividades y que daban pautas sobre los modos en que se deben realizar cada tipo de acto, ya fuesen festivos o luctuosos. De todos los intentos de ejercer un control sobre los gastos generados por estos hechos, la pragmática de 1691 fue la que mayor calado tuvo, y que venía a corregir otra realizada en 1684.¹¹

Matute y Gaviria da noticia como desde la torre de la catedral “se veía a la tropa, con mucha gala y hachas de cera, pasear la ciudad conduciendo en un carro muy adornado las efigies del Rey y la Reina, la de una matrona que les presentaba al príncipe, a cuyos lados iban otros dos personajes que figuraban al cardenal de Toledo y al Patriarca”. Durante estos días se realizaron grandes festejos en toda la ciudad, con sonoras salvas de artillería en la zona del Arenal, espacio que el ejército habilitó para tal efecto contando con quince cañones. Además, la noche del 4 un grupo de asturianos que residían en la ciudad sacaron a la calle “una mojiganga, que no dejó de divertir por sus caprichos”¹²

Felipe V remitió una carta al cabildo de la catedral expresando su agradecimiento por las expresiones de alegría que se estaban demostrando en la ciudad, siendo “muy de su estimación y aprecio el amor con que se ha correspondido a la confianza con que gustoso mandé participar la noticia”¹³

8. Id., fol. 169v.

9. Id., fol. 172r.

10. A.M.S., Serie Actas del Ayuntamiento, Libro 8, Signt. H/1767: Opus cit., fol.266v

11. Biblioteca Nacional de España (B.N.E): *Pragmática que su Magestad manda publicar, para que se guarde, execute y observe la que se publicó el año de 1684 sobre la reformation en el exceso de trages, coches y otras cosas en ésta contenidas*, Madrid, Por Julián de Paredes, Impresor de libros, 1691, Opus cit. en BAENA GALLÉ, José Manuel: *Exequias Reales en la Catedral de Sevilla durante el siglo XVII*, Sevilla, 1992, pág.31.

12. MATUTE Y GAVIRIA, Justino (1887): Opus cit., pág.56.

13. A.C.S., Fondo Capitular, Sección Secretaria, *Autos Capitulares (1707)*, s/f.

Los actos festivos fueron muy celebrados en la ciudad y continuaron hasta el mes de octubre con la participación de diferentes gremios de la ciudad, que fuera de los días oficiales propuestos por la iglesia quisieron dejar también su impronta en tan importantes manifestaciones de júbilo. El 25 de septiembre el gremio de sastres sacó una máscara a la calle que fue muy elogiada en Sevilla, y no menos valorada fue la que realizó el colegio de Santo Tomás “en un paseo jocoso-serio” el domingo 2 de octubre. El colegio de San Hermenegildo elaboró otra que vio la luz el 5 de noviembre, y que representaba a Hércules como fundador de la ciudad. Fue también lucida la realizada por el gremio de zapateros doce días más tarde, poniendo final a los cortejos que se realizaron por diferentes gremios e instituciones civiles y religiosas.¹⁴ La población anhelaba ver año tras año el continuo forcejeo de las diferentes tarascas y carros alegóricos con el público, siendo habitual, según una descripción del Corpus granadino de 1648, que la tarasca “se alimentaba de caperuzas”, arrebatando a los desprevenidos espectadores sus sombreros, estableciendo de esta forma un juego con todas las personas que acudían a las calles a ver la procesión. Así, los diferentes gremios de la ciudad de Sevilla, al igual que Granada, competían en sus exhibiciones públicas participando del escándalo y provocación hacia todos los asistentes.¹⁵

Al igual que al eclesiástico, la noticia del nacimiento del príncipe de Asturias don Luís I de Borbón llegó al cabildo de la ciudad el 29 de agosto a través de otra carta firmada en Madrid por don José de Grimaldo, secretario de Estado y Guerra. En ella se informa del parto y “de la robustez y buena disposición en que a quedado la Reyna Nuestra Señora”. Además de comunicar la buena nueva de los acontecimientos producidos en Madrid, también la carta expresaba una intencionalidad clara de transmitir el regocijo de tan feliz suceso “para que su contenido lo participe luego a toda la ciudad”.

El conde de Miraflores de los Ángeles organizó la actuación del cabildo de la ciudad para que se fuese a dar gracias a Dios “por tan singular beneficio”, acompañando al deán y cabildo eclesiástico a los oficios que se habían de celebrar en la catedral, conjuntamente con el arzobispo Arias. Dicho asistente, y en nombre de la ciudad, expresó su intención de acudir a todos los actos festivos que tan soberano asunto requiriese, “deseando esta ciudad concurrir en la ejecución de quantos regocijos quepan para desahogar su zelo y amor, y el de sus vecinos fidelísimos y vasallos de su magestad”. Es por ello que en cabildo extraordinario se aprobó la asistencia a la procesión general que se celebraría en los próximos días y a cada una de las demostraciones religiosas que se requiriese representación civil. También se decidió en dicho cabildo contestar a la carta remitida por su majestad transmitiéndole la enhorabuena y los mejores deseos por el nacimiento del heredero, expresando “quan alborotada queda esta ciudad con tan dichoso suceso y lo demás que a esto conlleva”. Así mismo, se acordó hacer fiesta en acción de gracias por iniciativa del propio ayuntamiento acudiendo toda la corporación ante la virgen de la Hiniesta, patrona del

14. MATUTE Y GAVIRIA, Justino (1887): *Opus cit.*, pág.60.

15. ESCALERA PÉREZ, Reyes: “La recreación de la celebración del Corpus Christi en la exposición Fiesta y Simulacro”, en *Anuario de la Historia de la Iglesia Andaluza*, vol. III, Sevilla, 2010, págs. 241-257.

consistorio hispalense, y al cristo de San Agustín, una de las imágenes más antiguas y de mayor veneración de la ciudad.¹⁶

En cuanto al exorno de la ciudad, el ayuntamiento colaboró costeando las luminarias generales de todo el espacio urbano durante cuatro días, “y no satisfaciéndose todavía con estas demostraciones el amor y zelo de esta ciudad, para mayor celebridad se hagan fiestas reales de toros y cañas por dos días en la plaza de San Francisco en la misma forma que se han executado en ocasiones semejantes a ésta”.¹⁷

De todas las demostraciones que se realizaron en los reinos hispánicos fue significativa la que cometieron los cautivos españoles en la ciudad Mequinez en el reino de Marruecos, realizadas en el convento real de San Francisco de los padres descalzos de la provincia de San Diego de Andalucía. Para tan especial ocasión se decoró un templo de tres naves con ricas colgaduras de terciopelo carmesí, con cenefas de damasco celeste atravesadas por el centro por unas franjas de oro que imitaban la decoración de lacería. A forma de trampantojos se colocaron otras colgaduras que emulaban falsas puertas con diferentes jeroglíficos pintados en ellas. El repertorio iconográfico que se realizó fue detallado en una obra de carácter panegírico que se imprime un año después de los festejos y donde además trata en profundidad las transformaciones que sufrió este templo para las celebraciones regias, desde las gradas a los altares, y donde se describe el regalo de la sede hispalense a la orden “de doce seraphines, también de talla, primorosamente vestidos, con tanta sutileza pendientes de unos delgados alambres, que la vista solo los imaginaba volando”. Los ángeles enmarcaban los retratos de los monarcas, de muy buena factura y con molduras doradas muy elaboradas, formando parte de un monumento junto a la custodia, la cual acogía un rico viril con incrustaciones de piedras preciosas. El conjunto se completaba con una decoración a base de ramilletes de flores y guirnaldas, espejos y hojas de plata. En torno a este aparato se celebraron diferentes actos litúrgicos con unas modestas expresiones de gratitud por miedo a las represiones “del Moro”.¹⁸

Los festejos celebrados en Sevilla fueron ejemplares, siendo exportados a los virreinos americanos, en contenido y forma. La ciudad de Méjico, como “primera ciudad, cabeza y metrópoli de estos reinos”, debía también esmerarse en las demostraciones de regocijo, por lo que las ocupaciones fueron muchas y distintas. Así, se distribuyeron las tareas en diferentes comisiones entre los capitulares para realizar todos aquellos preparativos que se iban a llevar a cabo, siguiendo el modelo sevillano. El cabildo aprovechó la presencia de la milagrosa imagen de la virgen

16. A.M.S., Serie Actas del Ayuntamiento, Libro 8, Signt. H/1767: Opus cit., fols. 262r-264v. En esta misma reunión se decide escribir al duque de Medina Sidonia, alcalde del castillo de San Jorge de Triana y miembro del ayuntamiento de Sevilla, pidiéndole “que pasara a besar en su nombre las manos de su majestad (...) y a dar enhorabuena” personalmente en nombre del cabildo.

17. Id., fols.265r.

18. JUAN, Francisco de: *Demostración alegórica y panegírica (...) que consagraron los cautivos españoles que residen en la ciudad de Mequinez, el día 28 de septiembre de este año de 1707, en la iglesia del convento de descalzos de nuestro padre san Francisco, por el feliz nacimiento del serenísimo señor Príncipe de las Asturias don Luís Primero de España, Sevilla, 1708.*

de los Remedios en la catedral mejicana para officiar diferentes actos litúrgicos y dar gracias a la Virgen por los embarazos de la soberana y posteriores nacimientos. A esta advocación mariana se le ofició un novenario en acción de gracias aprovechando su estancia en el templo novohispano, porque hacía más de cuarenta años que no se festejaba la llegada de un heredero al trono desde el nacimiento del que fuese más tarde el rey Carlos II, para lo cual se adornaron todos los altares del templo con gran cuidado.

El 10 de febrero se recibió en la ciudad de Méjico la noticia del estado de buena esperanza de la reina, y rápidamente los preparativos para el próximo natalicio se prepararon con gran cuidado y decoro, realizando las correspondientes acciones de gracia en manifestaciones públicas para conseguir la feliz sucesión deseada por el nacimiento del heredero a la corona española, siendo “tan felices vasallos, según en todas ocasiones lo tienen acreditado”. Al igual que Sevilla, se realizaron prerrogativas, así como los tres días de públicas demostraciones con luminarias generales tres noches consecutivas, quedando iluminadas las ventanas de las residencias de los señores oidores, jueces, superintendentes, al corregidor, a todos los capitulares, al escribano del cabildo, al contador, al mayordomo y al capellán, festejando así la noticia del real embarazo “y del nacimiento del príncipe heredero de la monarquía española”, “siendo las ocupaciones muchas y distintas”.¹⁹

Fueron grandes los fastos que se realizaron en todos los reinos hispánicos y que fueron recogidas en diferentes libros de relaciones que describieron con gran detalle las celebraciones que se llevaron a cabo en los diferentes reinos y que sirvieron de ejemplo para el desarrollo de las mismas en otras ciudades. En este sentido se destaca la realizada en la ciudad de Sevilla por el caballero del rey, don Alonso Carrillo y Aguilar, que contenía un grabado plegado entre sus páginas.²⁰ El texto es un panegírico exaltando con alabanzas el buen gobierno del rey Felipe V, comparándolo con importantes personajes de la historia y desglosando su nombre en anagramas alegóricos destacando sus virtudes. El grabado recoge los retratos de los monarcas españoles de medio cuerpo y girados sobre sí mismos dentro de un marco ovalado, dejando entre ambos un espacio rectangular. Entre la pareja real aparece su hijo primogénito recién nacido bajo un dosel, del que pende un pesado cortinaje de tejidos que se recogen a cada lado de la escena y que deja ver al príncipe depositado en una cuna. El infante recibe del cielo el emblema de la Santa Cruz portado por ángeles. Las imágenes de los monarcas están realizadas con la tendencia propia afrancesada de la retratística oficial de los reyes en sus primeros años de gobierno, siendo cierto que en este caso aparecen mucho más humanizados e incluso afectivos, denotando el carácter paternalista y a la vez que regio de rey Felipe V y de su esposa.

19. MONTES GONZÁLEZ, Francisco: *Arte, fiesta y mecenazgo virreinal. El ducado de Alburquerque en Nueva España*, Sevilla, 2008, (Tesis doctoral inédita. Universidad de Sevilla).

20. CARRILLO Y AGUILAR, Alonso: *Simulacro Phillipico erigido a la catholica majestad de D. Phelipe V de España y coronado con el feliz natalicio de el principe Luis I. Que dedica y consagra a la Reyna Nuestra Señora por la mano del Excmo. Señor Don Juan Claros Alonso Perez de Guzman, el Bueno, Duque de Medina Sidonia y de las Torres (...)* Don Alonso Carrillo y Aguilar. *Cavallerizo del Rey Nuestro Señor*, Sevilla, 1708?.

Fiesta y poder fueron conceptos íntimamente unidos en los siglos del barroco, siendo una consecuencia del poder las manifestaciones festivas, mostrando de esta forma la naturaleza y la identidad de los poderes del estado. Fue por ello que las fiestas en honor del rey y de su familia fueron uno de los canales más eficaces de propaganda regia, legitimación y glorificación de la monarquía.²¹ El escenario de la fiesta no solo era los interiores de las catedrales sino las plazas y las calles de las ciudades, que se adornaban con todo tipo de decoración y arquitecturas efímeras, colgaduras y luminarias, recreando nuevos espacios irreales para el desarrollo de ceremonias y tramoyas en los discursos procesionales, que convertirían a “la muy noble y muy leal ciudad de Sevilla” en una Nueva Jerusalén o en una Nueva Roma.²²

Bonet Correa afirma que “Sevilla ha sido y aún sigue siendo el escenario más adecuado para la fiesta, un fastuoso teatro de las pompas y vanidades humanas, escaparate de falaces grandezas, espejo y fachada a aparentes ilusiones”.²³

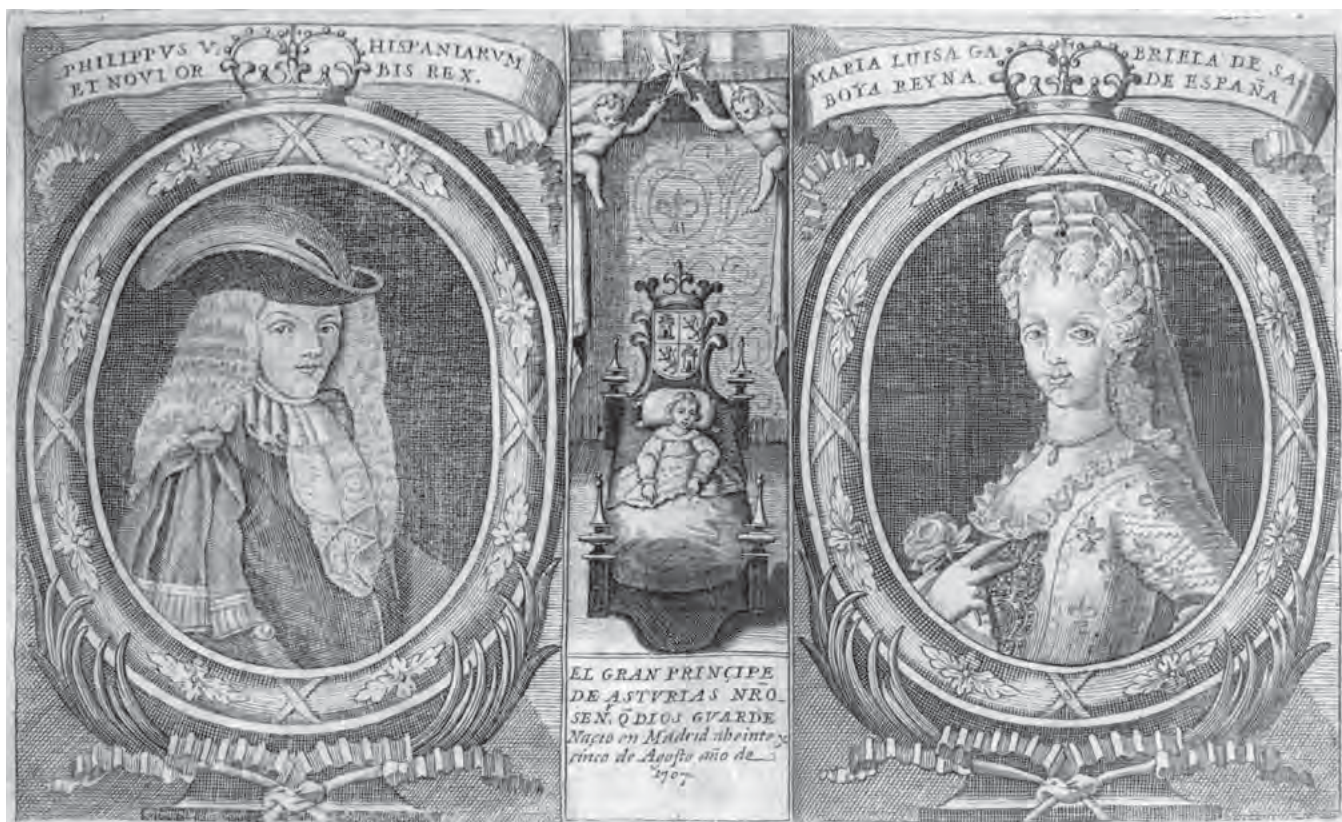
21. PÉREZ SAMPER, M.A.: “Yo el Rey. Poder y sociedad entre dos reinados”, en *Boletín de la Real Academia de la Historia*, vol. CLXXXV, Madrid, 1988, págs.501-586.

22. MORALES FOLGUERA, José Miguel: “El arte festivo en el espacio urbano”, en cat. de la exp. *Fiesta y Simulacro*, Málaga, 2008, págs. 28-43.

23. BONET CORREA, Antonio: *Andalucía Barroca. Arquitectura y urbanismo*, Barcelona, [s.a], pág.255.



MIRANDO A CLÍO. EL ARTE ESPAÑOL ESPEJO DE SU HISTORIA
Celebraciones en la Catedral de Sevilla por el nacimiento del infante
Don Luís i de Borbón, Príncipe de Asturias
David Chillón Raposo



Agua que no has de beber, déjala correr. Estudio iconográfico de las gárgolas de San Martín Pinario¹

MARIO COTELO FELÍPEZ
Universidade de Santiago de Compostela

Resumen: La actividad artística llevada a cabo en el Monasterio de San Martín Pinario a lo largo de tres siglos de auge, no sólo alberga uno de los mayores exponentes de la arquitectura barroca gallega, sino que además, el tema de lo marginal se aprecia en las gárgolas como factura artística e iconográfica. El presente trabajo pretende desarrollar una interpretación de dichos elementos que aparecen en los muros exteriores y su conexión no sólo con la ciudad, sino que también con el monasterio, la otra *ciudad de Dios*.

Palabras claves: Monasterio de San Martín Pinario, Gárgolas, Iconografía, Pecado.

Abstract: *The artistic activity carried out in the Monastery of St Martin Pinario throughout three centuries of summit, not only shelters one of the major exponents of the baroque Galician architecture, but in addition, the topic of the marginal thing is estimated in the gargoyles as artistic and iconographic invoice. The present work tries to develop an interpretation of the above mentioned elements that appear in the exterior walls and his connection not only with the city, but also with the monastery, another God's city.*

Key words: *Monastery of San Martín Pinario, Gargoyles, Iconography, Sin.*

Después de casi tres siglos en que los monjes benedictinos de San Martín Pinario se adherían a la Congregación de San Benito de Valladolid², quedaba cerrado un capítulo constructivo del monasterio que lo hacía el más grande de toda la urbe y que recuperaba a su entender, la primacía que en la edad media había tenido. Esta adhesión no sólo le proporcionaría una reestructuración de la vida comunitaria, un desarrollo de la fábrica y una concentración de monjes y legos que harían posible una reforma de la vida espiritual. En definitiva, un volver a recuperar su función primigenia en la ciudad y que ahora, en pleno auge de las aplicaciones emanadas del Concilio de Trento, las órdenes religiosas ya existentes pero reformadas, o las de

1. El siguiente artículo se inscribe dentro del proyecto de investigación *Artífices e patróns no monacato galego: Futuro, presente e pasado*. Código: INCITE09263131PR. Agradezco a D. Carlos Álvarez Varela y a D. José Luis Ramos Souto, Rector y Administrador del Seminario Mayor de Santiago de Compostela, las facilidades dadas para la elaboración de este trabajo.

2. Zaragoza Pascual, E., «Abadologio del monasterio de San Martín Pinario (898-1835)» en *Compostellanum* 39 (1994), p. 209; 215

nueva aparición auspiciadas por el patrocinio de los preladados, intentarían vivir al amparo de la sede episcopal. Pero los benedictinos, eran y seguirían siendo los guardianes del sepulcro del Apóstol Santiago, aunque dicha función ya la viniera ejerciendo desde el traslado de la sede, el cabildo metropolitano.

Para conseguir ampliar la primitiva fábrica los monjes de Pinario tienen que hacer frente a diversas adversidades. Primeramente, la lucha y las negociaciones con el cabildo, la mitra y la ciudad³; la compra de inmuebles en los aledaños y por tanto la consecución de varios pleitos y por último, las diferentes crisis económicas provenientes del sistema benefical, que propiciarán que el inmueble no sólo tenga varias etapas constructivas si no que estas se llevarán a cabo de forma alterna en el espacio y en el tiempo. Así podemos disponer del estudio de las gárgolas, correspondiendo con las diferentes fases constructivas que se llevan a cabo desde 1661.

1661-1677. La presencia de Venus

A partir de la cesión del hospital del monasterio a la Universidad y el subsiguiente derribo de la iglesia medieval, los monjes tendrán la oportunidad de poder construir la sala capitular, el refectorio y un nuevo pabellón de celdas y dormitorios⁴. En esta etapa se constata que las gárgolas que se utilizan para evacuar el agua responden a la fase más primitiva. El programa iconográfico estará centrado en la necesidad de alertar al monje contra la impudicia. Ya en los *Diálogos* a parte del capítulo II en que Benito sufre las tentaciones de la carne⁵, el capítulo VII refiere a las tentaciones que puede tener un monje dentro del monasterio: “Mas, el sobredicho Florencio, ya que no pudo matar el cuerpo del maestro, intentó matar las almas de sus discípulos. Para ello, introdujo en el huerto del monasterio donde vivía Benito, a siete muchachas desnudas, para que allí, delante de sus ojos, juntaran las manos unas con otras y bailando largo rato delante de ellos, inflamaran sus almas en el fuego de la lascivia”⁶. Para esto el artífice recurre a la imagen de los amores ilícitos de Venus y Marte. Siguiendo la representación renacentista de la diosa como cortesana⁷, Venus nace de una venera que se deja ver por la desnudez inferior de su cuerpo (lámina 1), símbolo de la lascivia y advertencia frente a los pecados de la carne⁸. Paralelamente, Marte es representado como un noble a la manera de la época.

3. Cf. Rey Castelao, O., «La Edad Moderna» en *Santiago. San Martín Pinario*, Santiago de Compostela, 1999, p. 35-44.

4. Vila Jato, D., «La Edad Moderna» en *Santiago. San Martín Pinario*, Santiago de Compostela, 1999, p. 190.

5. *Vita et Miracula Sanctissimi Patris Benedicti. Ex Libro II Dialogorum Beati Gregorii Papæ et Monachi collecta. Et ad instantiam devotorum Monachorum Congregationis eiusdem Sancti Benedicti Hispaniorum æneistypis accuratissime delineata.* Roma 1579. Utilizamos la edición de Zaragoza Pascual, E., *San Gregorio Magno, San Benito de Nursia*, Argentina, 1989, p. 27-29

6. *Ibidem*, p. 53-55.

7. Elvira Barba, M. A., *Arte y Mito. Manual de Iconografía Clásica*, Madrid, 2008, p. 237-238.

8. *Ibidem*, p. 237.

La ilicitud de la unión de Venus y Marte sirve para que sea un ejemplo de cómo los que se refugian dentro de los muros del monasterio no incurran en el pecado capital de la lujuria. Si por otra parte tenemos en cuenta la emblemática de la época el patronazgo de Venus sobre las prostitutas, vemos que en la obra de Alciato, cuando representa el sepulcro de una ramera se glosa de esta manera: “-¿Qué quiere decir el cordero esculpido que tiene cogido la leona con las garras por la parte posterior? / -Nada, sino cómo tenía ella agarrados a sus amantes: el hombre es un cordero del rebaño, el amante está agarrado por las nalgas”⁹. Si seguimos avanzando en el emblema LXXVI de cómo el hombre debe guardarse de las prostitutas “se dice que tan grande era el poder de Circe, hija del Sol, que convirtió a muchos hombres en monstruos inauditos. Pico, domador de caballos es testigo, y la biforme Escila, y los Itacenses, que se volvieron cerdos al beber sus brebajes. Circe, con su ilustre nombre, simboliza a la puta, y su historia enseña que pierde el control de su alma el que ama a una de éstas”¹⁰. Los animales que hacen pareja a Venus y a Marte son un león, la leona, un perro, un carnero y un cerdo. Los mismos que aparecen en las ilustraciones de los emblemas.

Recordemos que en esta época tiene razón de ser un programa iconográfico que justifique la relación del monasterio con la ciudad. La presencia inmediata de la Catedral creaba un programa relacionado con la fachada del Paraíso donde el pecado de la lujuria, tendría perfecta cabida al recordarle que el hombre debía ser más fuerte que sus propias pulsiones. Tema que aparece en la literatura aurea donde Eva encarna con su sensualidad, su poder de convicción y su libertad al tentador¹¹. En una ciudad donde además de lo sacro convivía lo profano, la prostitución seguía estando vigente. Como indica Enrique Zafra hablando de la España del Siglo de Oro “es importante tener en cuenta que, antes del cierre de las casas públicas tuviese lugar, la creación de mancebías respaldadas por la moral cristiana y por la monarquía respondía al principio del “mal menor” aducido por autoridades como santo Tomás y san Agustín. Éstos apuntaban que las prostitutas eran como las cloacas para una ciudad, que aunque sucias e inmundas por sí, mantenían limpias las ciudades”¹².

1677- 1720. La fantástica monstruosidad

Bajo el abadiato de Fray Luis de Bustamante (1673-1677) se decide la ampliación del Claustro de las Oficinas, con la adición del piso superior¹³. Esto va a tener como consecuencia inme-

9. Alciato, *Emblemas* (ed. de Santiago Sebastián), Madrid, 1993, Emblema 74, p. 109. Cf. *Los Emblemas de Alciato. Traducidos en rimas españolas. Añadidos de figuras y de nuevos emblemas en la tercera parte de la obra*. Lyon, 1540, Emblema *La sepultura de la ramera*, p. 46.

10. Alciato, *Emblemas* (ed. de Santiago Sebastián), Madrid, 1993, Emblema 76, p. 112. Cf. *Los Emblemas de Alciato. Traducidos en rimas españolas. Añadidos de figuras y de nuevos emblemas en la tercera parte de la obra*. Lyon, 1540, Emblema *La sepultura de la ramera*, p. 170.

11. Zafra, E., *Prostituidas por el texto. Discurso prostibulario en la picaresca femenina*, USA, 2008, p. 107.

12. Enrique Zafra, *op. cit.*, p. 94.

13. Vila Jato, D., «La Edad Moderna... art. cit.», p. 192.

diata la ampliación de los dormitorios y celdas proyectados con anterioridad¹⁴. Sabemos que ya en 1677 Fray Tomás Alonso era maestro de obras del edificio y por tanto a él corresponde la decoración exterior que va desde el refectorio hasta los dormitorios del año 1720.

En esta fase, volverán a incurrir los motivos zoomórficos anteriores, de factura parecida a la primera etapa, mezclado con animaciones propias del gusto de Fray Tomás Alonso. Cabe destacar las gárgolas que flanquean los balcones de las estancias que en su origen debían de estar destinadas al abad y al prior. Aquí podemos ver que las figuraciones enlazan perfectamente con lo que Fray Tomás Alonso había hecho para el Hospital Real¹⁵ y en las dependencias del monasterio, como eran las ménsulas del coro alto de la iglesia y la decoración de la escalera que llevaba a la cámara abacial. Pero si bien, el marco en que están inscritas hace que la ejecución de éstas ya prescindiera de una serie de tipos que aparecen en los precedentes¹⁶. Es en la ejecución de la labra y del modelo que se está a seguir, aunque no se renuncie a la representación plenamente zoomórfica. El patrón a seguir en nuestra opinión, se debe buscar una vez más en los libros que maneja la comunidad benedictina de Pinario. Tanto portadas como ilustraciones librarías han sido de especial relevancia a la hora de buscar un repertorio de lo fantástico como las monstruosidades que adornan las orlas de la Pasión de Cristo de los Wierix o de las orlas de *Heroicos hechos y vidas de varones ylustres, asi Griegos como Romanos*, publicada en París en 1576¹⁷ y que verá marcada su impronta en las indiatides de la escalera que diseña Fray Tomás Alonso (lámina 2).

Dentro de esta galería cabe destacar las imágenes de los monstruos que aparecen sobre las estancias del abad. Dos de ellos representan animales marinos identificados con sus respectivas escamas; cuatro, a animales monstruosos; un dragón, otro a céfiro y por último un perro. Para la emblemática el perro puede ser identificado como el mismo Satanás: “el perro que está atado a la cadena (Quiero que sea el mismo Cancerbero) a ninguno dará enojo, ni pena. Si no se le acerca a su terrero; tal es Satán, cuya malicia enfrena, quien le venció en la Cruz, que es verdadero Hércules, y le ató. A quien mordiere, será porque él lo busca, y él lo quiere”¹⁸. Por otro lado, la representación del demonio en los *Diálogos* sigue el tipo iconográfico¹⁹ de monstruo híbrido caprino y antropomórfico, asignándole las alas de un murciélago o dragón. En España cabe la

14. Id., p. 190-191. La obra no terminó hasta 1677. Posiblemente en esta fecha está construido ya el tercer nivel dejando el cuarto piso para el abad siguiente.

15. Cf. Vila Jato, D., -Goy Diz, A. E., *Parador “Dos Reis Católicos”*. Santiago de Compostela, Madrid, 1999, p. 168-172.

16. Fernández Gasalla, L., «La obra del arquitecto benedictino fray Gabriel de Casas en el monasterio de San Martín Pinario de Santiago (1686-1709)» en *Compostellanum* 54 (2009), p. 504

17. *Heroicos hechos y vidas de varones ylustres, asi Griegos como Romanos, resumidas en breve compendio por el muy R. P. Fray Thomas Spinosa delos monteros dela orden del Seraphico P. S. Francisco*, Imprenta de Francisco de Prado, París, 1576.

18. Bernat Vistarini, A., -Cull, J. T., *Enciclopedia Akal de Emblemas Españoles Ilustrados*, Madrid, 1999, Emblema 1305, p. 638.

19. San Gregorio Magno, *San Benito... op. cit.*, p. 40.

particularidad de los cuatro diablos mayores: Lucifer, Belcebú, Satanás y Barrabás²⁰ pero también se sigue la representación de lo demoníaco como una serpiente o dragón²¹ que también responde este último a la imagen 36 de los *Diálogos*²². La interpretación que aparece en la emblemática del *Libro de las honras que hizo el Colegio de la Compañía de Jesús de Madrid a la M. C. de la Emperatriz doña María de Austria fundadora del dicho Colegio, que se celebraron a 21 de abril de 1603*: “Entre los torbellinos del Austro les protegerá”. El comentario al lema nos indica: “No es otra cosa la heregia, que un Dragon espantoso, que vomita humo y fuego, con que inficiona las ciudades, los reynos, y todo el mundo. Esto significa el que estàs mirando, y este es el Dragon, que ha levantado en tantas partes el lastimoso incendio que aora lloramos. Procurò ésta señora apartar en quanto pudo éste anhelito, y de hecho, mientras vivo, le apartò de muchas partes: para lo qual se pinta el viento Austro, que con su aliento desparrama el fuego del Dragon de manera que no vaya à dar en las ciudades”²³.

Tanto la emblemática como los diálogos hacen referencia al *maligno* con un valor negativo. La presencia del viento arremete contra los vicios y tentaciones que una vez más tiene que vencer el abad como el guardián “a quien toda la comunidad unánimemente elija inspirada por el temor de Dios [...] Es menester, por tanto, que conozca perfectamente la ley divina, para que sepa y tenga de dónde sacar cosas nuevas y viejas [...] Aborrezca los vicios, pero ame a los hermanos”²⁴. Al igual que San Benito debe proteger al monasterio, como hizo en el incendio imaginario de la cocina²⁵, pues justo debajo de la primitiva cámara abacial se ubicaba refectorio y cocina.

1700. La magna fachada

Hacia 1700 las obras de la fachada del lienzo sur están en un estado bastante avanzado²⁶. La labra de las gárgolas es igual que en la etapa anterior. Si cabe, las fisionomías son ahora más cuidadas por estar emplazadas en un lugar privilegiado. Austera en decoración, la fachada se levanta como un gran lienzo pétreo donde solamente el ritmo simétrico de los arcos de la logia, hacen de ella una obra llena de “vanidad y arrogancia” ya que “semejantes fábricas se hazen más por emulación que por conveniencia y utilidad edificante”²⁷. La figuración que aparece en este tramo responde más bien a la necesidad de ser *elegantes* a la hora de construir, hasta tal punto que la labra consigue hasta el más mínimo detalle.

20. Martín Sánchez, M., *Seres míticos y personajes fantásticos*, Madrid, 2002, p. 131

21. Tausiet, M., -Amelang, J. S., (eds), *El diablo en la Edad Moderna*, Madrid, 2004, p. 248.

22. San Gregorio Magno, *San Benito... op. cit.*, p. 110.

23. Bernat Vistarini, A., -Cull, J. T., *Enciclopedia Akal de Emblemas... op. cit.*, Emblema 561, p. 288.

24. *La Regla de San Benito*, Madrid, 2000. (RPSB) LXIV 1; 9; 11.

25. San Gregorio Magno, *San Benito... op. cit.*, p. 63-64.

26. Cf. Vila Jato, D., «La Edad Moderna... art. cit.», p. 194-195

27. Citado por Vila Jato, D., «La Edad Moderna... art. cit.», p. 194

En cuanto al plano iconográfico, las tres figuras visibles de la torre suroeste parece que están reproduciendo una de las fábulas de Fedro, en concreto, el número XVII: “Los testigos falsos suelen pagar la pena de su delito. Pidiendo un perro de mala fe á la oveja un pan, que porfiaba haberla prestado, el lobo citado por testigo, dijo que la debía no solo uno, sino diez. La oveja condenada por este falso testimonio, pagó lo que que no debía. Pocos días despues vió al lobo, que habia caído en una trampa y dijo: este premio dan los dioses a la calumnia”²⁸.

La representación de la fábula no es nueva en este mundo marginal como ha demostrado Rosende Valdés.²⁹ Así, en otra de las canalizaciones está presente la fábula de Esopo *Del asno y cuero de león* (Lámina 3): “Mal se honró el hombre con lo ageno: Cualquier de ayudarse de sus cosas propias, y no usurpar las agenas, porque no se vea iluso y escarnecido cuando serán quitadas de él las cosas agenas, que presuntuosamente y como le convenia usurpó y tomó, como aquesta fábula nos demuestra claramente. Un asno, hallando un cuero de leon, se vistió de él, encubriendo los miembros de él cuanto podía; y como se vió en hábito de leon, honrado y decorado allende, y mas de lo que su natura queria, espantaba y causaba miedo á las bestias, y con la presuncion que tenia, hollaba y pisaba las viandas á las ovejas, y no menos espantaba las animalias mansas, asi como ciervos y liebres en los montes. Él andando en esta pompa, el aldeano que lo habia perdido, cuyo era el asno, por acaso pasó por aquel monte, donde halló él asi vestido de la piel del leon, y lo tomó por las orejas luengas, las cuales no podía cubrir, y dándole de palos cruelmente, le desnudó de la piel del leon, diciéndole: ligeramente á estos que no te conocen empavoreces y espantas tú, mas á los que te conocieron no puedes espantar; porque como fuiste y eres, quedarás por asno, y vístete de las ropas y vestidos de tu padre; y no codicies las honras agenas que no pertenecen á ti, porque no seas menospreciado cuando te la quiten, de que pensabas no debidamente honrar”³⁰. O la fábula del león y el delfín; y la del anciano león que ya no puede atrapar al cordero. En definitiva, temas susceptibles por su capacidad de juego para el sermón moral de convertirse en emblemas³¹, que han logrado captar la atención de esa primera generación de artistas y de monjes hasta llegada la ilustración perdiendo en el tiempo la idea originaria y primigenia.

1735-1746. Hacia a *Moeda vella*

En el año 1740 se da por terminada la portada de la puerta de los carros del monasterio. Un lienzo que empezara su andadura en el 1735 cuando una vez conseguida las casas limítrofes³² se empieza a ejecutar. El programa iconográfico vuelve a repetir representaciones de las fábulas de

28. *Fábulas de Fedro, liberto de Augusto; traducidas de latin á castellano é ilustradas con algunas notas para el uso de los principiantes en las escuelas de gramática*, Barcelona, 1823, p. 47.

29. Rosende Valdés, A., «Carácter emblemático de las sillerías de coro gallegas» *Goya* (julio-octubre) 1985, p.8.

30. *Fábulas de la vida del sabio y clarísimo fabulador Isopo. Con las fabulas y sentencias de diversos y graves autores*, Madrid, 1818, p. 265-266.

31. Cf. Rosende Valdés, A., «Carácter emblemático... art. cit., p.8

32. Vila Jato, D., «La Edad Moderna... art. cit., p. 199-200.

Esopo: *El hombre y el dragón*³³, *El labrador y la avejilla*³⁴. Pero cabe destacar la imagen de una sirena personificación del vicio de la carne³⁵ y engaño de las apariencias³⁶, que volverá a aparecer de nuevo en la puerta de carros del monasterio de San Paio de Antealtares³⁷, guardando un gran parecido en el diseño y que puede corroborar la hipótesis de Vila Jato cuando ve presente en este tramo la mano de Fernando de Casas³⁸.

De nuevo Val de Deus

Entre 1713 y 1721 se lleva a cabo uno de los tramos de dormitorios que dan a Val de Deus. La serie de gárgolas que aparecen en este tramo, la mayor de todo el edificio, dificulta el establecer un programa iconográfico que siga una línea determinada. Si bien, las monstruosidades que en ellas se insinúan parecen hacer un paralelismo con los vicios y pecados junto con la capacidad inventiva del artífice. Destaca la representación de un asno (lámina 4) imagen de la ignorancia, como aparece en un grabado de Peter Brueghel. Ahora bien, los atributos genitales desarrollados de una manera exagerada hacen pensar otra vez en el tema de la lujuria³⁹. Posiblemente en las intermediaciones de la muralla, al lado de la zona denominada de las huertas, o entre el Hospital Real y San Francisco se encontrase el lupanar de la ciudad, distante escasos metros de esta área. Dato no descabellado ya que la tradición oral decimonónica situaba los prostíbulos de Santiago en el lugar denominado Pombal, siempre y cuando consideremos el traslado de las casas de mancebía desde intramuros de la ciudad a la zona de Hortas. De ahí que la iconografía de toda esta parte responda a los vicios de la carne.

En cuanto a la obra en sí, esta debe paralizarse hasta después de 1740 en que el monasterio está haciendo el nuevo granero en la zona de la Moeda Vella. Posiblemente a partir de aquí, se termina el lienzo que da a San Francisco ya que en 1781 tenemos la inscripción que aparece en el último tramo superior de una de las luces de las ventanas que dan al convento de frailes mendicantes: "P. Gutierrez fecit me habitabilem anno 1781". El repertorio que se ha elegido son animales fantásticos que ya nada tienen que ver con las otras gárgolas dispuestas a lo largo de todo el edificio. Solamente, las que cierran el cubo frontal que tienen otra factura muy diferente. En esta última parte destaca un león con una máscara, un ciervo, un chivo y un hombre mordiendo las uñas de las manos. La interpretación puede ser el refrán: "Al que traxere engaño, resístele con

33. *Fábulas de Esopo, filósofo moral, y de otros famosos autores corregidas de nuevo*, Barcelona, 1815, p. 204-207

34. *Ibidem* p. 332-335.

35. Bernat Vistarini, A., -Cull, J. T., *Enciclopedia Akal de Emblemas... op. cit.*, Emblema 1502, p. 727.

36. Bernat Vistarini, A., -Cull, J. T., *Enciclopedia Akal de Emblemas... op. cit.*, Emblema 1505, p. 728.

37. Folgar de la Calle, M. C., «La "Puerta de los Carros" del Convento de San Pelayo de Antealtares: Fernando de Casas y Lucas Caaveiro» *Cuadernos de estudios gallegos* (XXXV) 1984/1985, p. 492-494

38. Vila Jato, D., «La Edad Moderna... art. cit.», p. 199.

39. "El arte románico utilizó el asno como símbolo de la lujuria, la pereza y la necedad" en Becker, U., *Enciclopedia de los símbolos*, Barcelona, 2008, p. 49.

otro engaño”⁴⁰, pero cabe la posibilidad de que en el monasterio se conociese una de las ediciones de *El Asno de Oro* de Apuleyo⁴¹, en cuya portada aparece un sátiro con una máscara y que nos introduce en el discurso narrativo del remate que da hacia San Francisco.

San Martín se convierte en el magno monasterio a lo largo de la edad moderna y lo hace dentro de la ciudad ganando terreno a las edificaciones ya establecidas. La compra de nuevos solares, el conflicto con el cabildo o la permuta hacen posible establecer una ciudad dentro de la ciudad. El *locus* adecuado para poder establecer una vida que como indica San Bernardo, la región austral “es el claustro o el desierto donde Cristo oculta a los suyos de las lenguas pendencieras, para incorporarlos después a la familiaridad de los ángeles”⁴² o en palabras del mismo San Benito “una escuela del servicio divino”⁴³. Por eso, el monasterio ha sido entendido por Joan Sureda como “verdaderas ciudades de Dios”⁴⁴, donde a través del *orat et laborat* configuraron una nueva particular *viña del Señor* (Is 5) a imagen de la *nueva Jerusalén* (Ap 21).

La configuración de una Compostela en el siglo XVIII como se puede deducir del entramado urbano, la ausencia del enlosado perteneciente a una época no tan lejana en el tiempo, las lluvias del clima oceánico, el fuerte desnivel de los dormitorios de Val de Deus, hacían que las gárgolas en pleno funcionamiento se presentasen como monstruos que estaban defendiendo una ciudadela de los enemigos, en especial, de los enemigos del alma, a los que había que moralizar mediante un discurso narrativo. Pero es posible que todo sean conjeturas, y poder preguntarnos con San Bernardo “¿Qué hacen en vuestros claustros, allí donde los religiosos hacen sus lecturas, esos monstruos ridículos, esas extraordinariamente horribles bellezas y esas bellas deformidades, *deformis formositas ac formosa deformitas*? ¿Qué hacen allí esos monos inmundos, esos leones feroces, esos centauros monstruosos? ¿Qué hacen esos medio-hombres, esos tigres moteados, esos soldados que combaten, esos cazadores que suenan la trompa de caza?... En fin, la diversidad de las formas es tan grande y tan maravillosa que es preferible descifrar los mármoles que los manuscritos, y pasar todo el día mirando esas curiosidades mejor que meditando la ley de Dios”⁴⁵.

Unas *deformis formositas ac formosa deformitas* que han tenido como hilo conductor las grandes series fabulísticas de la antigüedad, la presencia de la prostitución, la regla monástica o simplemente elementos funcionales que han tenido a lo largo de estos siglos como servicio evacuar el agua de la lluvia de Compostela. Sea el lector quien juzgue, si es menester, interpretar o más bien *agua que no has de beber, déjala correr*.

40. *Fabulas de la vida del sabio y clarísimo fabulador Isopo*, Madrid, 1898, p. 119.

41. Nos referimos a la edición de John Price de 1650: Lucius Apuleii Madaurensis, *Metamorphoseos* Libri XI, Gouda 1650.

42. *Obras completas de San Bernardo* VIII, Madrid, 1993, p. 229.

43. *RPSB*, prólogo, 45.

44. Cf. Sureda, «Las ciudades de Dios» en Ramirez, J. A. (dir.), *Historia del Arte*, Madrid, 1996, p. 174-175.

45. San Bernardo, *Apología*, 12, 29, citado por Barthelet, P., *San Bernardo. El hombre que transformó Europa*, Madrid, 2001, p. 78-79.



Lámina 1: Gárgola. Venus

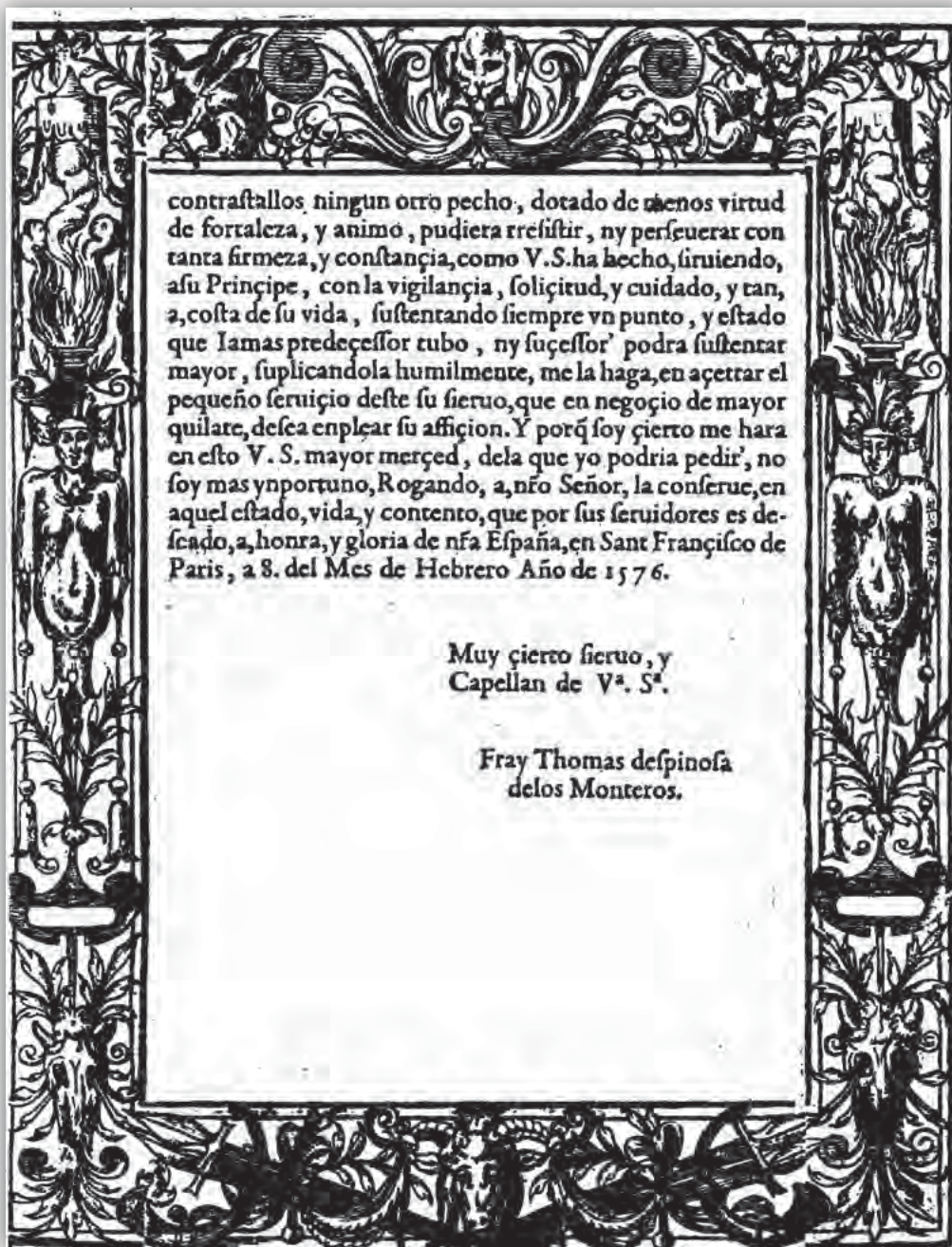


Lámina 2: Orla de Heroicos hechos y vidas de varones ylustres, asi Griegos como Romanos, resumidas en breve compendio por el muy R. P. Fray Thomas Spinosa delos monteros dela orden del Seraphico P. S. Francisco, Imprenta de Francisco de Prado, Paris, 1576



Lámina 3: Gárgola. León con hocico de asno



Las residencias de los embajadores y cardenales españoles en la Roma de la segunda mitad del siglo XVI¹

ANNA D'AMELIO

Universidad La Sapienza, Roma

Resumen: A finales del siglo XVI la comunidad española en la ciudad de Roma era extraordinariamente numerosa. Los embajadores y cardenales españoles ocupaban puestos de gran importancia tanto en la sociedad laica como en la curia. Hasta el año 1647 los embajadores no poseían una sede permanente para la embajada española, por lo que cada uno de ellos debía residir en palacios de alquiler acordes a su rango. Pero hasta ahora no han sido nunca localizadas ni estudiadas cuáles fueron aquellas residencias, ignorándose también dónde moraron los cardenales españoles desde la segunda mitad del siglo XVI.

Palabras clave: Roma, siglo XVI, residencias, embajadores, cardenales.

Summary: *At the end of the XVI century the Spanish community in Rome was very numerous. The ambassadors and the cardinals occupied prominent positions both in lay society as in the Curia. Until 1647 the ambassadors did not own a permanent residence for the Spanish embassy, as a consequence each one had to worry about finding an accommodation suitable for their role and lineage. Until today there is not a clear picture of the habitations of these ambassadors, just as there is no clear identification of the houses of the Spanish cardinals who lived in Rome in the second half of the sixteenth century.*

Keywords: *Rome, XVI century, Residence, Cardinals, Ambassadors.*

En el siglo XVI, los españoles representaban una de las comunidades extranjeras más numerosas en Roma. Después de un primer gran flujo bajo el pontificado de los Borgia, la convivencia con los romanos sufrió una fuerte sacudida a causa de los trágicos acontecimientos del Saco de Roma del 1527. El trauma para los romanos, fue tal que la agitación se calmó solo después de diversas décadas, a la muerte de Pablo III Farnese, cuando el papa Julio III y el emperador Carlos V se unieron contra el rey Enrique II de Francia. No obstante, la herida no se cerró del todo en el siglo XVI porque una enésima sacudida política también se produjo bajo el ponti-

1. Este artículo ha sido concebido dentro de un proyecto de investigación que estoy realizando para la tesis de doctorado (Universidad La Sapienza, Tutor Profesora Silvia Danesi Squarzina, Strumenti e metodi per la Storia dell'arte, en cotutela con la Universidad Autónoma de Granada, Tutor Profesor David García Cueto), dedicada al estudio de la comunidad española residente en Roma en la segunda mitad del siglo XVI. Le agradezco vivamente al Rev. Monseñor José Manuel Del Río Carrasco la traducción de este texto al español.

ficado de Pablo IV, cuando las tropas españolas, conducidas por el Duque de Alba, amenazaron de nuevo con invadir la ciudad.

El floreciente núcleo de ibéricos que se había formado en la Urbe, estaba compuesto por muchos comerciantes catalanes y valencianos, activos en el comercio de la lana y los tejidos², así como de un alto número de prelados, diplomáticos y cardenales que mantuvieron una unión directa con la corona española, gracias a rentas y a pensiones, que les garantizaron un tipo de independencia del papado. Por último, Roma fue un imán para millones de peregrinos, muchos de los cuales procedían de la catolicísima España, los cuales venían día tras día a buscar una redención personal cerca de las tumbas de los apóstoles. Una vez llegados a la ciudad, los peregrinos permanecían una media de quince días y aprovechaban todas las posibles ofertas de las estructuras de acogida pública y privada³, como el Hospital de Santiago de los españoles⁴, que junto con la iglesia homónima, se convirtió en el centro de agregación de la comunidad española en Roma.

La abundante presencia de españoles en Roma, además de comportar el nacimiento de instituciones que curaran las llagas del cuerpo y el alma de los propios compatriotas, creó la exigencia de un embajador que pudiera tutelar los intereses de los ibéricos y sus soberanos ante la corte pontificia. El embajador tenía la misión de ocuparse de las principales cuestiones de la política europea, las alianzas contra los turcos, los intereses eclesiásticos de los reinos ibéricos, los conflictos de jurisdicción en Nápoles y en Milán, los nombramientos de los obispos y los problemas relativos a la tasación eclesiástica y el cobro del impuesto regio sobre las rentas del clero. Su nombramiento lo realizaba el rey, oído el Consejo de Estado, y era el fruto de complicados procesos de decisión y elaboradas opciones políticas que reflejaban conflictos y equilibrios tanto de la corte madrileña como de la pequeña corte española a Roma⁵.

Juan de Figueroa fue el primer embajador oficial elegido por Felipe II en 1558, es un ejemplo excelente para comprender en profundidad las fuertes presiones políticas que se producían alrededor de la elección de un embajador⁶. Éste era el segundo hijo de Francisco Álvarez de Toledo,

2. M. Vaquero Pineiro, "Mercaderes catalanes y valencianos en el Consulado de Roma", *Revista de Historia medieval*, 9, 1998, pp. 151-172.

3. D. Julia, "L'accoglienza dei pellegrini a Roma", en Fiorani, Prosperi (dir.), *Roma, la città del papa*, annali 16, Turín 2000, pp. 834-839.

4. El Hospital de Santiago de los españoles nació de la exigencia de construir verdaderos centros de acogida y asistencia para los compatriotas. Surgió en la plaza Navona en 1450 y junto a él fue fundada la homónima iglesia nacional española. Después, en 1579, siempre la Cofradía de Santiago de los españoles constituyó la Cofradía de la Santa Resurrección con el objetivo de sustentar con limosnas a los propios compatriotas, ayudando a los enfermos, ocupándose de su sepultura y visitando a los presos; A. d'Amelio, "Le origini della festa della Resurrezione in piazza Navona: Da cerimonia religiosa a manifesto di potere della comunità spagnola a Roma" en J. Martínez Millán – M. Rivero Rodríguez (dirs.), *Centros de poder italianos en la Monarquía Hispánica (siglos XV-XVIII)*, Actas del Congreso de Madrid 2010, Vol. III, pp. 1471-1485.

5. S. Giordano, *Istruzioni di Filippo III ai suoi ambasciatori a Roma 1598-1621*, Roma 2006. M. A. Visceglia, *Roma papale e Spagna*, Roma 2010.

6. M.C. Giannini, "Fortune e Sfortune di un ambasciatore. Il fallimento della missione a Roma di Juan de Figueroa (1558-1559)", *Roma moderna e contemporanea*, XV, 2007, 1-3, pp. 95-129. Me remito a este estudio para la

III conde de Oropesa, y de María Manuel de Figueroa, y pertenecía a una de las principales ramas del linaje de los Toledo que mantenía el título nobiliario de duque de Alba. Y es justo gracias a las presiones ejercitadas por el III duque de Alba, su tío, en la corte de Bruselas que Figueroa consiguió la embajada de Roma. Al nombramiento siguieron enseguida una serie de obstáculos que le hicieron difícil, o mejor imposible, la entrada en Roma para ocupar su cargo.

Juan de Figueroa fue el primer embajador oficial elegido por Felipe II después del conflicto hispano-pontificio de 1557-1558. En aquellos años el delicado papel de representante de la *natione* española en Roma estuvo ocupado por tres importantes personajes con cargos y nacionalidades diferentes: el cardinal Pedro Pacheco⁷, el noble Ascanio Caracciolo⁸ y Francisco de Vargas Mejía⁹. En el mes de septiembre de 1558, una vez que Juan de Figueroa recibió el nombramiento de nuevo embajador, estos tres personajes vieron en peligro el equilibrio de poderes que se creó entre ellos y levantaron un muro de dificultades al desdichado Figueroa. Una guerra diplomática, astuta y silenciosa, hecha de audiencias ante Pablo IV y misivas cuidadosamente escritas y enviadas a los potentes de España, con valoraciones negativas sobre Figueroa, sugeridas pero no siempre susurradas. El éxito de la conjura fue evidente enseguida, porque al anuncio del encargo de don Juan siguió inmediatamente un duro comunicado en el que Pablo IV se negaba a concederle su primera audiencia a Roma¹⁰.

La aversión del pontífice fue tan hostil y duradera que don Juan, en el mes de diciembre de 1558, creyendo que ya no era oportuno permanecer en los territorios del Estado de la Iglesia decidió retirarse a Cittaducale en el Reatino, feudo de Margarita de Habsburgo, y de allí pasó la frontera del reino de Nápoles hacia Gaeta, a la espera de acontecimientos. Por fin, a mediados del

bibliografía puesta al día sobre los hechos y sobre los personajes implicados en la cuestión Figueroa que ha sido reconstruida magistralmente por el autor.

7. El cardenal Pedro Pacheco de Villena, obispo de Sigüenza, tuteló los intereses de la casa de Habsburgo en la difícil coyuntura que sucedió a la rotura de las relaciones diplomáticas con el Santa Sede en el mes de agosto de 1556 y que fue contado entre los adversarios del virrey de Nápoles, Pedro de Toledo, marqués de Villafranca además de tío del duque de Alba.

8. El noble napolitano Ascanio Caracciolo que fue mandado a Roma por el duque de Alba en el mes de octubre de 1557 con las tareas oficiosas de encargado de asuntos, en espera del nombramiento de embajador de parte de Felipe II. Él encarnó la figura del aristócrata de segura lealtad tanto a la casa de Habsburgo cuanto a la de Toledo. Gracias a su fidelidad Caracciolo fue más veces mediador en delicadas cuestiones. Como la posesión del ducado de Paliano, en aquel momento propiedad de los Carafa, pero sobre el que los Colonna quisieron ejercer su derecho. Entre los documentos del notario Casarruvios vienen a la luz actos relativos a esta negociación realizados por Ascanio Caracciolo con el título de procurador y agente de su majestad católico Felipe II, entre febrero y marzo de 1558. Archivo Histórico Capitolino, (desde ahora ASC), Archivo Urbano, (desde ahora AU), Sez.1, Vol. 269, p.381, parte II. El acto fue realizado en el palacio Apostólico, vulgarmente llamado de los Borgia.

9. El tercer personaje que se metió en el "asunto Figueroa" fue Francisco de Vargas Mejía, llegado recientemente a la *Urbe*, siempre para tratar algunas cuestiones de gran relieve por encargo de Felipe II, y que no escondió su interés para llegar a ser embajador en Roma.

10. La causa oficial del rechazo fueron algunos de sus pasos falsos con respecto a eclesiásticos mientras fue Gobernador *ad interim* del estado de Milán y por las que fue tachado de herejía. Paralelamente a esta versión oficial de los hechos se extendió en muchas de las cortes de Europa la versión oficiosa, es decir, que en Roma, los poderes fuertes, creyeron que el hábito del embajador de Roma habría sido mejor endosado por Francisco de Vargas.

mes de junio de 1559, el noble napolitano Ascanio Caracciolo informó al soberano Felipe II que, gracias a las buenas gestiones realizadas por él y el cardenal Rodolfo Pío de Carpi, el papa mostró una actitud más conciliadora respecto a Figueroa. Más tarde, a finales del mes de julio, siempre el Caracciolo, le escribió a García de Toledo que el papa, finalmente, se había decidido a recibir a Juan de Figueroa en Roma como embajador de Felipe II y que su entrada se podría realizar entre finales de agosto e inicios de septiembre¹¹.

Ésta es la crónica de los hechos reconstruida por Giannini¹², pero gracias al hallazgo de un contrato de arrendamiento, podemos pensar con certeza que el embajador sabía ya desde hacía algún mes que su “absolución” por parte del pontífice estaba muy próxima. En efecto, a mediados del mes de mayo, Juan de Figueroa, en vista de su tan anhelada entrada en Roma, se apresuró de hacer redactar, por un procurador suyo, un contrato de arrendamiento por una residencia en Roma¹³. Como resulta del contrato de arrendamiento, la vivienda alquilada por Figueroa fue el edificio romano de Íñigo de Aragón Piccolomini, apodado palacio de Siena por los orígenes sienenses de la familia Piccolomini. El edificio surgió junto a la pequeña iglesia de San Sebastián, donde se levantó después San Andrés de la Valle¹⁴.

La elección de la residencia se produjo, sin duda alguna, por la posición estratégica del palacio de Siena, a pocos pasos de la plaza Navona y de la iglesia de Santiago de los españoles. En un punto neurálgico de la ciudad donde el embajador habría podido por fin entrar en acción, demostrar su habilidad y entretener sus relaciones para llevar a cabo su encargo y rehabilitar su figura. Sin contar olvidar la posibilidad de disfrutar de lustre e influencia política y de aprovecharse del vasto mercado de gracias y beneficios de la corte pontificia. Digo “tendría” porque la suerte le fue adversa hasta el final. Juan de Figueroa, en efecto, no logró nunca llegar a Roma porque en torno al 24 de julio se enfermó y en pocos días pasó a mejor vida.

Pocos días después de su muerte, su secretario, Fernando de Monroy, no pudo hacer otra cosa que redactar el inventario de los bienes que estuvieron en el *Palacio de Siena, que se había tomado* para el embajador Figueroa, sin que éste haya podido nunca habitarlo¹⁵. La lista de los objetos que decoraban la casa del embajador se abre con un conspicuo número de almohadas de terciopelo negro y raso amarillo, veinte alfombras grandes y pequeñas, diez tapices con figuras e igualmente con *verdure* que decoraban las paredes. A continuación se enumeran preciosos tejidos con bordados de oro y plata y varios escritorios con taracea de ébano, descritos con mayor detalle una serie de doce cuadros (los únicos presentes en el inventario), en el cuál se limitan

11. M.C. Giannini, op. cit., 2008, p. 110-111.

12. *Ibidem*.

13. ASC-AU-Sez. 1-Vol. 269-Parte I-p. 567.

14. En 1582 el palacio fue donado en testamento por Costanza Piccolomini, duquesa de Amalfi, a los Teatinos, que se comprometieron a erigir en aquel lugar una iglesia (iniciada en 1591) dedicada a S. Andrés. Puglia I, «Per la storia dei fidecommissi il “palazzo di siena” dei Piccolomini (1450-1582)» en *Città e storia*, año 1, 2004, n. 0, pp. 85-95. En el ASC hemos encontrado una copia de esta donación: ASC-AU-Sez.1-Vol. 263, p. 115.

15. ASC-AU-Sez.1-Vol. 269-Parte II-p. 615-617.

a llamarlos *Cuadros de flandes*. En el inventario de Figueroa también aparecen algunos cueros policromos, estampados y decorados, muy apreciados por los españoles¹⁶, así como no podía faltar un altar con su ajuar y las vestiduras sagradas para celebrar la misa. Además se señalan gran cantidad de preciosas gualdrapas para caballos, armaduras, espadas y *un juego de ajedrez sin tablero*; caballos y ajedreces debieron de ser, por tanto, las pasiones del embajador. Al final, a pie de página, Fernando de Torres y Andrés de Vergara, secretario del embajador, enumera algunas piezas de plata con las armas del Duque de Paliano, que estuvieron en la morada de Gaeta donde murió Figueroa¹⁷.

Se necesitó casi un año para hacer aceptar a Figueroa en la corte pontificia y en pocos días se terminó con todos sus asuntos personales, ahora la única preocupación era la de designar a un sucesor suyo porque también la salud de Pablo IV despertaba muchas preocupaciones y la corona española no podía arriesgarse de no tener un representante propio en el próximo cónclave. Fue así que el nombramiento de Francisco de Vargas se produjo por sí misma¹⁸. En Roma, Vargas gozaba del apoyo del cardenal Pacheco, cuya relación también está avalada por muchos actos notariales estipulados por Vargas en la casa del cardenal y otros en los que el propio Pacheco se prestó para ser testigo del embajador¹⁹. Además, el “asunto Figueroa” demuestra cómo Vargas también era tenido en buena consideración por Pablo IV, hasta el punto que, en el mes de diciembre de 1558, se barajó incluso la idea de que el embajador pudiera introducirse en la carrera eclesiástica para ser creado cardenal²⁰.

16. La moda del cuero decorado, dicho guadamecil, fue introducido por los árabes en España en el siglo XIV y por los españoles difundidos en toda Europa, particularmente en el siglo XVI y XVII.

17. ASC-AU-Sez.1-Vol 269-Parte I-P. 618.

18. Francisco de Vargas Mejía ya había sido embajador de Carlos V en el concilio de Trento entre 1546 y 1548 y de 1551 a 1552. Posteriormente recibió el cargo de embajador en Venecia, que mantuvo hasta el mes de agosto de 1558, cuando se trasladó a Roma quizás con la esperanza de convertirse en embajador en esta ciudad. (En el mes de diciembre de 1562, entre los actos del notario Casarruvios, se encuentra la transcripción de una carta oficial erogada en Innsbruck el 1 de marzo de 1552, en la que Carlos V dona la plena confianza y los plenos poderes para actuar en su nombre a Vargas como embajador de Venecia. ASC-AU-Sez.1-Vol.272-P.370. En el mes de octubre de 1558 un miembro del Consejo colateral y comisario de su majestad en Roma, entrega a Vargas 2000 ducados impresos en Italia del Reino di Nápoles en conformidad con una cédula del 4 de agosto. El dinero había sido asignado para hacer llegar a Vargas de Venecia a Roma. ASC-AU-Sez.1-Vol.269-P.II-p. 470. Los documentos relativos a la carrera diplomática de Vargas, que he descubierto, son inéditos pero constituyen una confirmación de algunas noticias ya presentes en la literatura).

19. Ya desde el primer acto que nos ha llegado sobre Vargas en Roma fue redactado en casa del Cardenal. Lo mismo sucede pocos meses después para nombrar a los ejecutores testamentarios para el embajador ASC-AU-Sez.1-Vol.269-P.II-p. 543. Ocurre igualmente en diversos documentos que citaré poco a poco en el presente estudio. Es probable que Vargas, apenas llegado a Roma fue hospedado por el Cardinal Pacheco, porque así sucedió también con el embajador Luis de Requesens y con el Cardenal Granvela. A. Pérez de Tudela, “El papel de los embajadores españoles en Roma como agentes artísticos de Felipe II: los hermanos Luis de Requesens y Juan de Zuñiga (1563-1579)” En Roma y España, Madrid, 2007, pp.391-417.

20. González-Hontoria y Fernández Ladreda, Los embajadores de Felipe II junto a la silla apostólica, Conferencias de la Escuela Diplomática, 1944, p. 67.

En el pasado, después de la licenciatura en *utroque iure* en la Universidad de Alcalá de Henares, Vargas había recibido las órdenes menores. Enseguida sacrificó la vocación para poder llevar adelante la carrera diplomática pero, una vez elegido Figueroa, visto como se debilitaba la posibilidad de llegar a ser embajador en Roma, debió de pensar en volver sobre sus pasos. En efecto, un documento notarial del 20 de diciembre de 1558, demuestra que el embajador y su mujer habían conseguido la licencia apostólica para dedicar la propia existencia al servicio de Dios²¹. Pero alguna cosa tuvo que hacerle desistir nuevamente del deseo de vestir el hábito eclesiástico porque, pocos meses después, redactó un testamento en el que no se hace ninguna mención más al asunto. Por el contrario, del acto notarial emerge un cuadro claro de su familia. De su mujer granadina Inés de Villafañe tuvo varios hijos²². Como manda la tradición, entre los varones, uno se convirtió en heredero universal, otro fue mandado a la corte y el tercero vistió el hábito dominico. Así como, entre las mujeres, dos entraron en el monasterio y la tercera, doña Francisca, se casó nada menos que con Juan de Figueroa²³. Una vez explicada la situación familiar pasemos ahora a analizar cómo el embajador organizó su embajada.

Su majestad Felipe II había expresado la voluntad de organizar internamente la embajada en Roma²⁴ y Francisco de Vargas empezó este proceso de institucionalización valiéndose de dos

21. El embajador declara che con la Señora Doña Ynés de Villafañe, su legítima mujer, que vive en Granada y que ha esposado en edad senil, no hay sospecha de *incontinencia* dado que viven distantes. Ambos están de acuerdo para dedicarse con más atención de ánimo a servir a Dios Nuestro Señor que ha sido el primero en hacer voto de *continencia*. Por estos motivos han obtenido la licencia apostólica. Ahora la mujer habría podido entrar y profesar en *religión* mientras que él era libre para ser clérigo o *quedar en su hábito de seglar*, es decir el hábito de religioso para los laicos. ASC-AU-Sez.1-Vol.269-P.II-p. 519. El acto viene redactado en la casa del cardenal Pacheco y entre los testigos encontramos a Juan Arrias de Marsilla, uno de los 24 de Granada, es decir uno de los 24 caballeros de la ciudad de Granada que regían la ciudad. En un acto estipulado pocos años después, en el mes de febrero de 1561, Vargas nombra como procuradores de su hacienda al mismo Capitán Arrias de Marsilla. ASC-AU-Sez.1-Vol.855-P.31.

22. La mayor, Juana, fue monja en el monasterio de la Concepción de Granada con la sobrina de la mujer, María de Ferrara. La otra hija Ynés fue monja en Santa María la Real de Arévalo en la provincia de Ávila. El hijo Bartolomé por su parte entró con los doctos monjes dominicos en el monasterio de San Esteban de Salamanca, y Don Francisco se había convertido en paje de honor del rey. El heredero universal del embajador será Don Pedro, al que van destinados los 300.000 ducados de renta vitalicia procedentes de la propiedad de Jaén, cerca de Granada. En conclusión nombra a su última heredera, Doña Francisca de Vargas, que había dado como mujer a Juan de Figueroa. ASC-AU-Sez.I-Vol.269-P.541.

23. En el testamento no se especifica si fuera el desafortunado embajador o su sobrino. Pero dado que Figueroa *senior* era mucho más anciano y, un motivo todavía más válido, dado que no consiguió entrar en Roma es muy probable que Doña Francisca se casase con Figueroa *Junior*, sobrino del embajador y heredero universal de todos sus bienes. Esta unión, ciertamente, no fue tanto una broma del destino cuanto un hábil movimiento diplomático que podría permitir a Vargas continuar a espaldas del embajador Figueroa manteniendo una fachada de amistad. La parentela, como se sabe, no siempre es garantía de lealtad y Figueroa lo sabía bien porque el mismo Cardenal Pacheco era su pariente y éste tampoco le sostenía de ningún modo, más bien lo contrario. De todos modos, una vez que murió Figueroa *senior* este matrimonio no tenía razón de ser y Vargas lo dejó entender ya que en su testamento añade la cláusula de que su hija sería entrada en la línea hereditaria sólo si hubiera renunciado a la dote matrimonial.

24. A. Visceglia, Guerra, Diplomacia y etiqueta en la corte de los papas, Madrid 2010.

secretarios, Bartolomé Pizarro²⁵ y Cristóbal Guirardo o Giraldo²⁶, y estipulando un contrato de trabajo al archivero, Juan de Verzosa²⁷. En el mismo acto también resulta también que Vargas había elegido como residencia el vulgarmente llamado *Palazzo Capranica*²⁸.

Pero el embajador no se conformó con poseer una residencia en la ciudad y subarrendó a los nietos de Octavio Crescenzo, Camillo y Crescenzo, una viña adyacente al monasterio de la Trinità dei Monti, por trescientos escudos al año²⁹, inaugurando así una tradición entre los embajadores españoles, que perduró durante todo el siglo siguiente. En efecto, también cuando España tenga su embajada permanente en las laderas de Trinità dei Monti, los embajadores tendrán la costumbre de alquilar la villa Medici para los meses de verano. Así ocurrirá con el duque de Pastrana, con el marqués de Castel Rodrigo e incluso con el famoso pintor Diego Velázquez que allí residió por mediación del embajador español³⁰.

Si sólo hoy, a la luz de los nuevos documentos, hemos podido establecer dónde estaban ubicadas las residencias de Juan de Figueroa y Francisco de Vargas, más importante será la historia de los dos hermanos Zúñiga-Requesens que fueron los siguientes embajadores en Roma. En 1563 Felipe II envió a Luís de Requesens a Roma como su representante. Puesto que en un primer momento, Requesens, parecía que tuviera quedarse sólo en la Urbe el tiempo necesario del cónclave, fue huésped del cardenal Pacheco. Pero enseguida el soberano cambió su política y decidió no sólo de darle el encargo de embajador sino también de ponerle al lado de uno de los sus ministros más brillantes, el cardenal Granvela.

Con el nuevo nombramiento de embajador, también surgió el problema de encontrar una residencia adecuada³¹. Su primera elección recayó sobre la casa de la familia Grimaldi, en el

25. Pizarro era encargado de los asuntos de Roma y aparece en todos los actos notariales de Vargas, citado en este artículo.

26. En activo para el embajador, en Génova y Nápoles, su ciudad natal en el mes de enero de 1559: ASC-AU-Sez.I-Vol.272-P.540. Abril de 1562:ASC-AU-Sez.I-Vol.272-Parte II-P.111.

27. En el contrato de Verzosa, el primero de una larga serie de hombres cultos que irán formando un inmenso patrimonio documental, jura sobre las escrituras sagradas la fidelidad a la corona y se compromete a custodiar, constituir y redactar la correspondencia entre la casa real española y el embajador, así como los privilegios, los títulos y las instrucciones del embajador. ASC-AU-Sez.I-Vol. 557-parte IV. En fecha 14 de septiembre de 1562 (sin paginar).

28. En Roma existe la plaza Capranica, entre Montecitorio y el Pantheon, pero en aquel tiempo las propiedades de los Capranica correspondían también con el actual palacio de la Valle, de frente al palacio de Siena-Piccolomini, que había tomado en alquiler Figueroa.

29. ASC-AU-SEZ. I-VOL.272 Parte II p.65-66. 20 marzo 1562. La viña de los Crescenzi será vendida al cardenal Ricci en mayo de 1564. Véase al respecto P.N. Pagliara, "Le Pincio du XV siècle et la vigna de Marcello Crescenzi" en A. Chastel y P. Morel (coords.), La Villa Médicis, Roma, 1989, Vol. II, pp. 92-109.

30. A partir de 1582, con don Enrique de Guzmán, conde de Olivares, y durante todo el siglo XVII, la villa fue usada regularmente por los embajadores españoles durante la convalecencia de alguna enfermedad, para acoger a algún ilustre huésped o simplemente para montar a caballo o representar alguna obra de teatro o musical. M. Moli Frigola, "España y la Villa Medici", Boletín de la Real Academia de la Historia, 1991. Tomo 188, cuaderno 2, pp. 325-372.

31. A. Pérez de Tudela, op. cit., 2007, pp.391-417.

jardín de Magnanapoli, cerca de San Marco, donde habría podido huir del bochorno veraniego romano, pero la oportunidad le fue susurrada por el cardenal Vitelli. Esto fue una verdadera desgracia porque, el embajador aún algunos meses después, se quejaba con su hermano de cómo era difícil encontrar en Roma una casa digna de ser habitada y también se refería a la situación de malestar del cardenal Granvela que, después de un mes de búsquedas, dejó la casa del cardenal Pacheco por otra mucho más cara y en peores condiciones. No sabemos cuánto tiempo duró la búsqueda de Requesens, pero cuando se marchó de Roma vivía en el actual palacio Altemps. La noticia es conocida gracias a la correspondencia entre los dos hermanos. Pero en esta ocasión fue Juan de Zúñiga quien informaba a su hermano mayor sobre la situación romana. En efecto en 1568, Requesens se había alejado de la ciudad por encargos institucionales y el vacío en la embajada fue justamente ocupado por Zúñiga. En la carta de Zúñiga se apresuraba a advertir al hermano que habría sido oportuno prolongar su ausencia de Roma, puesto que se habría encontrado de nuevo sin alojamiento, porque el Cardinal Altemps había comprado la casa donde vivió. Y al mismo tiempo le propone varias posibilidades de alquiler. Una alternativa podía ser la casa del embajador portugués, el cual se estaba trasladando a la que había dejado Altemps o bien al palacio Farnese, que se había apenas liberado y que era considerada la mejor vivienda de Roma. Y además, la casa del cardenal Salviati, que estaba un poco alejada, también había sido ya elegida por el cardenal de Medici en previsión de su traslado a Roma. La correspondencia entre los dos hermanos continuó, y en una carta posterior, Zúñiga cuenta al hermano que también el filoespañol Marco Antonio Colonna había puesto a su disposición su palacio de los Santos Apóstoles, pero añade que quizás la casa del cardenal Gambara habría sido más apropiada. Finalmente, después de un mes, Zúñiga le escribe a su hermano que la casa del embajador portugués, que además era la primera de sus propuestas a Requesens, era en aquél momento la más disponible en el mercado inmobiliario romano³².

No se conoce precisamente cuál fue la decisión final tomada por los hermanos, pero sabemos que Zúñiga en 1569, ya embajador, alquiló una casa en la plaza Navona³³. Así como hizo en 1582 el nuevo embajador Enrique de Guzmán, conde de Olivares que fue a habitar en el palacio Sforza en plaza Navona, con un alquiler anual de 1300 escudos³⁴. De las elecciones de estos últimos embajadores, emergen con fuerza las características que fueron buscando para su residencia en Roma: un edificio noble, de grandes dimensiones, posiblemente con un jardín, para huir del calor veraniego y sobre todo en una posición estratégica para llevar adelante los asuntos de la propia nación.

32. *Ibidem*. No sabemos cuál era la sede del embajador portugués en aquel momento, no obstante se puede suponer que podría continuar a serlo el Palacio Madama, alquilado en 1555 por Margarita de Austria duquesa de Parma y Piacenza al entonces embajador portugués Alfonso de Lencastre por seiscientos escudos al año. El alquiler también comprendía toda la "ínsula" que de San Luis de los Franceses se extendía hasta San Eustaquio con un hermoso jardín e con *anticaglie* en los muros de cierre. ASC-AU-Sez.1-Vol.269-Parte I-P.558. Por la presencia de restos antiguos en la muralla del jardín véase ASC-AU-Sez.1-Vol. 272-Parte III-P.182-183.

33. J. Elliott, *La España Imperial*, Barcelona, 1998, p. 340.

34. T. J. Dandalet, *La Roma española (1500-1700)*, Barcelona, 2002, p.162.

El siguiente embajador fue Antonio Fernández de Córdoba, V duque de Sessa, nombrado por Felipe II en el mes de abril de 1590, que honró la corona española ante cinco pontífices, desde Sixto V a Clemente VIII. Durante su encargo, el duque de Sessa avanzó la propuesta de que Felipe III pudiera comprar una sede permanente a los embajadores. La sugerencia fue que el rey comprara el edificio del difunto cardenal Deza, el actual palacio Borghese, o bien el del duque de Urbino, en el que por el momento habita él mismo, situado en la calle del Corso, adyacente a la iglesia de Santa María in via Lata, en la zona donde posteriormente surgirá el palacio Doria-Pamphili³⁵. Pero desde Madrid llegó una respuesta dilatoria, probablemente a causa de los pocos recursos financieros disponibles en aquel para la embajada romana. En aquellos años el mismo Sessa se quejó de las dificultades económicas en que tuvo que trabajar y le preguntaba al rey si podía volver a la patria³⁶. Ya hacía tiempo que el banco Herrera y Costa había confiscado a la mujer del embajador las joyas de oro y plata por las deudas creadas para mantener la embajada³⁷. Los gastos que se generaban para sostener estos palacios eran muy costosos, también por el hecho de que en ellos habitaban decenas de personas. Además de la familia, estaban los secretarios, las personas empleadas al servicio de la casa, el capellán, el médico y muchas otras personas que creaban una especie de corte alrededor del embajador o del cardenal de turno³⁸. Algunos de ellos poseían en el mismo palacio habitaciones a su disposición donde tenían sus propias pertenencias. Éste es el caso de Gonzalo Navarrete, secretario del embajador español, del que hemos hallado el inventario del mobiliario de sus habitaciones en el palacio del duque de Sessa³⁹.

El duque regresará a España en 1603, sin haber sido capaz de adquirir una sede permanente para la embajada de España en Roma. Después de él, el nuevo embajador, el marqués de Villena fue hospedado por el cardenal Odoardo Farnese, primo de su mujer. En el interin entró en negociaciones con diferentes aristócratas para alquilar una morada conforme a sus necesidades. Sin embargo los contactos que realizó con el príncipe Virginio Orsini para el palacio del Montegiordano, con el príncipe Antonio Orsini por el palacio de plaza Navona, con el duque Altemps

35. La noticia viene publicada por el padre Giordano, op. cit, Roma, 2006, p.LIX. Gracias a algunos documentos inéditos de archivo podemos demostrar que el embajador vivió en este palacio por lo menos desde octubre de 1592 (ASC-AU-Sez.I-Vol.607-P.602) hasta el mes de octubre de 1603. ASC-AU-Sez.I-Vol.611-P.73.

36. *Ibidem*

37. El dinero había servido para pagar, además de los gastos de la casa y el alquiler de mil escudos anuales, al pintor Bartolomé Pisalle por el encargo de treinta cuadros pequeños de los Santos Padres de la Iglesia, pintados sobre cobre (135 escudos), a Carlos Crotta por una carroza (110 escudos), a Rudillo por la compra de telas de oro e seda (225 escudos) y por último 200 monedas pagadas al maestro Esteban Longo por dos columnas, probablemente antiguas. ASC-AU-Sez.I-Vol.607-P. 602.

38. Parece que el Duque de Olivares llegó a Roma con un séquito de 34 personas de servicio y que durante su mandato llegó a tener hasta 100, un número bastante elevado pero adecuado para una persona de su linaje. T. J. Dandalet, *La Roma española (1500-1700)*, Barcelona, 2002, p.162.

39. Aquí se describen algunas preciosas vestiduras, joyas de oro, muebles, en torno a 20 cuadros con temas sacros y diversos *Agnus Dei*. ASC-AU-Sez.I-Parte I-P.139.

y con Marzio Colonna para el palacio de los Santos Apóstoles, produjeron resultados negativos. Finalmente, a principios de diciembre, el marqués consiguió alquilar los tres palacios de Cupis en la plaza Navona, a cambio del pago de 1850 escudos al año⁴⁰. Posteriormente el marqués de Aytón, se estableció en un palacio situado en San Lorenzo in Lucina, sede también del marqués de Castro, su sucesor. En 1619 el duque de Albuquerque se ubicó en el palacio Colonna en la plaza de los Santos Apóstoles y después fue a residir en el edificio, en la actual plaza de España, que en 1647 fue comprado como sede de la embajada de España⁴¹.

Además de esta larga relación de embajadores, en Roma también encontraron fortuna ilustres cardenales ibéricos, entre los que emergen, además del ya citado cardenal Pacheco, el cardenal Pedro de Deza, (1520-1600) y el cardenal Francisco de Ávila (1548-1606). También estos prelados eligieron como residencia dos de los palacios más visibles de Roma. El cardenal Deza, como es sabido, compró en 1586 a la familia del Giglio un edificio en la zona donde hoy se encuentra el actual palacio Borghese⁴². La propiedad, en el momento de la compra, comprendía un edificio más grande, que formaba en parte el actual patio principal, y numerosas casas y tiendas. La imagen de la zona nos ha llegado por medio del mapa de Roma de Antonio Tempesta de 1593, y coincide perfectamente con la descripción de las casas del cardenal Deza, relacionadas en su testamento, para delimitar los confines de su propiedad⁴³. Entre los ejecutores testamentarios del prelado encontramos al cardenal Francisco de Ávila, del que hemos localizado su testamento. Y es justamente gracias a este documento inédito que hemos podido localizar su residencia, la última tomada en consideración en este escrito.

Las últimas voluntades del Cardenal de Ávila, se escribieron en 1600 en su palacio que *llaman de Capo de ferro*⁴⁴, hoy palacio Spada. Del testamento del cardenal viene también a la luz que él había invertido entorno a 5000 escudos en las mejoras del palacio de Capodiferro y que Marzio Colonna había invertido otros 2000. Por lo que, precisa el cardenal, tras su muerte al Colonna le correspondía el volver a habitar en el palacio de Capodiferro. Según d'Avila, Colonna tenía el derecho de sentirse en su casa y, añade, que él podría terminar los trabajos en el palacio. D'Avila

40. En esta sede me limito a reproducir las noticias publicadas por el Padre Giordano, op.cit., Roma, 2006, pp.CI-CIII y por A. Anselmi, *Il palazzo dell'ambasciata di Spagna presso la Santa Sede*, Roma, 2001. Un estudio más profundo sobre el marqués de Villena y sus encargos en Roma, durante su embajada serán presentados por mí con ocasión del congreso "La corte en Europa: política y religión (siglos XVI-XVIII)" coordinadores: Prof. Dr. José Martínez Millán (Universidad Autónoma de Madrid-IULCE) que tendrá lugar en Madrid en el mes de Diciembre de 2010.

41. A. Anselmi, op. cit., Roma, 2001.

42. H. Hibbard, *The architecture of palazzo Borghese*, Roma, 1962. No obstante el cardenal Deza habitaba en el palacio por lo menos desde hacía un año, ya que en el mes de mayo de 1585, recibió una entrega de una ingente cantidad de paja. ASC-AU-Sez.1-Vol.606, no numerado.

43. El testamento nos ha llegado por medio de Dandalet T., "Spanish conquest and colonization at the center of the world: the spanish nation in Rome, 1555-1625" en *The Journal of modern History*, Vol. 69, n. 3, septiembre 1997, pp.479-511.

44. Pocos días antes de su muerte, en el mes de enero de 1606, el cardenal añadía algunos codicilos al testamento. Por lo tanto el cardenal residió en el palacio de Capodiferro por lo menos desde 1600 hasta su muerte. ASC-AU-Sez.1-Vol.619.

y Colonna, entre otras cosas, estaban unidos por otro asunto inmobiliario, porque el cardenal de Ávila vivía también de alquiler con el Duque Marzio Colonna en el palacio de Zagarolo, donde había invertido mil ducados en los trabajos de reestructuración⁴⁵. De estos últimos documentos, además de las grandes inversiones que realizó el cardenal de Ávila en esta construcción, emerge la estrecha relación que mantenía con el noble Colonna.

Estos importantes personajes ibéricos escogiendo para sus casas los palacios más representativos de la *Urbe* entraron rápidamente en relación con las familias romanas más ilustres. Desde este punto de vista, el trazado del mapa de las residencias españolas en Roma que se ha ido creando en este escrito, también corresponde a una continua trama de amistades y relaciones entre los nobles romanos y la comunidad española de Roma.

45. *Ibidem*.



Lám 1.- A.Tempesta, detalle palazzo Deza





La expresión artística como trasfondo de la Fe. La “nueva estética” del camino neocatecumenal

MARÍA DIÉGUEZ MELO
Universidad de Salamanca

Resumen: La dimensión religiosa del hombre ha hecho necesaria la creación de espacios litúrgicos, constituyendo éstos un cimiento de la historia de la arquitectura.

En la actualidad en una parte del arte sacro se puede detectar cierta vuelta a modelos iconográficos del pasado y en esta corriente se ubica la obra del español Kiko Argüello. En el seno del Camino Neocatecumenal, itinerario de iniciación cristiana fundado por él junto con Carmen Hernández, se está llevando a cabo un movimiento de renovación artística creando espacios arquitectónicos nuevos y recuperando el icono para el arte occidental. En el presente texto se analizarán las características de la nueva estética a través del ejemplo de la parroquia de Santa Catalina Labouré de Madrid.

Palabras Clave: arte sacro, fe, iconos, Kiko Argüello, Camino Neocatecumenal, parroquia Santa Catalina Labouré (Madrid).

Abstract: *The religious dimension of the man has done necessary the creation of liturgical spaces, constituting these a cimiento of the history of the architecture.*

In the actuality in a part of the sacral art can detect some turn to models iconográficos of the past and in this current situates the work of the Spanish Kiko Argüello. In the breast of the Way Neocatecumenal, itinerary of Christian initiation founded by him together with Carmen Hernández, is carrying out a movement of artistic renewal creating new architectural spaces and recovering the icon for the western art. In the present text will analyse the characteristics of the new aesthetics through the example of the parish of Santa Catalina Labouré of Madrid

Key words: *Sacred art, faith, icons, Kiko Argüello, Neocatecumenal Way. St. Catherine Labouré (Madrid).*

La dimensión religiosa del hombre ha estado presente desde el inicio de la civilización y hace necesaria la creación de espacios litúrgicos, por lo cual la historia de la arquitectura tiene en las construcciones religiosas uno de sus grandes cimientos. El Concilio Vaticano II supuso un punto de inflexión en el arte sacro del siglo XX, ya que se debieron traducir las nuevas geometrías rituales y la normativa litúrgica del espacio sagrado en una nueva organización de los espacios celebrativos. En este momento clave en la historia reciente de la Iglesia se manifestó un nuevo interés por la Liturgia, realizando investigaciones y experimentaciones orientadas a una renovación eclesial. Este interés se reflejó ya en los años anteriores a la convocatoria del Concilio, momento en el cual se avivó el interés por la liturgia lo que se manifestó en un estudio de la do-

cumentación histórica y la exigencia de una instrucción de los fieles para que participaran más activamente en la Liturgia.

En cuanto a la renovación del lenguaje figurativo, a lo largo del Concilio se puso énfasis en el necesario nexo entre el lenguaje verbal-sacramental y el figurativo. Así se trata de crear un lenguaje figurativo partiendo de los ritos formalizados (lenguaje figurativo de los símbolos y de los sacramentos), de los comportamientos (lenguaje figurativo del cuerpo y de las interacciones del grupo) y de las arquitecturas (lenguaje figurativo de los espacios, de los signos y de la iconografía) para así articular un proyecto moderno de espacio litúrgico.

Mientras que estas directrices emanaban de las sesiones conciliares, en el campo de la arquitectura contemporánea se contempla una problemática relacionada con los aspectos comunicativos de los espacios y de los edificios. Así mismo en el seno de la Iglesia católica se llevaron una serie de tentativas para dar forma sensible a la reforma litúrgica conciliar que afectaron a los lenguajes figurativos de las artes y de la arquitectura. Se han manifestado claramente la importancia de los signos y los símbolos de los ritos eliminando estratificaciones seculares o iconoclastas racionalistas que hacían inaccesible el lenguaje al hombre contemporáneo. Se busca volver a las experiencias de la Iglesia paleocristiana y unir las a imágenes actuales que lleguen al hombre contemporáneo. Un estudio sobre el planteamiento arquitectónico de las iglesias después del Concilio, o más bien sobre la expresión figurativa de una liturgia renovada, es además un estudio sobre las relaciones entre estructura simbólica de la experiencia litúrgica cristiana y su representación arquitectónica.

1. La "Nueva estética" del Camino Neocatecumenal

En una parte de la actualidad del arte sacro se puede detectar una vuelta a modelos iconográficos del pasado creando obras donde se intenta una recuperación de modelos figurativos que sirvan de nuevo para transmitir las verdades de fe en un mundo en progresiva descristianización. Dentro de esta corriente se puede ubicar la obra del español Kiko Argüello, pintor y fundador del Camino Neocatecumenal, itinerario de iniciación cristiana que surge a raíz del Concilio Vaticano II. En el seno del mismo ha tenido lugar una renovación artística que trata de llevar a la parroquia un movimiento de renovación estética buscando una expresión artística capaz de expresar los contenidos de la fe cristiana. Esta renovación se centra en dos puntos: el primero es crear espacios arquitectónicos nuevos y el segundo la recuperación del icono en el arte occidental. En cuanto a arquitectura se ha desarrollado un espacio denominado catecumenium que constan de un conjunto de pequeñas salas que complementan el espacio de la iglesia y que son utilizadas por pequeñas comunidades.

Francisco José Gómez de Argüello nace en León el día 9 de enero de 1939. Estudia Bellas Artes en la Academia de San Fernando de Madrid recibiendo el título de profesor de pintura y diseño. En 1959 consigue el Premio Nacional Extraordinario de Pintura con una obra titulada *Espera*, de estilo expresionista alemán. En 1960, juntamente con el escultor Coomontes y el vidrierista Muñoz de Pablos, funda el grupo de investigación y desarrollo del Arte Sacro «Gremio

62», con el cual buscaban renovar el arte religioso a través de un cambio en el templo evitando una arquitectura desarticulada. Juntos realizan varias exposiciones, una de ellas en el año 1962 en la Dirección General de Bellas Artes. Además representa a España, nombrado por el Ministerio de Relaciones Culturales, en la Exposición Universal de Arte Sacro en Royan (Francia) en 1960. En estos años disfrutó de una beca de estudio para buscar puntos de coincidencia entre arte protestante y católico, de cara al Concilio Vaticano II.

A su regreso a España se integra en un estudio en Madrid con una serie de artistas que buscaban hacer un arte integral relacionando la obra de arquitectos, escultores y pintores. Este matiz le acompaña en la actualidad en las grandes obras que acomete ya que colabora con un equipo de arquitectos y con un equipo de pintores y no solo realiza creaciones pictóricas sino que colabora en el diseño arquitectónico, de escultura, de vidrieras o textiles; todo ello destinado al culto.

Siguiendo la huella del P. Charles de Foucauld, en 1964 abandona su estudio de pintor marchándose a una barraca de tablas de Palomeras Altas, en la periferia de Madrid. Allí conoce a Carmen Hernández, licenciada en Químicas y en Teología y juntos entran en contacto con la renovación litúrgica del Concilio Vaticano II. En contacto con las parroquias de ambientes culturales diversos se perfila el Camino Neocatecumenal un "*itinerario de formación católica válido para la sociedad y para los tiempos de hoy*"¹ que busca descubrir y recuperar la riqueza del Bautismo basándose en el trípode: palabra, liturgia y comunidad cristiana. Después de casi cuarenta años de existencia y con presencia en más de cien naciones, este Neocatecumenado fue reconocido por el Santo Padre Juan Pablo II aprobando, en el año 2002, unos estatutos *ad experimentum* que han sido ratificados de manera definitiva por Benedicto XVI en el año 2008. En la actualidad Kiko Argüello, Carmen Hernández y el sacerdote italiano P. Mario Pezzi son hoy los responsables a nivel internacional del Camino Neocatecumenal.

La renovación pastoral que poco a poco se ha ido llevando a las parroquias a través del Camino Neocatecumenal hacía necesario redescubrir y desarrollar cauces de renovación estética (pintura, arquitectura, vidrieras, música, signos y ornamentos litúrgicos...), buscando una expresión artística capaz de expresar y revivir los contenidos de la fe cristiana en el hombre moderno. Argüello trata de llevar a la parroquia la imagen de una aldea celeste que ayude a crear un pueblo cristiano. Para este autor arte y evangelización van de la mano ya que según él «necesitamos recuperar una estética pero para tener una estética necesitamos primero tener una fe adulta»².

Las dos áreas en las que más ha trabajado Argüello han sido la ordenación arquitectónica y la pintura. En primer lugar, se buscaba dar nuevas soluciones arquitectónicas a las necesidades litúrgicas de una comunidad parroquial compuesta por pequeñas comunidades que se reúnen de manera independiente a lo largo de la semana, pero también era necesario un gran templo donde

1. Juan Pablo II lo definió de esta manera en la Epístola *Ogniqualvolta*, del 30 de agosto de 1990 (AAS 82 -1990-1515) y así aparece en el artículo 1 del Estatuto del Camino Neocatecumenal (*Neocatechumenale Iter Satatuta*, Desclée De Brouwer, Bilbao, 2002).

2. Entrevista a Kiko Argüello www.Idyanunciad.com/modules.php?name=News&file=article&sid=645 [Consulta: 24/09/2005].

todas ellas pudieran celebrar juntas la liturgia dominical. Además se intentaba que las asambleas ubicaran a los fieles de una manera centralizada para facilitar que la atención durante la liturgia esté dirigida hacia los focos litúrgicos situados en el centro de la asamblea. Esta relación entre los focos litúrgicos (sede, ambón, altar y piscina bautismal) y la asamblea se traduce en una planta centralizada cubierta por una cúpula que abre la tensión celebrativa hacia la escatología celeste.

En cuanto a la estructura de la parroquia desarrolla un nuevo espacio arquitectónico, denominado *catecumenium* que consiste en una estructura atómica donde se disponen diversas salas de celebración con todos los signos necesarios para el uso de una pequeña comunidad y otras tareas pastorales.

En cuanto a la pintura, su producción a partir de los años 80 se centra en una recuperación de la iconografía oriental. Se puede observar una clara inspiración en los iconos rusos, especialmente en las obras de Rublev, al que sigue en la mayoría de sus composiciones. Utiliza la tradición más antigua, el arte oriental y la iconografía bizantina, ya que le sirven para transmitir emociones a través de los misterios más importantes del cristianismo.

El uso del icono en el Camino Neocatecumenal se puede entender dentro de un contexto ecuménico del camino hacia la unidad entre la Iglesia ortodoxa con la iglesia católica. Estas pinturas, según su autor, tienen como primera misión la evangelización y para ello utiliza el canon iconográfico que ha conservado la Iglesia de Oriente partiendo de la tradición primitiva. Se busca recuperar una imagen y una estética capaz de reflejar el contenido de la fe. Para ello hay habla de plasmar nuestra fe en una estética no anacrónica ni arqueológica pero basada en la tradición iconográfica de la Iglesia lo que tenga como resultado unas formas artísticas puestas en función de la evangelización. Kiko Argüello considera estas obras como una forma de predicación y de evangelización ya que busca que con ellas se inicie una concepción artística y catequética de la parroquia en el nuevo milenio. Son parte de lo que él denomina Nueva Estética, necesaria para el hombre de hoy y según estos parámetros estilísticos ha sido realizada la parroquia de Santa Catalina Labouré, que veremos a continuación. Esta nueva estética sería un fruto de la renovación concilia que intenta dar respuesta a las necesidades de una nueva realidad parroquial atómica donde el espacio se organiza en diversas aulas celebrativas. Esta celebración en pequeños grupos, apoyada en geometrías sacramentales que favorecen la dinámica litúrgica, permite la interacción y mayor participación. Además la Nueva Estética intenta revalorizar los signos dando gran importancia a los focos litúrgicos unificados mediante los mismos materiales.

Además de la parroquia que nos ocupa, las obras de este autor se pueden centrar fundamentalmente en tres áreas geográficas. En primer lugar estaría España, donde inicia su producción. En Madrid ha proyectado la arquitectura de diversos *Catecumenium* y pintado diferentes temas iconográficos en las parroquias de El Tránsito (La dormición de la Virgen), de San José (La transfiguración), de La Paloma (ha diseñado y pintado la capilla dedicada a Pentecostés y un panel dedicado al Cordero apocalíptico) y en Santa Catalina Labouré, donde, conjuntamente con el arquitecto alemán Gottfried Klaiber, ha proyectado la arquitectura del centro parroquial y ha pintado una gran corona misteriosa sobre fondo de oro que decora todo el templo. Asimismo en

la parroquia de San Frontis de Zamora ha pintado un mural curvo con el Nacimiento de Jesús, el Bautismo y la Resurrección. En San Pedro del Pinatar (Murcia) ha pintado su última gran obra en España: un mural que como un retablo ocupa el ábside del templo. Entre todas sus obras realizadas en España destacan los paneles iconográficos y el conjunto de vidrieras realizados en el ábside de la catedral de la Almudena en Madrid.

En Italia se conserva otra gran cantidad de obras. Ha pintado grandes murales en la cripta de la iglesia de los Mártires Canadienses; en la iglesia y cripta de Santa Francesca Cabrini (Ascensión del Señor y Santísima Trinidad) y en la Iglesia de San Luis Gonzaga (Aparición de Cristo Resucitado a Santo Tomás). En Porto San Giorgio, cerca del Santuario de Loreto, se ha edificado el Centro Internacional para la Nueva Evangelización, según un proyecto de Kiko Argüello donde también ha realizado en vidrieras una gran crucifixión y una representación abstracta de la creación. En Scandicci (Florencia), ha pintado una corona misteriosa en el interior de la iglesia de San Bartolomé in Tutto y ha diseñado, junto con el arquitecto italiano Alberto Durante, un *Catecumenium*. En Piacenza, en la parroquia de la Santísima Trinidad, ha realizado una de las pinturas murales más grandes del mundo que, situada a modo de gran fresco en la cabecera de la iglesia, representa la Gloria de Cristo Resucitado sobre un fondo dorado.

El tercer centro de su obra es Israel. Allí se encuentra el Centro Internacional Domus Galilaeae. Este centro ha sido proyectado junto con los arquitectos A. Ábalos, G. Soler, M. Del Prete y A. Durante. Se trata de un centro de formación bíblica y de acogida de peregrinos en Tierra Santa, donde también ha realizado una pintura sobre el Juicio Final que preside la iglesia. Este conjunto ha sido enriquecido en el último año con un conjunto escultórico titulado "El sermón de la montaña". Se trata de un grupo en bronce dorado de ocho metros de diámetro colocado sobre la capilla del pequeño monasterio adosado a este edificio. Se ha inspirado en el fresco del Beato Angélico que se encuentra en el convento de San Marcos de Florencia y representa el momento en que Cristo pronuncia el sermón de la montaña al pie del lago Tiberiades³. Para su realización ha contado con la ayuda de dos escultores, el español Jesús Arévalo y el italiano Luca Santanicchia, y con la coordinación logística de Raffaele Turri.

2. Parroquia de Santa Catalina Labouré (Madrid)

La parroquia de Santa Catalina Labouré está situada en la Vicaría VI-VII del arzobispado de Madrid, dentro del distrito de Carabanchel en el sur de la capital de España. Este distrito, de aproximadamente 250.000 habitantes, está organizado administrativamente en los barrios de Comillas, Opañel, San Isidro, Vista Alegre, Puerta Bonita, Buenavista y Abrantes. Su territorio pertenecía a los municipios de Carabanchel Alto y Carabanchel Bajo, anexionados a Madrid en 1948⁴ como parte de las donaciones que Eugenia de Montijo realizó a órdenes eclesíásticas para

3. Mt 5, 1-12.

4. No todo el término municipal de Carabanchel Alto y Carabanchel Bajo fue unido a este distrito, sino que parte de estos municipios pertenece al actual distrito de Latina.

centros de educación y que actualmente se han convertido parcialmente en viviendas. Este barrio comenzó siendo una zona residencial y de veraneo para familias de clase alta de la capital, y en la década de los 60 experimentó un vertiginoso crecimiento de la población por la llegada de trabajadores emigrados de zonas rurales. En la actualidad es uno de los barrios madrileños más famosos de España por la cárcel de Carabanchel que se empezó a utilizar tras la guerra Civil para sustituir a la Cárcel Modelo. Sus edificios dejaron de utilizarse para fines carcelarios en 1998 y en la actualidad se utilizan para servicios sociales de la Comunidad de Madrid.

En cuanto a la parroquia de Santa Catalina Labouré fue creada en el año 1965 por decreto de erección, otorgado por el arzobispado de la ciudad, con fecha del 15 de agosto. Hasta 1998 no contaba con una sede propia, utilizando como sede parroquial la capilla del Instituto de Bachillerato "Emperatriz María de Austria", ubicado en la calle Antonio Leyva, espacio complementado con una serie de salas de celebración alquiladas en calles cercanas.

Desde el decreto de creación de la parroquia en el año 1965 se buscó un lugar donde erigir el templo. El 10 de febrero de 1973 fue suscrito un convenio entre el Excmo. Ayuntamiento de Madrid y el Arzobispado de Madrid-Alcalá, por el cual se permutaban una serie de parcelas del primero por unos terrenos propiedad del Arzobispado. A pesar de la existencia de estos terrenos, en estas parcelas no se podría construir una nueva Parroquia porque estaría muy cerca de las ya preexistentes. Por ello, no fue hasta el 28 de noviembre del año 1992 cuando el Ayuntamiento de Madrid, dentro del proyecto urbanístico "Plan Glorieta Elíptica", determina un terreno de la calle Arroyo de Opañel para la construcción de la parroquia. Dicho plan urbanístico perseguía reestructurar una zona de infraviviendas que ocupaban parte del barrio creando viviendas nuevas y zonas de recreo. Dentro del Plan General Urbano de Madrid se elaboró un proyecto de superficie conocido como Plan de Reparcelación Interna 11.3 que preveía una parcela de terreno destinada a la creación de un bloque de gestión y equipamiento, con terrenos para zonas sociales y de servicios a la comunidad, en el cual se ubicaría el edificio de la parroquia. El solar que se cede para la creación del templo y las dependencias parroquiales está ubicado entre la calle Arrollo Opañel, la calle Eusebio Morán, la calle de Santa Catalina Labouré y la calle Homero.

Con fecha de 28 de noviembre del año 1995 se produce el inicio de la construcción con una ceremonia de colocación de la primera piedra presidida por el Cardenal Arzobispo de Madrid, Monseñor Antonio María Rouco Varela, acompañado por las autoridades municipales, D. Alberto López Viejo, concejal del distrito de Carabanchel y Dña. Elena de Utrilla Palombi, concejala de Servicios Sociales.

El complejo parroquial que se puede observar en la actualidad se construyó en varias fases entre 1995 y 2003, consagrándose el templo el día 8 de junio de ese año. La primera fase abarca entre noviembre del año 1995 y septiembre del año 1998, fecha en que finaliza la primera etapa de construcción, que contempló la creación del centro parroquial donde se ubica la capilla del santísimo (utilizada como iglesia hasta la construcción del templo parroquial), salas de celebración, biblioteca, salón de ancianos, despachos parroquiales y de atención y la vivienda parroquial, todo ello alrededor de un gran patio central.

En 1999 tuvo lugar el inicio de la segunda fase que implicaba levantar el nuevo templo parroquial y una torre campanario. Las obras de edificación de esta fase finalizaron en 2003 con la ceremonia de consagración del nuevo templo de Santa Catalina Labouré, presidida por el Cardenal Arzobispo de Madrid Mons. Antonio María Rouco Varela.

Los autores del proyecto del templo y del complejo parroquial son los arquitectos Gottfried Klaiber y Ramón Lozano Zorita, en colaboración con el pintor Kiko Argüello, encargado de la parte estética y artística del proyecto que ha realizado un ciclo pictórico en la iglesia. Este grupo ha buscado en todo el proyecto arquitectónico y artístico que el diseño siguiera las indicaciones de la reforma litúrgica del Concilio Vaticano II para posibilitar una celebración participativa y para simbolizar una Iglesia renovada después del periodo conciliar. Según palabras del arquitecto alemán «es muy importante guardar y cuidar todos los signos»⁵ y revela que la planificación del espacio del templo «se basa en dos sacramentos: el Bautismo (representado en la pila bautismal) y la Eucaristía (representada en la mesa). Pila y mesa se encuentran en el centro del templo, para que todos puedan participar de la celebración y nadie se sienta excluido físicamente»⁶.

La arquitectura de la iglesia sigue un esquema de planta centralizada situando el altar en el centro de la asamblea y los distintos focos litúrgicos en un mismo eje longitudinal que avanza desde la puerta de entrada hasta la sede. Esta organización busca aplicar la normativa litúrgica del espacio sagrado que emana del Concilio Vaticano II⁷, en especial del capítulo VII de la Constitución *Sacrosanctum Concilium*⁸ completado por las indicaciones de la Ordenación General del Misal Romano⁹.

La aportación más importante de Kiko Argüello a este proyecto se concentra en la creación de lo que él llama *corona misterica*. Se denomina corona misterica a una amplia franja que circunda en la parte superior la totalidad del recinto de la Iglesia donde se representan pasajes bíblicos, en concreto de la vida de Cristo y la historia de la salvación. Son imágenes inspiradas en la iconografía de la Iglesia Oriental y sirven para representar los sacramentos celebrados en la asamblea uniéndola con la liturgia celeste.

Este tipo de creación no es novedad en la producción de Argüello ya que ha realizado distintas obras de este tipo, siendo la más conocida de ellas la realizada en la iglesia de San Bartolomé

5. *Revista Parroquial* «Duc in Altum», Madrid, año V, núm. 8, pág. 12.

6. *Ibidem*.

7. Las indicaciones sobre normativa litúrgica y sobre la ordenación del espacio sagrado no se reducen a las referencias dadas en el texto sino que también aparecen indicaciones al respecto en obras como la Constitución *Gaudium et Spes*, la Instrucción *Iter Oecumenici*, la Instrucción *Eucharisticum Mysterium*, el Bencional, el Código de Derecho canónico o textos pontificios como el Mensaje de Pablo VI Carta de Juan Pablo II a los Artistas (1999). Para una visión general de la Normativa Litúrgica del Espacio Sagrado se puede consultar la obra *Ambientación y arte en el lugar de la celebración* editada por el Secretariado de la Comisión episcopal de Liturgia, Madrid, PPC, 2006.

8. CONCILIO VATICANO II, *Constituciones. Decretos. Declaraciones. Documentos pontificios complementarios*, Madrid, BAC, 1965.

9. ORDENACIÓN GENERAL DEL MISAL ROMANO (3ª Ed.) comentarios de J. Aldazábal, Barcelona, Centro de Pastoral Litúrgica, 2005.

in Tutto, situada en Scandicci (Italia). La corona misteriosa de Santa Catalina Labouré guarda grandes similitudes con ella en la tipología de representación siendo diferentes únicamente en la cantidad de misterios representados ya que en aquella, más grande, se representan 15 escenas mientras que en la parroquia de Santa Catalina Labouré se representan únicamente once. Se trata de los principales misterios cristianos, cada uno en un paño del muro en torno al altar. Se representan, en orden desde la izquierda de la puerta de entrada, la anunciación, natividad, bautismo, entrada en Jerusalén, crucifixión, llanto sobre Cristo muerto, descenso a los infiernos, ascensión, pentecostés y dormición de la virgen completados con una deesis ubicada sobre el presbiterio. Siguen un orden cronológico desde la izquierda de la puerta de entrada pero el hecho de colocar en la parte central, en el presbiterio y sobre la sede del presidente, el icono de la deesis, da un significado escatológico a todo el esquema.

Para la elaboración de estas pinturas ha contado con un equipo de 18 pintores y artistas de diferentes países que han trabajado al estilo de los iconógrafos ortodoxos¹⁰ ya que han sido realizadas en un ambiente de ayuno y de oración casi monástico.

En cuanto al estilo, sigue la tradición de la iconografía oriental aunque innovando en el estilo, uniendo la tradición de oriente y occidente. En estas pinturas, el centro de perspectiva no está dentro del cuadro sino que está fuera ya que utiliza una perspectiva invertida centrada en el espectador. Esto es importante ya que esta pintura tiene la intención primera de la evangelización por lo que busca así relacionarse con el espectador. Además el fondo de oro también ayuda en la transmisión de los misterios cristianos ya que está anunciando desde el cielo una buena noticia, de forma que cuando se ve una pintura se realiza lo que ella misma anuncia, como hacen los sacramentos celebrados en el centro de la asamblea que realizan lo mismo que representan.

En cuanto a la técnica usada por Argüello para la realización de sus iconos no se trata de una técnica arqueológica sino que incorpora los avances de la pintura moderna. Actualiza las técnicas iconográficas orientales para llegar al hombre contemporáneo pero siempre siguiendo el canon del arte bizantino que tiene como una de sus normas principales la de respetar ese canon que viene dado por algunos pintores importantes como Rublev. Además, en sus pinturas, se puede ver la influencia de pintores como Matisse, Braque o Picasso.

Las pinturas están realizadas al óleo sobre muro preparado con estuco romano, utilizando pigmentos minerales naturales con tierras de óxido de hierro y otros minerales aglutinados con aceite de lino cocido y diluido con esencia de trementina.

10. CASAS OTERO, J. *Estética y culto iconográfico*, Madrid, BAC, 2003, p. 312.

Dans la zone de guerre. **La Gran Guerra vista por Ramon Pichot y otros artistas españoles¹**

ISABEL FABREGAT MARÍN
Gracmon, Universitat de Barcelona

Resumen: Con el título “Dans la zone de guerre” Ramon Pichot presentó en las Galeries Dalmau de Barcelona una serie de dibujos sobre la Primera Guerra Mundial cuando hacía más de un año que había empezado el conflicto. La comunicación se centra en las obras que artistas españoles (Ramon Pichot principalmente, Lluís Jou, Daniel Vázquez Díaz, etc.) realizaron durante la guerra. Analizando el punto de vista escogido por los artistas, los escenarios, el tratamiento dado a la guerra y su implicación personal. En el caso de Pichot, sus obras traslucen su partidismo por el bando aliado; su punto de vista pro-francés fue compartido por otros artistas también establecidos en Francia. Todas estas aportaciones son relevantes como testimonio directo de un episodio de la historia.

Palabras clave: Ramon Pichot; Primera Guerra Mundial; Conflicto bélico; Pintura; Primer cuarto de siglo xx.

Abstract: Under the title “Dans la zone de guerre” Ramon Pichot presented at the Galeries Dalmau in Barcelona a serie of drawings on the First World War when more than a year ago that had started the conflict. The communication focuses on works that Spanish artists (Ramon Pichot mainly, Lluís Jou, Daniel Vázquez Díaz, etc.) carried out during the war. Analyzing point of view chosen by artists, scenarios, the treatment of the war and his personal involvement. In the case of Pichot, his works show their partisanship for the Allies; his point of view pro-French was shared by other artists also established in France. All these contributions are relevant as direct testimony of an episode of history.

Keywords: Ramon Pichot; First World War; War; Painting; First Quarter of the 20th Century.

La investigación forma parte de la tesis doctoral en curso titulada *Ramon Pichot Gironès (Barcelona, 1871 - París, 1925)*. Este pintor y grabador barcelonés se había establecido en París a principios de siglo XX, se había casado con Laure Gargallo –la antigua modelo *montmartroise* conocida como Germaine–, y vivían en el barrio de Montmartre. En el inicio del

1. Esta comunicación se inscribe en el marco del proyecto *Los espacios del ocio en la Barcelona de 1900. Un proyecto de e-research en torno a los antecedentes de la industria cultural* (HAR2008-04327/ARTE) del grupo de investigación GRACMON de la Universitat de Barcelona. Y ha tenido el soporte del Comissionat per a Universitats i Recerca del Departament d'Innovació, Universitats i Empresa de la Generalitat de Catalunya y del Fondo Social Europeo.

conflicto se encontraba en el sur de Francia, en Ceret, con el escultor Enric Casanovas, visitando, como había hecho en otras ocasiones, a su amigo Manolo Hugué.²

Una etapa poco conocida de la vida de este artista son los años que duró la Gran Guerra. Durante los primeros meses desde el inicio del conflicto Ramon Pichot no sólo permaneció en territorio francés sino que fue testimonio de los acaecimientos al recorrer diferentes escenarios e ir dibujando la realidad que estaba viendo. Pichot elaboró estas obras entre agosto de 1914 y noviembre de 1915.³

Los títulos de los dibujos permiten conocer las distintas zonas, ciudades y pueblos del norte de Francia por donde Pichot se movió; aunque se desconoce cual fue el itinerario. Rehaciendo el recorrido de norte a sur: estuvo en el departamento del Pas-de-Calais (Carency y Arras), en el del Oise (Hameau-Pierrefonds, Méru, Compiègne y Beauvais); en el de la Marne (Reims, Sommesous), siguió el curso del Grand Morin, pasó por el departamento de la Seine-et-Marne (La Ferté-Gaucher y Barcy) y también paró en la Val-d'Oise (Mézières, Rus, Grisy y Livilliers). En esta última zona la parada estaría justificada por el hecho de que su familia política tenía propiedades, y varios de sus miembros se instalaron allí durante la guerra.

¿Qué motivos llevaron a Ramon Pichot a transitar por varias zonas gravemente afectadas por el conflicto? La hipótesis de corresponsal o de reportero en el frente de momento no es válida por el hecho de no tener indicios de que sus dibujos apareciesen periódicamente en alguna publicación. Una vez iniciado el conflicto, los extranjeros en Francia bien permanecieron en el país, o fueron al frente como voluntarios o bien volvieron a sus países. El mes de agosto de 1914 la “Pàgina Artística” de *La Veu de Catalunya* explicaba la situación de algunos de los artistas que se encontraban en París, y las decisiones que tomaron:

“Amb motiu de les actuals circumstàncies, són molts els artistes catalans residents a París que han tornat a la nostra ciutat. Entre altres bons amics, hem tingut el gust de saludar als distingits artistes senyors Smith i Otero. També és entre nosaltres l'escultor Gargallo. En general, la majoria dels artistes que són allí pensionats per les nostres corporacions oficials, continúen a la capital francesa. Entre ells se troben en Tomàs Aymat i en Josep de Togores, que segueixen els seus estudis i pensen continuar mentres les circumstàncies no els exigeixin son retorn”⁴

En lo que respeta a la situación personal de Pichot, el hecho de no ser ciudadano francés lo eximía de ir al frente.⁵ Por lo tanto, la serie de dibujos podría tratarse de una opción personal del

2. V. Richard de la Fuente, *Picasso à Céret (1911-1914). Des modernistes aux cubistes en Roussillon, Perpignan, mare nostrum*, 2002, p. 154.

3. Es decir, entre el inicio de la guerra y la primera exposición en torno a este tema que hizo en diciembre de 1915.

4. “Artistes catalans que tornen de París”, *Pàgina Artística de La Veu de Catalunya* [Barcelona], 27 de agosto de 1914, núm. 245, s.p.

5. Ramon Pichot no consta en los expedientes de nacionalización francesa (*dossier de naturalisation*) que conservan los Archives Nationales de París.

artista, la voluntad de inmortalizar los desastres que las tropas alemanas estaban ocasionando en su país de acogida: “expresa con su arte su amor a Francia y que ha recorrido con dolor una parte del territorio de la tragedia y que ha visto el triste éxodo de los desamparados y la arrogante marcha del ejército que pasa.”⁶ Su particular resistencia.

La manera cómo se desplazó también se desconoce, ¿estuvo en algún batallón? ¿O hizo visitas puntuales al frente, tal como las hicieron, por ejemplo, sus compatriotas Pere Ynglada y Agustí Calvet *Gaziel*? Ynglada recordaba esas visitas como algo extremadamente duro:

“Les visites al front eren realment penosíssimes. I no ho dic pas per les molèsties que poguessin imposar-me a mi, sinó per la impressió que forçosament havien de produir als *poilus* que n’eren objecte. Aquells homes ensorrats a les trinxeres improvisades en 1914, sots fangosos, excavats barroerament, que no tenien res a veure amb les que varen organitzar-se després, quina mirada ens clavaven en veure’ns desaparèixer en direcció a rera guarda després d’haver concedit una lleugera ullada a llur misèria i d’haver tot just presentit l’angúnia constant en què vivien!”⁷

En cuanto a la iconografía escogida, Ramon Pichot representó iglesias y casas bombardeadas, destruidas, saqueadas; granjas abandonadas; la población huyendo dejando atrás pueblos destrozados. También se interesó por el descanso de los *Poilus* (el sobrenombre de los soldados franceses); y las *routes* hacia distintas poblaciones. En definitiva, el protagonismo de las obras recaía en las víctimas civiles y en los pueblos devastados; obviando los temas más desagradables relacionados con la muerte: “No els seus ulls han cercat batalles i carnatges, ni aeries fantasies destructores, sinó aquella recollida i íntima pietat que traspúa del silenci de les coses caigudes i que omple d’interès la llar apagada de la masía solitaria i la sequedat dels camps abandonats i les runes de la Catedral”⁸

Sólo en contadas ocasiones captó el campo de batalla y el frente, como los dibujos con los títulos explícitos *Bataille (Marne)*, *Bombardement* y *Dans l’attente (sur le front)*. En otros dibujos, en cambio, prefirió representar campos solitarios, almiarés, paisajes de Francia con una quietud que no dejaba entrever el drama que había detrás.⁹

El tipo de técnica y de soporte –lápices de colores sobre papel– son consecuencia lógica de las circunstancias, ya que si Ramon Pichot (y por extensión, cualquier otro artista) tenía que ir desplazándose, sus instrumentos tenían que ser preferiblemente fáciles de transportar y de guar-

6. “La exposición Pichot”, Iberia [Barcelona], 4 de diciembre de 1915, núm. 35, p. 3.

7. C. Soldevila (ed.), *Records i opinions de Pere Ynglada*, Barcelona, Aedos, 1959, p. 53.

8. R. Marquina, “Prefaci”, en *Exposició de dibuixos de R. Pichot*, Barcelona, Galeries Dalmau, 1915, s.p.

9. “Muchos de ellos no dan ni impresión de la guerra, porque es tan dulce el país de Francia, se siente tanto el reposo y la majestad, la calma del paisaje que cuando deja de atronar el cañón y cuando la ola de invasión está ya lejos, todo adquiere de nuevo aspecto riante. (...) Pichot ha preferido darnos a conocer, los lugares quietos y las notas calladas de la guerra. Apenas terminada la batalla, lejos del estruendo guerrero, el paisaje de Francia adquiere de nuevo su gala y belleza. Y esto es como un símbolo de la Francia inmortal.” (“La exposición Pichot”, Iberia [Barcelona], 4 de diciembre de 1915, núm. 35, p. 4).

dar rápidamente.¹⁰ Además, la técnica se adecuaba al sentimiento de fragilidad que Pichot quería transmitir. En lo que respeta a las dimensiones –siempre teniendo en cuenta las características de los dibujos que se han podido localizar–, en general, y como es obvio, coinciden las medidas en dos tamaños: uno pequeño (24 x 31 cm) y otro mayor (45/50cm x 60 cm), hecho que plantea la duda de si pudo realizar estos últimos in-situ. Resolviendo parcialmente esta duda, el periódico *La Veu de Catalunya*, afirmaba que la mayoría eran sacados del natural.¹¹

Los dibujos tienen un estilo propio, muy personal que Ramon Pichot únicamente utilizaría para representar la Gran Guerra. Era un estilo distinto respecto a los dibujos que había realizado anteriormente, y que abandonaría pasado el conflicto. Se mantenía en un estilo figurativo y realista, alejado de las vanguardias, tal como el artista había estado haciendo, y como lo continuaría hasta el final de su vida.

Son dibujos muy sintéticos, escogiendo los elementos esenciales de cada una de las situaciones representadas. Pichot los realizó con un trazo sencillo; utilizando un punto de vista frontal, muy cercano al lugar de los hechos. La crítica destacaba en algunos de ellos el sentido decorativo, “que en alguns moments diríeu après en la llunyana sabor de les estampes japoneses.”¹² El artista se interesó sobre todo por los contornos de las figuras, marcando las expresiones con la finalidad clara de transmitir el sentimiento de desamparo y tristeza de las víctimas. Los fondos con el cielo azul y blanco lleno de nubes con marcado contornos es otro elemento que caracteriza estos dibujos, dado que en muchos de ellos Pichot repitió este detalle.

El tratamiento que Ramon Pichot dio al conflicto bélico no fue épico, al contrario, sencillamente buscaba mostrar de forma elocuente el dolor, la fragilidad, la pena. Tuvo la voluntad de dejar constancia de la realidad todo y el punto naif del trazo de los dibujos. Pero esta realidad también fue selectiva, al retratar a Francia como víctima de las barbaries alemanas; mostraba, por lo tanto, su partidismo por el bando aliado.

Estos dibujos de la Gran Guerra formaban una serie que el artista expuso al menos en tres ocasiones mientras duró el conflicto. Por primera vez los mostró en su ciudad natal, en las *Galeríes Dalmau*¹³ cuando hacía un año y pocos meses del inicio del conflicto con el título “*Dans la zone de guerre*”. La muestra le valió el reconocimiento y la aprobación de la crítica barcelonesa que remarcaba el sentido decorativo de las obras, el tratamiento elegante que hacía el pintor a pesar del tema; además de valorar su posicionamiento con Francia. El año siguiente, en 1916, presentó la misma exposición al público bilbaíno en el Salón de la Asociación de Artistas Vas-

10. C. Maingon, “Les Salons du rappel à l’ordre, Paris 1914-1925: des artistes français aux artistes indépendants”, 2 vol., [Microficha], Nanterre, Université Paris X - Nanterre, noviembre 2006, vol. 1, p. 36.

11. “Exposició Pichot”, Pàgina Artística de La Veu de Catalunya [Barcelona], 18 de noviembre de 1915, núm. 309, s.p.

12. R. Marquina, op. cit., s.p.

13. Exposició de dibuixos de R. Pichot, Prefacio de Rafel Marquina, Barcelona, *Galeríes Dalmau*, del 1 al 15 de diciembre de 1915.

cos.¹⁴ Y posteriormente, en 1917, y con un título menos explícito, en la Galerie Druet¹⁵ de París. Algunas de las obras expuestas en París ya formaban parte de colecciones particulares. El catálogo de la exposición aporta datos interesantes al indicar los propietarios de los dibujos. Excepto Albert Nassi que era su cuñado, el resto de obras con propietario pertenecían a artistas amigos suyos: Paco Durrio, Utrillo, Ignacio Zuloaga, Santiago Rusiñol, y de otros a quien seguramente conocía como Giran Max. Por lo tanto, más allá de ser una exposición comercial, podría haber una finalidad de propaganda ideológica. La crítica francesa también tuvo interés por los dibujos: “Traits et tons sont si judicieusement notés qu’ils construisent sans effort, en leur fruste subtilité (...) Quel repos de ne percevoir ici nulle contrainte, tant l’accord est intime entre le métier et le sentiment!”¹⁶

La serie estaba formada por una cincuentena de dibujos; se encuentra en la actualidad completamente dispersa en colecciones privadas.¹⁷

Las obras tienen interés como documento gráfico de un episodio de la historia. Esta idea era compartida por el crítico de *Vell i Nou*, que subrayaba por encima de todo el valor testimonial: “cal remarcar en aquests dibuixos el caràcter de reportatge, l’emoció del moment. Són dibuixos fets amb una mica de febre, depressa, i no es pot anar amb calma aquests dies d’angoixa. Tenen ara el valor del moment i tindran demà un valor històric.”¹⁸ Dentro de la trayectoria del propio artista es la única producción artística que por el momento se le conoce durante los años que duró el conflicto (a excepción de su participación en el *Primer Saló d’Humoristes* de Barcelona de 1916); además de ser la única de carácter histórico.

El conflicto visto por otros artistas

La experiencia de Ramon Pichot fue compartida por otros muchos artistas, ya estuviesen activos en el frente o como espectadores en la retaguardia. Dado que el artista que se estudia realizó los trabajos en Francia, se han buscado otros artistas vinculados al país y que también hubiesen tratado el tema. En lo que respecta a los artistas franceses, hay muchísimos ejemplos, así como enfoques: combates, la gloria del propio ejército, paisajes de guerra y de muerte, ruinas, la vida cotidiana en el frente, etc.¹⁹ Algunos de los autores fueron, por ejemplo, el dibujante ya

14. P. Mur Pastor, *La Asociación de Artistas Vascos*, Bilbao, Museo Bellas Artes de Bilbao, Caja de Ahorros Vizcaína, 1985, pp. 236-237

15. *Exposition de 50 pastels de R. Pichot*, Paris, Galerie E. Druet, del 29 de octubre al 10 de noviembre de 1917.

16. C. Misme, “Petites expositions”, *La Chronique des arts et de la curiosité* [París], octubre-diciembre 1917, núm. 4, p. 59.

17. Se han localizado dibujos en colecciones privadas de Madrid, Barcelona, Cadaqués y París. Algunos de ellos han salido a subasta en España y Francia.

18. *Vell i Nou* [Barcelona], 15 de diciembre de 1915, núm. 15, p. 13.

19. Sobre el tema de la guerra vista por artistas: *La Guerre de 1914-1918. Par quelques artistes*, Paris, Musée des arts décoratifs, 1940; L. Gervereau, C. Prochasson (dir.), *Images de 1917*, Paris, Musée d’histoire contemporaine, 1987; F. Lacaille, *La Première Guerre Mondiale vue par les peintres*, Paris, Citédis, 1998; *Croquis et dessins de poilus*:

consagrado Jean-Louis Forain, Vlaminck, Dunoyer de Segonzac, Roger de la Fresnaye, Maurice Utrillo, Raymond Renefer, André Fraye o Félix Vallotton. Así como otros extranjeros como el inglés John Singer Sargent.

En cuanto a los artistas españoles, se han recogido algunos ejemplos, no con la voluntad de ser una relación exhaustiva de todos los artistas que trataron el tema de la Gran Guerra, sino de verlo desde diferentes puntos de vista y técnicas: desde el dibujo casi fotográfico, al grabado o la pintura alegórica.

Empezando por un artista que ya había demostrado sus dotes como dibujante de actualidad, está la figura de **Josep Simont**.²⁰ Entre 1914 y 1919 ejecutó una serie de dibujos que fueron publicados en *L'illustration*. Los temas serían variados: hechos históricos y de la vida política, sucesos bélicos y sus consecuencias, así como escenas anecdóticas y cotidianas.²¹ Glòria Escala destaca la calidad fotográfica de las obras de Simont;²² por lo tanto, alejado del tratamiento que Pichot dio a las escenas del conflicto (espontáneas, rápidas, poco detalladas). La manera de tratar el tema coincidía con la de Pichot: “tot i que l'artista no va evitar mostrar els horrors en el camp de batalla (...) el conjunt dels seus dibuixos sobre la guerra era més aviat esperançador. Es tractava, en definitiva, d'imatges que no evitaven la tristesa, la por o la mort, però que de cap manera les mostraven amb tota la seva veritat sinó d'una manera continguda”.²³ Aunque sí que se distanciaban en cuanto al posicionamiento, ya que “l'artista no va ser tampoc obertament crític amb les conseqüències de la guerra”.²⁴

El dibujante **Pere Ynglada** vivía en París desde hacía años, se quedó allí y fue otro testimonio del conflicto. En sus memorias publicadas por Carles Soldevila recordaba las motivaciones que lo indujeron: “Les meves vinculacions franceses i el meu juvenívol entusiasme m'empenyeren a desplegar algunes activitats, entre les quals destacava la de corresponsal de guerra, enterament honorífic, car no vaig cobrar sou de ningú”.²⁵ Ynglada vio los campos de batalla y las trincheras; durante estas visitas realizó dibujos, algunos de los cuales fueron publicados en sus memorias. Éstos, por su factura rápida, están en la línea de los de Ramon Pichot.

Otro artista testimonio de la guerra fue el grabador **Lluís Jou**, quien expuso en Barcelona poco después de Ramon Pichot, entre otros temas, una serie de grabados con escenas de la gue-

une collection du ministère de la Défense, Paris, Somogy éditions d'art, Ministère de la Défense. DMPA, 2002; o el Mémorial pour la paix. *La couleur des larmes: les peintres devant la Première Guerre Mondiale*, 1998. [En línea]. Disponible en: <http://www.art-ww1.com/fr/visite.html> [Consulta: 15 septiembre 2010].

20. G. Escala, El dibuixant Josep Simont i Guillén (1875-1968), reporter gràfic de la I Guerra Mundial, Barcelona, Rafael Dalmau, 2002.

21. *Ibidem*, p. 62.

22. “en alguns d'ells, l'estil acurat i meticulós, els recursos compositius, l'acció en els personatges, la instantaneïtat, entre d'altres, són aspectes formals molt propers a la fotografia”. (*Ibidem*, p. 11)

23. *Ibidem*, p. 75.

24. *Ibidem*, p. 75.

25. C. Soldevila (ed.), op. cit, p. 51.

rra europea. El semanario *Iberia* (nacido como instrumento propagandista de la causa aliada) publicó algunos de ellos de la serie de aguafuertes “Los Bárbaros” donde las atrocidades de los *boches* (alemanes) tenían el protagonismo.²⁶ Anteriormente había publicado álbumes con aguafuertes sobre la guerra como *Barbares* (1914), *Les Héros* (1915) o *Spolium* (1915).²⁷ Se trataba pues, de “*La Guerre documentaire, que Jou se mit à fournir en champs de bataille, paysages désolés et villes en ruines.*”²⁸

Daniel Vázquez Díaz²⁹ también demostró su convicción por la causa aliada. Durante los años de la guerra el pintor andaluz instalado en París realizó diversas series de dibujos y grabados (litografías, aguafuertes, aguafuertes coloreados) donde se veían las consecuencias del conflicto bélico. La serie *Las ciudades mártires* se centraba en las ciudades de Reims, Arras y Verdun que él mismo había visitado (primero como dibujos y posteriormente grabados); también fueron testimonio gráfico del momento sus series de litografías *Las madres* y *Los héroes*.

En un planteamiento completamente distinto a los ejemplos de artistas vistos hasta ahora, están las pinturas alegóricas que *Josep M. Sert*³⁰ realizó con el tema de la Gran Guerra. Se trata de diferentes decoraciones: pinturas en el salón de baile de Coombe Court (1915), pinturas en el salón de Port Lympne en Folkestone (1915, fueron destruidas) y las pinturas del Maricel de Sitges (1916-17). Éstas últimas fueron un encargo de Charles Deering.

26. “con un desenfado y un realismo que sólo puede encontrarse en la tradición española, y con una fantasía al evocar el horror, digna del lapiz de Caillot, el grabador Luis Jou, presenta en distintas fases y acciones todos los episodios de la invasión alemana. Los rehenes, las violaciones, los incendios, el pillaje, la matanza, el éxodo, el hambre, la inútil crueldad.” (“El arte catalán por Francia”, *Iberia* [Barcelona], 1 de enero de 1916, núm. 39, p. 3.

27. N. Clément-Janin, *Les estampes, images et affiches de la guerre*, Paris, *Gazette des beaux-arts*, 1919, p.14-15; y F. Carco, J. Cassou, *Notre ami Louis Jou*, Paris, M-P. Trémois, 1929.

28. F. Carco, J. Cassou, op. cit., p. 52.

29. I. García García, “Asomarse al caleidoscopio. Vázquez Díaz entre 1904 y 1924”, en J. Brihuega, I. García (dir.), *Daniel Vázquez Díaz, 1882-1969*, Madrid, Bilbao, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Museo de Bellas Artes de Bilbao, 2004, pp. 21-53.

30. José María Sert 1874-1945. Madrid, Ministerio de Cultura. Dirección General de Bellas Artes y Archivos. Centro Nacional de Exposiciones, 1987. Y V. Pascual, Sert, el darrer pintor muralista, Barcelona, Publicacions de l’Abadia de Montserrat, 1997, p. 33-37.

Recuerdos de la esfera: Multiplicidades termo-esféricas en el arte contemporáneo

MIGUEL FERNÁNDEZ CAMPÓN
Universidad de Extremadura

Resumen: Con la presente comunicación proponemos una interpretación alternativa sobre algunos artistas contemporáneos a partir del eje teórico fundamental del concepto de *esfera*, desarrollado por el filósofo alemán Peter Sloterdijk en su trilogía “*Esferas*”. Analizaremos desde las primeras agrupaciones humanas en torno a un fuego central, hasta la definitiva conclusión de la esfera en el siglo XX y su fractura a partir de los atentados terroristas con los que se inició el siglo XXI, llevando a cabo un recorrido por artistas como Goya, Picasso, Cattelan o Ter-Oganyan.

En las conclusiones de nuestro trabajo planteamos como la morfología esférica de los sistemas de inmunidad ha sido sustituida por una multiplicidad de micro-esferas estético-sociales de ficción eventual, manifestándose las mismas en creadores como Lars Von Trier, E. Neto, M. Abramovic o Anish Kapoor, hasta culminar con las pequeñas agrupaciones esférico-solidarias en torno a una multiplicidad de centros térmicos de debilitamiento del fundamento.


Palabras clave: Sloterdijk, esferas, terrorismo, arte contemporáneo, ontología estética.

Abstract: *With this paper we propose an alternative interpretation on some contemporary artists from the fundamental theoretical axis of the “Sphere” concept, developed by the German philosopher Peter Sloterdijk in his trilogy “Spheres”. We will analyze from the first human groups around a central fire, until the definitive conclusion of the sphere in the twentieth century and its break from the terrorist attacks that began with the twenty-first century, conducting a tour by works of artists like Goya, Picasso, Cattelan or Ter-Oganyan.*

The conclusions of our work suggest as spherical morphology immune systems have been replaced by a multiplicity of micro-social-aesthetic spheres of fiction possible, showing them too artist as Lars Von Trier, E. Neto, M. Abramovic, Anish Kapoor, culminating in small spherical-solidarity groups around a multiplicity of weakening foundation thermic centers.”

Keywords: *Sloterdijk, sphere, terrorism, contemporary art, aesthetic ontology.*

Introducción

 Qué queremos decir cuando decimos que todo es perfecto? La narración que presentamos no es otra cosa que una aproximación a la perfección, una presentación de las posibilidades de vivir, en el mundo “*abismado*”¹ actual, del modo más satisfactorio posible. Para ello,

1. Nos referimos a la noción de no fundamento planteada por Heidegger. Véase: G. Vattimo, “Introducción a Heidegger”, Editorial Gedisa, Barcelona, 2002.

atendiendo al mundo de las imágenes, pensaremos la perfección a partir de la forma simbólica asociada a ella.

Si existe una forma a la que podamos asociar la noción de perfección, esa forma es la esfera. Las características de la esfera indican una regularidad perfecta siempre y en todos los casos. No hay nada exterior o mundano que pueda alterarla o modificarla. En la esfera lo problemático deja de existir, estamos a salvo y nos limitamos a ser. Podemos afirmar sin equivocarnos que, mientras vivamos en la esfera, nada nos puede suceder. Pero la pregunta fundamental a plantear en nuestro relato es la siguiente: ¿Cómo afecta la esfera perfecta a nuestras sociedades contemporáneas? ¿Es posible vivir sin esferas? ¿Padecemos, aún, en el siglo XXI, el recuerdo y la psicosis de lo esférico? ¿Cómo, y en qué momento comenzó el deseo del hombre de residir en esferas?

El fuego como centro del uno-todo esférico

A partir de la trilogía *Esferas*², del filósofo alemán Peter Sloterdijk, desarrollaremos el eje temático de nuestra interpretación. Según Sloterdijk, será Vitruvio el primero que reflexione sobre la manera primitiva de construir de los seres humanos³. A este respecto, el ingeniero romano afirmará que los primeros asentamientos se formaron entorno al confort generado con el surgimiento del fuego. Para que el calor confortable y beneficioso se distribuyese a todos los miembros del grupo por igual, bastaba con situarse en un círculo, formando una esfera entorno al fuego central, y constituyendo el primer igualitarismo térmico. En diferentes fotografías dedicadas a las costumbres antropológicas de aborígenes es posible observar un grupo humano sentado en círculo, dispuesto a encender una hoguera. En ellas se muestra como, a partir del punto central térmico, se articula un pre-asentamiento humano, constituyendo con ello la primera esfera discreta de confort y calor. Estar en la esfera significa gozar provechosamente de los beneficios inmunizadores de lo térmico, significa la transición desde el *ser-que-se-desplaza-en-lo-frío* al *ser-que-permanece-en-lo-cálido*. Si antes se era movilidad grupal diseminada, ahora se es comunidad que permanece en la constitución endógena de lo esférico.

No reflexionaremos sobre el desarrollo histórico-formal de la esfera. Lo que aquí y ahora destacamos es lo siguiente: con la construcción de murallas y de límites, el mundo exterior ingobernable comienza a pertenecer a la *esfera-del-adentro*. En términos filosóficos-hegelianos

2. P. Sloterdijk, "Esferas I. Burbujas. Microesferología", Ediciones Siruela, Madrid, 2003. P. Sloterdijk, "Esferas II. Globos. Macroesferología", Ediciones Siruela, Madrid, 2004. P. Sloterdijk, "Esferas III. Espumas. Esferología plural", Ediciones Siruela, Madrid, 2006.

3. (...) la construcción sigue una fuerza centrípeta que produce, primero, la reunión de los seres humanos, para despertar, después, en los ya reunidos la necesidad de cobijo. En el corazón de las reuniones humanas actúa una comodidad o conveniencia, descubierta casualmente pero convertida de inmediato en imprescindible, una *magna comoditas*, que exige ser complementada por un segundo confort: la casa. El fuego mima a los seres humanos y los hace dependientes del relax y de la holganza. (...) El calor del fuego doméstico reúne a los seres humanos en un lugar de encuentro como si fuera en torno a un foco ígneo. (...) Así pues, un socialismo térmico en el comienzo, una reunión originaria en torno a un fuego cuidado, (...) y con todo eso: la experiencia paradigmática de que el calor de la irradiación se difunde regularmente por todos lados en torno al fuego central." P. Sloterdijk, "Esferas II", op. cit., pp. 203-204.

es posible decir que, en la esfera que crece, el espíritu consigue absorber la exterioridad en una macro globalidad *psico-térmica*. Ser comienza a significar sólo y exclusivamente *ser-en-la-esfera*, en la esfera térmica del confort, en la esfera comprensible del lenguaje, en la que cada punto del espacio reclama el derecho de recibir la influencia benefactora del centro.

Incluso, desde esta perspectiva, no podemos sino considerar la razón ilustrada sino como el establecimiento de un centro-fundamento racional-inteligible, una macro-esfera de comprensión que, cuando ilumina y calienta a los hombres, les sirve como impulso de mejoramiento de su humanidad (esfera térmico-racional de la ilustración que ha continuado proyectando su influencia en el siglo XX).

Pero no todo ha sido ni es tranquilidad, bienestar y confort en la creación de esferas de inmunidad. Serán las diferentes formas bélicas, y en la actualidad el terrorismo, las manifestaciones de un des-contento *exo-esférico* y *endo-esférico* que llegará a fracturar la esfera *psico-térmica* de la perfección clásico-moderna.

Hacia el terrorismo como fractura en el uno-todo

Para comprender lo que decimos, llevaremos a cabo un recorrido desde la guerra tradicional hasta los atentados terroristas con los que se abre definitivamente la historia del siglo XXI.

Si nos trasladamos a la invasión francesa del territorio español, comenzaremos a comprender la definitiva disolución de lo esférico y de las propiedades cobijantes del fuego central. En *Los fusilamientos del 3 de mayo*, de Goya (1814) el fuego del farol ya no es el fuego entorno al cual se reúnen provechosamente los configuradores de la esfera, sino el fuego descentrado que ilumina a los presentes como *seres-sin-posposición*⁴. No es una comodidad para vivir más, sino una amenaza que anuncia la inmediatez de la muerte. Aquí nada queda postergado al tiempo del después. La *différance* derridiana⁵ no es un *morir-después*, sino un morir ahora, en un fracaso absoluto de la ausencia. Si en el *Altar de Wesfalia* los personajes gozaban *psico-térmicamente* de las virtudes del centro y el calor les permitía vivir durante más tiempo, en *Los fusilamientos del 3 de mayo* la luz del farol ilumina la diseminación fría de los que tienen que morir ahora.

En este sentido, la representación pictórica de lo térmico de la guerra hallará su máximo esclarecimiento en *El Guernica*, de Pablo Picasso (1937). Lo más destacable de esta pintura, en

4. Según Alfonso E. Pérez Sánchez: "El personaje central, con su camisa blanca deslumbrante, con sus brazos abiertos y levantados, se transforma en un puro grito plástico. Las formas abiertas y divergentes como una explosión, la cegadora claridad radiante que capta y refleja la luz de la linterna en el umbral de sombra hacen de este lienzo y en especial de esta figura una de las más gloriosas anticipaciones de ciertas telas contemporáneas que, con medios enteramente plásticos, intentan comunicar el grito, la desesperación o la brutalidad." Citado en: M. B. Mena Marqués, R. Maffei, "Goya", Unidad Editorial, 2005, p. 148.

5. "(...) la acción de dejar para más tarde, de tomar en cuenta, de tomar en cuenta el tiempo y las fuerzas en una operación que implica un cálculo económico, un rodeo, una demora, un retraso, una reserva, una representación (...). Diferir en este sentido es temporizar, es recurrir, consciente o inconscientemente a la mediación temporal y temporizadora de un rodeo que suspende el cumplimiento o la satisfacción del "deseo" o de la "voluntad", efectuándolo también en un modo que anula o temple el efecto." J. Derrida, "Márgenes de la filosofía", Ediciones Cátedra, Madrid, 2003, p. 43.

términos termo-esferológicos, es la inclusión de un sistema de iluminación frío: la lámpara superior con su bombilla central⁶, con sus estructuras triangulares limitadas que nada emanan, ya no funciona como centro de emanación para el confort del Uno-Todo, sino como frialdad de los que, en definitiva, mueren o han muerto ya. Incluso podemos observar en la obra la aparición de dos centros lumínicos: no estamos ya ante la totalidad inclusiva de un fuego central, sino ante el desdoblamiento del centro en dos esferas: la esfera del progreso tecnológico y la esfera de lo ético-moral, por lo que la residencia en la interioridad tranquila del Uno-Todo se torna aquí imposible. La luz que no llega al espacio produce la catástrofe de la esfera, pues su espacio ha dejado de ser homogeneidad que propague el calor del centro. Incluso los centros térmicos humanos ya no funcionan: la madre ya no puede amamantar a su hijo muerto, no puede atraerlo a su confortabilidad cálida. El ser es aquí *animal-que-muere-ahora* y no después, y consecuencia de este ahora no-benefactor del centro es la fractura de la homogeneidad espacial. El Guernica no puede, al menos, después de lo ya dicho, no contemplarse como una acumulación de escombros de lo *esfero-térmico* y como la extinción del fuego central, convertido ahora en las cenizas grises⁷ de la totalidad.

Quizá la manifestación más esclarecedora de la ruptura político-religiosa del Uno-Todo podamos observarla, sin ninguna mediación, en la obra del artista italiano Maurizio Cattelan, titulada *La nona ora* (1999)⁸ [IMAGEN 1]. En ella observamos la creación mediante material plástico de la figura del papa Juan Pablo II, que yace sobre una alfombra roja tras haber sido derribado por

6. "El sol desapareció sustituido por una especie de tulipa en perspectiva en cuyo centro situó la bombilla eléctrica. (...) esa bombilla (...) se convertirá en el vértice de una pirámide luminosa que es como un caleidoscopio de destellos y de sombras. Al final parece como si toda la representación se hubiera colocado en el interior de un cristal de roca y la viéramos en el instante fugaz en que una súbita explosión lo está quebrando en mil pedazos. Pero la tulipa no tiene los bordes redondos sino puntiagudos". J.A. Ramírez, "Guernica. La historia y el mito, en proceso", Sociedad Editorial Electa España, Madrid, 1999, p. 51.

7. "El cuadro está pintado en blanco y negro, con una gama variadísima de grises y algunos toques azulados casi imperceptibles (...) pudieron influir en Picasso las imágenes en blanco y negro de la destrucción de Guernica, publicadas por los periódicos de la época. Pero no debemos desdeñar otros factores, como los grabados o dibujos surrealistas que actuaron como precedentes. (...) El cine de los años treinta era en blanco y negro, y esta pintura es algo así como la escena culminante de una película mítica y trágica ideal. (...) Las fotos de Dora Maar eran en blanco y negro, naturalmente, y quizá eso condicionó una orientación cromática similar por parte del pintor; entre el flash de la cámara (...) y el destello lumínico de las bombas (...) en el cuadro, hay una secreta afinidad; se trata en ambos casos de luces cegadoras, que se comen el color." *Ibidem*, pp. 45-47. "La técnica utilizada y la opción por la monocromía se ajustan perfectamente a una obra que pretende denunciar las consecuencias luctuosas y destructivas de un acontecimiento bélico." P. Esteban; M. De Serio, "Picasso. 1915-1973", Unidad Editorial, Fuenlabrada (Madrid), 2005, p. 126.

8. "Otro de los protagonistas ocultos en algunas de sus obras es el paso del tiempo, como ocurre en *La nona ora* del año 2000, en el que el papa Juan Pablo II cae víctima de un meteorito caído del cielo: el azar también marca el tiempo de aquellos símbolos del deseo de trascendencia que se encarna en los seres humanos." J. Guirao, "Mauricio Cattelan", en: VV.AA., "Revista Descubrir el arte". Año IX, nº 100, pp. 85-86. "..."; el papa golpeado por un meteorito (*la nona ora*, 1999); (...) Presentando figuras históricas y héroes cotidianos, Cattelan sigue un camino ya trazado anteriormente por rufianes, prestidigitadores y charlatanes. Los artistas han buscado muchas veces refugio en su propio arte dando lecciones magistrales como si fueran profetas." VV.AA., "Art Now. Arte y artistas a principios del nuevo milenio", Taschen, Colonia, 2005, p. 60.

un meteorito. Pueden observarse, en la misma estancia, los cristales rotos de la cubierta destruida. Lo más exterior, un meteorito, acaba impactando contra el centro de lo más interior, el fuego central, la figura del papa. La esfera térmica ha quedado fracturada, permitiendo que penetre en ella el frío extraño del exterior. El humorismo de Cattelan tiene aquí que interpretarse como la evidencia de que las esferas y los centros-fundamentos de lo religioso y lo político son ya, tras la transformación en la historia de los conceptos clásico-modernos de inmunidad, operativamente imposibles en el nivel psico-filosófico. Que Cattelan exponga esta obra en el año 1999 no deja de recordarnos el terror del año 1000, prefigurando, sin duda, aunque de modo casual, el neo-terror venidero del siglo XXI.

El siglo XXI vendría a constatar que, sin duda, estamos muy lejos de residir en lo *cobijante-seguro*. El 11 de septiembre de 2001 los terroristas musulmanes Mohammed Atta y Marwan al-Sehhi, penetraron en el corazón del centro político-económico occidental, desplegando contemporáneamente la diferencia filosófica y fracturando radicalmente, en el plano real, la tranquilidad del Uno-Todo. El fuego ocasionado tras el choque de los dos aviones contra cada una de las Torres Gemelas, su posterior derrumbe, y el enorme espacio vacío generado tras éste, puede interpretarse como la extinción del centro auto-cobijante y como la neo-fractura colosal de la imposibilidad de centro. Desde entonces, y pensando los atentados posteriores de Madrid, Londres y Moscú, como meros revivals de la extinción del centro, no existe centro entorno al que sea posible agruparse. Todo fuego central se convierte en susceptible de ser peligroso. El ser, en lugar de pensarse como lo máximamente cercano, como *ser-de-confianza*, puede comenzar a interpretarse, a partir del 11 de septiembre, como lo máximamente sospechoso⁹. Si el hombre bélico comprendido de modo tradicional fue, desde siempre, el enemigo que perturbaba la tranquilidad de nuestra esfera, disparando contra nosotros pero jamás contra sí mismo, el hombre contemporáneo y su neo-terrorismo de la inmolación, ha de pensarse como cápsula terrorista que, extrañamente, desde dentro, pone en peligro la estabilidad *psico-térmica* propia.

En relación directa con lo anterior, la obra de Avdei Ter-Oganyan, titulada *Esto no es una bomba*¹⁰, [IMAGEN 2] que el artista ruso presentó en Turín, en la exposición *T1: el síndrome de Pantagrúel*, celebrada en el año 2006, y en la Bienal de Estambul de 2007, se muestra muy esclarecedora a este respecto. Ter-Oganyan diseminó una multiplicidad de artefactos con apariencia de explosivos dentro del espacio de celebración de ambos eventos expositivos, convirtiendo a la obra objetual en sí en un eventual *objeto-de-desconfianza*. Si antes la escultura se concebía como objeto susceptible de apreciación estética tranquila y reposada, en la que permanecer a salvo en la unidad del Uno-Todo, ahora pasa a ser *objeto-del-terror*, con capacidad para fracturar y desregular el confort *psico-térmico* de la esfera perfecta.

9. Interpretamos así el giro de Sloterdijk acerca de la guerra atmosférica, en la que lo más familiar, el aire, se torna susceptible de ser mortal. Véase: P. Sloterdijk, "Esferas III", op. cit.

10. R. Bosco, "El arte del exceso", Diario El País [Madrid], Babelia, 7 de enero de 2006, p. 12. R. Bosco, "El Arte como activismo en la Bienal de Estambul", Diario El País, [Madrid], 8 de septiembre de 2007, p. 45.

Ante el panorama actual, ¿es posible, todavía, un espacio para el fuego? ¿Pueden crearse, hoy, espacios de inmunidad, en los que estemos resguardados del frío y del extrañamiento exterior? ¿Es posible residir en un confort *psico-térmico* más allá de la extinción del fuego central?

Las esferas como centros calefactores individuales

Una vez perdida la certeza de nuestra permanencia en el Uno-Todo, y una vez que hemos dejado de ser *seres-para-la-muerte*¹¹ (que mueren después debido a las propiedades inmunizadoras de lo termo-esférico) a causa de la emergencia terrorista actual, ¿cómo es posible recuperar la *completitud* de nuestro ser?

La respuesta nos la proporcionan algunos de los artistas más importantes del siglo XX y XXI, aquellos que, sabiendo que no residimos en la esfera clásica del Uno-Todo, han sabido apostar por la creación de centros eventuales de *calefacción centralizada*. Como nos muestra el fragmento de la película *La Flor de mi secreto* (1995), de Pedro Almodóvar, en la que Marisa Paredes hace pedazos un marco de canicas (procedente del MOMA de Nueva York)¹², la violencia endógena de la esfera ha terminado por fracturar la misma, generando múltiples esferas o bloques autoerráticos¹³. Si antes la esfera se regía por un fundamento político-religioso o político-filosófico, un grupo innumerable de artistas han mostrado como, a pesar de la innegable fragmentación de lo total, se pueden crear centros térmicos en lo parcial¹⁴. Se trata de generar una multiplicidad de situaciones no estresantes en referencia al fuego central, creadoras de una nueva sublimidad. En términos heideggerianos (pero al mismo tiempo pervirtiendo la esencia filosófica de su *doctri-*

11. "Cuando Heidegger, en 1927, en *Ser y Tiempo*, hablaba con prolijidad ontológica del rasgo existencial del ser-para-la-muerte, magistrados y médicos de ejecución norteamericanos ya habían puesto en funcionamiento un aparato que hacía del respirar-para-la-muerte un proceso ópticamente controlado. No se trata ya de "avanzar" hacia la muerte propia; ahora se trata de mantener fijo al candidato en la trampa-aire letal." P. Sloterdijk, "Esferas III". Op. cit., p. 100.

12. A. Holguín, "Pedro Almodóvar", Ediciones Cátedra, Madrid, 2006, p. 283.

13. Entendemos por bloques autoerráticos una multiplicidad de esferas térmicas no (en sentido heideggeriano) arrojadas del ser, sino como bloques de devenir con posibilidad de auto-complementación estética. Sobre los bloques autoerráticos Sloterdijk enunciará lo siguiente: "El bloque autoerrático se experimenta en este momento como el inquietante ser que irreductiblemente no es cosa alguna y que tampoco puede ser entendido como reflejo de las cosas. (...) A partir de ahí, no soy más que el escenario de una pregunta. Mi vida es un teatro del estremecimiento de que tengo ser algo diverso de todo aquello que goza de *confort*, cosa entre cosas, ser entre seres. ¿Por qué me toca a mí? (...) Los bloques autoerráticos están dispersos en el paisaje de sus congéneres como hermanos de las cabezas megalíticas de las islas de Pascua, resueltos, según parece, a no dejarse arrebatar el secreto de su presencia por investigación alguna." P. Sloterdijk, "Extrañamiento del mundo", Pre-Textos, Valencia, 2008, pp. 29-31.

14. "En contraste con todo esto, *Esferas III*, ofrece una teoría de la época actual bajo el punto de vista de que la "vida" se desarrolla multifocal, multiperspectivista y heterárquicamente. Su punto de partida reside en una definición no-metafísica y no-holística de la vida: su inmunización ya no puede pensarse con los medios de la simplificación ontológica, de la recapitulación de la esfera-todo lisa. Si "vida" actúa ilimitadamente, conformando espacios de diversas maneras, no es sólo porque cada una de las mónadas tengan su propio entorno, sino más bien porque todas están ensambladas con otras vidas y se componen de innumerables unidades." P. Sloterdijk, "Esferas III", op. cit., p. 23.

na), se trata de construir centros térmicos emanantes, que en su carencia de fundamento, irradian eventualmente ficciones originarias en la termo-esfera propia.

Si contemplamos una escena de la película *Los idiotas*, realizada por Lars Von Trier (1998), quizá lleguemos a comprender mejor lo que decimos. En la escena los personajes, sentados en círculo en torno a un espacio vacío, hacen girar una botella: a aquel que la botella señale cuando se detenga, tendrá que interpretar el papel de idiota en contextos sociales vergonzantes. Lo importante es que el fuego central de la esfera del Uno-Todo ha quedado sustituido por un centro lúdico de unión, que crea una micro-esfera eventual de diversión, de actuación y de ficción estética¹⁵. El idiotismo fingido de los personajes no deja de funcionar como postura auto-calefactora del individuo, ajeno a las grandes ficciones sobre esferas de globalidad.

Desde otra perspectiva estético-conceptual será Anish Kapoor quien comience a cicatrizar la fracturas del Uno-Todo, estableciendo múltiples centros calefactores de experiencia estética inmunizadora. Kapoor cerrará eventualmente la apertura hacia el exterior, como en la obra titulada *La curación de Santo Tomás* (1989) [IMAGEN 3]. En la pared de la sala de exposiciones el artista ha realizado una pequeña abertura, muy similar en su forma a la apertura de una herida¹⁶. Pero en este caso, no se presenta como una fractura que amenace con la catástrofe del espacio de la sala. Si comparamos dos imágenes pertenecientes a un ámbito próximo en iconografía, es posible comprobar que nada tiene que ver la pintura de Mark Tansey, denominada *La duda de Santo Tomás*, realizada en 1990, con *La curación de Santo Tomás*. Mientras la duda se muestra amenazante, la curación permite nuestra cercanía con lo central. La introducción de la mano en el costado caliente de Cristo no es otra cosa que la penetración en un centro térmico de inmunidad: estamos en lo cálido de la certeza, y la sala de exposiciones se muestra como un *ansiolítico-del-adentro*. Nuestro tocar, por primera vez, se vuelve tranquilizador. No estamos ante los fríos dispositivos terroristas de Ter-Oganyan, que amenazaban con dinamitar el espacio, no estamos ante *seres-de-intocabilidad* ni de alerta, y no es necesario activar las emergencias ante la posibilidad de la

15. "Se trata, en especial, del concepto de *juego*. (...) ¿Cuándo hablamos de juego, y qué implica ello? En primer término, sin duda, un movimiento de vaivén que se repite continuamente. (...) El juego aparece entonces como el automovimiento que no tiende a un final o una meta, sino al movimiento en cuanto movimiento, que indica, por así decirlo, un fenómeno de exceso, de la autorrepresentación del ser viviente. (...) una determinación semejante del movimiento de juego significa, a la vez, que al jugar exige siempre un "jugar-con"." H-G. Gadamer, "La actualidad de lo bello", Ediciones Paidós Ibérica, Barcelona, 2002, pp. 66-69.

16. "... las grietas, las heridas, las aberturas son zonas de contacto entre el interior y el exterior, entre la oscuridad y la luz, entre lo divino y lo humano, son pues, también, lugares mágicos para la sanación, donde se produce la transformación y la transustanciación. Esta idea se ve muy bien reflejada en una de las obras más representativas de Kapoor de finales de los años ochenta: *The Healing of Saint Thomas* ("la curación de Santo Tomás") de 1989. Se trata de una hendidura hecha con pigmento rojo en una pared blanca a la altura de los ojos; como si fuera el corte limpio del filo de la lanza en el cuerpo de Cristo, la pequeña hendidura se convierte en un verdadero atisbo de lo carnal en el inmaterial muro. En la historia de Santo Tomás la duda y el escepticismo le llevan a tocar la herida del costado de Jesús para comprobar que éste realmente ha resucitado; una vez que toca la herida, tiene lugar una especie de curación mediante la que el apóstol comienza a "ver"; gracias a la utilización de sus manos, de su vista, le es dado comprender lo que hay más allá de la herida." E. Fernández del campo, "Anish Kapoor", Editorial Nerea, Donostia-San Sebastián, 2006, pp. 38-39.

catástrofe del exterior. Ahora estamos bajo el influjo de una calidez tranquila, pues el neo-fuego ha retornado hacia nosotros.

Por su parte, el brasileño Ernesto Neto generará centros esféricos calefactores, micro-esferas en las que la blandura, lo táctil¹⁷ y lo olfativo nos convierten en devenires¹⁸ que se correlacionan con lo esférico. [IMAGEN 4] Las post-estructuras sensoriales de Neto nos ayudan a crear pequeñas esferas individuales de confort y calor.¹⁹ En términos post-heideggerianos, nos somos *onto-teólogos*²⁰ que tuvieran el mundo a su disposición (estamos incluso más acá del *ser-a-la-mano* de *Ser y Tiempo*²¹), sino seres intra-uterinos que residen en un centro calefactor estéticamente generado²². Frente a las macro-esferas del fuego central que hoy se han vuelto imposibles, Neto crea lugares para *seres-en-lo-térmico*, lugares donde residir, pequeñas cápsulas confortables inmunizadoras del frío exterior. Aquí estamos cómodos, tranquilos, pues un centro *psico-térmico* de confort nos inmuniza. Neto parece afirmar, junto con Sloterdijk, que, quien no tiene un amigo, es decir, quien ha perdido una centralidad acompañante e inmunizadora junto a la que residir, tiene una manta²³.

También lo místico, entendido como creación de experiencias que rememoran la cercanía al fuego central, será conformador de nuevas micro-esferas de calefacción inmunizadora. Si, según Wittgenstein²⁴ lo místico es comprender el mundo como un todo limitado, Marina Abramovic creará calefactores individuales que en su concepción del límite funcionen como micro-esferas de inmunidad. Ello lo ejemplifica la serie *La cocina. Homenaje a Santa Teresa*²⁵. En la cocina de un edificio abandonado de Gijón y que servía como orfanato a las monjas de clausura durante el período franquista, la artista configura su éxtasis térmico. No es extraña la elección de la cocina como lugar de desarrollo de sus fotografías y *performances*. Ha sabido comprender que el hombre es el *ser-que-se-alimenta*, por lo que el espacio donde se producen los alimentos calientes conser-

17. G. Deleuze, "Francis Bacon. Lógica de la sensación", Arena Libros, Madrid, 2005.

18. G. Deleuze; F. Guattari, "Mil Mesetas. Capitalismo y esquizofrenia", Pre-Textos, Valencia, 2006.

19. "Ahora, con esas esculturas, a mí me gustaría ofrecer a la gente un lugar donde se sientan bien, aunque sea una cosa muy rápida". A. Pedrosa, E. Neto, "Charla de Bar", en: VV.AA., Arte y Parte, Editorial Arte y Parte, Santander, 2006, p. 60.

20. G. Vattimo, op. cit.

21. M. Heidegger, *Ser y Tiempo*, Editorial Trotta, Madrid, 2003.

22. "Efectivamente, las camas y sus utensilios, sobre todo las almohadas, cojines, cobertores, sábanas, plumones y edredones, remiten tan clara como discretamente al órgano-para-ti originario. En su familiar insignificancia, estos objetos de uso diario siguen cumpliendo, también para los sujetos adultos, la función del *con* en tanto originario complementador y creador de espacio íntimo. (...) La teoría de la proyección del *con* permitirá, no en último término, una deducción psichistórica de las culturas de la cama." P. Sloterdijk, "Esferas I", op. cit., p. 327- 329.

23. *Ibidem*, p. 329. "quien no tiene amigos, siempre puede tener una manta."

24. "6.45. La visión del mundo *sub specie aeterni* es su visión como-todo-limitado. El sentimiento del mundo como todo limitado es lo místico." Citado en: I. Reguera, "Ludwig Wittgenstein", Editorial Edaf. Madrid, 2002, p. 290.

25. <http://www.rtve.es/noticias/20091106/marina-abramovic-pope-performance-expone-madrid/299742.shtml>. Consultada el día 15 de septiembre de 2010.

va un significa especial. La vida podría girar entorno al estar junto al fuego y los alimentos de la cocina, pues siempre que se resida en ella se adquiere una relación de intimidad con el fuego. Y en esta cercanía sucede lo imposible: el cuerpo de la santa comienza a elevarse, hasta situarse en el centro geométrico del espacio. Ya no importa el espacio caldeado térmicamente de la totalidad, sino la residencia y la permanencia en el riesgo del centro. El poder como fundamento se abisma en el centro otro de lo místico, en un centro eventual y construido, en el extra-radio del Uno-Todo. Desde el espacio del frío exterior hacia al centro intenso de una neo-mística alternativa, como si en el peligro mereciéramos, a veces, la perfección.

No es posible ejemplificar la multiplicidad de pequeños centros *térmo-estéticos* creados por los artistas contemporáneos. Pero, para terminar, quizá debiéramos aludir a un modo de micro-esfera que se ha convertido, y quizá continúe vigente en el futuro, en un comportamiento referencial de nuestras sociedades contemporáneas, como son los encuentros conmemorativos post-terroristas en torno a un círculo, como sucede en el Monumento a las víctimas del 11 de marzo en Madrid²⁶ [IMAGEN 5]. El silencio y el vacío generados por el terrorismo, la extinción del fuego central, ha sido sustituida por un centro eventual de pequeños fuegos, en los que el silencio ya no tiene sentido como conexión con las esferas cósmicas del Uno-Todo, sino como generación de territorios eventuales de no-violencia²⁷ que incrementen, en su debilidad y fragilidad, nuestras pequeñas esferas de inmunidad.

26. www.estudiofam.com. Consultada el día 15 de septiembre de 2010.

27. Según Richard Rorty: "Ponerse fuera del *lógos* metafísico es casi lo mismo que cesar de buscar el poder y contentarse con la caridad. (...) Pienso en el declinar del *lógos* metafísico como un declinar en la intensidad de nuestro intento por participar en el poder y en la grandeza. La transición del poder a la caridad y la del *lógos* metafísico al pensamiento posmetafísico son ambas expresiones de una voluntad de aprovechar las oportunidades que se nos ofrecen, en lugar del intento de escapar de nuestra finitud alineándonos con un poder infinito." R. Rorty; G. Vattimo, "El futuro de la religión. Solidaridad, caridad, ironía", Ediciones Paidós Ibérica, Barcelona, 2005, p. 86.



Imagen 1. Maurizio Cattelan. *La nona ora*, 1999



Imagen 2. Advei Ter-Oganyan. *This is not a bomb*, 2006

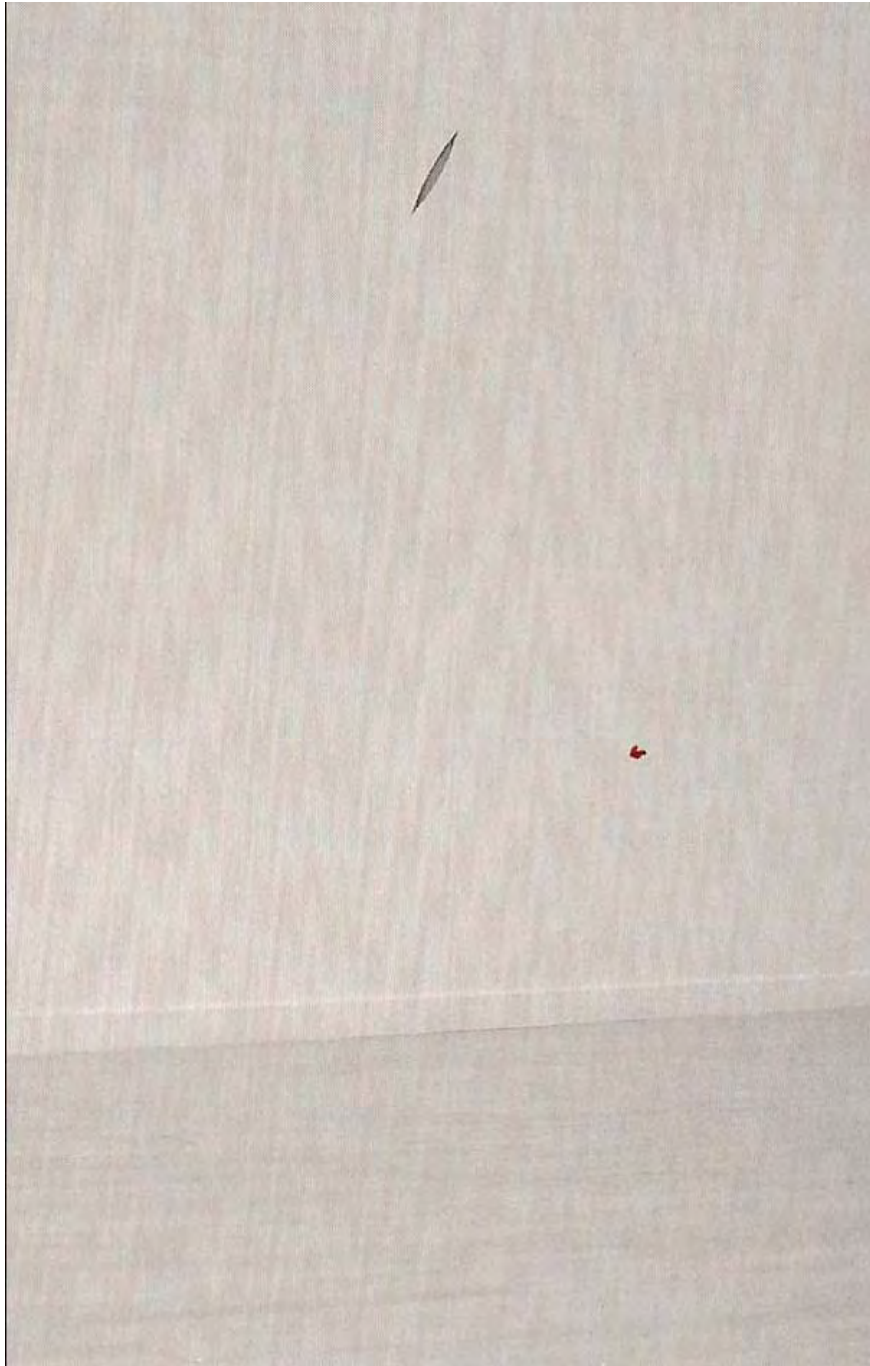


Imagen 3. Anish Kapoor. *La curación de Santo Tomás*, 1989

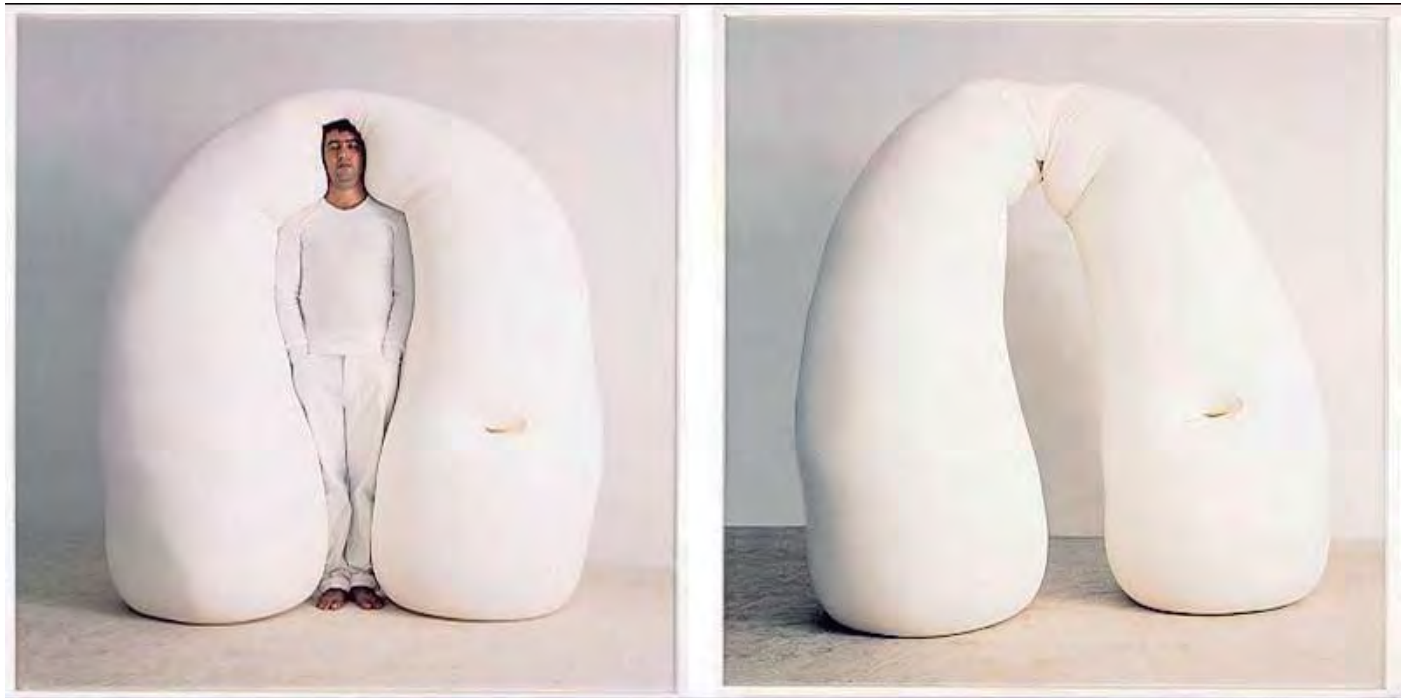


Imagen 4. Ernesto Neto. *O tempo e o sono vazio*, 1999



Imagen 5. Estudio de Arquitectura FAM. *Monumento conmemorativo a las víctimas del 11-M*, 2007

Sobre el gremio de carpinteros de Sevilla en el siglo XVIII: La exclusividad del culto a San José

M^a MERCEDES FERNÁNDEZ MARTÍN
Universidad de Sevilla

Resumen: El oficio de los carpinteros siempre fue muy necesario para la vida ciudadana de ahí, que desde antiguo, estuviese controlado por las Ordenanzas municipales. Los distintos gremios relacionados con el trabajo de la madera, generalmente conocidos como "gremio de los carpinteros", se dividieron en diferentes especialidades, según el tipo de trabajo que realizaran. En las Ordenanzas de Carpinteros de Sevilla, recopiladas en el siglo XVI, se recogen de manera pormenorizada las competencias que tenían cada uno de los grupos, pero la dinámica económica y social va a propiciar numerosos cambios. Aunque el estudio de este colectivo ha sido abordado desde diferentes puntos de vista, estos no se han detenido en valorar el importante papel que tuvieron en el desenvolvimiento de las actividades sociales y religiosas, sin olvidar su relevancia en la evolución de las formas artísticas, en un siglo en el que el gremio como institución está llamado a desaparecer.

Palabras clave: Gremio de carpinteros. San José. Hermandades. Sevilla . Siglo XVIII

Abstracts: *The trade of carpenter has always been very necessary for the life in the city. Due to that reason it has been under the control of the municipal ordinances since long ago. The different guilds related to the craft of the wood, generally known as "Guild of Carpenters", was divided into several specialities, depending on the kind of work they would realise. In the Carpenters Ordinances of Seville, compiled in the 16th century, the competences of each group is highly specified but the social and economic dynamics were going to favour a number of changes on it. Despite the study of this guild has been raised from different points of view, they did not just value the important role the guild had in the development of the social and religious activities, but also their relevance in the evolution of the artistic forms, in a century in which the guild is meant to disappear.*

Keywords: *"Guild of Carpenters", Saint Joseph, Fraternities, Seville, 18th century.*

El gremio de carpinteros de Sevilla fue uno de los más potentes a lo largo de toda su historia, si bien en el siglo XVIII empezó a experimentar el lógico agotamiento de su estructura. Su estudio ha sido abordado desde diferentes puntos de vista, siendo muy numerosas las publicaciones que han visto la luz a lo largo de los años, pero muy pocas las que tratan sobre la hermandad, estrechamente vinculada con los aspectos profesionales del gremio y, aunque fueron asociaciones con funciones diferentes, sus estructuras se entrecruzan en muchas de sus actividades¹.

1. De una manera general el gremio de carpinteros de Sevilla ha sido tratado desde antiguo. El estudio del mismo se remonta a Gestoso con su *Ensayo de un diccionario de los artífices que florecieron en Sevilla desde el siglo XIII al XVIII*, para, a través de los años, ir enriqueciéndose desde diferentes puntos de vista.

El sector más numeroso de los oficios relacionados con la madera fue el de los carpinteros de lo blanco, dividiéndose desde principios del siglo XVI en dos grandes ramas: los carpinteros de “obra de afuera”, o de armar, y los carpinteros de tienda. Los primeros especializados en obras de cubrición, estrechamente relacionadas con la arquitectura, mientras que el otro lo formaban un grupo amplio de artesanos entre los que se encontraban ebanistas y ensambladores, encargados de labrar piezas de tienda, mobiliario y el portaje para las viviendas². Estos carpinteros, llamados también de lo primo, se rigieron por Ordenanzas propias, con una gran autonomía y pujanza que llevó a los carpinteros de lo blanco a proponer en el siglo XVIII la unión de ambos sectores, a lo que se opusieron los carpinteros de obra fina³.

Desde sus inicios la asociación gremial estuvo unida a la constitución de hermandades o cofradías con fines religiosos y ayudas sociales, no estando muy claras las delimitaciones de unas y otras⁴. Así, a lo largo del siglo XVI y en los primeros años del siguiente, fueron muchas las hermandades y cofradías que encontraron sus orígenes en las corporaciones profesionales de la ciudad, prolongándose incluso en el siglo XVIII, cuando surgen nuevas corporaciones asistenciales sin vinculación gremial. No obstante, en las primeras Ordenanzas del gremio publicadas en Sevilla en 1527 por Juan Varela de Salamanca, reimpresas de nuevo en 1632, no se hace mención a su función asistencial.

En el aspecto normativo, las Ordenanzas atendieron estrictamente la regulación del oficio, mientras que las Reglas o Estatutos de las hermandades y cofradías desarrollaban básicamente la atención espiritual y el auxilio social de los agremiados así como la asistencia funeraria. Eran redactadas por los mismos hermanos y, posteriormente, podían ser ratificadas por la autoridad eclesiástica, aunque no siempre se daba esta particularidad. Con el paso del tiempo, las cofradías asumieron muchas atribuciones en la organización del gremio, produciéndose una interrelación entre los fines de ambas instituciones, por lo que la mayoría de las hermandades exigían a sus miembros que fueran maestros de la profesión. Esta identificación corporativa entre el gremio y la cofradía se detecta aún más durante el siglo XVIII, cuando, de una manera sorprendente, se produce un gran auge del asociacionismo, en unas fechas en las que teóricamente los gremios estaban perdiendo la importancia que habían gozado en siglos anteriores.

Un excelente trabajo es la obra conjunta de Bernal, Collantes y García-Baquero, titulado *Sevilla de los gremios a la industrialización* y el de Vicente Romero Muñoz *Fuentes para el estudio de los gremios en Sevilla*. Más específico es el pequeño ensayo *El gremio de los carpinteros sevillanos* publicado por el Marqués de San José de Serra en 1937 y el trabajo de Toajas Roger, M^a Ángeles, *Diego López de Arenas carpintero, alarife y tratadista en la Sevilla del siglo XVII*, Sevilla, 1989. Recientemente han visto la luz varios artículos que relacionan al gremio con otras asociaciones, caso del gremio de albañiles, abordada, entre otros, por Herrera García y Cruz Isidoro. Este último a su vez ha estudiado también la hermandad de los carpinteros en su última etapa.

2. Carpinteros de lo grueso, de ribera y violeros se constituían en gremios independientes.
3. Gestoso y Pérez, José, *Ensayo de un diccionario de los artífices que florecieron en Sevilla desde el siglo XIII al XVIII*, Sevilla, 1899, pp. 53 y ss.
4. La Real Academia Española identifica los términos hermandad y cofradía, usados de forma indistinta para denominar a las corporaciones de seglares dedicadas al fomento del culto y a la ayuda social entre sus componentes.

La devoción a San José como patrón de los carpinteros se remonta a la creación del gremio, si bien algunos autores afirman que en un principio, y en algunas ciudades, fueron los santos Paulino y Cícero quienes ostentaron el patronazgo de los artesanos de la madera⁵. El tema josefino ha tenido una amplia representación en el arte sacro al ser uno de los santos de mayor devoción entre los fieles, con una iconografía muy variada. Va a ser a partir del siglo XVII cuando el culto a este santo se universalice y el fervor que adquirió hizo que una festividad en el año no fuera suficiente para satisfacer la piedad popular, ampliándose con otras fiestas relacionadas con el santo como la de los Esponsales de la Santísima Virgen y San José, fijada el día 23 de enero. El impulso definitivo vino dado por la Orden de los Carmelitas Descalzos y Santa Teresa de Jesús que difundió su devoción eligiéndolo patrono de la Orden en 1621 e institucionalizándose la fiesta de su Patrocinio en 1789. La elección del Santo como patrón de los carpinteros es antigua al afirmar la tradición que el santo había ejercido tal oficio. Los evangelistas Mateo (13:55) y Marcos (6:3) aluden a que San José fue un *tekton*, palabra que significa en general mecánico y, particularmente carpintero, aceptándose popularmente esta última definición. No obstante, ha sido la literatura apócrifa la que ha dado más información sobre algunos episodios de la vida de San José y su condición de carpintero⁶.

En Sevilla, en el siglo XVIII, la devoción a San José estaba muy extendida, siendo el titular de un número considerable de hermandades o asociaciones piadosas, entre las que destacaba la de los carpinteros de lo blanco. Según el Estado General, redactado por el Intendente Pablo de Olavide en 1771 en cumplimiento de las órdenes del Conde de Aranda, Presidente del Consejo de Castilla, bajo la advocación de San José existían varias hermandades o cofradías pero únicamente las del convento de la Victoria, de carpinteros de ribera y la de la calle Manteros, de carpinteros de lo blanco, estaban vinculadas con un gremio. Como instituciones religiosas, estas hermandades canalizaban la sensibilidad religiosa popular en torno a la figura de su patrón que les servía de símbolo aglutinante. Las otras hermandades eran las de la Congregación de San José de la parroquia de Santa María, la cofradía de San José del colegio del Santo Ángel, así como otras sin especificar que se veneraban en retablos callejeros o altares⁷. Asimismo, dado lo popular de su devoción, rara era la parroquia o convento en la que no se venerara a este santo. Sin lugar a dudas la fundada en la calle Manteros, era la que gozaba de una mayor devoción popular, más allá de la de los propios integrantes del gremio. Precisamente el no querer perder su preeminencia entre los devotos llevó a la hermandad a embarcarse en un largo proceso, a juzgar por la cantidad de tinta y papel que se gastó, con la hermandad de los aserradores de madera. Este tuvo su inicio en 1736, continuado en 1753 y prolongándose durante más de un año.

5. Díez G. O'Neil, José Luis, *Los gremios en la España Imperial*, Madrid, 1941, pp. 43.

6. Entre dichas producciones apócrifas pueden destacarse el *Evangelio de Santiago*, el *Pseudo-Mateo*, el *Evangelio de la Natividad de la Virgen María*, la *Historia de José, el Carpintero*, y la *Vida de la Virgen y Muerte de José*.

7. Rodríguez Mateos, Joaquín, *Las cofradías y las Luces*, op. cit., pp. 68 y ss.

Aunque se conserva la capilla de la hermandad, poco se conoce sobre la actividad de la misma si exceptuamos el reciente trabajo de Cruz Isidoro sobre los últimos años de existencia, una vez desaparecido el gremio⁸. El funcionamiento de la misma no debía diferir mucho de otras cofradías mejor estudiadas y de las que se conserva una amplia documentación. Pero, sin lugar a dudas, un aspecto común a todas las hermandades fue la exclusividad en la titularidad de sus patronos, lo que conllevaba poder pedir limosna sin competencia.

De la de carpinteros de lo blanco, que según Matute, *tenían desde lo antiguo, en calle Manteros un hospital con capilla, dedicada al Patriarca San José*⁹, no se conservan las Reglas aunque se conocen algunos de sus estatutos. Asimismo hay una descripción física de las mismas, escritas en diecinueve hojas de pergamino en cuarta y encuadradas con unas tapas forradas de terciopelo carmesí con el título de *Regla de la Antigua Hermandad de el Glorioso Patriarca Señor San Joseph sita su capilla propia en la calle Mantero término de la Iglesia Colegial de Nuestro Señor San Salvador de esta ciudad de Sevilla Primeramente aprobadas año del Señor de 1551 y nuevamente reformadas y aprobadas año de 1734*¹⁰

Por su parte, los carpinteros de ribera como gremio independiente se habían constituido en hermandad en 1571, aprobándose su regla en 1598, con varias reformas a lo largo de los años¹¹. Tenían capilla en el convento de la Victoria de Triana, perteneciente a la Orden de hermanos Mínimos de San Francisco de Paula. La pujanza e importancia que debió tener se refleja en que el 8 de junio de 1625 el escultor y arquitecto Diego López Bueno contratara con los hermanos de la cofradía de San José un retablo compuesto de banco, tres calles separadas por columnas corintias, y dos cuerpos. En el principal una hornacina para la escultura de San José que poseía la hermandad y, en los laterales, pinturas que representaban la Huida a Egipto y la Disputa del Templo. El segundo cuerpo estaba destinado a albergar la imagen de bulto de Nuestra Señora de la Cabeza y el remate la de un Dios Padre de medio relieve flanqueado por las pinturas de los cuatro evangelistas, dispuestos por parejas. López Bueno se obligaba a terminar la obra en seis meses, siendo su precio de 4.000 reales. Sin embargo, por motivos que se desconocen, el 27 de ese mismo mes y año Miguel Hernández y Pedro Rodríguez, alcaldes de la cofradía, junto con el prioste Bartolomé de Barrionuevo firman un nuevo contrato con el ensamblador Miguel Cano para realizar el retablo de la capilla de la mencionada cofradía y una imagen de vara y media de alto de Nuestra Señora de la Concepción. En la escritura se especifica que la hornacina principal, que había de

8. Cruz Isidoro, Fernando, "El último siglo de la historia de la hermandad gremial de los carpinteros de Sevilla (1857-1967)", *Actas del X Simposio sobre Hermandades de Sevilla y su provincia*, Sevilla, 2009, pp.229-261

9. Matute y Gavira, Justino, *Anales eclesiásticos y seculares de la muy noble y muy leal ciudad de Sevilla*, Sevilla, 1887, tomo II, pp. 217.

10. A.P.A. Hermandades, Leg. 09806, Exp. 12, fol. 38

11. Las reformas se llevaron a cabo los años de 1609, 1611 y 1726. A.P.A. Hermandades, Autos y expedientes. Leg. 09984, fol. 28

albergar la imagen del santo titular, se debía hacer de “vuelta redonda” y con una venera. El coste de la obra se estipuló en 4.000 reales, y el plazo de la entrega en seis meses¹²

No obstante, fue la hermandad de carpinteros de lo blanco la que gozó de un mayor número de afiliados y devotos y, como se ha señalado anteriormente, con capilla propia. Ésta se encontraba en un lugar estratégico de la ciudad, en la populosa collación de El Salvador, en la calle Manteros, junto a la concurrida y comercial calle de las Sierpes. Al menos desde el siglo XVII se tiene constancia de la misma si bien el primitivo recinto debía ser pequeño por lo que a partir de 1667 se inician obras para levantar una capilla más capaz, prolongándose las mismas hasta 1701. Esta ampliación tampoco debió ser suficiente pues a mediados del siglo se compraron unas casas colindantes para ampliar la sacristía y capilla mayor del templo, realizándose entre 1747 y 1766. El proceso de construcción de la misma fue largo, sufragado con limosnas y la prestación personal del trabajo de los cofrades, junto a la colaboración de diversos maestros de obras con quienes mantuvieron una buena relación a pesar de las constantes intromisiones laborales entre albañiles y carpinteros¹³. En este sentido cabe recordar que cuando se decidió derribar la antigua capilla de la calle Manteros y levantar una nueva, en 5 de octubre de 1667, se solicitó a los maestros albañiles permiso para que, mientras durasen las obras, guardar sus imágenes y retablos en la capilla propia que éstos tenían en la parroquia de San Andrés¹⁴.

Ésta colaboración múltiple y diversa, se aprecia sobre todo en el proyecto de la planta que sufrió dos modificaciones importantes: una de 1690 a 1717, de la que se conserva la nave desde el crucero a los pies, las tribunas y los retablos de Los Desposorios y de Santa Ana y, la segunda, desde 1747 a 1766, que se corresponde con la edificación de la nueva capilla mayor y portada. La documentación es copiosa, no sólo en las noticias que se refieren a la parte arquitectónica, sino a la construcción de retablos, imágenes, pinturas, etc., que permiten determinar suficientemente las distintas etapas constructivas dándonos a conocer también los nombres de los artistas que en ella intervinieron¹⁵.

Como apunta Rodríguez Mateos, las hermandades y cofradías habían servido tradicionalmente para cohesionar a la sociedad, convirtiéndose en vehículo y medio de integración de sus miembros en razón de grupos, profesiones, barrios, etnias o nacionalidades¹⁶. Durante el Setecientos se produjo uno de los momentos de máxima extensión del fenómeno de las cofradías pero, en el último cuarto del siglo, éstas se sumergieron en un proceso de crisis. No obstante, gremios,

12. López Martínez, Celestino, *Desde Martínez Montañés hasta Pedro Roldán*, Sevilla, 1932, pp.29 y 71-72. Cif. Fernández Rojas, Matilde, *Patrimonio artístico de los conventos masculinos desamortizados en Sevilla durante el siglo XIX*, Sevilla, 2009, pp. 446

13. Herrera García, Francisco J., “Sobre la intromisión de otras artes en la arquitectura. Un ejemplo sevillano”, *Atrio*, nº 4, Sevilla, 1992, pp. 117-129

14. Según Matute, el 19 de marzo de 1691 la cofradía de San José hizo procesión muy solemne desde la ermita de San Andrés a la de San José que ya estaba concluida, la imagen del Patriarca.

15. Sancho Corbacho, Antonio, *Arquitectura Barroca Sevillana del siglo XVIII*, Madrid, 1984, pp. 133.

16. Rodríguez Mateos, Joaquín, *Las cofradías y las Luces. Ilustración y Reforma en la crisis del Barroco*, Sevilla, 2006, pp. 58

parroquias, hospitales o conventos siguieron fortaleciendo el culto y devoción a sus protectores, incrementando el fervor popular con la potenciación o creación de nuevas cofradías religiosas¹⁷.

Uno de los motivos que precisamente originó un mayor número de pleitos a lo largo de la centuria entre las hermandades, fue el de la exclusividad de las advocaciones a los titulares de las hermandades y cofradías. Con ello se evitaba la posible confusión entre los fieles, no solamente en los aspectos piadosos sino también, y de manera fundamental, de los beneficios que reportaba a sus miembros, pues eran ellos los beneficiarios de su inversión piadosa que iba aparejada a la exclusividad de la advocación, al ser sus imágenes y patronos el destino concreto de sus limosnas. Así ocurrió con los aserradores de madera que, aunque no tenían gremio y no estaban sujetos a examen, decidieron crear una hermandad asistencial bajo la advocación de San José y San Simón.

Los precedentes se remontan al 9 de mayo 1736 cuando Cristóbal Muñoz y José de Corpas, mayordomo y prioste respectivamente de la hermandad de San José de maestros carpinteros, denuncian que en el convento del Pópulo de agustinos descalzos, los maestros aserradores de madera en grueso habían fundado una hermandad con el mismo título y patrón que ellos, pidiendo limosna bajo su advocación. Realmente, el nombre de la misma era de San José y San Simón, pero según aquellos pedían limosna por la calle en nombre de San José, lo cual iba en perjuicio de la capilla de los carpinteros “*privándoles por este medio de las limosnas que para el culto de dicho santo y referida capilla siempre se ha recogido*”¹⁸. Tradicionalmente los aserradores tenían como patrón al apóstol San Simón, que según una tradición transmitida por el Pseudo Abdías y la Leyenda Dorada, había sido cortado en dos con una sierra, atributo que lo identifica, por lo que los carpinteros solicitaron que renunciaran al título de San José y a sus insignias. Según los carpinteros las Reglas de la hermandad de aserradores de madera no habían sido aprobadas por el Arzobispado y, además, aducían que en un mismo pueblo no podían coexistir dos hermandades con un mismo título “*por el perjuicio e inconvenientes que de ello regularmente resultan y con especialidad en punto de limosnas*”¹⁹, argumentando su discurso con toda una serie de disposiciones canónicas y con otros ejemplos de hermandades con un mismo titular en las que prevaleció la de más antigüedad.

La respuesta dada por los aserradores de madera fue el de ratificarse de que desde 1734 tenían reglas y que aunque se intitulasen de San José no pedían limosna pública con ese nombre por “*Que aunque es cierto que de algunos años a esta parte se nombran sólo de San Simón Apostol, no impide quieran apellidarse y en efecto se apellidan juntamente de San José para mayor gloria del Santo Patriarcha*”, proponiendo a los carpinteros que les permitieran dejar el nombre de San José en la Regla, lo que no aceptaron prefiriendo seguir con el litigio. A pesar de ello, los aserradores rectificaron pues a partir de ese momento en la documentación generada en el pleito utilizan en primer lugar el nombre de San Simón. Seis meses después, por resolución de 9 de noviembre de 1736, se acuerda que los aserradores mantengan las dos advocaciones alegando que las sedes

17. Aguilar Piñal, Francisco, *Historia de Sevilla. Vol. IV. El Barroco y la Ilustración*, Sevilla, 1976, pp. 597

18. A.P.A. Hermandades, Leg. 09798, Exp. 8, fol. 1

19. Idem nota anterior, fol. 6

canónicas de ambas hermandades están lo suficientemente separadas y se le reitera la prohibición de pedir limosna bajo la advocación del Santo Patriarca.

En 1752, cuando se llevaban a cabo las obras de ampliación de la capilla de la calle Manteros, se reabre de nuevo el litigio contra la hermandad de los aserradores. El motivo fue que estos pretendían renovar sus Reglas por haber reformado algunos capítulos de las antiguas. En las mismas habían insertado de nuevo una estampa del Patriarca San José, por lo que los carpinteros solicitan su eliminación así como todas las alusiones al Patriarca y, por supuesto el que no pidieran limosna en su nombre. Para ello, solicitaban a las autoridades que se sacaran del archivo del tribunal eclesiástico los autos que se habían seguido en 1736 sobre la prohibición de pedir limosnas, iniciándose de nuevo un largo proceso, donde los carpinteros alegan la antigüedad de su capilla, levantada con las limosnas de los hermanos y devotos. Precisamente por la gran devoción que se tenía en la ciudad a la imagen de San José de la calle Manteros se había tenido que ampliar la misma con la compra por parte de la hermandad de unas casas adyacentes, en 1747²⁰.

Cuando se reabre el pleito las obras en la capilla y su ornato demandaban gran cantidad de dinero por lo que si los aserradores insistían en tener como coopatrón a San José la recaudación de limosnas descendería por parte de los carpinteros e iría lógicamente en perjuicio del buen desarrollo de la obra. Igualmente el culto y celebraciones se verían perjudicados, pues éstas no se limitaban a la festividad del Santo sino que iban precedidas de un *“suntuoso y magnífico septenario con crecido gasto y dispendio”*, además de las funciones de los Desposorios y Patrocinio, junto con otras de menor importancia y asistencia de público. De nuevo la verdadera preocupación de los carpinteros era la económica y el miedo a perder una vía de financiación importante como eran las aportaciones que les hacían, entre otros, los comerciantes de madera. Según los carpinteros, este colectivo era de los más generosos a la hora de contribuir en las fiestas de San José, temiendo que al residir la mayoría de ellos en la calle de la Cestería, en el barrio del Baratillo, donde precisamente se encontraba el convento del Pópulo, sede de la hermandad de los aserradores, las limosnas pasaran a estos.

Las justificaciones dadas por unos y por otros son de lo más dispares, donde se contemplan cuestiones desde la territorialidad para ejercer las cuestaciones, a asuntos de carácter devocional y la diferenciación iconográfica entre sus titulares para mantener la exclusividad del culto. Como se ha señalado, los aserradores daban culto a San Simón cuyo símbolo era la sierra, instrumento principal de su martirio, pero también alegan que es atributo de San José, por lo que no era justo que se les quisiera prohibir el incluir la imagen del santo con ese instrumento. Estos, en un acto de buena fe, accedieron a colocar la sierra en la estampa correspondiente a San Simón *y nada de esto en la del Señor san Joseph, que es clara demostración de tener por principal protector de la hermandad a el Señor San Simón*. Para la defensa de la inserción de la estampas de San José en su Regla, describen otras estampas con las que demostraban la variedad de representaciones como elemento diferenciador. Los carpinteros de ribera de Triana veneraban una imagen del Santo Patriarca y al Niño Jesús con *un canastito con diferentes piezas de herramientas*, iconografía muy

20. A.P.A. Hermandades, Leg. 09806, exp. 12. Autos sobre la venta de unas casas y compra de otras para extender la capilla de dicha hermandad.

frecuente del santo. La regla de la Esclavitud del Sagrado Corazón del Glorioso Señor San José, sita en el colegio del Santo Ángel, aprobada el 24 de julio de 1744 y ratificada el 10 de febrero del año siguiente, tenía *estampa de dos clases del Glorioso Santo: la primera igual a la efigie que tiene la esclavitud que es costosa y la segunda de otra hechura y de menos valor que es la que más se reparte*. Por su parte, el libro de Reglas de la hermandad de carpinteros poseía una estampa con el *Verdadero retrato de la imagen del señor San Joseph que se venera en su capilla de Maestros carpinteros*, con la imagen del santo titular con el Niño Jesús con una sierra en la mano, completándose en la parte inferior con una orla donde se reproducían los instrumentos del arte de carpintería, como la sierra, compás, martillo, barrenas y otros utensilios del oficio de carpintero.

Los carpinteros hicieron todo lo posible para mantener la exclusividad del culto a San José, intentando demostrar reiteradamente que los aserradores utilizaban la titularidad de San Simón solo para disimular. Por ello les acusaban de utilizar para pedir limosna por la calle demanderas o bacinillas en las que aparecía la imagen de San José y, mucho más pequeña la de San Simón, por lo que realmente parecía San José y el Niño Jesús, tal como se veneraba en la capilla de la calle Mantecos. Por último, los carpinteros exponían que en las reglas que pretendían aprobar los aserradores se invocaba a la Santísima Trinidad, después a la Virgen Santa María Nuestra Señora, luego a los Santos Apóstoles San Andrés, San Pedro y San Pablo y al Gloriosísimo Patriarca Señor San José, con lo que acaba la invocación sin hacer mención de San Simón *lo que es bien notable pues antes lo tienen puesto en una estampa, quanto porque haziendo imvocación de tres apostoles no podían de dexar de acordarse de San Simón que también lo es ... pero como la intenzión era servirse de este santo solamente para encubrir el pensamiento de hazer hermandad de San Joseph se olvidaron de la maquinación en la ocasión más importante*²¹, concluyendo que los aserradores habían unido la celebración de San José y San Simón en el mismo día, por lo que *no se entiende ni se puede entender que sea otra cosa que descubrirse otra vez que la intenzión no es servirse del nombre de San Simón más que para disimular*.

Aunque en un primer momento lo que se plantea pueda parecer un problema de la exclusividad devocional al patrón de los carpinteros, a la postre se resume en un problema económico. La financiación de las hermandades y cofradías se hacía principalmente por la aportación de limosnas, a las que había que sumar la cuota de los hermanos, las multas impuestas a los mismos por incumplimiento de sus Reglas y a los legados testamentarios y censos. La cuestión de las limosnas era por tanto la única preocupación de los carpinteros, pues los hermanos estaban obligados a dar limosna y a demandarla por toda la ciudad, de ahí que se hicieran turnos y se nombraran diptados encargados de exigirlos, recorriendo las calles con demanderas, normalmente de plata, con las insignias del patrón o de la hermandad, con derechos exclusivos de territorialidad. En 1754 el asunto seguía sin resolverse por lo que los carpinteros recurrieron a instancias más elevadas trasladando el expediente a Madrid, quien resolvió a favor de los aserradores, al permitirles poder utilizar en segundo lugar la advocación de San José.



Fig. 1. Capilla de San José de maestros carpinteros de lo blanco



Fig. 2. Escultura de San José que se venera en la capilla de calle Manteros



Fig. 3. Anónimo. Grabado de San José

Del espacio cerrado al público. Reflexiones sobre los proyectos de puesta en valor de los monasterios gallegos en la última década del siglo XX

BEGOÑA FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ
Departamento de Historia del Arte. USC

Resumen: En los últimos años del siglo XX y principios del actual se han llevado una serie de intervenciones en rehabilitación en muchos Monasterios a los que se les ha otorgado un uso totalmente diferente del que habían tenido, que trata de potenciar los valores patrimoniales de los diferentes referentes cultural, al tiempo que de abrirlos a la sociedad para su uso y disfrute.

Palabras Clave: patrimonio cultural, restauración, gestión, monasterios, rehabilitación

Summary: *In the last years of the 20th century and principles of the current have carried a series of interventions in rehabilitation in a lot of Monasteries to which has awarded them a totally different use of the that had had, that treats to improve the values patrimoniales of the different cultural referents, to the time that to open them to the society for his use and enjoy*

Key words: *Cultural heritage, restoration, management, monasteries, rehabilitation*

Uno de los descubrimientos más importantes de la sociedad de los años finales del siglo XX, junto con el reconocimiento de que uno de los valores más significativos de una comunidad es su riqueza cultural, en esencia, su patrimonio, es el hecho de que la “conservación por la conservación” ha perdido su razón de ser, asunción que ha propiciado que ahora se entienda el patrimonio cultural como el conjunto de bienes que deben de ser mantenidos, conservados, usados e incluso “reutilizados”, en muchos casos, por medio de una serie de actuaciones que conduzcan a la introducción, no siempre consensuada y cuando menos chocante, de nuevos usos para un bien que tradicionalmente poseía otra función, finalidad que determinó su génesis, su desarrollo e incluso, en la mayoría de los casos, su concepción a lo largo de su historia.

Con el asimilación de estas nuevas premisas se ha producido el nacimiento en el campo del patrimonio cultural de un nuevo concepto que cobra tanta importancia como los otros que habían sido paulatinamente aceptados con el paso del tiempo: el concepto de gestión integral del patrimonio¹ con todo lo que lleva implícito de superación de las condiciones tradicionales que

1. Aunque son varios los autores que definen la gestión integral del patrimonio, no obstante, una de las definiciones más concluyentes es la proporcionada por Ballart quien la define como el conjunto de actuaciones programadas

durante mucho tiempo marcaron el discurrir del patrimonio² y que han producido la apertura de nuevas posibilidades, para conseguir su explotación con fines sociales, sin que ello implique una merma de su identidad, sino más bien su conversión en un recurso que permita no sólo su explotación sino la garantía de conservación y protección de los valores que acreditan su inclusión en el campo del patrimonio.

Es en este contexto en el que hay que comprender las intervenciones emprendidas en los algunos monasterios gallegos –San Estevo de Ribas de Sil, Santa María de Aciveiro, San Clodio de Leiro, Santa María de Monfero, Santa María de Melón ... etc.- en las últimas dos décadas del siglo el siglo XX, que ha llevado a convertir parte de estos espacios, tradicionalmente destinados al recogimiento y a la devoción, en grandes contenedores culturales, con ámbitos diversos, en consecuencia básicamente en destinos abiertos a la sociedad, para su uso y disfrute, con diversidad de funciones, los que se encuentran los hoteles-monumento o los centros de dinamización cultural, por lo que los bienes han pasado a constituirse en ejemplos de la utilización de los recursos patrimoniales con fines sociales, en especial, destinados al turismo cultural.

No en vano estas actuaciones se emprenden en inmuebles singulares que, en todos los casos responden a la máxima figura de protección reconocida por la legislación en materia de patrimonio, la consideración de bienes de interés cultural (BIC), en la categoría de monumentos³, y en cuyo fomento jugó un papel muy importante la Administración, promoviendo de forma mayoritaria las intervenciones, sin que tuviera cabida, o este fuera muy escaso, el emprendimiento privado, ya que las actuaciones fueron costeadas en un alto porcentaje a través del llamado 1% cultural⁴ o con financiación de Fondos de Desarrollo Europeo, al ser fruto de las actividades emprendidas en virtud del Plan Nacional de Abadías, Monasterios y Conventos, cuya finalidad era

con el objeto de conseguir una óptima conservación de los bienes patrimoniales y un uso de estos bienes adecuado a las exigencias de la sociedad contemporánea. BALLART HERNANDEZ, J. Y JUAN I TRESERAS, J., *Gestión del patrimonio cultural*. Ariel Patrimonio, Madrid, 2001, p. 15

2. El desarrollo de la tutela estatal del patrimonio acerca de su protección, conservación y difusión, nace en el siglo XVIII, y genera un modo de gestión basado en una estructura administrativa centralizada y burocrática que encierra normalmente visiones parciales del mismo HERNANDEZ HERNANDEZ, F., *El patrimonio cultural. La memoria recuperada*, Trea Ediciones, Gijón, 2002, p- 213

3. El Monasterio de San Esteban de Ribas de Sil (Nogueira de Ramuín, Lugo) fue declarado monumento el 12 de abril de 1923 y publicada su declaración el 24 de abril del mismo año; el monasterio de Santa maría de Acibeiro (Forcarey, Pontevedra) fue declarado monumento el 3 de junio de 1931 y publicada su declaración el 4 de junio del mismo año; el Monasterio de San Clodio de Leiro, fue declarado, conjuntamente con el puente medieval, el 8 de mayo de 1981 y publicada su declaración el 22 de junio del mismo año; el monasterio de Santa María de Melón el 3 de junio de 1931 y publicada el 4 de junio del mismo año.

<http://www.mcu.es/bienes/cargarFiltroBienesInmuebles.do?layout=bienesInmuebles&cache=init&language=es>

4. Dentro de las medidas de fomento que establece la Ley 16/85 de Patrimonio Histórico Español de 25 de octubre, se recoge esta medida en el art. 68.1, en el que se indica: "En el presupuesto de cada obra pública, financiada total o parcialmente por el estado, se incluirá por lo menos una partida equivalente al 1% de los fondos que sean de aportación estatal con destino a financiar trabajos de conservación o enriquecimiento del Patrimonio Histórico Español o de fomento de la creatividad artística, con preferencia en la propia obra o en su inmediato entorno"

potenciar la conservación y la puesta en valor de estos espacios, firmado por el acuerdo entre el Ministerio de Educación, Cultura y Deporte y la Iglesia Católica⁵.

Por lo tanto se trataba de un ambicioso programa de puesta en valor y recuperación que, en esencia, llevaba implícito un uso creativo de este patrimonio en el sentido de que se convirtiese en un revulsivo tanto para el propio bien como para el lugar en que se encuentra.

Todo ello implicaba el establecimiento de unos criterios de intervención que perseguían la posibilidad de conjugar la importancia de estos espacios, como contenedores culturales con los nuevos usos que se proyectaban dentro de los proyectos de recuperación, sin obviar principios de intervención que por sus características patrimoniales se debían de respetar en todas las actuaciones, logrando con ello conciliar los proyectos de rehabilitación con los nuevos usos a los que se tenía previsto destinar los inmuebles, ello es la adecuación de la normativa a las características peculiares de las diferentes fabricas⁶

En consecuencia, siguiendo estos fines, se escogieron tanto las fábricas en que la comunidad religiosa seguía presente, como en aquellas, en las que por los diversos avatares del siglo XIX, se había producido un estado de abandono con el consiguiente deterioro que, en ocasiones, las había convertido en una mera ruina; a pesar de este aspecto, siempre lamentable, el aglutinante de los valores conservados hacía que en ellas todavía se apreciaran los vestigios de antiguo esplendor.

Muchos de los bienes que fueron sometidos a este tipo de intervenciones y renovaciones, como se indicó, se relacionan con monasterios cistercienses, lo que no resulta extraño si se tiene presente que la implantación de la Orden del Cister en la Comunidad fue muy significativa, por lo que debido a los avatares que sufrieron sus fábricas con el paso del tiempo, éstas se han convertido en uno de los referentes más adecuados para este tipo de intervenciones al tiempo que uno de los elementos más presentes en la realidad patrimonial gallega.

En este marco de actuación y puesta en valor de los cenobios cistercienses gallegos, destaca, por la actuación desarrollada, la llevada a cabo en el Monasterio cisterciense de Santa María de Aciveiro (Forcarei, Pontevedra), que como consecuencia del proceso de la Desamortización se

5. Entre las cláusulas establecidas en este convenio de colaboración figuraba el hecho de que todos los edificios en los que se llevaran a cabo actuaciones deberían de contar con la condición de bienes de interés cultural (BIC) o categoría jurídica similar, salvo obras de emergencia. Obligaba, también a la realización de Planes Directores o de Planes de Actuación, establecía la formación de un Comité técnico encargado de la supervisión del proyecto, al tiempo que abría la participación en la posible financiación, no solo a organismos públicos sino también a la iniciativa privada. Por último, con respecto a los usos, especificaba que debían de ser compatibles con el uso cultural y con las actuaciones de conservación, restauración, difusión y mejor conocimiento que dicho uso cultural exige"

6. Dentro de los criterios que contemplan todas las intervenciones llevadas a cabo en estas fábricas monásticas, hay que tener en cuenta los criterios que se establecieron como líneas directrices: 1. respeto hacia las características esenciales del inmueble, aunque se autorice el empleo de elementos, técnicas o materiales actuales para adecuarlo a los nuevos usos; 2. la conservación de las características volumétricas y espaciales del edificio, teniendo en cuenta los elementos que son fruto de remodelaciones del monumento; 3. Evitar las adiciones que falseen la realidad histórica de los inmuebles; 4. La adición de elementos contemporáneos que sean perfectamente identificables. *Hotel monumento Mosteiro de Aciveiro*. Colección. Espazos para o turismo, 3. Dirección Xeral do Turismo, Xunta de Galicia, Santiago, 2004, p. 203.

había convertido en una ruina significativa⁷; frente al estado de la fábrica monástica, determinado por los efectos del paso del tiempo y de la situación de abandono (Fig. nº. 1), por el contrario, la antigua iglesia monacal seguía conservando parte de su impronta, ya que el mantenimiento del uso, con su consiguiente transformación en espacio parroquial, habían posibilitado que el templo religioso no sufriera la misma situación de abandono que había marcado el transcurrir del tiempo y la falta del mantenimiento necesario en el conjunto monástico

Las actuaciones de puesta en valor de este monasterio, fundado en los años centrales del siglo XII, fueron posibles por la puesta en marcha, en el año 1992, de un *Plan Piloto de Rehabilitación Integral*⁸, con el que se pretendía la recuperación integral del espacio con todos los valores que en el se encerraban, atendiendo no solo a los arquitectónicos de la fábrica, sino también a la irrenunciable relación que se establece en este cenobio cisterciense con la “comarca natural e histórica de Terra de Montes” planteando con ello una intervención basada en la necesaria consolidación de los espacios que, a pesar de ser concebidos con un cierto grado de autonomía, respetasen la idea de unidad y de conjunto, medida indispensable en este tipo de actuaciones de intervención, ya que con ella se permite su dedicación a usos que aunque relacionados entre si por este discurso unitario, pueden ser diversos: hospedería, dependencias museográficas y etnográficas, promoción local y comarcal y usos múltiples⁹.

En el marco del “*Plan Piloto de Rehabilitación Integral*” se pusieron en marcha una serie de proyectos, entre 1993 y 2000¹⁰, promovidos por la Administración, que tendrían la finalidad de

7. Como consecuencia del proceso de Desamortización, se produce el abandono del Monasterio por parte de la Comunidad cisterciense, iniciándose un importante deterioro de su fábrica, de la que solo se conservaron los muros interiores y exteriores del claustro, la portería, la cocina, la caballeriza, y el sistema de abovedamientos en algunas de estas dependencias. (FERNÁNDEZ CORTIZO, C., “El monasterio de Aciveiro”, *Monasticum cisterciense gallego*, T. I, Edilesa, Leon, 2000, p. 185

8. Las obras del Plan Piloto de Rehabilitación Integral del Monasterio, tenían la finalidad de lograr la consolidación de las estructuras fabriles, al tiempo que garantizar la protección sobre los mismos. Para ello se llevaron a cabo una serie de actuaciones de carácter reversible con la finalidad de que el espacio pudiera ser adaptado, a las futuras necesidades, garantizando la conservación y preservación de los valores culturales de este monasterio. *Intervencions no patrimonio arquitectónico, Año 1998*. Dirección Xeral de Patrimonio Cultural, Xunta de Galicia, Santiago de Compostela, 2003: 110)

9. La distribución de usos que se planteaba para el edificio guardaba relación con las diferentes unidades de fábrica conservadas, así el primero de ellos, el de hospedería, se contemplaba en el Plan integral en la zona E, con lo que se recuperaría el uso tradicional de estas dependencias al tiempo que las del antiguo Colegio de Teología; la zona meridional que abarcaba la cocina, el refectorio y las antiguas caballerizas era el espacio destinado en este plan para usos museográficos y etnográficos, la zona de poniente se destinaba a la recepción de visitantes, al tiempo que a las actividades de promoción local, mientras que el espacio del claustro procesional, tenía entre otras funciones la de recuperar el espacio del patio jardín *Hotel monumento Mosteiro de Aciveiro ... Op. Cit.*, p. 203

10. Entre las intervenciones llevadas a cabo las más significativas fueron las promovida en 1996 y en el 1998, por la Consellería de Cultura, Comunicación Social e Turismo de la Xunta de Galicia. La del año 1996 fue materializada siguiendo el proyecto del arquitecto, Jaime Rodríguez Abileiras y Gumensindo Ferro Pichel, que se centraba prácticamente en la zona E del Monasterio, implicando actuaciones de consolidación, de cubrición, de eliminación de estructuras obsoletas que amenazaban la seguridad o completamiento de lo edificado *Intervencions no patrimonio arquitectónico, Año 1998 ... Op. cit.*, p110). Por su parte, la de 1998, se materializa una vez está ya consolidada la fábrica, lo que permite efectuar obras de cierta envergadura y convertir el monasterio en un establecimiento turístico

garantizar la consolidación del monumento para poder acometer una puesta en valor que permita el destino del inmueble a uso exclusivamente turístico, en principio vinculado a la condición de alojamiento de Turismo rural, categoría que se cambia en el año 2003, debido a problemas de funcionamiento interno y a los escasos resultados obtenidos en materia de gestión.

Para evitar este tipo de incidencias que podían llegar a mermar la gestión realizada, así como el programa de recuperación planificado para el inmueble monástico, se organiza un nuevo proyecto de intervención¹¹ evaluando con ello las deficiencias detectadas para potenciar su conversión en un centro autónomo, desde un punto de vista económico, de uso público y general. (Fig. nº. 2)

Junto con el Monasterio de Aciveiro, otro de los ejemplos a mencionar y que también ha sido objeto de un proyecto de intervención, que ha llevado a su conversión, en este caso, en hotel-monumento es el monasterio, también cisterciense de San Clodio de Leiro, (Leiro, Ourense). Enclavado en la provincia de Ourense, en una zona que se caracteriza por su riqueza vitivinícola, se levanta una potente fábrica monástica, en la que al igual que sucedió con otros ejemplos de estas características, su historia está determinada por la leyenda, condición que ha venido a enriquecer sus valores culturales, como una parte más de su tradición.

Sea cual sea el pasado del centro lo que si resulta claro es que el monasterio no se adscribió a la reforma bernarda hasta comienzos del siglo XIII, y de la mano de otra abadía también cisterciense y próxima, el Monasterio de Melón¹². Con su incorporación a la observancia cisterciense, este modesto cenobio iniciaba un largo recorrido que no abandonarían hasta el siglo XIX, en que con el proceso de amortización de los bienes de las ordenes monásticas, su esplendorosa fábrica, quedo sometida a un proceso de abandono e inició una importante decadencia.

Al igual que sucedía en el caso anterior y después de resolver una serie de cuestiones de carácter administrativo relacionadas con la titularidad y cesión del edificio por parte de las autoridades eclesiásticas, su uso se cede de forma exclusiva a la Administración autonómica, quien tiene previsto, en un principio dedicar la integridad del inmueble para espacio educativo y cultural¹³

de unas diez habitaciones, con dependencias comunes, estableciendo la comunicación con el conjunto monástico por medio del Claustro procesional *Hotel monumento Mosteiro de Aciveiro* ... Op. Cit., p. 203

11. Dentro de este proyecto, promovido en este caso por la Dirección Xeral de Turismo de la Xunta de Galicia, se pretende la reorganización de la zona inferior del monasterio, la dotación de uso de espacios que habían quedado sin el, como es la zona de las antiguas caballerizas, la mejora de las infraestructuras monásticas, implicado en su mayoría dotar al establecimiento de mejores condiciones de confort, mayores comodidades para los huéspedes y mejores acabados de las diferentes estancias. *Hotel monumento Mosteiro de Aciveiro* ... Op. Cit., p. 205

12. El Monasterio de Santa María de San Clodio, solicita la incorporación a la Orden del Cister, utilizando como abadía intermediaria el Monasterio de Melón, que se encargó de presentar la solicitud en el Capítulo General del año 1225, aunque se desconoce el tiempo en que tardó en hacerse efectiva la mencionada adscripción a la Orden. GOY DIZ, A., *O Mosteiro de San Clodio de Leiro*. Fundación Caixa Galicia. Guías do Patrimonio Cultural, nº. 10, Ourense, 2005, p. 18)

13. En un primer momento y una vez transferido por medio de convenio el uso a la Xunta de Galicia, de las dependencias monásticas, se pretende dedicar una vez que se ha restaurado y rehabilitado a aula de capacitación agraria, uso cultural y servicios de formación ocupacional. *Hotel monumento Mosteiro de San Clodio. Colección Espazos recuperados para o turismo. Dirección Xeral de Turismo*. Xunta de Galicia, 2004, p. 195

para lo que se encarga en el año 1994, un proyecto a los arquitectos David Martínez Quinteiro y Manuel Bouzas Parada, con el que se pretende, por una parte, frenar el deterioro del inmueble y, por otra, llevar a cabo la recuperación de todos aquellos elementos que se encontrasen en buen estado, circunstancias que se conjugan con el intento de dotar al espacio de nuevos elementos coherentes con la realidad del edificio¹⁴ y con la nueva utilidad que para él se plantea.

Una vez redactado el primer proyecto surge debido a la evaluación de los futuros problemas de mantenimiento, la convicción por parte de la administración de que es necesario proceder a un cambio en el uso inicial previsto, ya que en este análisis se parte de una concepción tradicional de la conservación de los bienes que establece como uno de los principios básicos e irrenunciables el mantenimiento de los valores patrimoniales existentes de cara a la observación, el conocimiento y disfrute de la población. Llegados a esta conclusión se plantea la reconversión de cara a su empleo turístico, uso con el que se garantizaría por una parte, la conservación del bien y por otra se propiciaría su autogestión, no en vano, esta es una de las metas que muchas intervenciones patrimoniales han pretendido alcanzar y con pocas se ha logrado.

Este cambio en el planteamiento del proyecto lleva implícito, la necesidad de efectuar la redacción de un nuevo proyecto en el que se recoja la finalidad de abocarlo a destino turístico, proyecto que se termina en el año 1998 y que se estructura sobre tres principios básicos: la integración de los elementos conservados, el respeto hacia lo existente, y el ajuste a las necesidades planteadas por su uso¹⁵ (Fig. nº. 3).

Junto a estos dos ejemplos, hay uno que destaca debido a una serie de singularidades que llevan a individualizarlo dentro del conjunto de rehabilitación de las fábricas cistercienses gallegas, este no es otro que el que se encuentra en el municipio ourensano de Montederramo, donde se levanta una majestuosa fábrica que ha sido y sigue siendo objeto de atención por parte de la Administración autonómica a través de sucesivas campañas de intervención, que se han dilatado en el tiempo durante un período superior a veinte años, y que, siguiendo un ambicioso programa desarrollado en diversas fases, ha permitido recuperar uno de los conjuntos más destacados del arte cisterciense peninsular hasta convertirlo en un gran contenedor cultural destinado, en principio, a usos múltiples ((Fig. nº. 4).

Lo mismo que sucede con otros ejemplos en la zona, y que ya resulta característico en la implantación de este tipo de centros, la historia y la tradición corren de forma paralela conformando una realidad que pasa a integrar una parte más de la realidad del cenobio. Así, tradicionalmente, se vincula su fundación con D^a Teresa, madre del primer Rey de Portugal, quien en 1124 concede la donación al monje Arnoldo “del lugar de monte de Ramo en la Rivera Sagrada, en el territorio de Caldelas, para que, en el o en sus contornos, los monjes puedan edificar un monasterio”¹⁶.

14. Idem, p. 195)

15. Los criterios en los que se basó la restauración del inmueble para su conversión en un hotel de cuatro estrellas parten de tres criterios fundamentales: por un lado, a la integración del complejo con todas las etapas históricas, en segundo lugar el respeto a lo existente, de forma que las actuaciones llevadas a cabo puedan ser objeto de cambios de uso, en las que no se dañe el edificio, y la tercera el ajuste a las necesidades del uso hotelero. Ibidem, p. 196

16. MARTINEZ COELLO, A., “Montederramo” *Monasticum cisterciense gallego*, T. I, Edilesa, Leon, 2000, p. 112

Este antiguo Monasterio entra en la órbita de los monjes blancos en la segunda mitad del siglo XII, momento en que también se debió de producir no sólo el traslado del primitivo emplazamiento al lugar en que se encuentra en la actualidad sino también su cambio de advocación, de San Juan a Santa María, que aparece por vez primera documentado en la Bula de Alejandro III, fechada en 1163, en la que se reconoce su adscripción a la observancia cisterciense.

Al igual que sucede en los inicios de su historia el discurrir en el tiempo del monasterio es similar a lo que sucede en otros cenobios cistercienses, coincidiendo las etapas de decadencia tanto a finales de la baja edad media como en los primeros años del mundo moderno con la incorporación del cenobio a la en 1518 en la Congregación de Castilla, acontecimiento que propicia que Montederramo inicie una profunda renovación de su estructuras.

Como consecuencia de esta incorporación, el centro adquiere una singularidad que no perderá hasta el momento de su declive, y que vendrá de la mano de su condición de “Colegio de Artes” de la Orden, situación que se produce entorno al año 1590. A partir de este momento y con esta nueva función su historia se desarrolla de forma más o menos lineal al de otros centros monásticos, hasta que como consecuencia del proceso desamortizador, iniciará al igual que otras fábricas un profundo declive, que llevará a privatizar una parte de sus dependencias, y como consecuencia, a la ocupación arbitraria sus espacios monacales¹⁷, lo que produce el abandono del mantenimiento de la fábrica, las alteraciones y el consiguiente deterioro, apreciable aun en la segunda mitad del siglo XX.

Por lo tanto este espacio monacal presidido por las materializaciones de la fábrica de factura moderna y tipología tradicional, se ve envuelto en la segunda mitad del siglo XX en una serie de actuaciones que plantean la restauración y puesta en valor de un conjunto monástico de gran singularidad. Las medidas de intervención que se llevan a cabo, son emprendidas, en primer lugar, por la Administración Central y a posteriori, ya una vez transferidas las competencias en materia de Patrimonio Cultural, por las de la Autonómica.

Las actuaciones emprendidas, planteadas en sucesivas fases de intervención, se centraron hasta la fecha, salvo las intervenciones puntuales que afectaron al llamado Claustro de la Hospedería, prácticamente en la recuperación del espacio del templo y del patrimonio mueble que en el se encontraba.

El templo, renovado en la época moderna, es un ámbito espacial relacionado con las trazas de arquitectos Juan de Tolosa (1597), ejecutadas por los hermanos Pedro y Juan de la Sierra (1598-1613), y Simón de Monasterio (1613), que responde a un espacio de planta de cruz latina organizada con tres naves y transepto destacado, que se completa con una cabecera organizada con cinco capillas de planta rectangular.

La primera de estas intervenciones de recuperación que afectaron al espacio sacro, emprendida en el año 1988, tiene su punto de partida en el estado de deterioro que presenta la construcción, por lo que se trata de una intervención que reviste un carácter de urgencia y afecta básicamente a

17. Al respecto del Claustro de la Hospedería, se indica “la incuria y el abandono dieron motivo a la ocupación de estas dependencias por varias familias, que acomodaron, sin el menor respeto al monumento cuanto convino a su necesidad o capricho”. CHAMOSO LAMAS, M.. El Monasterio de Montederramo, en AEA, 78 (1947), p. 83

las cubiertas del espacio del crucero y la linterna. Esta actuación que puede ser calificada de parcial, se materializa siguiendo el proyecto del arquitecto Carlos Montero López¹⁸, A pesar de su carácter somero y conciso en el espacio del conjunto, esta actuación resulta decisiva de cara a las posteriores, ya que con ella, se trataba de efectuarla actuación de consolidación estructural de los elementos arquitectónicos y de eliminación de humedades, al tiempo que suprimir problemas estructurales que podrían llevar a un deterioro irreversible del inmueble, al poner en peligro su estabilidad.

Como consecuencia de esta intervención, que puede ser calificada como de urgencia, en el templo se observan una serie de problemas estructurales, que hacen necesario llevar a cabo una evaluación del estado de la fábrica, antes de emprender una actuación más compleja y ambiciosa. Esta evaluación se materializó en 1991, con la realización de los *Estudios previos a la restauración y control topográfico de nivelación del Monasterio de Montederramo*¹⁹, en el transcurso de los cuales se detecta un alto grado de deterioro de la fábrica y una serie de grietas (cúpula, nave, presbiterio ...), que afectan de forma grave a la estabilidad del inmueble, al tiempo que le generan un importante problema de humedades que daña de forma visible los paramentos del inmueble

Con esta fase de estudios se posibilitó el análisis y la evaluación de los riesgos del inmueble, de manera previa a la ejecución del proyecto de intervención con el que se trata de recuperar el esplendor del antiguo templo monacal. Esta fase de la rehabilitación se concretó en el proyecto de los arquitectos Celestino García Braña y Gonzalo de Pedro Quijano, quienes en el año 1996, redactan el *Proyecto de Rehabilitación de la Iglesia del Monasterio de Montederramo*, acometido en dos fases sucesivas, la primera entre los años 1996 y 1997 y la segunda en 1998²⁰. (Fig. nº. 5).

Tal y como figura en la memoria del mencionado proyecto, su razón de ser se basa en el “mal estado generalizado a nivel estructural, las grandes humedades provocadas por filtración y capilaridad y el mal estado del pavimento”²¹ y con el plantea la necesidad de dotar a este espacio

18. Carlos Montero López, plantea dos proyectos a materializar en el Monasterio de Montederramo, Proyecto de restauración en el Monasterio de Montederramo, ejecutado en el mes de junio de 1988, y que comprendió las siguientes actuaciones: levantamiento de la cubierta del crucero en mal estado, limpieza de paramentos de la fachada o de la linterna, desmontaje y nuevo montaje de la balaustrada, zuncho perimetral, formación de una nueva cubierta en la que se empleen tabiquillos, y plancha de fibrocemento, renovación de la carpintería de la linterna; y un segundo proyecto también de urgencia que bajo el título de Proyecto de consolidación, montaje y desmontaje de la espadaña del crucero de la iglesia, efectuó el desmontaje de los cuerpos superiores de los sillares de la espadaña y su posterior remonte al tiempo que la eliminación y limpieza de los elementos vegetales que a ella se adosaban. Archivo del IRCBBCC. Código.- 1988/006. Xunta de Galicia

19. Estudios previos a la restauración y control topográfico de nivelación del Monasterio de Montederramo. Archivo del IRCBBCC. Código.- 1991/004. Xunta de Galicia

20. Proyecto de Rehabilitación de la Iglesia del Monasterio de Montederramo (fase 1) . Archivo del IRCBBCC. Código.- 1996/001. Xunta de Galicia. Proyecto de Rehabilitación de la Iglesia del Monasterio de Montederramo (fase 2). Archivo del IRCBBCC. Código.- 1998/105. Xunta de Galicia

21. Dentro de los daños detectados en la Iglesia, que motivan la intervención, en el proyecto se especifican: “Daños detectados por grietas en el entorno de la cúpula, entorno de la nave mayor, en la cabecera, en los brazos del crucero, en las naves laterales (más acusados en la nave izquierda o norte), en el sotocoro (apuntalamiento de las bóvedas de la nave izquierda), en el coro (pérdida del suelo de madera, de la sillería y desplome de bóvedas); Existencia de humedades en la cubrición con teja de la nave mayor de la iglesia. Lo que provoca humedad en las partes altas del edificio, por filtraciones y la ausencia de ventilación, y la ascensión por capilaridad desde el suelo. La unión

de un uso cultural, siendo la intención que se destine a uso cultural, en concreto que se convierta en la sede para un centro de dinamización de la zona. Para esta recuperación del espacio, se opta por seguir unos criterios de la intervención que, a pesar de la gravedad de los problemas detectados en la fase de estudios previos y evidenciados en la propia fábrica, están determinados por el principio de respeto hacia los valores del inmueble, partiendo del concepto de valoración de la percepción del edificio como una unidad.

Se trataba, en esencia, de llevar a cabo una serie de intervenciones que garantizaran la conservación del bien, pero atendiendo a su realidad histórica y a su proceso de recepción por parte de la sociedad, lo que motivaría la obligación de respetar la visión tradicional del conjunto, actitud que sin duda dilataría las obras en el tiempo

Con la puesta en marcha de este proyecto, financiado con fondos europeos, a través del Programa Interreg, se pretendía tratar los problemas detectados, para lo que fue necesario efectuar labores tanto en el interior como en el exterior del templo. Para ello se efectuaron actuaciones de consolidación de la estructura -reparación, cosido y grapado de los paramentos-, rehabilitación de cubiertas y canalización de aguas. Igualmente se efectuaron actuaciones para adecuar la imagen de unidad del conjunto eliminando los signos característicos de deterioro producidos por el paso del tiempo y la situación de abandono a que estuvo sometido, actuaciones que sobre todo se ejecutaron, para el interior del conjunto, a lo largo de la segunda de las fases del proyecto²²

En el transcurso de estas obras realizadas en el marco del Proyecto de Rehabilitación de la Iglesia y como consecuencia de las actuaciones de consolidación estructural, que conllevaban el cosido y el grapado de los muros internos del templo con la propia fachada, se produce la necesidad de trabajar en la zona en la que se hallaba el coro alto, también en deplorable estado de conservación, debido a acciones derivadas de los actos de expolio²³, a los signos del paso del tiempo y a las condiciones de conservación a las que se hallaba sometido²⁴, por lo que se organiza, dentro de la

de ambos problemas motiva la aparición de verdín; Presencia de grietas en las fachadas en correspondencia con las observadas en el interior de la iglesia; Mala disposición constructiva de la estructura de cubierta existente en las bóvedas de los brazos del crucero y del altar. Proyecto de Rehabilitación de la Iglesia del Monasterio de Montederramo. Archivo del IRCBCC. Código.- 1996/001. Xunta de Galicia

22. Aunque en el primero de los proyectos de rehabilitación del conjunto se efectuaron labores de limpieza en el exterior y, básicamente, en la zona de la fachada del templo. En el segundo básicamente se efectuaron labores de limpieza en el interior del conjunto, igualmente se acomete la reposición de las carpinterías dañadas, así como la monitorización del conjunto que permita detectar posibles movimientos estructurales. Proyecto de Rehabilitación de la Iglesia del Monasterio de Montederramo (fase 2). Archivo del IRCBCC. Código.- 1998/105. Xunta de Galicia

23. Las actuaciones de expolio provocaron, junto con un deterioro significativo de la totalidad del conjunto y del espacio en el que se hallaba, provocaron también la desaparición de piezas de la propia obra, como es el relieve de la silla abacial. FERNANDEZ CASTIÑEIRAS; E. y FOLGAR DE LA CALLE; M^o: C., Recuperación del arte mueble del Monasterio de Montederramo, Separata de la Revista Restauro, n^o. 6 (2010)

24. Una parte del deterioro se explica por las condiciones de humedades que se generaron en el espacio en las que estaba ubicado el coro, lo que provocadas por las filtraciones que desde la cubierta llegaban a las piezas de la madera. Informe do proceso de restauración levada a cabo no cadeirado do coro alto da igrexa do mosteiro de Sta María de Montederramo. Ourense

puesta en valor del inmueble, y ante la necesidad de efectuar labores de grapado, la restauración del espacio, y la del propio patrimonio mueble que en él se hallaba.

La intervención en este coro alto, de gran complejidad, fue elaborada en varias fases que dieron comienzo en el año 1997 y finalizaron en el 2004, primero atendiendo al marco físico en el que se encuentra (Proyecto de restauración de la sillería alta del Coro del Santa María de Montederramo), acometido en dos fases en los años 1998 y 1999, para lo fue necesario llevar a cabo el desmontaje íntegro de la sillería de coro, y mejorar las condiciones de estabilidad, de conservación, lo que implicó entre otras actuaciones, la renovación del pavimento, para lo que se recurrió al empleo del mismo material que antes cubría el espacio, la madera de castaño²⁵ (Fig. 6)

Con anterioridad a efectuar las labores de desmontaje de las piezas y de los asientos del propio del coro, y de cara a su posterior remonte, se efectuó un levantamiento fotogramétrico, para referenciar la situación de los mismos. Una vez completado éste procedimiento técnico de todas las piezas integrantes de la sillería alta se procedió a las labores de desmontaje y traslado de las piezas a espacios diversos, bien en el propio templo o bien en talleres de restauración, en las que pudieran ser sometidas a tratamientos de limpieza, desinsectación y consolidación y reposición de elementos deteriorados²⁶, siguiendo criterios de actuación basados en el empleo de técnicas reversibles y no agresivas²⁷, al tiempo que se trataba de mantener, siguiendo los mismo criterios empleados en la restauración de la fábrica, la imagen de la recepción del conjunto, solo alterado por el sistema de iluminación, en el que se denota la contemporaneidad de la intervención.

Junto con esta actuación que atañe al patrimonio mueble y con la idea de llevar a cabo una recuperación integral del templo con todos los elementos patrimoniales, también se efectuaron labores de intervención en los diferentes retablos²⁸, entre los que destaca la intervención llevada a cabo en el principal, que se efectuaron siguiendo las mismas pautas de funcionamiento que se habían establecido para la sillería de coro: limpieza, desinsectación, consolidación, factura de nuevas piezas, montaje y, por último, reintegración de policromías y dorados.

25. Con este proyecto de trata de subsanar toda una serie de problemas como son la pérdida del pavimento, las deformaciones existentes en las bóvedas y en los paramentos, Deformaciones en la bóveda y en el paramento, la eliminación de los elementos de vegetación y los rellenos con cementos. Proyecto de renovación integral del Coro alto del Monasterio de Santa María de Montederramo. Archivo del IRCBCC. Código.- 1998/213/136. Xunta de Galicia

26. El proyecto contemplaba las siguientes actuaciones: Siglado de piezas, fotografías del proceso de desmontaje, habilitación del espacio del templo para almacenaje provisional de los elementos estructurales, evaluación del estado de conservación por medio de análisis químicos, embalaje de elementos artísticos y posterior traslado a talleres, tratamientos de limpieza, desinsectación y consolidación de los elementos. Proyecto de desmontaje y almacenamiento del coro de Montederramo. Archivo del IRCBCC. Código.- 1997/136. Xunta de Galicia;

27. Dentro de esta política de respeto en el nuevo montaje de la sillería se optó, como medida de carácter preventivo que las piezas de arte mueble no entrasen en contacto directo con la fábrica, ya que con ello se trataba de aislar la pieza al tiempo que evitar su posible deterioro por la acción de los agentes atmosféricos

28. *Informe da restauración dos catro retábulos situados na nave de cruceiro e dos dous da nave central do Mosteiro de Santa María de Montederramo.* Ourense. Empresa Ollarte. Archivo del IRCBCC. Xunta de Galicia



Fig. nº. 1.- Estado del Monasterio de Acebeiro antes de la restauración. Fuente.- *Hotel monumento Mosteiro de Aciveiro*. Colección. Espazos para o turismo, 3. Dirección Xeral do Turismo, Xunta de Galicia, Santiago, 2004



Fig. nº. 2.- Espacios rehabilitados del Monasterio de Acebeiro. *Hotel monumento Mosteiro de Aciveiro*. Colección. Espazos para o turismo, 3. Dirección Xeral do Turismo, Xunta de Galicia, Santiago, 2004

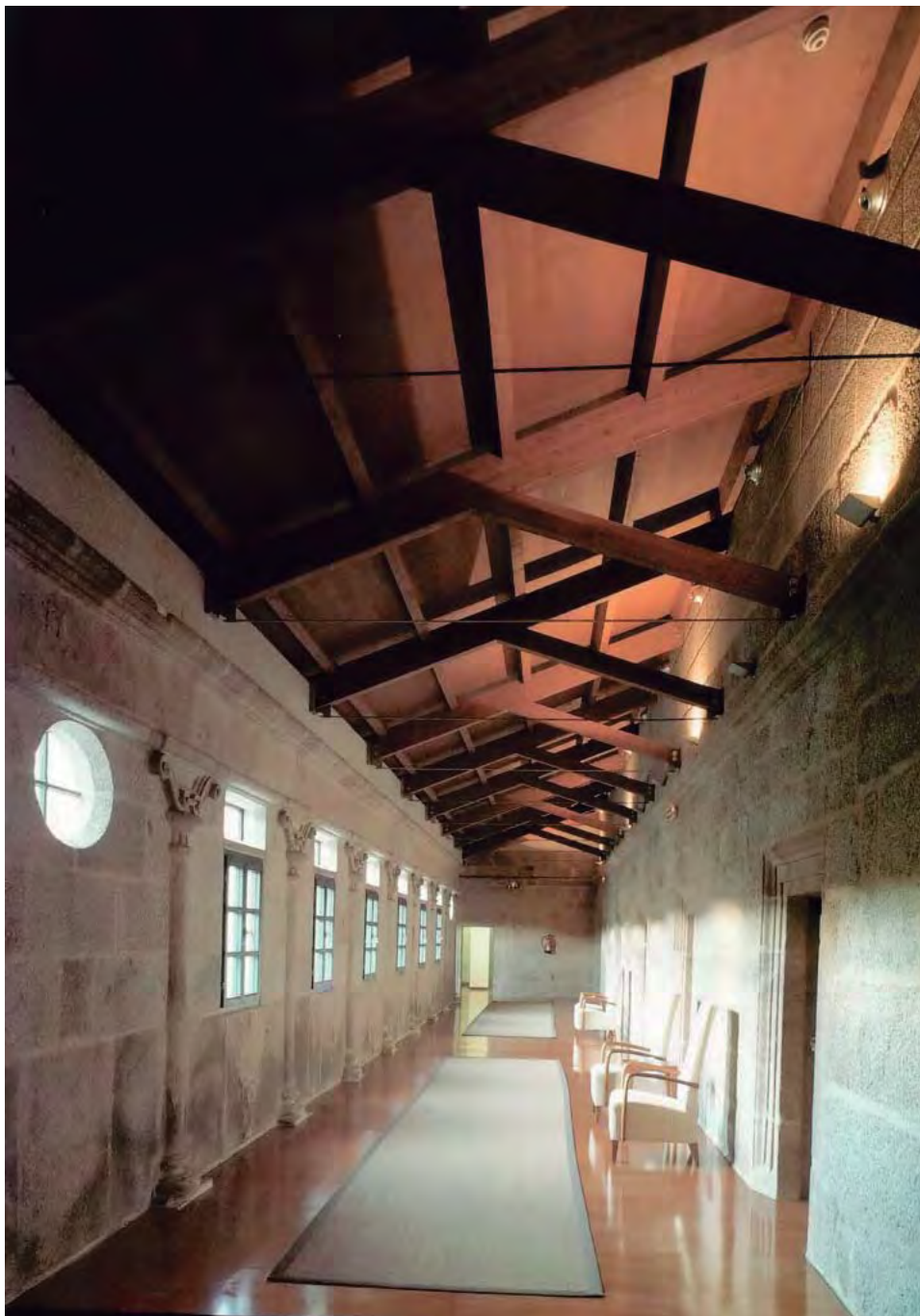


Fig. nº. 3.- Espacios rehabilitados del Monasterio de San Clodio de Leiro. *Hotel monumento Mosteiro de San Clodio.*
Colección Espazos recuperados para o turismo. Dirección Xeral de Turismo. Xunta de Galicia, 2004

MIRANDO A CLÍO. EL ARTE ESPAÑOL ESPEJO DE SU HISTORIA
Del espacio cerrado al público. Reflexiones sobre los proyectos de puesta en valor
de los monasterios gallegos en la última década del siglo xx
Begoña Fernández Rodríguez



Fig. nº. 4.- Monasterio de Montederramo. Vista general rehabilitado. Fuente.- Archivo del IRCBCC.



Fig. nº. 5.- Rehabilitación del templo. Vista general. . Fuente.- Archivo del IRCBCC.



Fig. nº. 6.- Rehalitación del coro alto. . Fuente.- Archivo del IRCBCC.

La imagen del artista en la Academia de Bellas Artes de San Fernando: Proyección social del individuo frente a la comunidad

MARINA GACTO SÁNCHEZ
Universidad de Murcia

Resumen: Se aborda una investigación que se apoya en el análisis de diversos retratos de la Colección Iconografía Hispana disponibles en la Biblioteca Nacional de Madrid. Mediante el estudio de determinadas estampas que muestran retratos de artistas españoles del siglo XVIII se trazan nexos familiares y sentimentales entre diversos creadores plásticos, teniendo como punto de referencia su pertenencia al ámbito académico.

Palabras clave: Arte, retrato, academia, sociedad, estampas

Abstract: *This research relies on various portraits of the Hispanic Iconography Collection available at the National Library in Madrid. Through the study of certain stamps showing portraits of eighteenth-century Spanish artists, familiar and sentimental ties between different plastic artists are drawn taking as a reference point their belonging to the Royal Academy of Fine Arts in Spain.*

Key words: *Art, portrait, academy, society, stamps.*

El artista y la creación del ámbito Académico en España

En la España del siglo XVIII la subida al trono de los Borbones supone un momento decisivo para el progreso de las artes en la península, puesto que se llevan a cabo reformas que -en lo relativo al status del artista- implican un cambio de régimen jurídico, reglamentación de su actividad y aprendizaje, e incluso el reconocimiento y concienciación de la valía de su arte. Se trata de una etapa que tiene como resultado la reorganización administrativa y la centralización, para así unificar la situación heterogénea de las artes y sus artífices a través de la fundación de la Academia de Bellas Artes de San Fernando

Hasta entonces los gremios controlaban la producción artística en España, lo que suponía un mecanicismo de las artes. La liberalidad de las artes se convertirá en la meta de los artistas, buscando el reconocimiento del carácter intelectual de sus labores artísticas a través de la literatura teórica sobre las artes y la defensa de su trabajo. En España, esta defensa teórica no se llevó a cabo hasta el siglo XVII y sus logros se conquistaron gracias a un sistema de pleitos que nos trasladan a un complejo contexto jurídico-sociológico, necesario para comprender la naturaleza de las reivindicaciones de los artistas españoles. En el siglo XVII se reivindica la pintura en un

plano teórico en función de cuatro razones de naturaleza histórica, social, religiosa y filosófica¹. La mayor parte de los testimonios a favor de la defensa de la ingenuidad de la pintura y escultura surge como un factor determinado por la pretensión de librarse del pago de las alcabalas, impuesto aplicable a todo contrato de compraventa. Sin embargo, como afirma Karin Hellwig: “en la tesis de que los artistas no son artesanos, ni comerciantes, sino profesores de un arte liberal, expuesta con vehemencia en la literatura artística, subyace, además de motivos económicos, la aspiración a un ascenso social a la hidalguía.”²

A través de los múltiples intentos de la fundación de la Academia de Bellas Artes³, podemos apreciar que las preocupaciones de los artistas seguirán siendo -de un lado- económicas, buscando la equiparación de sueldos de los artistas extranjeros y nacionales, y -por otra parte- sociales, intentando acrecentar el poder y la personalidad de los artistas dentro de la institución. En los estatutos finales aprobados en 1757, el poder de los artistas era casi nulo, aunque se les otorgan ciertos privilegios, como el privilegio de nobleza y el que sus alumnos quedaran exentos del servicio militar. Además, se define la distinción entre artista y artesano. Pero las tensiones entre artistas y nobles por el control de la actividad académica será una constante en la institución. Mengs había anunciado el conflicto con los aristócratas y nobles debido a que los estatutos ponían en sus manos la Academia, y al lado de ellos los profesores y artistas constituían como una clase inferior. Provocaba irritación que la vida de la Academia dependiera de unos infatuados señores cargados de títulos que ignoraban la profesión y el quehacer del artista. Mientras aquellos tomaban las decisiones más importantes, de las que dependía el futuro de la institución y sus artistas, éstos intentaban enaltecer su status a través de su imagen, como podemos comprobar en esta serie de grabados de la Colección Iconografía de la Biblioteca Nacional de Madrid⁴.

Retrato de Tomás Francisco Prieto

El nombre de este grabador, como el de su familia, siempre quedará unido a la Real Academia de San Fernando. Nacido en 1716 en Salamanca y fallecido en 1782, también enseñó el oficio a su hija, que llegó a ser miembro honorario de la Academia de San Fernando. Prieto, fue uno de los primeros académicos que se reunieron en el verano de 1744 tras la aprobación real de los reglamentos preparatorios para la fundación de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Cuando el 12 de abril de 1752⁵ se promulga el real decreto de fundación de la Academia, Prieto

1. J. Gallego, *El pintor de artesano a artista*, 1976, p. 49.

2. K. Hellwig, *La literatura artística española en el siglo XVII*, Madrid, 1999, p. 40,

3. E. Páez Ríos, *Iconografía Hispana: Catálogo de los retratos de personajes españoles de la Biblioteca Nacional publicado por la Sección de Estampas*, 6 vol., Madrid, 1966-1970.

4. C. Bédat, *L'Académie des Beaux-Arts de Madrid: 1744 - 180; contribution à l'étude des influences stylistiques et de la mentalité artistique de l'Espagne du XVIIIe siècle*, Toulouse, 1973.

5. Cuando el 12 de abril de 1752 se promulgaba el real decreto de la fundación de la academia, quedaron como directores honorarios Dumandre, Juan de Villanueva, Sacchetti y Carlier. Directores en pintura, Van Loo y González

queda designado como grabador de medallas, cargo que le convertiría en el gran maestro de grabadores e impulsor de la medallística española en el período ilustrado.

La estampa que nos ocupa lleva por signatura IH/7470 en la Biblioteca Nacional y contiene el siguiente título: “Retrato de Tomás Francisco Prieto. Ignacia Bustamante, A su esposo amantísimo con quien vivió 16 años sin discordia...”. El artista está representado en más de medio cuerpo y sostiene en la mano derecha una medalla y unas estampas, mientras su mano izquierda se apoya en una carpeta, probablemente repleta de estampas. Respecto al óleo que reproduce, Pérez Sánchez⁶ sugiere que González Ruiz podría haberlo realizado hacia 1766, teniendo en cuenta que el grabador parece representar unos cincuenta años y que viste a la moda de Carlos III con peluca corta. La semejanza con el propio “Autorretrato” del artista, obra de hacia 1768 conservada en la Real Academia de San Fernando⁷, parece también confirmar la fecha aproximada.

Como en otras de sus obras, la pintura de González Ruiz en el género del retrato se caracteriza por un perfecto tratamiento de los trajes⁸, centrando la atención en la ropa y sus pliegues. Añade a sus figuras una pose que resulta determinante, buscando la elegancia en las aptitudes del retratado. La calidad de esta pintura es excelente y combina a la perfección las influencias francesas, al modo de un Van Loo, con el gusto por un barroco más tradicional. El tratamiento es expresivo y el rostro lleno de vitalidad fue respetado en el grabado que, pese a envejecer sus rasgos y cambiar el peinado, respetó el gesto y la composición. Se trata de un retrato íntimo que adquirió en la estampa una mayor opulencia formal, debido a una intención por parte del grabador Manuel Salvador Carmona de exaltación honorífica pues, como indica la dedicatoria, se trata de una homenaje de la esposa del retratado, Ignacia Bustamante. Lleva las inscripciones: “Don Antonio González le pintó”, y “Carmona le grabó en 1784”, es decir, dos años antes de producirse la muerte de Prieto. El grabador inscribe el retrato en un marco ovalado, de acuerdo con el gusto de la época. Los atributos del arte del grabado que acompañan al retrato tienen, en conjunto, una intención honorable.

La relación de Prieto con estos dos artistas es estrecha. Trabajó con el grabador Carmona en la publicación de “Antigüedades árabes en España” desde 1756, y no debemos olvidar que, tras la fundación de la Academia en 1752, Luis Salvador Carmona, Tomás Francisco Prieto y González Ruiz ejercieron la labor docente en dicha institución, compartiendo por tanto espacio de trabajo.

Ruiz; en escultura, Olivieri y Castro; en arquitectura, Ventura Rodríguez y Hermosilla y en grabado, Juan Bernabé Palomino y Tomás Francisco Prieto, siendo elegido secretario Bautista Magadai.

6. A.E. Pérez Sánchez, “Algunos retratos desconocidos de Antonio González Ruiz” en *Tiempo y espacio en el arte: homenaje al profesor Antonio Bonet Correa*, Madrid, 1994, p. 915.

7. J.L. de Arese, *Antonio González Ruiz*, Madrid, 1973, lám. 1. El fruto de su habilidad retratística se manifiesta incluso en sus estudios, como el del retrato de Don Ignacio de Hermosilla o el retrato de su suegro D. Juan Bernabé Palomino.

8. A.E. Pérez Sánchez, *Historia del dibujo en España desde la Edad Media a Goya*, Madrid, 1986. Afirma que “consigue una vibración y elegancia en la calidad de las telas, de modo enteramente francés.”

Probablemente compartían además amistad y, sin duda, un común deseo de enaltecer su profesión a través de su trabajo.

Carmona, precursor y renovador del grabado moderno en España⁹, mantuvo cordiales relaciones dentro del ámbito académico. Casó con la hija de Antón Rafael Mengs, Ana María, y consolidó su relación con él cuando el propio pintor bohemio encomendó a Carmona que grabase su autorretrato conservado en casa de Bernardo de Iriarte, el cual encabezaría sus *Obras póstumas* en 1780. Con la ayuda de Nicolás Azara, tras la muerte del bohemio, grabará todas sus obras. Antonio González también participó activamente en la formación de la Academia de Bellas Artes y fue nombrado director de pintura, siendo designado en 1756 pintor de cámara. Casó con doña Antonia Palomino, hija del grabador Juan Bernabé¹⁰ y se convirtió en 1768 en director general de la institución académica.

Podemos observar cómo se representan los utensilios de trabajo de Prieto que, como Grabador General de medallas y Casa de la moneda, mejoró y renovó a través de sus lecciones el grabado en España e Indias. Entre sus discípulos encontramos a grabadores como Pedro González de Sepúlveda, su yerno y digno sucesor, y a Don Antonio Espinosa. Otro de sus discípulos, el grabador Jerónimo Gil¹¹, no tuvo tanto suerte y viendo su porvenir sombrío a las órdenes de Prieto, que monopolizaba el grabado en hueco en la península y con quien había tenido un grave enfrentamiento por atreverse a criticar una de las medallas por él acuñadas, decidió finalmente marchar a México. Resulta notable que, como reza el informe¹² remitido al ministro Múzquiz en el verano de 1769, Tomás Prieto fue acusado de favoritismo a la vez que se le reprochaba el celo con que impedía que sus alumnos lo adelantasen. Se adjuntaba al informe un proyecto de reglamentación para recortar los derechos privativos de su nombramiento como Grabador General. En este hecho podemos apreciar cómo sus relaciones establecidas con otros miembros de la comunidad no siempre fueron ventajosas.

A través de este retrato grabado se pretendió dignificar no sólo su figura, sino la actividad del grabado en el siglo XVIII que, gracias al establecimiento de la enseñanza oficial por parte de las Academias, conoció un redescubrimiento. Se trata pues, de un modelo que ejemplifica la dignificación del grabado en España a través del insigne retrato de Tomas Francisco Prieto, artista y académico.

9. J.L Blanco Mozo, "La otra cara de la Ilustración. La formación Artística y la cultura del grabador Manuel Salvador Carmona a través del inventario de sus bienes (1778)", Anuario del Departamento de Historia y Teorías del Arte. U.A.M, vol. 9-10, 1997-1998, pp. 277-312.

10. Sus cualidades como retratista pueden comprobarse en el autorretrato que realizó y que su yerno Montañez, grabó en 1768. También realizó un retrato de su suegro Juan Bernabé Palomino en 1741, una pieza interesante para comprobar esas relaciones establecidas entre los diversos miembros de la profesión.

11. Creador de la Real Academia de San Carlos de Nueva España, aprobada su fundación por real orden el 25 de Diciembre de 1778, a la que en 1784 se le otorgaron los estatutos de independencia total de la de Madrid.

12. Véase el informe escrito por el Marqués de Monterreal, Presidente de la Junta de Comercio y Moneda.

Retrato de Felipe De Castro

Nacido en la comarca de Noya en los primeros años del siglo XVIII, fue brillante alumno de la Academia de San Lucas de Roma. El eco de su ganada fama llegó a oídos del rey Felipe V, quien lo hizo venir a España a fines de 1746. Fernando VI le nombrará su escultor personal y, como artista que gozará de la confianza regia, llegará a ser director extraordinario de escultura de la Academia para mantener la Junta Preparatoria bajo el directo control real. En 1752 será nombrado, tras la inauguración de la Academia, director de Escultura al frente de tres tenientes directores: Luis Salvador Carmona, Juan Pascual de Mena y Roberto Michel.

En el retrato de Castro que nos ocupa, con signatura IH/1959/1, figura la inscripción “Retrato del célebre escultor Don Felipe Castro. Copiado por Dn. Cosme Acuña del Original del Cavallero Mengs, dibujado y gravado por Dn. Franco. Ribelles, y premiado por la Rl. Academia de Sn. Fernando en el concurso general del año de 1805”. Hoy sabemos que se trata del retrato de Gregorio Ferro, que hasta mitad del siglo XX no fue identificado como obra suya¹³.

Su cabeza envuelta en un turbante y su cuerpo envuelto en un batín nos muestran al artista como un hombre bondadoso, de mirada sincera. Esta representación puede ser comparada con el retrato del mismo Castro que le dedicó el artista italiano Giuseppe Ghislandi (1655-1743)¹⁴, aunque éste de Ferro pone más énfasis en sus ricas vestiduras. De hecho, Felipe de Castro era amante de las apariencias y solía aparecer bien vestido. Gregorio Ferro, director de pintura en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando desde 1788 hasta 1812, conocía muy bien a Felipe de Castro ya que fue uno de sus herederos¹⁵. Se trata de la obra de un amigo, que sin ser una obra maestra nos refleja el alma de este artista de suma inteligencia. Pero la obra no sólo muestra la personalidad, sino que plasma los principios de igualdad de las artes defendidos por Felipe de Castro en su traducción de Benedetto Varchi; de esta manera supone también una exaltación de la actividad escultórica considerándola al mismo nivel que la pintura.

Se trata por tanto de un retrato de gran intencionalidad narrativa. Sus vestiduras encarnan el lujo y buen vivir del escultor, que recibía un cuantioso sueldo y presumía de su status social¹⁶. El carácter desenfadado de su mirada y su pose nos muestran un ser cercano y bondadoso, lejos del carácter colérico que le caracterizaba y que queda patente en las biografías y anécdotas que encontramos en la literatura artística.

Su autor principal, Cosme Acuña es un pintor nacido en La Coruña en 1759. A finales del siglo XVIII fue nombrado segundo director de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de

13. Es probable que esta confusión se deba al hecho de que los retratos de Mengs se caracterizan, sobre todo los realizados para amigos y familiares, por sus fondos imprecisos que igualan y unifican las posibles diferencias culturales que pudieran existir entre los retratados. Ver: Antonio Rafael Mengs (1728-1779), cat. exp, Madrid, Ministerio de Cultura, 1980. P. 77.

14. G. Lorenzetti, *La pittura italiana del settecento*, Novara, 1942, no. 72.

15. J.M Bernardino López-Vázquez, “O retrato de Felipe de Castro da Universidad de Santiago” en *Cuadernos de Estudios Gallegos*, tomo 37, no. 102, 1987, pp. 137-149.

16. C. Belda Navarro, *Floridablanca: 1728-1808: La utopía reformadora*, cat. exp., Murcia, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 2008, p. 336.

México y por problema de convivencia regresó a España en 1792. Fue nombrado pintor de cámara de Carlos IV en 1797, y como sus relaciones con otros pintores eran difíciles en 1807 el rey dictó sentencia condenándolo a permanecer alejado de la Corte. Poco se conoce de su vida, y solo se sabe que vagó por numerosos países debido a una enfermedad mental tras haber trabajado en Ávila¹⁷.

En la imagen grabada podemos apreciar ciertas similitudes con el retrato realizado por Gregorio Ferro. La estampa anula el fondo existente en la pintura anterior y nos muestra al escultor con cincel en mano en actitud contemplativa respecto al espectador. La posición de las manos varía ligeramente en relación al retrato original, pero la cabeza del león¹⁸ sigue presente y nos traslada de nuevo a una imagen narrativa relacionada con la figura del artista.

Retrato de Ventura Rodríguez Tizón

Era hijo de un modesto albañil que trabajaba en las obras del Real Sitio y Villa de Aranjuez. Nacido en 1717, a los catorce años ya participaba en las obras reales a las órdenes de Juarra y Sacchetti. En 1741 ostentaba el cargo de aparejador segundo del Palacio Real. En 1747 fue nombrado en Roma académico de mérito de la Academia de San Lucas y en 1752 será nombrado director de los estudios de arquitectura de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. En 1750 recibió el encargo de la remodelación y terminación de la basílica del Pilar de Zaragoza. El hábil proyecto de Ventura satisfizo los requisitos del cabildo y, de esta forma, el arquitecto se apuntó uno de sus mayores y más populares triunfos. A su vez, trabajó para el cabildo de la catedral de Cuenca levantando un Transparente.

En ese momento, su éxito parecía no conocer límite. Sin embargo, su trabajo no corrió tanta suerte con Fernando VI, que encargó al arquitecto francés Jacques Marquet importantes obras en Aranjuez y, tras su muerte, el nuevo rey, Carlos III, lo apartó de las Obras Reales nombrando, en 1760, como Maestro Mayor de las Obras Reales al palermitano Francesco Sabatini, quien ya había trabajado para él durante su etapa como rey de Nápoles y Sicilia (en la construcción del Palacio Real de Caserta, obra que dirigió su maestro y suegro Luigi Vanvitelli).

No obstante, a partir de entonces recibió un gran número de encargos de particulares, y sus obras se encuentran repartidas por toda la geografía española. Es nombrado en 1766, por parte del Consejo de Castilla, supervisor de los planos de todos aquellos edificios que necesitaban la licencia del Consejo para su construcción. Sin embargo, nada le pudo compensar de la pérdida del favor real, a lo que se unió el fracaso de algunos proyectos, como la Puerta de Alcalá o la basílica de San Francisco el Grande. A todo ello se añadió en 1776 la muerte de su esposa en terceras nupcias e hija del también arquitecto Torcuato Cayón. Nueve años más tarde fallecerá este genio de la arquitectura y baluarte del neoclasicismo español.

El retrato que nos ocupa se basa en un óleo sobre lienzo ejecutado en 1784 por Francisco de Goya y que actualmente se encuentra en el Museo Nacional de Estocolmo. Antes de centrarnos en los detalles estilísticos y narrativos del mismo, consideramos necesario destacar la

17. VVAA. Enciclopedia de México. México, 1977. Vol. 1, p. 64.

18. Clara referencia a su obra escultórica realizada en el Palacio Real de Madrid, de la cual fue Director de Escultura.

mutua amistad entre ambos artistas. Sánchez Cantón¹⁹, haciéndose eco de las leyendas sobre la juventud de Goya publicadas por Charles Iriarte, destaca el episodio de la beca de estudios que en 1763 Godoy presentó por parte de la Academia. El ejercicio, que consistía en dibujar a lápiz una Estatua de Sileno, fue ganado por Gregorio Ferro. Parte de este tribunal estaba formado por Antonio González Velázquez y el mismo Ventura Rodríguez, que posteriormente se convertirá en el protector de Goya.

En 1784 la faceta de Goya como retratista ya ha quedado asentada definiendo en sus retratos la materia y el carácter humano del representado. Esto queda también patente en este cuadro, en el que el artista rebosa cordialidad con gesto amable y una sonrisa cercana. El sentimiento de amistad y respeto mutuo es palpable, tanto en el ámbito personal como en el profesional. En este momento de su vida, como ya hemos visto a través de su biografía, Ventura era un arquitecto de gran fama, renombre y título académico. El rostro destaca frente al resto de la figura, que queda abocetada a excepción del protagonismo de la vestimenta referida a la corbata y al encaje de puño, cuyas calidades quedan delicadamente sugeridas por medio de trazos rápidos. Se trata de una obra que denota, por parte del autor, un interés por satisfacer sus impulsos personales con independencia del goce artístico; su estética compacta y minuciosa nos recuerda los retratos de Mengs. Ventura señala con su mano los planos de su obra más reputada, la Santa Capilla del Pilar de Zaragoza, aunque Camón Aznar²⁰ sugiere que podría tratarse de un guiño a la obra del propio Goya, que ejecutó en este templo su primera gran pintura: la decoración de la bóveda del Coreto. Se trata de un retrato realizado desde el cariño y el respeto de una sellada amistad, un elogio que Goya regaló al artista.

Dentro de la Colección de la Iconografía Hispana de la Biblioteca Nacional encontramos cuatro retratos realizados sobre la figura de Ventura Rodríguez; dos de ellos son grabados de finales del siglo XVIII por Blas Ametller Rotllan y Manuel Esquivel Sotomayor con signatura IH/8051/1 y IH/8051/2 respectivamente, ambos basados en el retrato de Goya.

Conclusiones

Ante el cambio artístico provocado por la creación de la Academia resulta necesario aludir a cuestiones sociológicas de carácter político y profesional, en ocasiones desplazadas por lo puramente estético. Estas cuestiones, que tienen como fin la liberalidad de las artes y del artista, se ponen de relieve a la hora de abordar el estudio de esta serie de retratos. El deseo de enaltecer la profesión y la lucha por el control de la institución, en el seno de la cual se crean, es un rasgo acusado si tenemos en cuenta que los retratos fueron realizados por compañeros de profesión.

Se trata de la eterna idea del artista visto y analizado por sus allegados, que nos llevará al estudio y comprensión tanto del personaje representado como del que lo representa, favoreciendo así la comprensión de la categoría social del oficio que ambos comparten y la importancia del retrato como arma de reivindicación social.

19. F.J. Sánchez Cantón, "Goya en la Academia" en *Archivo Español del Arte*. Madrid, 1929, p. 193.

20. J. Camón Aznar, *Francisco de Goya*. Zaragoza, 1981, p. 158.

LA IMAGEN DEL ARTISTA EN LA ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO: PROYECCIÓN SOCIAL DEL INDIVIDUO FRENTE A LA COMUNIDAD.

Marina Gacto Sánchez.
 Universidad de Murcia. Dpto. Historia del Arte.

Becaria predoctoral FPU (AP2007-04287)

Proyecto de tesis: "El artista y su representación en el siglo XVIII" -Bajo la dirección de Don Cristóbal Belda Navarro.

INTRODUCCIÓN:

Se trata de una investigación que se apoya en diversos retratos de la Colección Iconografía Hispana (1) disponibles en la Biblioteca Nacional de Madrid. A través del estudio de determinadas estampas que muestran retratos de artistas españoles del siglo XVIII, trazaremos nexos familiares y sentimentales entre diversos creadores plásticos teniendo como punto de referencia su pertenencia al ámbito académico (2).

OBJETIVOS:

- Analizar el marco de reflexión teórica que ha servido de base para la presentación del artista (3)
- Determinar el modelo de imagen pública del artista bajo las bases de la apariencia así como el campo de actuación en lo relativo a su fisonomía, su comportamiento y apariencia.
- Perfilar las relaciones que se establecieron entre los retratados y retratistas en el seno de la Academia. Estudiando las fuentes literarias y plásticas, analizaremos la imagen que ambos contribuyen a proyectar.



MATERIAL Y MÉTODO:

Vamos a trazar un estudio de la figura pública del artista español en el XVIII, momento transcendental en cuanto a revalorización. A través de estas variaciones plásticas, estudiadas a través de los retratos que artistas contemporáneos realizan, y apoyándonos en las fuentes literarias, descubriremos la situación social del artista que en el seno académico se proyecta. Modelos tipológicos que se corresponden a los descritos por las fuentes escritas y que se aproximan a los modelos de artistas del pasado.



RESULTADO:

Definir la construcción de la individualidad y la apariencia del artista en el seno de la institución académica, que realiza la virtud del mismo como contribuyente a un bien común a través del legado de su obra. A través de estos retratos se limitan las relaciones que se establecieron en el seno de esta comunidad entre los retratados y retratistas.

CONCLUSIÓN:

Necesidad de estudiar el retrato del artista e investigar las fuentes literarias, para poder realizar un estudio sistemático de la situación social del artista, sus relaciones sociales y su vinculación dentro de la Academia.

Este trabajo es el resultado del proyecto de investigación Imagen y Apariencia (08723/PHCS/08) financiado con cargo al Programa de Generación de Conocimiento Científico de Excelencia de la Fundación Séneca-Agencia de Ciencia y Tecnología de la Región de Murcia en el marco del II PCTRM 2007-10

REFERENCIAS:

1. Iconografía Hispana. Enciclopedia Ilustrada. Colección de los retratos de pintores españoles de la Biblioteca Nacional de Madrid, editada por la Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1866-1897.
2. Gacto Sánchez, Marina. Representación y Proyección Social del Artista en el Siglo XVIII. Tesis doctoral, Universidad de Murcia, 2007.
3. K. Holzer. La Historia del Arte de España desde los siglos XVII, XVIII y XIX.



Fig. 1. Poster

El mecenazgo episcopal de Agustín Spínola (1597-1649)¹

DAVID GARCÍA CUETO
Universidad de Granada

Resumen: Entre los prelados italianos presentes en la España del siglo XVII, ocupa un lugar significativo el cardenal Agustín Spínola (1597-1649). Hijo del general Ambrosio, estuvo al frente por designio de la corona española de las sedes de Tortosa, Granada, Santiago y Sevilla, demostrando su capacidad para atender de forma simultánea los intereses de sus diócesis y de la monarquía. A lo largo de su vida, ejerció un continuado mecenazgo en el ámbito religioso, que aquí es analizado en su conjunto por primera vez.

Palabras clave: España, Mecenazgo, S. 17, Agustín Spínola, Obispos católicos.

Abstract: *Among the Italian prelates present in Spain in the seventeenth century, occupies a significant place cardinal Agustín Spínola (1597-1649). Son of General Ambrosio, he headed for the Spanish crown's design the bishoprics of Tortosa, Granada, Santiago and Seville, demonstrating his ability to simultaneously serve the interests of his diocese and the monarchy. Throughout his life, he had a continued patronage in the religious sphere, analyzed here together for the first time.*

Keywords: *Spain, Patronage, 17th Century, Agustín Spínola, Catholic Bishops.*

El mecenazgo episcopal en la España moderna resulta un fenómeno aún poco explorado por la historiografía, por más que las promociones artísticas de los máximos responsables de las diversas diócesis y archidiócesis se contaron entre las más relevantes de aquellas centurias. Un capítulo singular dentro de este amplio ámbito es el constituido por la acción de los prelados extranjeros, principalmente italianos, que en tales siglos estuvieron al frente de una diócesis española. Ese es el caso de Agustín Spínola (1597-1647), tercer hijo del reputado general genovés al servicio de la monarquía hispánica Ambrosio Spínola, quien a lo largo de su carrera eclesiástica ocupó sucesivamente las sedes episcopales de Tortosa, Granada, Santiago de Compostela y Sevilla. Sólo su etapa final en Sevilla ha sido analizada recientemente bajo la óptica del mecenazgo²,

1. Esta comunicación presenta algunos resultados parciales de la investigación que el autor está llevando a cabo en el marco del proyecto I+D "El arte granadino de la Edad Moderna en el contexto europeo", dirigido por el profesor José Policarpo Cruz Cabrera, del Departamento de Historia del Arte y Música de la Universidad de Granada.

2. F. Quiles García, "El arzobispo Agustín Spínola, promotor de las artes sevillanas del barroco (1645-1649)", en M. Herrero (coord.), Génova y la Monarquía Hispánica. Actas del coloquio internacional celebrado en la Universidad

restando los demás años de su biografía por ser estudiados desde este punto de vista. Tal tarea resulta ahora posible gracias a la consulta de diversos materiales de archivo y fuentes que ilustran convenientemente la vida y la obra de Agustín Spínola, destacando entre todas ellas la biografía que algunas décadas después de su muerte publicó en Sevilla el jesuita Gabriel de Aranda³.

Los hijos nacidos del matrimonio formado por Ambrosio Spínola y Giovanetta Basadonne Doria estuvieron llamados a ocupar lugares de gran relevancia en la vida española del siglo XVII. Filippo Spínola, el primogénito, heredó el marquesado de los Balbases y continuó dando prestigio a su casa con hechos memorables. Su hermana Polixena casó con don Diego Mesía y Felípez de Guzmán, I marqués de Leganés y gobernador de Flandes. El segundo varón, Agustino o Agustín, es el protagonista de estas páginas. Nacido en Génova en 1597, se inició muy joven en la vida eclesiástica, llegando no sólo a estar al frente de importantes arzobispados españoles, sino también a vestir la púrpura cardenalicia.

En 1607, movido por su deseo de perpetuar los lazos de su estirpe con la Casa de Austria, Ambrosio Spinola decidió que sus dos hijos varones viajasen desde Génova “a servir a sus Reyes en la Corte, y dio orden de que passassen a España a ser Meninos de la santa Reyna Doña Margarita de Austria”. Agustín por entonces apenas contaba diez años de edad, transcurriendo el siguiente lustro de su vida en tal cargo al servicio de la soberana⁴. Al fallecer doña Margarita, el general Ambrosio pensó que era el momento de que su hijo segundogénito se trasladase a estudiar Cánones y Leyes a Salamanca, pues aquella era “la facultad, que professan de ordinario los Señores, para habilitarse en las Prelacias Eclesiásticas, puestos, y gobiernos de la Monarquía”⁵. Durante su estancia en Salamanca, se alojó en la casa de los marqueses de Valdonquillo, considerada por entonces una de las mejores de la ciudad. Una vez finalizada aquella etapa de su formación, se trasladaría para continuarla a Alcalá de Henares.

El rey Felipe III hubo de establecer sólidos lazos de afecto con el que había sido menino de su esposa Margarita, pues ya durante aquella etapa salmantina ejerció su poder para favorecer al joven Agustín. Cuando tenía tan sólo diecinueve años, el soberano ordenó iniciar los trámites para que se le hiciese cardenal, escribiendo con tal propósito al cardenal Borja en diciembre de 1616. En 1618 volvió a escribir en los mismos términos tanto a Borja como al papa Paulo V. El nombramiento le llegaría finalmente el 11 de enero de 1621, cuando Agustín tenía veintitrés años⁶.

Pablo de Olavide de Sevilla en 2009, en prensa. Agradezco a mi estimado colega el profesor Fernando Quiles la oportunidad de leer este importante trabajo suyo antes su publicación definitiva.

3. G. de Aranda, S. J., *Inmortal memoria del [...] Señor [...] D. Augustin Spinola Cardenal de la S. Iglesia de Roma, Sevilla, 1683. Sobre su familia, véase M. Deza, Istorica della Famiglia Spinola descritta dalla sua origine fino al seculo XVI, Piacenza, 1694.*

4. *Ibidem*, p. 57.

5. *Ibid.*, p. 64.

6. M. R. Pazos, *Episcopado Gallego. Arzobispos de Santiago (1550-1850)*, Madrid, 1946, vol. I, pp. 14-15.

Los inicios de su mecenazgo en Alcalá de Henares

La consecución de la dignidad cardenalicia conllevaba lógicamente una serie de privilegios y obligaciones que acompañarían desde entonces a Agustín Spínola. La magnificencia era desde luego uno de los rasgos distintivos del colegio cardenalicio, y en ella se englobaban de manera más o menos obligada las acciones de mecenazgo en el ámbito religioso. Era ese por tanto el momento de iniciar sus promociones artísticas en el ámbito religioso, y Spínola así lo hizo.

Durante su estancia en Alcalá, costeó una de las obras más significativas llevadas a cabo en la ciudad durante las primeras décadas del siglo XVII, el retablo y la custodia de la capilla de las Santas Formas en la iglesia de la Compañía de Jesús. Como recuerda Aranda:

“Les pareció a los Padres de el Colegio, que se debía labrar en la Capilla un curioso retablo, y una rica Custodia de plata, en que se engastasen las milagrosas Formas, de modo que de todos se pudiesen ver, y con gran magestad venerar. Era por este tiempo Rector de el Colegio de Alcalá el Padre Francisco Aguado, varón tan inclinado al Divino Culto, como a todo genero de virtud, y aunque deseava cooperar a el devoto deseo de los Padres, se hallava sin medios para ponerlo en execucion: entendió como tan de la Compañía el Señor Cardenal el deseo, que tenían los maestros de colocar con veneración las santas Formas; y aunque para ellos no tenían medios, agrado de el assunto, le dixo a el P. Rector los pudiese luego en execución, que su Eminencia lo costearía todo, y así se hizo, como lo refiere el P. Andrade en la vida de el P. Aguado [...] y aunque no refiere la cantidad, que el señor Cardenal dio, la Custodia sola se valúa en más de tres mil ducados; y es fama constante se hizo todo á expensas de el Señor Cardenal, cuya piadosa liberalidad se conoce en dar un tan rico don, en tiempos en que apenas tenía su Eminencia rentas Eclesiásticas, y el cariño que tenía a la Compañía”⁷.

El primer gobierno de una diócesis: el obispado de Tortosa (1623-1625)

La carrera eclesiástica de Spínola avanzó rápidamente, como era de esperar, tras su designación como cardenal en 1621. Para recibir de manos del papa el capelo cardenalicio y la diaconía de los Santos Cosme y Damián, viajó a Roma en 1623, experiencia que sin duda vendría a acrecentar no sólo su conocimiento de la Santa Sede, sino también su formación cultural y artística. Al regreso de aquel viaje, se dirigió a ocupar su primer encargo pastoral, la diócesis de Tortosa. Había sido nombrado obispo de la misma en marzo de 1623, a pesar de no tener aún los treinta años reglamentarios. Pero Spínola no dejó por ello de mostrar diligencia en su tarea, emprendiendo con gran celeridad la visita pastoral de la diócesis.

Su acción al frente del obispado catalán, aunque no fue demasiado prolongada, sí dejó algunos testimonios artísticos de relevancia en la capital diocesana. Allí colocó la primera piedra de la iglesia parroquial de Santiago, preocupándose también de enriquecer el patrimonio catedralicio,

7. Aranda *cit.*, pp. 86-87. Sobre las milagrosas Formas, véase F. M. Arabio-Urrutia, Monografía histórica de las Incorruptas Santas Formas de Alcalá de Henares, Madrid, 1897.

siempre con el deseo de hacer más suntuoso el culto divino. El joven cardenal donó quinientas libras para la realización de la custodia que por entonces estaban llevando a cabo los plateros Aloy Camañes y Agustín de Roda, y también entregó a la catedral las reliquias del niño mártir san Crescente, que le habían sido regaladas por el papa Urbano VIII⁸. Los restos del santo se entregaron en una suntuosa arqueta de plata con las armas de Spínola, aún hoy conservada en el tesoro del Templo tortosino (fig. 1), pese al rocambolesco traslado que toda la orfebrería catedralicia sufrió durante la Guerra Civil⁸.

Según la estimación de Cruz Valdovinos, la arqueta ha de ser obra romana o genovesa, decantándose finalmente por esta segunda opción⁹. Sin embargo, parece más probable que se tratase de un trabajo romano, pues fue en la Urbe donde el cardenal residió tiempo suficiente como para poder encargar una obra tan particular, coincidente en estilo con algunas piezas de orfebrería realizadas en Roma durante el pontificado Barberini.

No consta sin embargo que Spínola impulsase ninguna obra arquitectónica significativa en el conjunto de la catedral. Tal vez, dados los años de su obispado, pudo conceder su apoyo a un carismático proyecto que comenzaría a materializarse sólo mucho después, en 1642: la construcción de la capilla dedicada a la Virgen de la Cinta¹⁰.

El arzobispado de Granada y el prestigio cardenalicio (1626-1630)

Una vez comprobada su capacidad en el gobierno de una diócesis, Felipe IV destinó a Spínola al gobierno de uno de los arzobispados de mayor relevancia y significación en tierras españolas, el de Granada. Al igual que había hecho en Tortosa, emprendió en octubre de 1628 la visita pastoral de la diócesis, la cual le ocuparía con intervalos hasta 1630. En tal visita, se preocupó por fomentar las devociones del Santísimo y el Rosario entre los fieles¹¹.

A partir de esta etapa de su vida, parece que Spínola introdujo en su mecenazgo ciertos factores de esplendor, prestigio y magnanimidad propios no tan sólo de un cardenal, sino también de quien era la máxima autoridad de un arzobispado. La autorepresentación o cultivo de su imagen a través del arte parece que estuvo ya presente en estos años, como testimonia el retrato que de él realizó el destacado pintor local Pedro de Raxis¹² (fig. 2). Dentro de ese interés por dignificar no sólo la persona, sino principalmente el cargo que ésta ostentaba, inició una ampliación del palacio arzobispal, que según Aranda consistió en la construcción de “una quarta de las casas episcopales”, gastando en ello 3.500 ducados¹³.

8. Véase al respecto J. Massip, *El tesoro de la catedral de Tortosa i la Guerra Civil de 1936*, Barcelona, 2003.

9. J. M. Cruz Valdovinos, *Platería europea en España*, catálogo de exposición, Madrid, 1997, pp. 224-226.

10. J. L. Ginovart y V. Almuni i Balada, *Catedral de Tortosa. Guia històrica i descriptiva*, Tortosa, 2004, p. 102.

11. Aranda *cit.*, pp. 111-113.

12. A. M. Castañeda Becerra, *El retrato granadino en el barroco*, Granada, 2006, pp. 110-111.

13. Aranda *cit.*, p. 125.

Spínola apenas permaneció tres años en Granada, ya que a comienzos de 1630 viajó a Roma en misión diplomática, residiendo allí hasta abril de 1634. No obstante, encontrándose en la corte romana, el prelado tuvo un recuerdo para la que por entonces era su diócesis. Allí encargó, con destino al altar mayor de la catedral granadina, un excepcional conjunto de seis candelabros de plata y una cruz a juego por el “amor y estimación particular que yo tengo de esa iglesia”, según sus propias palabras¹⁴. El conjunto reproducía, según Aranda, el que tenía en su capilla el mismo papa Urbano VIII, y destacaban por su preciosa factura, además de por su importante peso. El cabildo de la catedral quedó lógicamente muy agradecido a su arzobispo¹⁵.

El descubrimiento del contrato que Spínola firmó en Roma para la realización de este juego de altar ha permitido a quien esto escribe sacar a la luz la autoría del mismo. El artífice encargado de la ejecución de tan singulares piezas fue el orfebre romano Fantino Taglietti, célebre maestro de la primera mitad del siglo XVII del que subsisten muy pocas obras documentadas¹⁶. Además de este conjunto, el prelado encargó a uno de sus racioneros que entregase a la catedral granadina “cuatro relicarios grandes dorados con sus jarras y ramilleteros de plata para adorno del Altar”¹⁷.

Su gobierno de la diócesis de Granada finalizó en 1630, siendo entonces nombrado arzobispo de una sede si cabe aún más carismática, la de Santiago de Compostela, si bien tan sólo después de la mencionada etapa romana haría entrada en su nueva Iglesia¹⁸.

El arzobispado de Santiago y el decoro del culto divino (1630-1645)

En la sede gallega, el cardenal no emprendió hasta donde se sabe particulares empresas de mecenazgo, ya que residiría muy poco tiempo en ella. Entre 1630 y 1634 sirvió a la monarquía en la corte de Roma, y de 1637 a 1642 acompañó a Felipe IV en su jornada de Aragón. De esta manera, su estancia en Santiago transcurriría tan sólo de 1635 a 1637 y en 1643, por lo que el cabildo santiagués incluso reclamó al rey en varias ocasiones la presencia del cardenal.

Aquellos años, a causa de las dificultades que atravesaba el estado español, fueron en general poco propicios para las inversiones artísticas, por lo que ni siquiera la fábrica de la catedral de Santiago experimentó apenas avance alguno¹⁹. Sin embargo, el templo compostelano recibió en

14. Citado por M. López Rodríguez, *Los Arzobispos de Granada. Retratos y semblanzas*, Granada, 1993, p. 135

15. Aranda *cit.*, p. 124: “Y a la buelta de Roma desde Genova embió a su Iglesia sus candeleros, y una cruz de plata de la misma forma, que los que tiene su Santidad en su capilla: de los quales dize la Historia de Granada, que eran preciosos, aun mas en la hechura, que en el peso, con ser assi que pesavan quatro arrobas de plata, y el Cabildo agradecido al presente, le hizo fiesta el dia de San Miguel a veinte y nueve de septiembre de 1634”.

16. Presento la documentación aludida en un artículo de próxima aparición.

17. Aranda *cit.*, p. 124.

18. Sobre su acción en Santiago véase, con carácter general, A. López Ferreiro, *Historia de la Santa A. M. Iglesia de Santiago de Compostela*, Santiago de Compostela, 1907.

19. López Ferreiro *cit.*, p. 95.

esa época algunas donaciones muy significativas que Felipe IV y la reina Isabel decidieron hacer al apóstol²⁰, actuando en algunas de ellas como mediador en la entrega el propio Spínola.

A su regreso de Roma, pasó varios meses en la corte madrileña, adonde llegó el 22 de septiembre de 1634. El 2 de febrero de 1635 bautizó allí a la infanta María Antonia, evento en el que se utilizaron unas suntuosas libreas que por disposición suya se enviaron a Galicia, con la intención de hacer con ellas casullas y frontales²¹. Fue en la primavera de ese año cuando regresó a Santiago, llevando consigo unas banderas tomadas por las tropas españolas en la batalla de Nordlingen que Felipe IV quería ofrecer al apóstol²².

Hizo su entrada en la ciudad a mediados del mes de abril²³, decretando de inmediato la celebración del LIX sínodo diocesano, que comenzaría el 3 de julio²⁴. También emprendió al poco tiempo de llegar la visita pastoral de la diócesis, comprobando en la misma las enormes carencias de sus iglesias rurales. Para paliar aquella lamentable situación, el prelado contó con la ayuda de la reina Isabel, quien “le embió gran número de casullas, alvas y cálices” para la dotación de aquellos templos²⁵. Esa situación preocupó al cardenal hasta el final de sus días, como confirma una de sus mandas testamentarias que se recordará más adelante.

La reina Isabel de Borbón también entregó al arzobispo Spínola un espectacular presente que quería hacer llegar al apóstol Santiago. Se trataba nada menos que la cama de plata en la que había dado a luz al infante Baltasar Carlos. Con tal donativo, la soberana esperaba que el santo intercediese por la paz en Europa y que favoreciese a la monarquía española²⁶. Fue entregada a la catedral por el licenciado Serrano de la Sierra el 28 de julio de 1635, encontrándose por tanto Spínola en la ciudad.

La descripción del tesoro de la catedral de Santiago redactado en 1648-49 da buena cuenta de cómo era el valioso mueble. El dosel lo sustentaban cuatro columnas sobre pedestales cuadrados y con sus correspondientes capiteles. La cabecera constaba de dieciséis balaustres con manza-

20. Véase con carácter general sobre esta cuestión R. J. López, “Donaciones regias a la catedral de Santiago en la Edad Moderna”, en V. Nieto Alcaide (comisario), *Santiago y la Monarquía de España (1504-1788)*, catálogo de exposición, Santiago de Compostela, 2004, pp. 135-152.

21. Aranda *cit.*, p. 180, asegura haber visto algunos restos reutilizados de aquella librea en el colegio de la Compañía en Santiago de Compostela.

22. *Ibidem*, p. 183: “Antes de partirse [para Santiago] su eminencia le dio su Magestad seis Vanderas, y seis Estandartes de los que tenía en Madrid por tropheos recientes de aquella sangrienta batalla, y memorable victoria de Norlinguen en Alsacia, que alcanzó el señor Infante Cardenal, yendo de camino para gobernar los Payses de Flandes, para que en su nombre los presentasse al Apostol Santiago”.

23. *Ibid.*, p. 185: “Entró su Eminencia en Santiago passada la Pasqua de Resurrección”.

24. Synodo Diocesano celebrado por el Eminentissimo. y Reuerendmo. Señor D. Agustin Spinola Cardenal de la Santa Iglesia de Roma, Arçobispo y Señor de Santiago, etc, en su Santa y Apostolica Iglesia Metropolitana en 3, 4 y 5 de Julio del año 1635. Santiago, 1635.

25. Aranda *cit.*, p. 193.

26. *Ibidem*, p. 189: “Embia la Reyna Doña Isabel de Borbon un rico presente a su Eminencia, para que en su nombre lo ofrezca al Santo Apóstol a fin de que por su intercesión conceda Dios la paz, y concordia entre los Príncipes Christianos, y favorezca a la Monarquía de España”.

nas o globos de remate en cada uno de ellos. Una barandilla en ocho piezas servía para delimitar el estrado en el que había de situarse. La estructura de plata estaba vestida por suntuosas cortinas, dosel, colcha y rodapiés de terciopelo carmesí bordado en oro²⁷.

El lujoso mueble fue de inmediato adaptado a las funciones litúrgicas de la catedral. Como recuerda Gabriel de Aranda, en las funciones del Corpus Christi y del Jueves Santo la cama se utilizaba a modo de “trono” para la custodia del Santísimo, así como las barandillas y blandones se disponían como adorno del altar, consiguiéndose de este modo un impresionante y escenográfico conjunto²⁸. La cama había sido obra del platero madrileño Diego Zabalza, y se mantuvo en el tesoro de la catedral de Santiago hasta la invasión napoleónica, cuando fue sucesivamente robada por los franceses y luego recuperada, aunque hubo de ser enviada más tarde a Inglaterra por las autoridades españolas para saldar ciertos gastos de la guerra de Independencia. Se supone que fue fundida en Londres²⁹. Por más que no queda testimonio gráfico alguno de tan excepcional pieza, podría ser evocada a través de otra cama en plata, posterior pero similar, representada por Sebastián Muñoz en el lienzo dedicado a las exequias de la reina María Luisa de Orleans que custodia la Hispanic Society of America (fig. 4).

Felipe IV instó al cardenal nuevamente a que regresarse a Roma para servirle en importantes asuntos de estado, por lo que éste hubo de despedirse de la diócesis el 23 de julio de 1637. No obstante, Spínola continuaría en España en los años sucesivos, atendiendo las cuestiones de gobierno para las que el rey le requería. A finales de 1638, escribió al deán de Santiago para hacerle saber que se le había nombrado miembro del consejo de estado³⁰. Hubo también de acompañar a Felipe IV en la jornada de Aragón. El cabildo de la diócesis no cesó de reclamar su presencia, pero salvo por una breve estancia en Galicia en 1643, el cardenal no volvería a residir en Santiago. Así llegó el año 1645, en el que se le encomendó el gobierno de la diócesis de Sevilla. Spínola se despidió por carta de las autoridades eclesiásticas santiaguesas. En la epístola que dirigió al deán, lamentó no haber servido a la diócesis como habría deseado, afirmando que recordaría toda su vida las obligaciones contraídas³¹.

Aquella deuda se saldaría en parte años después. En su testamento de 1649, Spínola dejó 500 ducados anuales de renta perpetua a la archidiócesis de Santiago, estipulando que se habían de

27. López Ferreiro *cit.*, pp. 167-173. Véase también Aranda *cit.*, p. 191.

28. Aranda *cit.*, p. 191: “y assi dentro de aquella cama de plata se coloca, como en trono el Santissimo la fiesta del Corpus, y la de el Jueves Santo, y con las varandas de plata, y blandones de la misma materia muy grandes se corona el Altar, que haze agradable, y magestuosa la vista a quantos le miran”.

29. F. Bouza Brey, “El platero autor de la cama ofrendada al Apóstol por la esposa de Felipe IV”, *Compostellanum*, 8, 1963, pp. 717-718.

30. Archivo de la Catedral de Santiago de Compostela (ACSC), 376. Cartas de arzobispos, sin foliar. Carta de Espínola al deán, Madrid, 22 de diciembre de 1638: “S.M. Dios le guarde me ha hecho mrd. de declararme de su consejo de estado, de que yo he querido dar cuenta a V.S.”.

31. ACSC, 376, Cartas de arzobispos, sin foliar: “Yo siento no haver servido en ella a V.S. como pedían mis obligaciones que tendré pressentes toda la vida [...] Madrid 15 de marzo de 1645”.

gastar “en ornamentar las iglesias pobres del Arzobispado de Santiago” e impidiendo por tanto que se destinasen al adorno de la catedral. En un intento de remediar la situación que años atrás pudo contemplar en su visita pastoral, el cardenal especificaba que aquel legado se emplease con preferencia “en lo que es mas inmediato al culto divino y al Santo Sacrificio de la missa como es, calices, caxas de plata para el Santísimo Sacramento, corporales, purificadores, albas, amictos, casullas y quando se ubiere cumplido con esto, se podra tambien emplear en hacer algun retablo, o Imagen para el Altar, o algun Reparó preciso para la Iglesia que no se pueda acomodar de otra suerte”³². Se desvela así una generosa contribución de este prelado al enriquecimiento artístico de la diócesis de Santiago, mostrándose como responsable del incremento del patrimonio eclesiástico gallego.

El arzobispado de Sevilla y la culminación de un mecenazgo (1645-1649)

Spínola llegó a la diócesis de Sevilla en febrero de 1645, permaneciendo en ella hasta su muerte en 1649. Frente a su constante ausencia de la Iglesia de Santiago de Compostela, en la ciudad andaluza el cardenal respetó escrupulosamente el principio de residencia que establecían los decretos de Trento. Impulsado probablemente por la propia necesidad, Spínola acometió con decisión una importante reforma del palacio arzobispal (fig. 5), que había sido muy desatendido por el anterior arzobispo, el cardenal Gaspar de Borja. En realidad, tal reforma se inscribía en una serie de importantes mejoras emprendidas por uno de sus antecesores al frente de la archidiócesis, don Rodrigo de Castro, que tuvo continuidad durante el arzobispado de don Fernando Niño de Guevara³³.

Entre sus aportaciones al vasto conjunto destacan por su originalidad la construcción en 1646 de una gruta en el jardín, a imitación de una de las que existían en los Reales Alcázares de la ciudad, y la colocación al año siguiente de una fuente –rematada por un grupo de Hércules y el león de Nemea, realizado en Génova- en el segundo patio. Tales elecciones demuestran un claro conocimiento de las fórmulas italianas y una decidida apuesta por las mismas, evidenciando el bagaje cultural que a su origen genovés debía.

El cardenal reunió durante su vida una notable colección de pinturas, que serían expuestas por aquellos años en las salas nobles del palacio sevillano. Entre ellas destacaban varias obras atribuidas a Tiziano. La estancia en Sevilla le permitió incrementar aquella pinacoteca con algunas obras de artistas locales. Es bien conocido, a modo de ejemplo, cómo el pintor luxemburgués Pablo Legot, asentado en la ciudad, realizó para el palacio arzobispal un *Apostolado* en 1647. Ha de considerarse también que, como Fernando Quiles ha propuesto recientemente, el prelado hubo de entrar en contacto con Bartolomé Esteban Murillo, encargándole tal vez alguna obra³⁴. Mien-

32. Quiles García *cit.*, en prensa. López Ferreiro *cit.*, p. 104, afirma que Spínola dejó 12.000 ducados a la Iglesia de Santiago tras su muerte.

33. T. Falcón Márquez, *El Palacio Arzobispal de Sevilla*, Córdoba, 1997, pp. 56-61.

34. Quiles García *cit.*, en prensa.

tras en sus mandas testamentarias un buen número de las pinturas que poseía con anterioridad a ocupar la sede sevillana se destinaban a parientes y amigos, Spínola dispuso que las compradas en la ciudad permaneciesen en la galería principal del palacio arzobispal, así como la fuente de mármol y las estatuas de Genova que había instalado en el patio y el jardín del mismo³⁵.

En su legado resulta de especial relevancia el decidido apoyo económico que dio al Colegio de la Purísima Concepción, fundado años atrás por el arzobispo de Lima don Gonzalo de Ocampo, conocido popularmente como “de las Becas”³⁶. En el momento de dictar sus últimas voluntades, ni la iglesia ni la casa principal del Colegio habían sido edificadas, dejando Spínola una importante suma de dinero para que se llevaran a cabo tales construcciones. A cambio, solicitaba que se le nombrasen patrón del Colegio, y que le reservasen la capilla mayor para su entierro, estableciendo que en su momento se le dispusiese un sepulcro de mármol blanco a la derecha del altar principal³⁷. De manera provisional, sus restos fueron sepultados en la Casa Profesa de la Compañía de Jesús en Sevilla, trasladándose en 1710, junto con los de su sobrino y sucesor al frente de la diócesis, Ambrosio Spínola, a la nueva iglesia del Colegio de las Becas³⁸. Por desgracia, la exclaustación producida tras la expulsión de los jesuitas nos ha privado de la contemplación de tal conjunto.

La pertenencia a una ilustre familia italiana determinó muy probablemente que las estrategias de mecenazgo que Agustín Spínola (fig. 6) se diferenciase por sus empeños y sus aires internacionales de las que eran comunes entre los preladados españoles de su tiempo. El interés por las obras de arte y el gusto por la suntuosidad litúrgica se presentaron en su persona eficazmente unidos a la dedicación al servicio de sus diócesis y de la corona, aunando con brillantez en su mecenazgo la tradición cultural española y las novedosas posibilidades que el medio italiano ofrecía.

35. “Mando que todas las pinturas que se han hecho nuevas y estan puestas en la Galeria Principal destas cassas Arçobispales, y assimesmo la fuente de mármol que se ha puesto en el patio principal, y las statuas de Genoba que estan en la Gruta del Jardin; se quede todo lo dicho en las partes donde oy está para adorno destas cassas arzobispales, sin que se quite cossa alguna del lugar que oy tiene”. Cita del testamento incluida en Quiles García *cit.*, en prensa.

36. A. Martín Prados e I. Carrasco Gómez, “El Colegio de la Inmaculada Concepción de la Virgen María, Nuestra Señora, de la Concepción de Jesús en Sevilla, vulgo de las Becas (1598-1634)”, *Atrio. Revista de Arte*, 12, 2006, pp. 71-80.

37. Quiles García *cit.*, en prensa.

38. J. de Gamiz S.J., *Oracion Panegyrica a la Ostentatua Traslacion de los huessos del Eminentissimo Sr. Dn. Augustin Espinola Cardenal [...] y [...] Ambrosio Ignacia de Espinola y Guzman, Arzobispos de Sevilla a la nueva Iglesia del Colegio de la Compañía de Jesus, Sevilla, sin año.*



Fig. 1. Anónimo orfebre romano, Relicario de San Crescente. Tortosa, Catedral



Fig. 2. Pedro de Raxis, Retrato de Agustín Spínola. Granada, Curia Diocesana



Fig. 3. Fantino Taglietti, Candelabros y Cruz de altar. Granada, Catedral



Fig. 4. Sebastián Muñoz, Exequias de María Luisa de Orleans en el Alcázar de Madrid (detalle).
Nueva York, Hispanic Society of America



Fig. 5. El Palacio Arzobispal de Sevilla



Fig. 6. Anónimo sevillano, probable copia de Fernando Márquez, Retrato de Agostino Spínola. Sevilla, Palacio Arzobispal.

La ciudad de Barcelona anfitriona de Fernando VII

ESTHER GARCÍA PORTUGUÉS

Associació Catalana d'Estudis d'Emblemàtica. Art i Societat

Resumen: La presencia de Fernando VII en Barcelona, desde el 4 de diciembre de 1827 al 19 de abril de 1828, fue una cuestión de Estado, que precisaba del afianzamiento del rey como soberano. Se celebraron audiencias con besamanos, espectáculos y bailes en su honor, conciertos y otras exhibiciones callejeras con la tradicional y espectacular Máscara Real. Actos festivos cargados de mensaje simbólico que mostraban a los españoles y a las monarquías europeas el vasallaje y la lealtad de los barceloneses a su Rey. La documentación desvela quienes asistieron y las medidas de control que se tomaron para que todo fuera como se había programado, perpetuando en el siglo XIX las fiestas regias barrocas.

Palabras clave: Fernando VII, Barcelona, Máscara Real, mojigangas, mensaje simbólico, viaje político

Summary: King Fernando VII was in Barcelona since the 4th December of 1827 until the 19th April of 1828. It was a political journey, the king had to reinstate his power about the citizen of Catalonia, while these had to show their loyalty to Fernando VII. During that short period of time many gifts were carried out in Barcelona as present to the monarchy, such like the Royal Mask or the dances of masks. All these gifts have been documented and have been published, where we can find a symbolic message that demonstrates the fortress of the Spanish king to the Spaniards and other European monarchies. The reality was that the monarchy was passing through a not very favorable moment, therefore it needed of a festive program similar to others that had been made in the last centuries.

Key words: King Fernando VII, Barcelona, Royal Mask, Spanish monarchy, political journey, symbolical message

Barcelona tuvo conocimiento de la llegada de Fernando VII y María Josefa Amalia de Sajonia justo apenas unos meses antes de producirse. Supuso para la ciudad una transformación no en mejoras urbanísticas pero sí en hábitos y costumbres para rendir pleitesía a la monarquía. En un momento políticamente difícil, Fernando VII pretendía revivir la experiencia del año 1802, cuando su padre, Carlos IV, fue recibido en esta ciudad con todos los honores y se celebraron los matrimonios de Fernando, entonces príncipe de Asturias, con su primera esposa María Antonia de Nápoles y el de la infanta María Isabel con el heredero del trono napolitano Francesco Genaro.¹

1. Esta comunicación forma parte de un proyecto de investigación más ambicioso dedicado al estudio de la fiesta y las tradiciones en Cataluña, dentro del grupo de investigación de la Associació Catalana d'Estudis d'Emblemàtica. Art i Societat, -Emblecat-. Véase el inicio de este estudio en la tesis doctoral E. García Portugués, *José Nicolás de*

La real presencia del 4 de diciembre de 1827 al 9 de abril de 1828 fue de hecho una excusa políticamente conveniente para la monarquía, siendo el objetivo principal conseguir el testimonio de fidelidad ciudadana. El contexto histórico en España era el de crisis económica, con una Hacienda quebrada por el imparable proceso de emancipación de las colonias americanas, agudizada por las guerras napoleónicas, que dio paso a un estado político liberal durante el período conocido por Trienio liberal de 1820 a 1823, poniendo de manifiesto la crisis del absolutismo.

Paralelamente en 1822 se produjo un levantamiento o revuelta antiliberal, enfrentamientos que fueron atajados por las tropas francesas del duque de Angulema, conocidas por los *Cien mil hijos de San Luis*, finiquitando la experiencia de un gobierno constitucional para dar paso a la segunda restauración de Fernando VII. En 1827, entre los meses de abril y septiembre, se produjeron las revueltas de los *malcontents* o sublevación carlista.² En este clima convulso el Rey, según las fuentes oficiales, viajó a Cataluña para salvar a la depauperada industria y reducir el número de población que vivía al margen de la ley, pero en realidad el Estado buscaba la consolidación de la monarquía.

Todo este proceso no fue fácil y así se pone de manifiesto cuando en los primeros días del mes de octubre de 1827 se publicó un oficio dirigido a los catalanes fechado el 28 de septiembre que anunciaba: “Yo El Rey, Catalanes, ya estoy entre vosotros...”³ firmado por el Secretario de Estado y Despacho de Gracia y Justicia, Francisco Tadeo de Colomarde. A Tarragona se desplazaron diversas comitivas barcelonesas para expresar su fidelidad, el día 3 de octubre la Diputación de la Junta y Consulado de Comercio presentaba su exposición de lealtad y deseos,⁴ el día 4 rendía homenaje al monarca el Obispo junto a otros ayuntamientos de la provincia y el día 19 en que fue publicada la decisión del Rey de venir a la Ciudad Condal, acudieron a Tarragona representantes de la colegiata de Santa Ana y de la Catedral de Barcelona.⁵

Dos hechos sobresalen de la decisión real, primero el monarca quiere asegurarse el éxito de su empresa, ya que solo después de recibir a diversos representantes de Barcelona manifiesta su deseo de venir a la ciudad, y segundo el poco tiempo del que disponen los barceloneses para los preparativos, si se compara con el margen que tuvieron para los festejos reales de 1802.

Azara i la seva repercussió en l'àmbit artístic català, Barcelona, Universitat de Barcelona, 2007, pp. 485-490 y las aportaciones del grupo en la página web de Emblecat.

2. Eran favorables al infante hermano del rey, que buscaban la estabilización del régimen desde una facción ultraabsolutista. I. Burdiel, “De la monarquía absoluta a l'Estat liberal”, en *Història, Política, Societat i Cultura dels Països Catalans. La gran transformació 1790-1860*, vol. 6, pp. 232-260.

3. *Diario de Barcelona*, núm. 274, 1/10/1827, pp.2187; *Gaceta de Madrid*, 4/10/1827, pp. 481-484.

4. Exposición que fue publicada en el *Diario de Barcelona*, núm. 290, 17/10/1827, pp. 2315-2317.

5. Noticia publicada en el *Diario de Barcelona*, núm. 292, 19/10/1827, pp. 2332-2333. Domingo Maria Barrafon de la Intendencia del Ejército y Prado de Cataluña remitía a la Real Junta de Comercio con fecha 24 de noviembre de 1827 una serie de indicaciones que se debían guardar hacia SS.MM., lealtad, respeto y demostración de amor e inculcar los principios que se observaron en los festejos y recepciones de 1802. BC (Biblioteca Catalunya), AJC (Arxiu Junta de Comerç) caixa XVI, llig. 7, doc. 22

Para cumplir con tan regio compromiso⁶ el día 31 de octubre era nombrada una Comisión de Reales Obsequios, cuyos miembros manifestaron que “en el caso probable de q.e SS.MM. se dignen honrar á esta Capital con su presencia” se les reciba con un carro triunfal tirado por hombres vestidos de uniforme como señal de respeto, se construya en el llano de la Boquería un arco de triunfo, la carrera se adorne con colgaduras, estableciéndose el deseo de realizar seis orquestas, una Mojiganga de tres o más carros, un castillo de fuegos artificiales, un baile público de máscara en la Plaza del Real Palacio especificándose “á similitud del q.e se dio en el año 1802”,⁷ y otras diversiones. Dos hechos deben resaltarse: la Comisión todavía parece no estar muy segura de que el Rey acuda a la cita y la constatación de repetir actos celebrativos semejantes a los que se otorgaron a su padre, Carlos IV.⁸

Antes de iniciar los Reyes el viaje a Barcelona, llegaba la noticia del día de la entrada real prevista para el día 4 de diciembre, además del Real Decreto de 28 de noviembre por el cual el puerto de Barcelona se erigía en puerto de Déposito con las mismas franquicias que los de Santander, Coruña, Cádiz y Alicante. Previamente con el Real Decreto de 28 de septiembre se había aprobado disminuir los perjuicios a fabricantes de hilados y manufacturas de algodón, favoreciendo la industria catalana. Disposiciones que fueron firmadas por Tadeo Colomarde en nombre de Fernando VII.⁹

Dos días antes de su llegada fue firmado un edicto o bando de policía¹⁰ que marca unas pautas a los ciudadanos tales como: la prohibición de transitar por las calles dos horas antes por donde pasaría la comitiva real y vender frutas y bebidas en calles y plazas; la obligación de guardar compostura y la modestia exigida, no permitiéndose proferir exposiciones desagradables, dar empujones y nada que pueda perturbar la fiesta; así como adornar las fachadas, manifestar júbilo e iluminar por la noche los balcones y ventanas con hachas, evitando perjudicar a los transeúntes. Otra de las prohibiciones era no dejar sueltos a los niños, disparar cohetes, carretillas y otros juegos de pólvora, a excepción de los establecidos, y asomarse en los tejados bajo la pena de pagar tres libras, también evitar el sobrecargo de terrados y azoteas. Estas disposiciones son algunos ejemplos del control ejercido por la policía durante estos meses. En la fiesta de 1802 quedó documentalmente probado que los menesterosos, los delincuentes y los extranjeros no

6. El 22 de octubre de 1827 se llega a un acuerdo en la Junta de Comercio y se emite un oficio del Ayuntamiento de Barcelona decidiendo nombrar un comisionado de comercio y otro de fábricas autorizados y facultados para obsequiar a los reyes. BC, AJC, caixa 23, llig. XVI, doc. 8. Véase todo el proceso de nombramientos, doc. 9-20.

7. BC, AJC, caixa 23, llig. XVI, doc. 22.

8. Otro dato interesante es la participación de los ciudadanos en el reparto de los gastos de las fiestas, la Comisión debe nombrar a un tesorero y un contador para que se encarguen de instar al vecindario, a empleados de la Real Hacienda y a agremiados a contribuir con unas cuotas. La documentación de la Comisión demuestra las argucias empleadas por algunos contribuyentes para evadirse del pago, acogiéndose a los beneficios que concedían los gremios. Véase BC, AJC, caixa 23, llig. XVI, doc. 29-53. Documentación del Tribunal del Consulado derogando todo fuero y la dirigida al Secretario de Estado, doc. 57 al 64, y la lista de morosos, doc. 73 al 131.

9. *Diario de Barcelona*, núm.333, 30/11/1827, pp. 2668 y 2669.

10. Colocado el mismo día 4 en parajes públicos. *Diario de Barcelona*, núm. 337, 4/12/1827, p. 2699.

identificados, fueron expulsados de la ciudad.¹¹ En esta ocasión se supone que ocurrió algo parecido, posiblemente la premura con que se llevaron a término los preparativos explicaría la falta de referencias en el *Diario de Barcelona*, aunque los partes policiales enviados a Madrid por el ministro de Gracia y Justicia Colomarde hablan de la afluencia de veinte mil personas en Barcelona para asistir a los actos programados a SS.MM.¹² Por otro lado es curioso que durante los cuatro meses que duró su estancia no se mencione ningún crimen y solo aparezca relatado el encuentro del cadáver de un hombre en la montaña de Montjuïc, un hecho aislado que permite presuponer que la policía hizo un control exhaustivo, evitando actos desagradables e incidentes delictivos.¹³

Los festejos y actos se llevaron a término según el plan trazado, siendo muy parecidos al acontecimiento real de 1802. No obstante se aprecian algunas diferencias que demuestran que las circunstancias políticas habían cambiado, adaptándose a ellas.

Los monarcas celebraron los tradicionales besamanos o ceremonias de acatamiento. En esta ocasión no solo rindieron vasallaje las clases sociales altas y las instituciones religiosas y civiles de la ciudad, sino que acudieron comisiones representativas de poblaciones y villas de toda la provincia, así como propietarios e industriales. Audiencias que se iniciaron apenas se instalaron los Reyes en el Palacio Real. El día después de su entrada, el Gobernador general conde de Villermur publicó un aviso que señalaba un besamanos general al mediodía del día 6 y otro a la tarde con motivo del feliz cumpleaños de la Reina.¹⁴ Recepciones que fueron continuas, casi diarias, que interesaban especialmente al Estado para consolidar el poder de la monarquía, dejando a los Reyes muy poco tiempo para los festejos.¹⁵

A su vez, los monarcas realizaron una serie de visitas a instituciones y fábricas, unas programadas de antemano por la Comisión de obsequios y otras añadidas obedeciendo a criterios de Estado. SS.MM. visitaron las Reales Casas de Caridad, de Convalecencia, de Misericordia y de Lonja, el Hospital de la Santa Cruz, el Seminario Conciliar y el Real Colegio de las Escuelas Pías de san Antonio Abad, entre otras, en las que los monarcas comprobaron los adelantos y el aprovechamiento de los que se beneficiaban de su favor y generosidad. También acudieron al Jardín Botánico y al Colegio de Farmacia Victoriano, repitiendo la visita a la Real Casa Lonja. La primera recepción en la Lonja tuvo lugar el 18 de diciembre de 1827. En la *Relación* se auguraba una época de prosperidad por la mano bienhechora de sus Reyes, quienes animaban y premiaban los adelantos en las ciencias y las artes. Los monarcas pasaron por las diferentes escuelas para

11. E. García Portugués "Testimonis de la festa amb motiu de la vinguda reial a Barcelona l'any 1802", *VIè. Congrés d'Història Moderna de Catalunya: La Catalunya diversa: Cultura i pràctiques culturals*, Revista Pedralbes, núm. 28, Barcelona, Universitat de Barcelona (2008) 2010.

12. M. Pomés y A. Sánchez, "El desplegament de la ciutat manufacturera (1714-1833)", en *Història de Barcelona*, Barcelona, Ed. Optima, 2001, p. 316.

13. *Diario de Barcelona*, núm. 75, 15/3/1828, p. 609.

14. *Diario de Barcelona*, núm. 340, 5/12/1827, p. 2713.

15. Un ejemplo ilustrativo de la importancia de estos actos en Barcelona es que todavía eran noticia un mes después. Los Reyes entraban en Zaragoza el 22 de abril. *Diario de Barcelona*, del núm. 75 al 116.

observar la aplicación de los discípulos. Tuvo lugar la oración en la capilla y en la sala del tribunal del Consulado el besamanos de los individuos del Consulado de Mar y de la Junta de Comercio.¹⁶ La segunda visita se realizó el 15 de febrero de 1828. En esta ocasión el motivo era inaugurar una exposición sobre los avances en la industria, abierta al público la semana siguiente.¹⁷

Dentro de la programación oficial estaba la visita a los cabildos más importantes de la ciudad, siendo noticia la ceremonia del TE DEUM con repique de campanas en Santa María del Mar, en Nuestra Señora de los Reyes, conocida por del Pino, en la Catedral y en la Iglesia de los santos Justo y Pastor, colocándose en el presbiterio, bajo un dosel majestuoso, un trono para SS.MM. Así mismo, durante la Semana Santa, los Reyes asistieron a los pasos de procesión que previamente habían sido aceptados por la Secretaría de Estado, publicándose los correspondientes bandos de normas y prohibiciones que debían seguir los ciudadanos bajo el control del cuerpo policial y comandancia militar.¹⁸

Conscientes los monarcas de la importancia de la Industria y el Comercio en el país se pausaron una serie de visitas a las fábricas vinculadas con la producción textil, como la de carda e hilados de algodón, madejas de ovillos, telares, de tintes, bordados, pañuelos de seda, tejedores de velo y otras manufacturas, y fábricas de distinta índole como la de naipes y loza. SS.MM. quisieron conocer de primera mano las necesidades de sus súbditos y al mismo tiempo recibir de éstos su muestra de lealtad y vasallaje.¹⁹

Como sucedió en 1802, se repitieron los festejos programados por la Comisión de obsequios: el recibimiento y entrega de las llaves de la ciudad y las mojigangas, la Máscara Real y el baile en la plaza del Palacio Real. En la *Relación de la entrada*²⁰ se hace alusión al recibimiento real de 1802, al procedimiento de selección de los vasallos que asistieron y como fueron escogidos los representantes de todas las clases del vecindario. La Comisión de obsequios solicitó que fuera aceptado por el Estado el carro triunfal que llevaría a los monarcas a recorrer las calles “para que vean a su rey como Iris de una paz duradera”. Tal como se había expresado en el oficio del día 23 de noviembre de 1827, firmado por el conde de Villemur y aceptado por el duque de Almenara

16. *Relación de la visita que se dignaron hacer SSMM á la Real Casa Lonja en 18 de diciembre de 1827*, publicado en el *Diario de Barcelona*, núm. 1, 1828. Véase los informes de la visita por las diferentes escuelas realizados por los profesores, origen de la Relación en BC, AJC, caixa XVI, llig. 7, doc. 37-49.

17. *Diario de Barcelona*, núm. 54, 23/2/1828, pp. 441.

18. *Relación de las cinco procesiones con que la ciudad de Barcelona Recuerda la pasión y muerte de Jesucristo*, Barcelona, Viuda de Agustín Roca, impresor de cámara, 1828. Véase la comparecencia de los Reyes a estos actos en *Diario de Barcelona*, núm. 102, 11/4/1828, p. 824 y el bando de prohibiciones publicado en el *Diario de Barcelona*, núm. 86, 26/3/1828, pp. 696-698.

19. Los Reyes se dedicaron a estas visitas durante el mes de marzo y primeros días de abril. Las audiencias de besamanos programadas desde su llegada el día 4 de diciembre fue uno de los principales objetivos del Estado, paralelamente a la ostentación y demostración pública en las calles del pueblo de cara a la propaganda oficial establecida. El *Diario de Barcelona* da cuenta de toda esta actividad monárquica.

20. *Relación de la entrada de los Reyes nuestros Señores en la Ciudad de Barcelona la mañana del 4 de diciembre de 1827 y de los demás festejos públicos, que se tributó a SS.MM. la Junta de Reales Obsequios, en nombre y representación de dicha ciudad*, Barcelona, Viuda Agustín Roca, 1828.

el 26 de noviembre, admitiendo tal prueba de amor de Barcelona el Secretario de Estado y de Despacho de Gracia y Justicia en Tarragona el 28 de noviembre.²¹

En el carro obsequiado, tal como muestra la ilustración difundida en la *Relación de la entrada* (fig.1), aparece una estatua colocada delante los reyes que representa a la ciudad sumisa y leal. Ésta es portadora de una columna o símbolo de la industria, el cuerno de la fecundidad o la abundancia de todas las producciones, tributos todos ellos de Cataluña que entrega a la monarquía. A su pie un perro lleva en su boca la llave de fidelidad. SS.MM. apoyan sus brazos sobre grifos que simbolizan la fortaleza de Fernando para sostener sus derechos y la velocidad para acudir presto a las necesidades de su pueblo. Los adornos hacen una alusión alegórica a la paz restablecida.²²

El carro tirado por caballos a modo de carro triunfal fue conducido a una glorieta, construida en la calle Cruz Cubierta. El castillo de Montjuïc avisó con un cañonazo la visita de SS.MM. y el alborozo del gentío se hizo eco de la artillería. Como en 1802, el Rey recibió las llaves de la ciudad en la puerta de san Antonio, entregadas por el conde de Villemur, teniente general y gobernador de la plaza al frente del Estado Mayor. En el lugar se hallaban reunidos los representantes del Ayuntamiento para rendir homenaje a los soberanos. Una infinidad de palomas, para asombro de todos, elevaron su vuelo, y aleteando en torno de los monarcas cubrieron el cielo con la blancura de sus plumas, expresando la sencillez y el fervor con que Barcelona suplicaba al cielo por la próspera vida de sus Reyes.²³ La descripción en la *Relación de entrada* está fielmente reproducida en una imagen popular en xilografía estampada (fig.2)²⁴

También, se planificó en el llano de la Boquería un arco, de orden corintio, muy apropiado para festejos públicos regios. Resaltaba por el verde y hermoso bronce y por los mármoles preciosos de alegres colores, exaltando las excelsas virtudes de los soberanos. Sobre un enorme zócalo se elevaron ocho columnas y en los intercolumnios figurados, a medio relieve, lucían los emblemas que representaban la justicia, la magnanimidad y el corazón pacífico del monarca. En el seno de los arcos en cada fachada dos genios aludían a la gloria de la monarquía con sendas coronas de palma y olivo. En el friso, adornado con guirnaldas, dos grandes lápidas mostraban la inscripción: “Á su Rey Fernando VII, padre de los españoles, la lealtad y gratitud de Barcelona” en una fachada y en la otra “La virtuosa Amalia hace la felicidad de Fernando, y ambos la prosperidad de España”. Cuatro majestuosos leones apoyaban sus garras sobre el globo terráqueo y miraban el escudo Real mostrando el dominio de SS.MM. en las cuatro partes del mundo. La *Relación de entrada* también describe el alborozo y el griterío del pueblo embriagado por la gratitud,

21. *Ibidem*, pp. 8-10.

22. En las radiales de las cuatro ruedas figuran las cabezas de león, castillos y guirnaldas de roble que remiten a los dominios del Rey junto al león en el eje delantero. *Ibidem*, pp.7-8.

23. *Ibidem*, pp.12-13

24. A. Domènech, *El Eterno efímero, grabados y dibujos conmemorativos del siglo XVI al XIX*, Barcelona, Palau Antiguitats, 2009, núm. 20.

saludando con pañuelos, sombreros y gorros y profiriendo vivas.²⁵ Por la noche todo se iluminó, repitiéndose durante dos noches más, prestándose los vecinos a hermosear e iluminar sus fachadas.²⁶ No obstante es preciso constatar que no fue voluntad del pueblo sino que éste obedeció el bando de órdenes y mando emitido y publicado en el *Diario de Barcelona* en el cual se obligaba a los ciudadanos a adornar e iluminar sus fachadas.²⁷

El día 6 de enero de 1828 a las 6 de la tarde se celebró la Máscara Real; poco se puede añadir en la *Relación de la máscara* sobre el fasto y la representación iconográfica de los carros. Posiblemente el dato más curioso es que cada uno y su comitiva van acompañados de un argumento, una descripción mitológica y una explicación, que además van secundados por la leyenda en el pie de cada litografía.²⁸ La Máscara Real siguió un recorrido por las calles de la ciudad aprobado por la Comisión de obsequios.²⁹ Cada comitiva, con su correspondiente coro de música, ejecutó una danza alusiva al tema que representaba en el tablado que se construyó delante del Palacio Real, dando testimonio del amor y lealtad hacia su Rey.

El argumento del primer carro (fig.3) dice: con “La presencia soberana desaparece la desgracia y florece la paz”. La alegoría de la Aurora montada en un caballo blanco abre la marcha, esparciendo perlas y flores. Las ninfas, las cuatro horas del día, y las tres gracias celebran la gloria de Barcelona por la presencia regia. Encadenados aparecen el furor y la ira seguidos del sueño y de la muerte vestida de negro y con alas dando entrada a Jano: lo pasado y lo futuro. Continúa una fila de catorce parejas de Romanos y Sabinos llevando laureles y otras doce parejas de romanos y romanas vestidos de túnica con ramos de olivo, entonando cánticos. Cierra la comitiva un magnífico carro presidido por el arco iris. La paz es una matrona con un ramo de olivo y a sus pies la discordia fugitiva se rasga su manto. En la proa un animal descuartizado con el lema “Así sea muerta la persona que esta paz quebrantare”. La explicación hace alusión a la legitimación de Fernando VII como único monarca.³⁰

25. *Ibidem*, pp.15-17

26. *Ibidem*, pp.18-19. A Madrid llegaron los partes de las celebraciones reales de Barcelona de los días 4, 5 y 6 de diciembre, destacando los obsequios, las salvas de los buques y como las noches se convirtieron en brillantes y mágicas con las luces, véase *Gaceta de Madrid*, núm. 1515, 10/12/1827, p. 599.

27. *Diario de Barcelona*, núm. 340, 6/12/1827, 2718-2719. Estas obligaciones se repitieron por ejemplo para agasajar a la reina el 19 de marzo o celebrar el aniversario de la vuelta del cautiverio del rey, con iluminación general a instancias del bando firmado por el Conde Villemur, véase el *Diario de Barcelona*, núm. 79, 19/3/1828, pp. 639-640, núm. 84, 24/3/1828, pp. 681-682 y núm. 85, 25/3/1828, p. 686.

28. Todos estos apartados figuran en las diez páginas de la *Relación de la Máscara Real para la noche del 6 de Enero, Barcelona*, incluida al final de la *Relación de la entrada... Op.cit.*, 1828.

29. El recorrido salió de las de Casas Consistoriales, por las calles Regomir y Ancha, delante de la Plaza del Palacio bajo el balcón real se procedió a representar varias danzas, continuaron por el Borne, Cambios, Ancha, Dormitorio de San Francisco, Rambla de los Estudios, calle y plaza de santa Ana, calle Archs, plaza Nueva, calle del Obispo para regresar a la Casa de la Ciudad.

30. *Ibidem*, pp.6-7. *Diario de Barcelona*, núm. 10, 10/1/1828, pp. 74-75 y *Gaceta de Madrid*, 10/1/1828, núm. 12, pp. 46-47.

El argumento del segundo carro (fig.5) es “De la unión nace la prosperidad”. Inicia la comitiva Ceres y Flora coronadas con espigas y flores, seis parejas de pastores, seis labradores y otros seis jardineros y segadores con arreos las siguen. Palas con su torno precede a doce parejas de artesanos, Neptuno a seis marineros y cerrando la comitiva las alegorías de la arquitectura, pintura y escultura. El carro está presidido por Mercurio con el caduceo en señal de hermandad, a su derecha Minerva con los atributos de la agricultura y de las artes y a su izquierda Amaltea con el cuerno de la abundancia. En la proa un genio en forma de serpiente muestra el lema “abatido el genio del mal nace la unión y prosperidad”. La explicación remite a las ventajas que proporciona la monarquía al comercio, la agricultura, las artes, las manufacturas y la industria.³¹

El argumento del tercer carro es “Barcelona leal y agradecida a Su Majestad”. Precede la marcha de la comitiva Temis y Astrea, seguidas de seis parejas vestidas a “la antigua española” con sus báculos y una cigüeña en su punta, seis más con incienso, vino y perfumes y cuatro con mármoles y medallas. Después continúa Apolo y las musas para cerrar la comitiva la Memoria, coronada de enebro, empuñando un clavo trabal y un pendón con la inscripción “más felizmente triunfan los ojos del Príncipe que los más poderosos ejércitos”. El carro presenta el templo de Jano, abierto solo en tiempo de guerra. Numa en ademán de esconder la llave del mismo en su pecho, la figura alegórica de Barcelona, con el escudo y un genio, lleva un manojo de ramas de haba, símbolo de la gratitud a sus Reyes. La explicación da fe de las ventajas conseguidas con los consejos justos de Temis y la justicia equilibrada de Astrea. Los bienes llevados por los jóvenes rememoran una producción esplendorosa. Las musas y la memoria testimonian la gratitud de Barcelona al perpetuar el nombre de Fernando VII y el clavo trabal el recuerdo que permanecerá de la visita real.³²

Las xilografías estampadas e iluminadas (fig.4 y fig.6) dan cuenta de la importancia del mensaje de la mojiganga que tuvo lugar la noche del día seis de enero,³³ o imagen popular de la comitiva de los carros que obsequiaron a SS.MM.³⁴ Estas representaciones son una versión muy parecida a la oficial, las litografías de Buenaventura Planella incluidas en la *Relación de la Máscara Real*. El mensaje simbólico de las figuras centrales del primer y segundo carro es mucho más claro. Las figuras alegóricas de la comitiva aparecen en fila, todas en un primer plano identificándose cada uno de los atributos, igual sucede con cada uno de los carros. Así en el primero está firmemente testimoniada la presencia del soberano, como legítimo monarca, haciendo desaparecer la desgracia y florecer la paz y la prosperidad. Otro tanto sucede en el segundo carro, la serpiente o genio del mal es abatido por el Rey, poniendo de relieve las ventajas de estar bajo su protección, tanto en el florecimiento del comercio y la industria como en las artes.

31. *Ibídem*, pp.8-9. *Diario de Barcelona*, núm. 10, 10/1/1828, pp. 75-76.

32. *Ibídem*, pp.10-11. *Diario de Barcelona*, núm. 10, 10/1/1828, pp. 76-77.

33. S.M. aceptó la mojiganga y la Comisión de obsequios invitó a todos los vecinos de la ciudad al festejo, según el aviso de 4/1/1828, firmado por Juan Bautista Baladía, ayudante secretario del Ayuntamiento publicado en *Diario de Barcelona*, núm. 5, 5/1/1828, p. 38 y *Gaceta de Madrid*, núm. 5, 10/1/1827, p.19.

34. Firmadas con el monograma “P.L.” A. Domènech, *Op.cit.*, núm. 21 y 22.

Los bailes de máscaras fueron algunas de las diversiones públicas oficiales autorizadas, aunque tenían el carácter de públicas en realidad fue un tipo de función reservada en su mayoría a un público restringido. El precio de la entrada fue uno de los impedimentos para las capas sociales más bajas, ya que a diferencia de lo que sucedía en el espectáculo teatral, la picaresca de la reventa no era posible, sumándose el control que ejercían las medidas de seguridad. El día 18 de febrero se abrió el Salón Grande de la Casa Lonja para un baile en honor de los Reyes. La *Gaceta de Madrid* resaltó de “etiqueta” demostrando así el carácter restrictivo del mismo.³⁵ Los bandos de prohibiciones dan cuenta de la clase social que participaba en estos actos, ciudadanos que se podían permitir un vestuario adecuado, dotados de sirvientes y carruajes.³⁶ Se habilitaron dos espacios, la Real Casa Lonja y el almacén de Don Antonio Nadal, costando el acceso dos y una peseta respectivamente.³⁷ El baile oficial de la máscara ofrecido a los Reyes tuvo lugar el domingo día 13 de enero para regocijo de ciudadanos de todas las edades. Se levantó un magnífico salón cerrado con cinco entradas en la plaza delante del Palacio Real. La construcción, habilitada para albergar setenta músicos, estaba configurada con columnas salomónicas y adornada con vasos y guirnaldas de jazmines. La *Relación...* especifica cuatro mil quinientos vasos y ciento ocho hachas en cincuenta y cuatro blandones, convirtiendo la noche en un claro día. Los Reyes permanecieron en el mirador hasta las diez y media. En este mismo espacio se dispuso para el domingo siguiente, el día 20, un baile danzado por labradores del llano que duró hasta el anochecer. Dicho espectáculo satisfizo a los Reyes siendo destacado el sonido de las castañuelas, la gallardía de los bailarines y la elegancia del vestuario. A las 8 de la noche tuvieron lugar los fuegos artificiales, organizándose un festival de luces que iluminaron los nombres de los Reyes y la corona Real fue elevada hacia las estrellas con globos resplandecientes.³⁸

Entre los espectáculos populares de fácil acceso a todos los públicos, según se observó en los festejos de 1802, figuraban los toros y las funciones teatrales. En ambos casos se produjeron diferencias. Respecto a los toros es oportuno constatar que no se programó ninguna fiesta taurina o corrida de toros durante la estancia de Fernando VII.³⁹ De hecho fue en el año 1802 y como parte de las fiestas aprobadas para recibir a Carlos IV cuando se erigió un toril de madera en la Barceloneta, constatando así que el público no estaba acostumbrado a este tipo de espectáculo, aunque lo conocía a través de la función *Toros Reales de Madrid* en Sombras chinas.⁴⁰

35. *Gaceta de Madrid*, núm. 33, 15/3/1828, pp. 131-132.

36. *Diario de Barcelona*, núm. 344, 10/12/1827, pp. 2747-2749.

37. Se celebraron bailes de máscaras casi cada semana en beneficio de los pobres y los desfavorecidos de la Casa Real de Caridad, siendo publicados estos eventos en el *Diario de Barcelona*, por ejemplo en el núm.12, 12/1/1828, pp. 92-93 y núm. 13, 13/1/1828, p. 100.

38. La *Relación de la entrada...*, enumera los diferentes fuegos y luces empleados entre cohetes, mangas, ruedas, luces, palmeras, colabrinas. Véase *Op. cit.*, 1828, pp.19-23. Festejos que fueron noticia en el *Diario de Barcelona*, núm. 13, 13/1/1828, p. 100 y núm. 20, 20/1/1828, p. 157.

39. Los espectáculos ambulantes, habituales en las calles de la ciudad, no son mencionados en las fuentes consultadas por lo que presuponemos fueron erradicados por la Comandancia militar como en 1802.

40. El coso fue utilizado en 1802 para bailes populares y otros entretenimientos públicos que muchas veces fueron focos problemáticos para la seguridad, véase más información al respecto en E. García Portugués, “Testimonis...”, *Op.cit.* (2008) 2010.

La Empresa del Teatro de Barcelona fue de las primeras en celebrar con un Soneto dedicado al Rey el feliz aniversario de su restauración.⁴¹ De nuevo, para el cumpleaños de la reina el Teatro se iluminó y se repartió un Soneto que exaltaba la lealtad, la adoración y la admiración que le procesaba el pueblo catalán.⁴² El día 19 de diciembre se publicó un oficio del día anterior en el cual se ordenaba que el espectáculo se atuviera a las bases.⁴³ No fue hasta el día 14 de febrero de 1828, cuando el Rey decidió asistir al coliseo.⁴⁴ Como ya era costumbre en la ciudad, durante la Cuaresma la compañía española e italiana era substituida por la gimnástica de Josef de Stefani, espectáculo de saltimbanquis y equilibristas sobre cuerda floja y tirante que era autorizado por Real permiso.⁴⁵ En el mes de marzo un nuevo Soneto fue dedicado a la reina.⁴⁶ Las funciones quedaron clausuradas durante la Semana Santa hasta el 6 de abril de 1828, publicándose un bando de la policía, firmado por el conde de Villemur el día 5, en el que se especificaba el buen orden que debían guardar los concurrentes en el teatro, por ejemplo: no llevar puesto el sombrero, dar gritos, tanto de aprobación como de desaprobación o desprecio, repetir los aplausos, estacionarse en las entradas, realquilar balcón, patio y lunetas, guardar la decencia, no fumar, sólo en el café, no ocupar el tablado con sombreros y no guardar sitio enviando a los sirvientes.⁴⁷ Todas y cada una de las normativas demuestran el comportamiento poco apropiado del espectador de aquella época. Posiblemente el dato más relevante es que SS.MM. sólo acudieron en una ocasión, testimoniando así lo ocupados que estuvieron en atender actos oficiales y el poco interés en acudir a una función que disfrutaba el pueblo.

La ciudad se preparó para la regia visita. La prensa, los grabados y las relaciones y otros testimonios artísticos dan cuenta de todo ello, aunque la aclamación popular, de hecho, no fue tan espectacular como las fuentes documentales y gráficas difundieron. También, el mensaje simbólico desplegado en los festejos no pasó de ser un mero recuerdo aguado de la fiesta que se ofreció a su antecesor y, de nuevo, fue parte fundamental del festejo transmitir al pueblo y especialmente a las monarquías europeas el mantenimiento de la fidelidad catalana hacia su soberano. En conjunto se repitió el mensaje simbólico de la ciudad como receptora de unos beneficios obtenidos bajo el amparo de la monarquía y la supervisión de unos dioses. Una imagen de la corona propia de siglos anteriores que aún era vigente en el siglo XIX.

41. *Diario de Barcelona*, núm. 275, 2/10/1827, p. 2196

42. *Diario de Barcelona*, núm. 342, 8/12/1827, pp. 2732-2733

43. *Diario de Barcelona*, núm. 353, 19/12/1827, p.2817

44. *Diario de Barcelona*, núm. 45, 14/2/1828, pp. 369 y 372. M.T. Suero Roca, *El teatre representat a Barcelona de 1800 a 1830*, vol.IV, Barcelona, Institut del Teatre, 1997, 10273.

45. *Diario de Barcelona*, núm. 53, 22/2/1828, p. 436

46. *Diario de Barcelona*, núm. 80, 20/3/1828, pp. 647-648

47. *Diario de Barcelona*, núm. 90, 30/3/1828, pp. 727-728 y núm. 97, 6/4/1828, p. 783



Fig.1 Adriano Ferran, del.i dib., *Carro triunfal*, litografía en *Relación de la entrada...* (1828).
Colección Baró de Vilagayà. Foto E.García



Fig.2 Carro triunfal SS.MM. xilografía (c.1828). Colección y fotografía Palau Antiguitats



Fig.3 Buenaventura Planella, dib., *Primer carro*, litografía en *Relación de la máscara...* (1828). Colección Baró de Vilagayà. Foto E.García



Fig. 4 *Primer carro*, xilografía en color (1828). Colección y fotografía Palau Antiguitats



Fig.5 Buenaventura Planella, dib., *Segundo carro*, litografía en *Relación de la máscara...* (1828).
Colección Baró de Vilagayà. Foto E.García

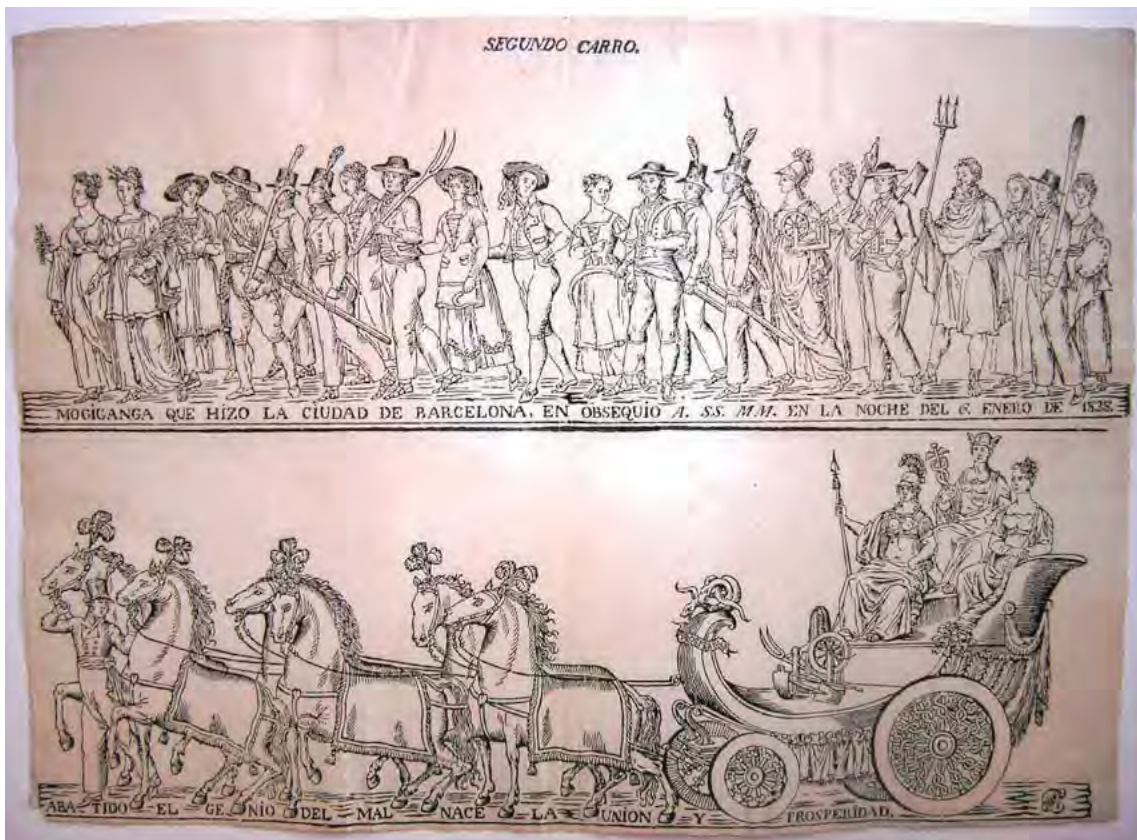


Fig. 6 *Segundo carro*, xilografía (1828). Colección y fotografía Palau Antiguitats

El Caribe y la memoria. Poéticas y prácticas del arte y la identidad en torno al cambio de milenio

CARLOS GARRIDO CASTELLANO

Departamento de Historia del Arte. Universidad de Granada (España)

Resumen: Esta propuesta pretende esbozar las bases que centrarán una tesis doctoral orientada al análisis de las relaciones artísticas en el Caribe insular. Se busca con ello subsanar una de las limitaciones más frecuentes en los estudios de la región: el hecho de que éstos se realizaran desde una perspectiva parcial, abarcando únicamente un único ámbito lingüístico (Francófono, Hispanófono o Anglófono). De este modo, se analizará la producción artística caribeña de las últimas décadas, tratando de establecer un lazo de unión entre los discursos artísticos presentes en las diferentes islas caribeñas centrados en temas como la reflexión sobre la memoria y la identidad. El póster que ahora presentamos plantea los primeros resultados de ese proyecto de tesis, al tiempo que delimita las líneas de actuación que seguirá ésta en los años sucesivos.

Palabras Clave: Arte Contemporáneo; Caribe; Identidad; Memoria; Tesis Doctorales.

Abstract: *The present essay intends to analyse the key elements that focus a PhD thesis that study the artistic relations in the Contemporary Insular Caribbean. In order to do this it is necessary to evade one of the limitations that have dominated the critic works about the region: the fact that those have been oriented to only one of the linguistic areas (Francophone, Anglophone or Hispanophone). By doing so, it will be examined the artistic production of the Caribbean in the last two decades as a whole, trying to establish what are the common interests about issues like memory and identity. The poster that is presented shows the firsts results of that PhD thesis project, pointing out the key elements that this thesis will follow in the next years.*

Keywords: *Caribbean; Contemporary Art; Identity; Memory; PhD Thesis.*

I-Introducción. Presentación de la tesis

El presente póster científico pretende poner en conocimiento de la comunidad académica los primeros resultados derivados de la realización de una tesis doctoral que tiene el estudio de las relaciones artísticas en el Caribe insular contemporáneo como su principal objetivo. A lo largo de este trabajo se describirán los presupuestos teóricos que centran dicha investigación, señalando los principales elementos que se han tenido en cuenta a la hora de afrontar la indagación práctica en el área de estudio, y determinando los objetivos y la metodología de trabajo seguidos; igualmente, se presentarán los lineamientos que definen las tres partes en las que la tesis está dividida. Por último, se enunciarán los primeros resultados derivados de un año de investigación sobre el área caribeña, extrayendo asimismo las primeras conclusiones que constituirán la contribución principal de nuestro estudio.

La producción artística de la región caribeña ha ocupado un lugar de excepción en el panorama artístico americano; eventos como la Bienal de La Habana o la Trienal del Caribe han convertido al archipiélago caribeño en un referente ineludible en lo que respecta al arte actual. Siendo así, se observa una destacada falta de reflexión crítica en lo que al arte actual se refiere, pese a que éste constituye uno de los referentes más destacados en los proyectos de gestión patrimonial llevados a cabo por los gobiernos caribeños, así como un factor clave para comprender la expansión internacional de las culturas caribeñas ligada a fenómenos diaspóricos. De este modo, la propuesta que se realiza vendrá a completar un vacío en cuanto al estudio del área caribeña, que ha gozado de menor atención en relación con el área continental americana.

Por otro lado, en los procesos de definición de las identidades, que resultan vitales para comprender la producción cultural del Caribe, desempeña un papel determinante el modo de pensar el Pasado, de reconstruir la Memoria. Nuestra tesis parte de una constatación: la de la intensidad de las relaciones entre el área a estudiar y España. Aunque cambiante, dicho vínculo se ha mantenido hasta la actualidad, constituyendo un elemento clave a analizar.

Así, los principales objetivos que perseguirá el presente estudio pueden resumirse en los siguientes puntos: en primer lugar, se tratará de determinar bajo qué circunstancias se produce el enlace entre las diferentes identidades observables en las expresiones artísticas caribeñas; asimismo, se llevará a cabo un análisis conjunto de los diversos ámbitos del Caribe Insular, que suelen ser estudiados por separado debido a la diferencia lingüística, analizando el papel de los distintos componentes del sistema artístico: críticos, curadores, artistas y gestores culturales.

Por otro lado, se buscará dar respuesta teórica a las posibles causas y consecuencias de un fenómeno de difusión patrimonial sin precedentes en el Caribe. Finalmente, la reflexión sobre la memoria llevará a examinar la influencia del Quinto Centenario del Descubrimiento en las artes y el pensamiento crítico de la región, elemento clave a la hora de pensar las relaciones entre España y el Continente Americano.

El presente ensayo sigue los planteamientos generales de la tesis doctoral que pretende dar a conocer. Al igual que ésta, se divide en tres bloques relacionados entre sí: el primero se dedicará al pensamiento estético en torno al arte y a las culturas contemporáneas caribeñas; el segundo abordará el estudio de las políticas de gestión relacionadas con el patrimonio intangible; el tercero analizará las diferentes temáticas e iconografías que el arte actual del Caribe propone, incluyendo las propuestas derivadas de las diásporas caribeñas. A continuación se analizarán los aspectos fundamentales de esos tres bloques.

II-Teoría artística en el Caribe actual

En este apartado de la tesis se discuten las principales ideas que centran la teorización sobre el arte y las culturas del Caribe. Tratándose de un territorio tan disperso, en el que existen notables discontinuidades políticas y económicas, no resulta extraño que la presencia y la intensidad con que aparecen ciertos temas varíe de una región a otra.

De este modo, la metodología adoptada parte de un examen doble: en primer lugar, un estudio bibliográfico de las principales ideas sobre cada cuestión presente en el panorama crítico

caribeño; en segundo lugar, una revisión de cómo dicho tema afecta a la producción de arte en los diferentes territorios del Caribe. Para ello será necesario determinar cuáles son las principales temáticas culturales que se debaten en el campo del arte, uniendo elementos propios de la crítica cultural, de la estética, de la teoría social y de la historia de la región.

Las temáticas abordadas, así como los planteamientos de análisis utilizados, aparecen enormemente condicionados por la complejidad anteriormente señalada. Dentro de los intereses compartidos en la producción teórica sobre arte ocupa un lugar central la reflexión en torno a la esclavitud, que suele aparecer vinculada al pensamiento acerca de las relaciones de dependencia y dominación, a las teorías de los sistemas-mundo, a los debates sobre la Modernidad/modernización y la incidencia del Capitalismo en la periferia,... La esclavitud, que es abordada tanto desde la historia económica, como desde los estudios culturales, la historia de las mentalidades o el interés patrimonial, se vincula en el pensamiento de la región a la situación actual de las comunidades caribeñas, apareciendo como condicionante indispensable en la creación de nuevos modelos sociales en el Caribe como resultado de los procesos históricos que siguieron al “Descubrimiento”.

Unida a la esclavitud, aunque a veces opuesta a ésta, se encuentra la preocupación por las migraciones y el establecimiento de comunidades caribeñas en territorios de la diáspora, así como por la llegada de nuevas poblaciones al Caribe. Aspectos como la influencia de los exiliados españoles y europeos, el tráfico inter-insular, el mantenimiento de fronteras o la manera en que las comunidades caribeñas definen su identidad en la diáspora, centran el debate en este punto.

En tercer lugar, la presencia de Estados Unidos y la apertura de la región caribeña a los ritmos internacionales —que no siempre se ha producido en condiciones de igualdad— ha llevado a cuestionar numerosos aspectos relacionados con el imperialismo o el comercio desigual, pero también con el turismo como factor de desarrollo o con la influencia de la modernización económica en el hábitat insular. La cuestión resulta más acuciante en aquéllos casos que refieren elementos supranacionales, como en el ejemplo de la deforestación de la isla que comparten Haití y República Dominicana.

Existe, asimismo, una preocupación por determinar la influencia y las condiciones de producción de las industrias culturales que, desde el Caribe, han alcanzado el resto del Mundo. Dentro de ese marco, la música ocupa un papel destacado, debido a la influencia de dicha manifestación artística en la configuración de las culturas caribeñas. Aspectos como la relación entre la cultura popular y la Academia, entre la resistencia y el consumo, o como la reformulación de la historia urbana a partir de los usos que los diferentes grupos hacen de los espacios de la ciudad, se vinculan a las manifestaciones artísticas de los diferentes territorios del Caribe.

III-Políticas culturales y arte contemporáneo

En este caso, se prestará atención a las condiciones de posibilidad del arte actual en los diferentes territorios caribeños. Es preciso introducir una consideración similar a la efectuada anteriormente: las desigualdades regionales incidirán en la configuración de modelos patrimoniales harto diferentes respecto al arte contemporáneo. En este apartado, pues, se considerarán las políticas curatoriales que se desarrollan en el Caribe; los principales modelos educativos respecto al arte de la región; el comportamiento del público; la actividad editorial; y, finalmente, el funcionamiento de las instituciones, sean éstas públicas o privadas, que influyen en la potenciación de las artes en el territorio caribeño.

Un primer aspecto aparece determinado por la consolidación de bienales, trienales y exposiciones nacionales de arte. En algunos casos, como en el de la Bienal de La Habana, la repercusión de dichos eventos sobrepasará los límites del archipiélago; en otros ejemplos, la influencia del acontecimiento será regional (es el caso de la recién inaugurada Trienal del Caribe celebrada en Santo Domingo, pero también de exposiciones temáticas como la Trienal Poligráfica de San Juan de Puerto Rico, de amplia tradición). Sea como fuere, resultará necesario atender a la multiplicación de dichos eventos, contraponiendo las políticas adoptadas y la eficacia de éstas.

En segundo lugar, la difusión del arte caribeño fuera de las fronteras del archipiélago constituye un objeto de análisis de enorme interés, pues permitirá observar los mecanismos que rigen la internacionalización de la producción artística de la región. Notables diferencias se observan asimismo en este caso, diferencias que atienden tanto a cuestiones políticas (visados, posicionamientos gubernamentales y áreas de interés han de ser tenidas en cuenta al analizar la exposición de arte actual caribeño) y culturales-lingüísticas, que determinan la configuración de “áreas de expansión” que, sin embargo, no han de considerarse como la única vía de difusión.

Precisamente, la actividad de los artistas al margen de las instituciones, su labor como gestores, ha definido en muchas ocasiones elementos sustanciales del mapa artístico del Caribe contemporáneo. La ausencia de organismos estatales que apuesten decididamente por el arte, la orientación de las instituciones, o simplemente la evolución de la realidad urbana, han constituido factores de desarrollo de lazos artísticos y culturales dentro de la comunidad caribeña.

IV-Prácticas artísticas en el Caribe actual

Por último, un tercer apartado recogerá el análisis de las prácticas artísticas del Caribe, atendiendo a las representaciones de temas como la identidad, la memoria, la pertenencia o la migración en la obra de algunos de los principales creadores de la región. Dada las multiplicidades de artistas y de temáticas abordadas, en este punto será necesario tener en cuenta unas premisas básicas anteriores a la realización de dicho análisis. En primer lugar, resultará obligatorio incluir entre los artistas examinados a aquéllos pertenecientes a la diáspora, ya que sólo a partir de su posición, diferente a la de los artistas que viven en los territorios caribeños, se obtendrá una visión de conjunto en torno a ciertos temas, como el nacionalismo o la identidad.

En segundo lugar, la escasez de documentación escrita en lo que respecta a muchos países caribeños hará que la utilización de la entrevista como fuente documental sea una de los recursos básicos a la hora de realizar la investigación. En ese sentido, las entrevistas existentes (que no abarcan ni siquiera a todos los artistas que han desarrollado una amplia carrera tanto dentro como fuera del Caribe) se han orientado excesivamente a la puntualización de elementos parciales de la obra de tal artista, dejando en un lugar secundario la indagación acerca de los procesos de producción, exposición y consumo del arte. Uno de los objetivos principales de este estudio, entonces, será documentar críticamente procesos culturales que apenas han recibido atención por parte de la comunidad académica local e internacional.

En cuanto a las cuestiones incluidas en el análisis, se buscará efectuar un equilibrio entre los intereses presentes en las distintas regiones lingüísticas del Caribe (área francófona, área angló-

fona, área hispanófona y área de habla holandesa.) Ello llevará, en un primer momento, a primar las diferencias por encima de las semejanzas; no en vano, las cuestiones identitarias no reciben el mismo tratamiento en Cuba y en Jamaica, en Guadalupe y en Aruba, y cualquier intento de hacer coincidir las respuestas de los artistas de dichos territorios está condenado al fracaso. Sin embargo, dicha diversidad obligará a acentuar la exactitud del examen crítico del corpus de artistas y obras analizado, tratando de determinar no tanto las similitudes sino, más bien, los diálogos y las experiencias compartidas. En este punto resultará fundamental el establecer las relaciones artísticas que vinculan los distintos territorios que conforman el archipiélago caribeño, pero también las que conectan éste con el resto del mundo.

V-Conclusiones. Resultados obtenidos

Durante nuestro primer año de tesis doctoral llevamos a cabo una revisión bibliográfica exhaustiva sobre el tema en cuestión, así como un concienzudo análisis de la producción de discursos críticos sobre las teorías de la cultura que inciden en la creación del patrimonio artístico caribeño: decolonialismo, posmodernismo y postcolonialismo, indigenismo y africanismo, postoccidentalismo. A lo anterior se añadió la revisión desde un punto de vista histórico y artístico de las ideas constituyentes de las diferentes pautas que inciden en la construcción de identidades: Nacionalismos, Americanismos, insularidad y Sentimiento Pancaribeño.

Asimismo, dadas las características del estudio que pretendíamos llevar a cabo, resultó necesario el desplazamiento hacia el área caribeña. En ese marco, durante el anterior curso académico tuvo lugar una estancia investigativa en Jamaica y República Dominicana.

Los resultados obtenidos a partir de las dos actividades reseñadas (revisión teórica y trabajo de campo) indican una amplia heterogeneidad de propuestas y modelos de gestión en los territorios caribeños que han sido objeto de nuestra observación. En los últimos años, además, la pluralidad de opciones ha aumentado como consecuencia de la intensificación de las migraciones relacionadas con la región y de la irrupción de planteamientos globalizadores en ésta. Se ha documentado una intensa labor, tanto pública como privada, relacionada con el arte actual. La producción artística es un valor identitario, cultural y social que el Caribe exporta al resto del mundo.

Siendo así, a partir de la experiencia acumulada a lo largo de esta primera fase se desprende que la heterogeneidad encontrada en el campo de estudio se debe, entre otros factores, a la existencia de desigualdades entre las medidas adoptadas por los organismos nacionales y supranacionales y los mecanismos de desarrollo de la comunidad artística. Frente a una noción inmóvil de la identidad, las prácticas y las políticas patrimoniales analizadas aluden a una concepción de lo identitario en permanente movimiento, permeable a las influencias de la cultura popular, del universo icónico global, y de referentes culturales de la región.

Finalmente, en lo que respecta a la internacionalización de la cultura artística caribeña, es preciso señalar que ésta no se ha producido sin ciertos problemas y desigualdades que operan tanto a nivel regional como dentro de los mismos países. Se hará necesario, por tanto, atender a éstas en las siguientes fases de nuestro estudio, que tendrán lugar a partir del presente curso académico.



EL CARIBE Y LA MEMORIA
POÉTICAS Y PRÁCTICAS DEL ARTE Y LA IDENTIDAD EN TORNO AL CAMBIO DE MILENIO
 Carlos Garrido Castellano
 Universidad de Granada. Departamento de Historia del Arte
 carlo_garrido@hotmail.com

Introducción

Este póster pretende poner en conocimiento de la comunidad investigadora los avances relativos a la realización de una tesis doctoral en torno a las relaciones artísticas en el Caribe actual (1990-2010). Después de un año de investigación documental en centros artísticos y académicos caribeños y europeos, ha sido posible extraer algunas conclusiones que permiten entrever aspectos decisivos para la consecución de los objetivos marcados al comienzo de nuestro estudio.

Objetivos

- Determinar todo que alguna traza se produce el enlace entre las diferentes identidades observables en las expresiones artísticas caribeñas.
- Usar a modo de análisis conjunto de los diversos ámbitos del Caribe insular, que suelen ser estudiados por separado de modo aislado (frontera lingüística).
- Analizar el papel del crítico, del curador y del público en el arte actual caribeño.
- Dar respuesta teórica a las posibles causas y consecuencias de un fenómeno de difusión policultural sin precedentes en el Caribe.
- Resaltar el papel de lo hispánico en el proceso de estudio.
- Examinar la influencia del entorno generador del descubrimiento en las artes y el pensamiento crítico de la región.

Métodos

- El trabajo quedará dividido en tres bloques relacionales: entre sí; el primero se dedicará al pensamiento crítico en torno al arte y a las culturas contemporáneas caribeñas; el segundo abordará el estudio de las políticas de gestión relacionales con el patrimonio lingüístico; el tercero analizará diferentes temáticas e iconografías que el arte actual del Caribe propone.
- Se incluirá al inicio la producción artística ligada a las diásporas caribeñas.
- El trabajo comprenderá la realización de ensayos y la contemplación de la realidad como parte fundamental de la investigación documental.
- Igualmente, se buscará contemplar como objeto de estudio la cultura visual ligada al arte dualista caribeño.

Resultados

- Los resultados obtenidos indican una amplia heterogeneidad de propuestas y modelos de gestión en los diferentes territorios caribeños.
- La pluralidad de enfoques ha permitido como consecuencia de la intersección de las migraciones relacionadas con la región y de la triplicidad de prácticas artísticas y globalizaciones en ésta.
- Se ha documentado una intensa labor, tanto pública como privada, relacionada con el arte actual. La producción artística es un valor identitario, cultural y social que el Caribe exporta al resto del mundo.

**Terry Roddie (Nevis)
 Passage**



Conclusiones

- La heterogeneidad, en su modo de multiplicar de unidades de trabajo, constituye un fenómeno de alta calidad creativa y metodológica adoptadas por el organismo de creación y representativa de las expresiones de desarrollo de la comunidad humana.
- El arte contemporáneo en torno al cambio de milenio propone prácticas relacionales fundamentadas en la comprensión de la identidad y la construcción de un nuevo paradigma de la cultura popular del multiculturalismo global y de diferentes realidades de la región.
- La interacción constante de la cultura actual caribeña con los factores históricos, presentes y futuros, que operan tanto en el presente como en el futuro, permite la construcción de un nuevo paradigma de la cultura actual a partir de un fenómeno que de manera constante.

Bibliografía

- BARRERA, J. (2011). *El arte contemporáneo en el Caribe*. Granada: Universidad de Granada.
- BARRERA, J. (2012). *El arte contemporáneo en el Caribe*. Granada: Universidad de Granada.
- BARRERA, J. (2013). *El arte contemporáneo en el Caribe*. Granada: Universidad de Granada.
- BARRERA, J. (2014). *El arte contemporáneo en el Caribe*. Granada: Universidad de Granada.
- BARRERA, J. (2015). *El arte contemporáneo en el Caribe*. Granada: Universidad de Granada.
- BARRERA, J. (2016). *El arte contemporáneo en el Caribe*. Granada: Universidad de Granada.
- BARRERA, J. (2017). *El arte contemporáneo en el Caribe*. Granada: Universidad de Granada.
- BARRERA, J. (2018). *El arte contemporáneo en el Caribe*. Granada: Universidad de Granada.
- BARRERA, J. (2019). *El arte contemporáneo en el Caribe*. Granada: Universidad de Granada.
- BARRERA, J. (2020). *El arte contemporáneo en el Caribe*. Granada: Universidad de Granada.



**Serge Jobneau (Haití)
 Angas demerava: deuz
 possors**

**Eris López (Aruba) E
 Mariposa**



**Chris Cozier
 (Trinidad)
 Tropical Night**

**Jorge Pineda
 (República
 Dominicana)
 Niños Rojos**

Santo Inácio de Loyola e São Francisco Xavier como exemplos de vida de perfeição nos azulejos da Capela do Noviciado do Colégio das Artes [IHS] de Coimbra

DIANA GONÇALVES DOS SANTOS

*Doutoranda em História da Arte Portuguesa na Faculdade de Letras da Universidade do Porto [UP] |
Investigadora do Centro de Estudos da População, Economia e Sociedade [CEPESE] – UP |
Bolsista da Fundação para a Ciência e a Tecnologia*

Resumen: La Capilla del Noviciado del antiguo Colegio de las Artes [IHS] de Coimbra acoge un complejo programa iconográfico, fechado de la primera mitad del Siglo XVIII, representado en tan distintos soportes como el azulejo, la pintura [al fresco y sobre lienzo] o la talla, los cuales conjugados resultan en un sistema de armonía perfecta.

La presente comunicación buscará mirar atentamente las representaciones planteadas en el azulejo vinculadas al hagiografía de las dos figuras principales de la Compañía de Jesús, San Ignacio de Loyola y San Francisco Javier, teniendo presente el contexto iconológico en donde se insertan.

Los aspectos formales y compositivos, la confrontación con las fuentes literarias y gráficas, y su entendimiento en la creación de ese micro espacio sacro serán puntos a analizar.

Como conjunto iconográfico exemplificativo del carácter pedagógico del uso de la imagen por parte de la Compañía de Jesús, el programa en análisis constituye más un ejemplo que se agregará al extenso sistema de representaciones jesuíticas observadas en el arte barroco ibero-americano. Se asume la variante portuguesa a donde el azulejo con la pintura y la talla se articulan en una misma intención: la celebración de los espíritus propagandísticos de Ignacio y Javier como espejos de una *vida de perfección*.

Palabras-clave: Compañía de Jesús, Colegios, Iconografía Ignaciana, Iconografía Javeriana, Azulejo.

Abstract: *The Chapel of the Noviciate of the College of Arts of Coimbra contains a complex iconographic program from the first half of the 18th century, transposed to different supports such as tile, painting (mural and on canvas) and gilded wood, that together result in a perfectly harmonic interior.*

The present communication will try to look attentively the representations in tile focused on the hagiography of the two main personalities of the Society of Jesus - Saint Ignatius Loyola and Saint Francis Xavier - having in mind the iconological context in where they are inserted.

The formal and composition aspects, the confrontation with the literary graphic sources, and its understanding in the general conception of that sacred micro-space will be points to develop.

As an iconographic core that is an example of the pedagogical character of the use of images by the Society of Jesus, the program in analysis constitutes another example to be added to the vast collection of Jesuit representations observed in the ibero-american baroque art, in this case in its Portuguese variation, where the tile together with the painting and gilded wood unit with the same objective: the celebration of the propagandistic spirits of Ignatius and Xavier as mirrors of a life of perfection.

Key-words: *Society of Jesus, Colleges, Ignatian iconography, Xavierian iconography, Tile.*

Fundado por D. João III como complemento à Universidade de Coimbra, inicialmente sedado junto à Rua da Sofia [começando a funcionar, provisoriamente, a 21 de Fevereiro de 1548 nos colégios crúzios de São Miguel e de Todos-os-Santos], o Colégio das Artes deteve um papel fundamental na máquina universitária coimbrã, tendo como principal função ministrar uma formação preparatória dos estudos superiores através do ensino da Latindade e Filosofia.

O Rei *Piedoso* convocou, em 1548, André de Gouveia – prestigiado intelectual que assumira anteriormente o lugar de Principal no Colégio de Guiena em Bordéus – para a direcção do processo de fundação daquela instituição¹, o qual a transformou num importante centro pedagógico de matriz humanista, organizando-o segundo os moldes colegiais franceses.

Em 1555 a sua tutela é entregue à Companhia de Jesus² que faz aplicar uma pedagogia que reforça a supremacia dos valores dogmáticos promovidos pela Reforma Católica, estendendo-se a sua acção até 1759, aquando do episódio da expulsão daquela Ordem de Portugal. Tendo, entretanto, iniciado a construção do seu colégio na Alta da cidade [junto ao Paço das Escolas] – no qual permaneceriam os enfermos, os sacerdotes que asseguravam o serviço pastoral e os noviços – os jesuítas decidiram extinguir o Colégio das Artes na Rua da Sofia transferindo-o para a Zona Alta de Coimbra, implantando o novo edifício a Nascente do seu Colégio de Jesus³, de maneira a solucionar as inconveniências inerentes à distância entre os dois pólos, e alegando que a construção na Baixa coimbrã padecia de graves problemas de insalubridade decorrentes da proximidade ao rio Mondego⁴.

Apesar de ser autónomo da Universidade de Coimbra sob o ponto de vista da sua jurisdição, o Colégio das Artes estava nela incorporado, gozando os seus mestres e colegiais dos mesmos privilégios concedidos aos lentes e estudantes da Universidade. Atribuía os graus de Bacharel e de Mestre em Artes, sendo obrigatória a sua frequência para os alunos que quisessem ingressar na Faculdade de Leis e Cânones, Teologia ou Medicina: para o primeiro caso seria necessário cursar, pelo menos um ano, o ensino preparatório, já para o caso dos pretendentes às outras duas facul-

1. F. S. Martins, “Vicissitudes da Construção do Colégio das Artes”, in Actas do Congresso Internacional “Anchieta em Coimbra – Colégio das Artes da Universidade (1548-1998)”, Porto, Fundação Engenheiro António de Almeida, 2000, p.528.

2. Vd. F. Rodrigues, História da Companhia de Jesus na Assistência de Portugal, Porto, Empresa Editora, 1931, Vol.1, pp.336-400.

3. Sobre os edifícios do Colégio de Jesus e Colégio das Artes, na Alta de Coimbra, ver os estudos de referência que tratam escrupulosamente todo o seu processo evolutivo, elaborado com base em importantes fontes inéditas recolhidas no Arquivo Histórico da Companhia de Jesus, localizado em Roma, realizados por Fausto Sanches Martins: F. S. Martins, A Arquitectura dos Primeiros Colégios Jesuítas de Portugal: 1542-1759. Cronologia, Artistas, Espaços. Dissertação de Doutoramento em História da Arte. Porto, 1994, Vols I e II; F. S. Martins, “Vicissitudes da Construção do Colégio das Artes”...pp.526-527.

4. O processo de fundação da segunda fase do Colégio das Artes, localizado na Alta de Coimbra, está também documentado na investigação realizada por Fausto Sanches Martins no âmbito da sua dissertação de doutoramento dedicada à arquitectura dos Colégios da Companhia de Jesus construída entre 1542 e 1759 em Portugal. F. S. Martins, op.cit.

dades mencionadas, era obrigatório a frequência do curso completo⁵. Era praticado o regime de internato com camaristas e porcionistas⁶, estes últimos minoria no universo geral dos estudantes artistas, alojando-se os restantes em casas alugadas na cidade⁷.

O antigo edifício do Colégio das Artes de Coimbra, correspondente à sua segunda fase, localizado na Alta de Coimbra, integrado no complexo do Colégio de Jesus, e pensado pela Companhia de Jesus, mantém um espaço muito representativo da devoção particular que o fundador da Companhia colheu dentro da Ordem, cuja função assumiu uma carga espiritual e simbólica determinante no quotidiano dos religiosos escolares: falamos da *Capela do Noviciado*.

Os dados documentais sobre a sua edificação são, até à data, inexistentes, contudo, a data de 1720⁸ inscrita no portal de entrada e a datação aproximada para o seu recheio artístico colocam-na entre o primeiro e o segundo quartel do Século XVIII.

Apesar das suas pequenas dimensões, a unidade estética do seu interior enquadra-a na concepção barroca da *obra de arte total* na sua expressão portuguesa: azulejo, pintura a óleo, talha e pintura mural estão perfeitamente articulados formalmente e iconograficamente, resultando um conjunto de grande harmonia. [Figura 1]

A importância que os Jesuítas atribuíram à imagem como veículo de transmissão de uma mensagem catequética está bem espelhada na complexidade do programa iconográfico que encerra este espaço sacro. Os painéis de azulejo conjugam-se com grandes telas de pintura a óleo, cuja temática recai, especificamente, em cenas de carácter místico de várias figuras cimeiras da história da Companhia de Jesus associadas ao culto mariano⁹. [Diagrama I] Por sua vez, essas

5. Estas condições foram estipuladas por um alvará régio, de D. João III, datado de 5 de Outubro de 1548. M. Brandão, *Actas dos Conselhos da Universidade de 1537 a 1557*, Coimbra, Arquivo da Universidade de Coimbra, 1951, Vol.2, pp.147-148.

6. A diferença entre camaristas e porcionistas reside na questão do estatuto social e respectivo poder económico que detinham os colegiais. Enquanto os primeiros, oriundos das classes mais altas da fidalguia portuguesa, pagavam a sua educação e sustento, mandando inclusive comprar os alimentos, sendo contudo esses preparados na cozinha do colégio [os quais entregavam ao Principal cerca de mil reis por ano], os porcionistas, também fidalgos detinham rendimentos inferiores e por isso estavam isentos do pagamento dos serviços, ingressando no colégio por concurso. Curiosamente a documentação dos jesuítas a partir do 1555 não refere a existência de colegiais camaristas. F. Rodrigues, op.cit., p.355.

7. A. Oliveira, "O Quotidiano na Academia", in *História da Universidade em Portugal*, Coimbra, Universidade de Coimbra-Fundação Calouste Gulbenkian, 1997, Vol.II, p.626; M. Brandão, *O Colégio das Artes*, Coimbra, Imprensa da Universidade, 1924-1933, Vol.2, pp. 262-269.

8. Achamos importante considerar o facto da aproximação desta data à do centenário da canonização dos santos fundadores da Companhia de Jesus: Santo Inácio de Loyola e São Francisco Xavier, ambos canonizados em 1622, pelo Papa GregórioXV.

9. São elas: *A Visão do Beato Afonso Rodrigues, Velada de Armas à Senhora de Monserrate por Santo Inácio, A Visão de São Francisco de Borja por Santo Inácio, Santo Inácio escrevendo os Exercícios Espirituais na Cova de Manresa, São Luís Gonzaga ajoelhado perante a Virgem com o Menino e o Cristo da Paixão, Conversão de São Luís Gonzaga, Trânsito de Santo Inácio de Loyola e Santo Inácio de Loyola em Manresa*. A raridade de algumas das cenas representadas colocam algumas reticências na identificação iconográfica que aqui fazemos, assim, deixamos um alerta para a necessidade de um estudo aprofundado sobre este conjunto pictórico que consideramos de boa qualidade técnica. Consideramos também importante deixar aqui certas notas sobre alguns dos santos representados no sentido da compreensão da sua presença neste espaço: São Francisco de Borja, 3.º Geral da Companhia, e um dos

telas, num total de oito quadros que preenchem o espaço das superfícies murárias, entre o revestimento cerâmico e a cobertura abobadada, relacionam-se com os emblemas¹⁰ e símbolos litânicos¹¹ entalhados no retábulo-mor, residindo a chave de toda a leitura do conjunto na representação figurativa vetero-testamentária colocada na zona central do tecto pintado da abóbada, onde se faz representar *Judite com a cabeça de Holofernes*, também associada ao culto mariano por constituir uma prefiguração da Virgem¹².

Para o presente estudo interessa particularmente o revestimento azulejar aí aplicado por constituir um exemplar raro da aplicação da iconografia inaciana e xavieriana ao azulejo português, bem como pela sua particular inserção num programa iconográfico complexo em articulação com a talha e a pintura.

Produto de oficina lisboeta¹³ e com uma datação aproximada de *ca.*1720-1730, a azulejaria desta capela doméstica reveste as suas paredes laterais à altura de 12 azulejos, num silhar contínuo, estendendo-se ao átrio de entrada que a antecede com uma mesma relação formal e iconológica. [Figura 2] Identificam-se dois ciclos hagiográficos distintos neste conjunto azulejar: a) um no espaço sacro, mais desenvolvido, com cenas da vida de Santo Inácio de Loyola, fundador da Companhia de Jesus; b) e outro patente no átrio precedente, com quatro cenas da vida de São Francisco Xavier, segunda figura da Ordem¹⁴. [Diagrama I]

quatro primeiros santos da Ordem jesuíta, teve um papel determinante na reorganização dos métodos de ensino da Companhia de Jesus; São Luís Gonzaga, também do grupo dos quatro santos principais da Companhia de Jesus, é canonizado em 1726 [data que coincide também com a cronologia do conjunto artístico em abordagem] pelo papa Bento XIII, sendo proclamado padroeiro da juventude estudantil.

10. Entalhados na base do retábulo e inseridos em *tondi*, o da esquerda representando um pé pisando uma serpente [vitória sobre o mal] e o da direita, uma mão segurando uma cabeça [cabeça de Holofernes]

11. Colocados em redor do nicho central que recebia a imagem da Virgem.

12. Acompanha esta representação a legenda «*Dies victoriae hujus in numero sanctorum dierum accipitur Judith 16*», citação da Vulgata, retirada do capítulo 16 do Livro de Judite, no seu versículo 31. A evocação da história de Judite e Holofernes é associada à Virgem pelo facto de Judite, tal como Maria, ter vencido o pecado e salvo o seu povo. A inscrição abreviada do versículo 31 do referido livro do Antigo Testamento – «*O aniversário desta vitória foi incluído pelos hebreus no número dos dias de festa santos, e os judeus celebram-nos até ao dia de hoje*» – é, portanto, a peça chave na decifração da lógica de todo o programa iconográfico deste micro espaço sacro, constituindo a mensagem principal a evocação à celebração do espírito combativo na tarefa da defesa e propagação da Fé católica, tomando os exemplos, numa primeira instância, de Judite [em directa relação com Maria, a *nova Eva*], e nos patamares seguintes de Santo Inácio de Loyola, São Francisco Xavier, São Luís de Gonzaga, São Francisco de Borja...

13. Santos Simões levanta a possibilidade de se tratar de obra de um discípulo de Oliveira Bernardes. J.M. S. Simões, *Azulejaria em Portugal no Século XVIII*, Lisboa, Fundação Calouste Gubenkian, 1979, pp.137-138.

14. Com um papel determinante na acção missionária extra-europeia, depois de Santo Inácio é o maior santo da Companhia de Jesus, sendo esses considerados como os *sóis gémeos* da Ordem. Muito próximo do fundador, São Francisco Xavier prestou juramento na capela de Montmartre, tornando-se num dos braços direitos do fundador da Companhia. Teve um percurso excepcional pelas capacidades intelectuais que demonstrou ao longo da caminhada que encetou após a sua conversão: aos 27 anos era professor de Filosofia no Colégio de Beauvais, sendo-lhe mais tarde confiado o Padroado Português do Oriente – em 1540 é enviado à Índia como missionário, tendo depois percorrido durante nove anos o Extremo Oriente. Neste âmbito, D. João III confia-lhe a tarefa da acção missionária ao serviço de Deus e da coroa portuguesa, facto que também integrará a iconografia do apóstolo da Índia e do Japão. A título exemplificativo veja-se o conjunto pictórico de André Reinoso na Igreja de São Roque em Lisboa. V.

Na arte portuguesa, ao contrário do que se verifica na pintura a óleo, séries sobre a vida de santos jesuítas transpostas para o azulejo são muito escassas. Para os casos de Santo Inácio de Loyola e São Francisco Xavier conhecemos o núcleo que aqui apresentamos para análise e ainda os painéis inacianos e xavierianos da portaria e andar nobre do antigo Colégio de N.^a Sr.^a da Nazaré de Arroios [também pertencente à Companhia de Jesus, fundado ca.1705]¹⁵, os painéis xavierianos da Capela de São Francisco Xavier em Perre [Viana do Castelo]¹⁶ e da Capela de São Francisco Xavier do antigo Convento da Encarnação em Lisboa¹⁷. Deste modo, a constatação do valor de excepção da temática representada no conjunto azulejar em análise vem reforçar a sua importância não só para a azulejaria portuguesa como também para a arte portuguesa no que toca à representação da iconografia inaciana e xavierana.

O silhar de azulejos que corre a todo perímetro deste micro-espaco sacro [exceptuando a parede do retábulo] é constituído por um total de doze painéis, oito deles figurativos e os restantes de carácter ornamental. Dos oito painéis figurativos, seis representam passos da vida de Santo Inácio de Loyola e colocam-se no espaco da nave, observando-se nos restantes dois, colocados junto ao retábulo-mor [nas paredes laterais], cenas eremíticas. Os passos seleccionados para o conjunto surgem, maioritariamente, agrupados duplamente por cada painel, observando-se P1) a *Conversão de Santo Inácio* e *Velada de armas como cavaleiro de Deus à Virgem de Monserrate*, P2) *Santo Inácio açoitado em Barcelona* e *Santo Inácio no cárcere em Salamanca*, P3) *Libertação dos maus espíritos do Colégio do Loreto* e *Cura de uma possuída pelo demónio*, P4) *Prédica em Roma* e *Santo Inácio mergulhado nas águas geladas como exemplo de castidade*, P5) *Despedida entre Santo Inácio e São Francisco Xavier de partida para a Índia*, P6) *Apresentação ao papa Júlio III do projecto do colégio germânico em Roma*.

Para a iconografia inaciana a fonte gráfica com maior impacto nas várias expressões artísticas foi a série *Vita Beati Patris Ignatii Loiolae Societatis Iesu Fundatoris*, publicada em Roma em 1610, na sequência da beatificação do fundador daquela Ordem em 1609¹⁸. Vários estudos o têm comprovado, estando a sua utilização identificada em ciclos pictóricos e escultóricos aplicados

Serrão, A Lenda de São Francisco Xavier pelo pintor André Reinoso, Lisboa, Santa Casa da Misericórdia de Lisboa, 1993. Após ser canonizado em 1622, juntamente com Santo Inácio de Loyola, e três anos após a sua beatificação, o seu culto eleva-se de um modo significativo ao longo dos anos, tornando-se numa das devoções que reúne mais popularidade, quer dentro da Ordem, quer fora dela.

15. Vd. A. Pais, J. P. Monteiro, "O Papel da Investigação Histórica na Conservação e Restauro do Azulejo", Revista Azulejo, N.º 8/11, Lisboa, Instituto Português de Museus/Museu Nacional do Azulejo, 2000-2003, pp.49-52. J.M.S. Simões, op.cit., p.211-213.

16. J.M.S. Simões, op.cit., p.91.

17. J.M.S. Simões, op.cit., p.208.

18. É a partir da data da sua beatificação que arranca o movimento devocional em volta da sua figura, tornando-se num dos mais importantes da Companhia de Jesus, à qual se juntam os cultos de São Francisco Xavier, de São Francisco de Borja e de São Luiz de Gonzaga, os quais representam os *Quatro Primeiros Santos da Companhia*. F.S. Martins, "Culto e Devoções das Igrejas dos Jesuítas em Portugal", in Actas do Colóquio Internacional «A Companhia de Jesus na Península Ibérica nos Séculos XVI e XVII. Espiritualidade e Cultura», Porto, Centro Interuniversitário de História da Espiritualidade da Universidade do Porto, Maio de 2004.

nas mais variadas latitudes em antigos edifícios erigidos pela Companhia de Jesus¹⁹. A referida série gravada, formada por um conjunto de gravuras de Jean Baptiste Barbé sobre desenhos originais atribuídos a Rubens, surgiu com base na obra biográfica *Vida del P. Ignacio de Loyola* da autoria do jesuíta Pedro de Ribadeneyra²⁰.

19. A. R. G. de Ceballos, "Aportación a la Iconografía de San Ignacio de Loyola", Goya-Revista de Arte, N.º 102, Madrid, 1971. I. C. Echániz, P. M. M. Estebas, "La Influencia de la *Vita Beati Patris Ignatii*... grabada por Barbé en los ciclos iconográficos de San Ignacio", Revista Virtual de la Fundación Universitaria Espanola – Cuadernos de Arte e Iconografía [on-line], Número 11, 1993. Disponível em <<http://www.fuesp.com/revistas/pag/cai1142.htm>>. E. Valdivieso, "Una serie pictórico de la vida de San Ignacio de Loyola por Juan de Espinal", Laboratorio de Arte, N.º13, Sevilha, Universidade de Sevilha/Departamento de Historia del Arte, 2000. N. B. Quintana, "Funciones de la Iconografía Ignaciana en el Colegio-Noviciado de San Francisco Xavier de Tepetzotlán. La Casa Professa de la Ciudad del Mexico", in Actas del III Congreso Internacional del Barroco Americano. Territorio, Arte, Espacio y Sociedad, Sevilha, Universidad Pablo de Olavide, 2001. J.R. Domingo, El programa iconográfico de San Ignacio de Loyola en la Universidad Pontificia de Salamanca. Ribadeneira-Rubens-Barbé-Conca, Publicaciones Universidad Pontificia, Salamanca, 2003. Cuadernos Ignacianos, N.º5, 2004, Caracas, Universidade Católica Andrés Bello; J. A. Machado, "As pinturas a fresco da sacristia nova da igreja do Espírito Santo de Évora (1599)", in Actas do II Congresso Internacional do Barroco, Porto, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2003; L. M. Sobral, "Espiritualidade e Propaganda nos programas iconográficos dos Jesuítas Portugueses", in Actas do Colóquio Internacional "A Companhia de Jesus na Península Ibérica nos Séculos XVI e XVIII. Espiritualidade e Cultura, Porto, Instituto de Cultura Portuguesa da Faculdade de Letras da Universidade do Porto/ Centro Inter-Universitário de História da Espiritualidade da Universidade do Porto, 2004, Vol.I, pp.385-415. Acrescentamos também o estudo de Luís Alexandre Rodrigues realizado sobre as pinturas do espaldar do arcaz e tecto da sacristia da igreja dos Jesuítas de Bragança [as quais beberam também na fonte gráfica mencionada], apresentado no IV Seminário Luso-Brasileiro "A Encomenda. O Artista. A Obra" organizado pelo Grupo de Investigação de Arte e Património Cultural no Norte de Portugal do CEPESE, o qual decorreu entre 14 e 17 de Outubro de 2009 em Bragança. Aguarda-se a sua publicação nas actas do mesmo Seminário que sairão do prelo em breve. Considere-se também a notícia da existência de ciclos pictóricos de temática inaciana para os quais não existem ainda estudos aprofundados no campo da História da Arte: casos de alguns os ciclos pictóricos em Espanha, nos Colégios de Alcaclá de Henares, Murcia, Igreja do Noviciado de Madrid, Casa Professa de Sevilha e Colégio Real da Companhia de Jesus em Salamanca. Cf. I. C. Echániz, P. M. M. Estebas, op.cit.

20. Sobre as principais fontes literárias da iconografia inaciana [às quais não terá estado indiferente o pintor de azulejos do conjunto em análise] destacamos, em primeiro lugar, a obra *Vida del P. Ignacio de Loyola* de Pedro de Ribadeneyra, uma das obras biográficas mais importantes para o conhecimento da figura de Inácio de Loyola. Ribadeneira escreveu a primeira biografia oficial em 1572, sendo muito dessa obra baseada no testemunho autobiográfico ditado por Santo Inácio a Luís Gonçalves de Câmara seu secretário [A. J. Coelho [Tradução de], Autobiografia de Santo Inácio de Loyola, Braga, Editorial A. O., 2005.]. Contudo, em edições posteriores, ao mesmo tempo que se ia consolidando o processo de beatificação de Inácio de Loyola, Ribadeneira enriqueceu os textos originais com mais acontecimentos e feitos extraordinários da vida do fundador incluindo as suas lutas contra as tentações do demónio e outros aspectos que realçavam o carácter de santidade de Inácio de Loyola. Os autores da série ilustrada da vida de Inácio de Loyola desenharam de acordo com os conteúdos das últimas edições da biografia inaciana escrita por Ribadeneira. As ilustrações englobam feitos históricos e outros que se poderá considerar de apócrifos formando uma colectânea de imagens que contam a história da vida do santo fundador da Companhia de Jesus, as quais se fazem acompanhar de pequenas frases latinas colocadas sob a gravura. A escolha das cenas assim como o texto escrito foi feita por Nicholas Lancius, Filippo Rinaldi e Peter Pazmany, todos jesuítas. Cf. I. C. Echániz, P. M. M. Estebas, op.cit.. Também na obra de Juan de Polanco, secretário e primeiro arquivista da Companhia de Jesus, *Sumario das Coisas mais notáveis que tocam à fundação e progresso da Companhia de Jesus*, há a referência a vários milagres associados à vida de Inácio de Loyola, tendo esses testemunhos originado a concepção de certas representações iconográficas de prodígios realizados pelo santo jesuíta. Cf. J. A. Machado, op.cit., p.284. A obra de Luís Gonçalves da Câmara, intitulada *Relato do Peregrino ou Autobiografia*, resultante do contacto directo com o santo fundador da Companhia de Jesus, é outra das fontes literárias a ter em conta. Veja-se também o estudo de A. Guillausseau, "Los relatos de milagros de Ignacio de Loyola: un ejemplo de la renovación de las prácticas hagiográficas a finales del siglo XVI y principios del siglo XVII", Criticón, Número 99, 2007, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, pp.5-56.

Ao confrontarmos as estampas da série Rubens-Barbé²¹ com alguns painéis do núcleo azulejar em análise, notamos a sua directa influência junto do pintor de azulejos na composição de algumas das cenas representadas. Quer pela via da simplificação, quer pela adição de elementos estranhos à fonte gravada, os elementos retirados das estampas são reciclados no suporte cerâmico de uma forma criativa.

Como resultado da divisão do revestimento azulejar em função dos vãos rasgados nos alçados laterais, a dimensão dilatada dos painéis aí aplicados provocou, na maioria dos casos observados, a inclusão de duas cenas por painel. Assim, respeitando a sequência cronológica dos acontecimentos da vida de Inácio de Loyola, a ordem da leitura do ciclo inicia-se no painel colocado à direita da porta de entrada que inclui as cenas da *Conversão de Santo Inácio* e da *Velada de armas como cavaleiro de Deus à Virgem de Monserrate* [P1], terminando no painel da *Apresentação ao papa Júlio III do projecto do colégio germânico em Roma* [P6], à esquerda do vão de entrada.

A concepção compositiva das cenas representadas no primeiro painel [P1] teve como auxílio a utilização das gravuras n.º 4 e n.º 11 da série de Rubens-Barbé, notando-se essa influência, sobretudo, na colocação das figuras no espaço. No painel seguinte [P2], as gravuras n.º 33 e n.º 36 terão condicionado a composição dos passos correspondentes ao *Açoite de Santo Inácio em Barcelona* e *Cárcere em Salamanca*, observando-se o mimetismo na disposição e postura das figuras, algumas das quais praticamente decalcadas da matriz gravada. Para o terceiro painel [P3] a gravura 46, correspondente à cena de *Santo Inácio curando uma possuída pelo demónio*, influenciou a postura da figura de Santo Inácio e a expressão e gesto da criança representada nos azulejos. As cenas do quarto painel [P4] apresentam paralelismos com as gravuras n.º 42 e n.º 60, sobretudo na disposição das figuras. Também o sexto e último painel [P6] deste ciclo em azulejos apresenta afinidades com a gravura n.º 80, da edição de 1622 da série Rubens-Barbé, a qual diz respeito à cena da canonização de Santo Inácio por Gregório XV: a representação em azulejo da *Apresentação ao papa Júlio III do projecto do colégio germânico em Roma* foi beber à matriz gráfica mencionada o gesto e postura da figura do pontífice, alguns pormenores da sua indumentária, a figura do bispo colocado à sua esquerda em zona de sombra, a colocação e parte da indumentária do cavaleiro genuflectido, o gesto de um dos bispos da assistência.

O pintor de azulejos optimizou a concentração temática – que poderia ter resultado na sobrecarga do campo figurativo – pela simplificação dos elementos acessórios representados nas gravuras, revelando-se bastante engenhoso e criativo ao reinventar algumas formas [indumentária, adereços, mobiliário] e criar novas ambiências ao nível dos fundos [arquitecturas, trechos paisagísticos, introdução de figuras]. A sujeição às gravuras da série de Rubens-Barbé na concepção de algumas cenas representadas nos azulejos em análise não foi diminutiva do processo criativo, mas sim inventiva pelos sinais que o artista demonstra ao autonomizar-se em relação à matriz gravada que lhe foi apresentada pela clientela para lhe servir de referência na desejável boa condução da criação artística.

21. Na Biblioteca Nacional de Lisboa consultámos um exemplar datado de 1609 e impresso em Roma, com 79 gravuras. Recentemente, o mesmo foi disponibilizado *on-line* no serviço de disponibilização de obras digitalizadas da mesma biblioteca. Disponível em <http://purl.pt/14486>.

A vocação militar de Santo Inácio de Loyola [praticada na fase inicial da sua vida] formou o seu carácter combativo e iria marcar o espírito da Ordem religiosa que fundou. Ao longo da sua caminhada religiosa, culminando com a fundação da Companhia de Jesus, o seu objectivo espiritual é centrado na figura de Cristo e na relação entre o Mestre Divino e os discípulos humanos, daí os fins da Ordem que fundou se centrarem na *defesa e propagação da fé* e no *aperfeiçoamento das almas na vida e na doutrina cristãs*.²² Estes aspectos transbordam no programa iconográfico da capela do Noviciado do Colégio das Artes e a linha narrativa do silhar de azulejos setecentista aí aplicado coloca a tónica nesses valores defendidos pelo fundador da Companhia ao incluir alguns episódios da sua vida que são exemplares das suas virtudes taumatúrgicas e de combate pela defesa dos princípios da Fé católica.

Complementando o ciclo iconográfico inaciano estão os painéis de azulejo colocados no átrio de entrada da capela, dedicados à hagiografia de São Francisco Xavier. [Figura 2] Quatro cenas da vida do Apóstolo das Índias conjugam-se com duas cenas secundárias com mera função complementar da área do revestimento azulejar, que incluem um mendigo e uma figura galante em contextos paisagísticos. As cenas xavierianas representam a virtude da Penitência na cena da *Flagelação no Palmeiral de Cananor* [P7], representam-no como taumaturgo em *O milagre do Caranguejo na ilha de Ceram* [P8] e *O castigo milagroso de uma cidade de apóstatas* [P10] e ainda como sacerdote em *Predica de São Francisco Xavier* [P9] [Figura 3].

Entre as fontes literárias conhecidas para a iconografia xavieriana²³ destacamos para os passos em análise os textos de Horácio Turselino²⁴, João de Lucena²⁵, Francisco de la Torre²⁶, e a bula de canonização de São Francisco Xavier²⁷ cujos conteúdos incluem a descrição em pormenor das cenas representadas. Sobre as fontes gráficas é importante referir a série *S. Francisci Xaverii Ind. Apostoli* gravada por Valerius Regnartius, datada de 1622, nas suas gravuras n.º13 e n.º14, que terão auxiliado as representações em azulejo do *Milagre do Caranguejo na ilha de Ceram* [P8] e do *Castigo milagroso de uma cidade de apóstatas* [P10], e também a série gravada assinada por A. Goetiers²⁸, de ca.1652-1686, na gravura com a cena de *São Francisco Xavier em Penitência no Palmeiral de Ca-*

22. Fins da Companhia de Jesus indicados nas Constituições da Companhia de Jesus. F. S. Martins, "Culto e Devoções das igrejas dos Jesuítas em Portugal", In Actas do Colóquio Internacional «A Companhia de Jesus na Península Ibérica nos Séculos XVI e XVII. Espiritualidade e Cultura», Porto, Centro Inter-Universitário de História da Espiritualidade da Universidade do Porto, D.L. 2005,p.92.

23. M.G.T. Olleta, *Redes Iconográficas: San Francisco Javier en la Cultura Visual del Barroco, Iberoamericana-Veruert*, 2009, pp.13-172.

24. H. Turselino, *Vida del P. Francisco Xavier de la Compañía de Jesus*, traduzida en romance por el P. Pedro de Guzman, Valladolid, por Juan Godinez de Millis, 1600. [1.ª edição em latim, 1596]

25. J. de Lucena, *Historia da vida do Padre Francisco de Xavier: e do que fizeram na India os mais religiosos da Companhia de Iesu*, Lisboa, por Pedro Craesbeek, 1600.

26. F. de la Torre, *El peregrino atlante. S. Francisco Xavier apostol del oriente epitome historico, y panegyrico de su vida, y prodigios*. Lisboa, 1674. [1.ª edição em castelhano, 1670]

27. Traduzida para castelhano na obra de D. Mathias de Peralta Calderon. M.P.Calderon, *El Apostol de las Indias y Nuevas Gentes: San Francisco Xavier de la Compañía de Jesus*, México, Imprenta de Agustin de Santistevan, y Francisco Lupercio, 1661, pp.2-24.

28. Conhecemos a série do British Museum. Disponível em <<http://www.britishmuseum.org>>.

nanor [P7] – fontes que influenciaram sobretudo a organização das composições concebidas pelo pintor de azulejo na colocação e nalguns pormenores dos gestos das personagens intervenientes.

Apurámos ainda que a cena da *Predica de São Francisco Xavier* [P9] sofreu influência de uma gravura avulsa de Gérard Edelinck com o mesmo tema, datada de ca.1665-1680²⁹ [Figura 4], a qual terá também servido de auxílio para as representações da mesma cena no conjunto pictórico dedicado à vida de São Francisco Xavier do Convento Máximo de la Merced de Quito, de autor desconhecido e datada meados do Século XVIII³⁰, e da pintura atribuída a Bocanegra do Museu da Catedral de Guádix³¹. O pintor de azulejo adapta a composição da gravura às dimensões do painel, focando-se no decalque quase integral do campo central da composição do modelo gravado, reproduzindo a colocação das figuras, a sua indumentária, os adereços, expressões e gestos, não esquecendo a representação do galeão no fundo da composição.

A complementaridade entre os ciclos inaciano e xavieriano transpostos neste revestimento azulejar reforça o sentido da articulação funcional entre as duas dependências do espaço da capela. É gerado um prolongamento do seu sentido iconológico partindo das representações iconográficas inacianas e culminando nas dedicadas a São Francisco Xavier. O efeito global do conjunto remete para a transmissão dos valores basilares da Companhia por via da visualização de passos da vida dos *sois gémeos* da Ordem, sublinhando-se, através dessas representações, os valores da Fé em Cristo pela penitência, acção interventiva apostólica e taumatúrgica.

Como lhes é habitual, os mentores da obra servem-se do poder da imagem para transmitir os princípios fundamentais da espiritualidade da Ordem num espaço emblemático para a comunidade do noviciado por ser local de função espiritual onde acontece, para além da recitação diária das Ladaínhas da Virgem, a de realização da cerimónia da Renovação dos Votos. O método da leitura da imagem como auxílio à formação catequética e meditação esteve presente na concepção deste conjunto: acontece a moralização por via de uma sermonística pintada sobre as *vidas de perfeição* das duas figuras cimeiras da Companhia de Jesus, a *seguir e imitar*, aliada à evocação e exaltação do culto mariano, que associamos à participação activa da Ordem na defesa do dogma da Imaculada Conceição, também por via de inúmeros códigos imagéticos. [Diagrama I]

Como exemplo da efectivação dos propósitos tridentinos associados à potencialização da utilização da imagem como veículo catequético-pedagógico de difusão dos modelos espirituais de crença na verdade e mistérios da Fé católica, a concepção do programa iconográfico da Capela do Noviciado do Colégio das Artes de Coimbra consubstanciado na fixação da multiplicidade de imagens ali presentes, só é decifrável tendo em conta a relação entre o espaço que o acolhe e respectiva função. As práticas devocionais e culturais ditam a representação de duas das vertentes principais iconográficas jesuíticas: a mariana e a hagiográfica.

29. Também publicada em 1683 na obra *Vie de Saint François Xavier, Apôtres des Indes et du Japon* do Pe. Dominique Bonhours.

30. A. R. G. de Ceballos, "Las pinturas de la vida de San Francisco Javier del Convento de la Merced de Quito: fuentes gráficas y literarias", *Anales del Museo de America*, Número 15, 2007, pp.89-102.

31. M.G.T. Olleta, *op.cit.*, pp.426, 810.

MIRANDO A CLÍO. EL ARTE ESPAÑOL ESPEJO DE SU HISTORIA
Santo Inácio de Loyola e São Francisco Xavier como exemplos de *vida de perfeição*
nos azulejos da Capela do Noviciado do Colégio das Artes [IHS] de Coimbra
Diana Gonçalves dos Santos



Figura 1. Interior da Capela do Noviciado do antigo Colégio das Artes de Coimbra, ca. 1720. Foto da Autora [FA]



Figura 2. Átrio de entrada da capela do Noviciado do antigo Colégio das Artes de Coimbra, ca. 1720. FA

MIRANDO A CLÍO. EL ARTE ESPAÑOL ESPEJO DE SU HISTORIA
Santo Inácio de Loyola e São Francisco Xavier como exemplos de *vida de perfeição*
nos azulejos da Capela do Noviciado do Colégio das Artes [IHS] de Coimbra
Diana Gonçalves dos Santos



Figura 3. Painel de azulejos [P9] com cena da vida de São Francisco Xavier: *Predica de São Francisco Xavier*. Átrio da Capela do Noviciado do Colégio das Artes de Coimbra, Lado da Epístola, ca. 1720-1730. Oficina de Lisboa, autor desconhecido. FA



Figura 4. *Predica de São Francisco Xavier*. Gravura de Gérard Edelinck, ca. 1665-1680

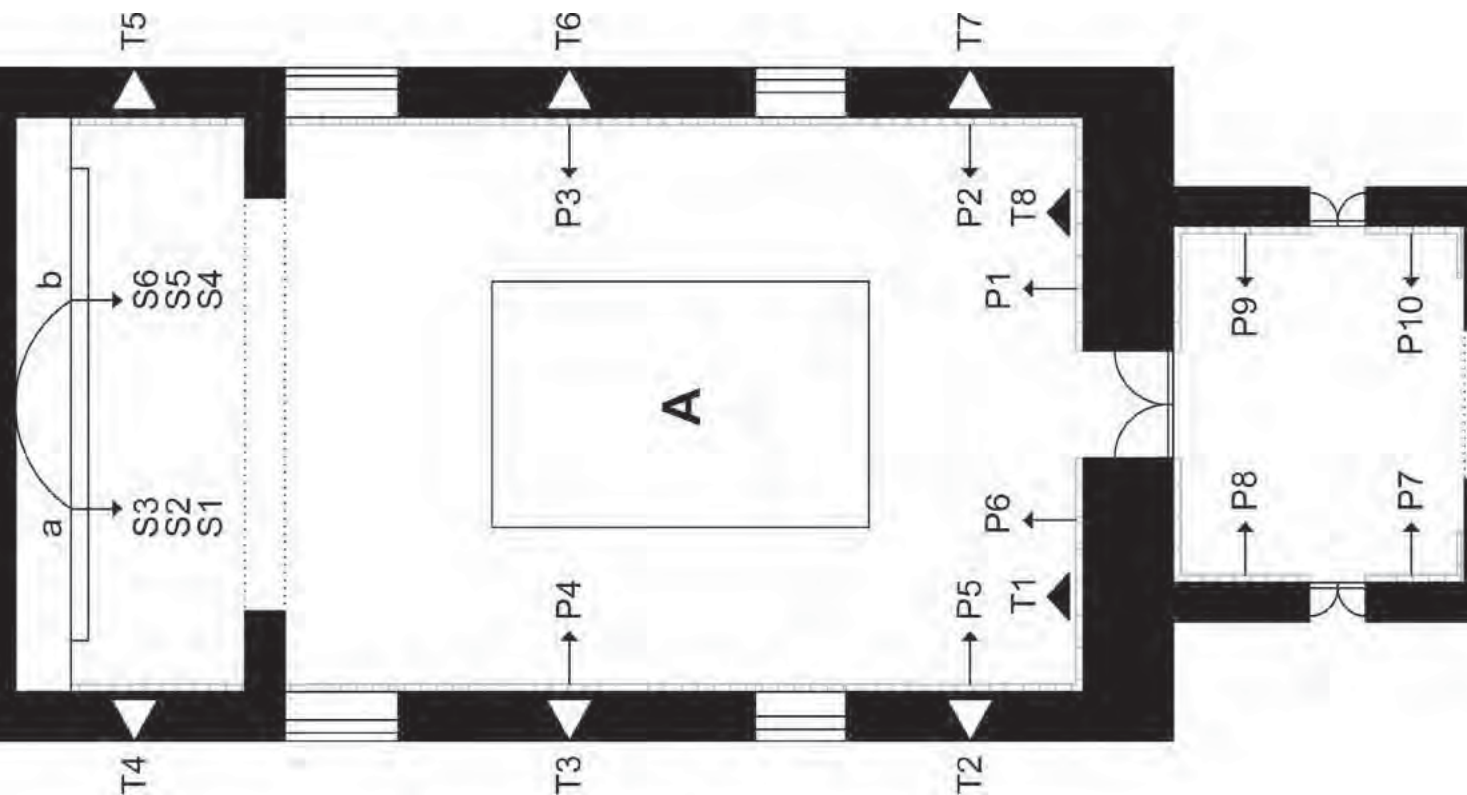


Diagrama I. Síntese do programa iconográfico da Capela do Noviciado do Colégio das Artes [IHS]. P1 - Conversão de Santo Inácio | Velada de armas como cavaleiro de Deus à Virgem de Monserrate ; P2 - Santo Inácio açoitado em Barcelona | Santo Inácio no cárcere em Salamanca ; P3 - Libertação dos maus espiritos do Colégio do Loreto | Santo Inácio curando uma possuída pelo demônio; P4 - Prédica de Santo Inácio em Roma | Santo Inácio mergulhado nas águas geladas como exemplo de castidade; P5 - Despedida entre Santo Inácio e São Francisco Xavier de partida para a Índia ; P6 - Apresentação ao papa Júlio III do projecto do colégio germânico em Roma ; P7 - São Francisco Xavier em Penitência no Palmeiral de Cananor; P8 - O milagre do Caranguejo na ilha de Ceram; P9 - Predica de São Francisco Xavier ; P10 - O castigo milagroso de uma cidade de apóstatas; T1 - A Visão do Beato Afonso Rodrigues; T2 - Velada de Armas à Senhora de Monserrate por Santo Inácio; T3 - Visão de São Francisco de Borja ; T4 - Santo Inácio escrevendo os Exercícios Espirituais; T5 - São Luís Gonzaga ajoelhado perante a Virgem com o Menino e o Cristo da Paixão; T6 - Conversão de São Luís Gonzaga; T7 - Trânsito de Santo Inácio de Loyola; T8 - Santo Inácio de Loyola em Manresa; A - Judite exibindo a cabeça de Holofernes; a - pé pisando uma serpente; b - mão agarrando cabeça decapitada; S1 - Sol; S2 - Poço; S3 - Lírio; S4 - Lua; S5 - Estrela; S6 - Rosa; [P: painel; T:tela; S:símbolo]

Aproximación al estudio de las fundaciones monográficas de artistas. La Fundación Eugenio Granell

VIOLETA GONZÁLEZ FORTE
*Universidad de Santiago de Compostela*¹

Resumen: Exiliado durante el franquismo, Eugenio Granell fue desconocido en su país hasta finales de los años ochenta, momento en el que se inicia el proceso de recuperación de sus múltiples facetas. Dentro de dicho proceso la creación de su fundación resulta un hito significativo, suponiendo la formación de una entidad dedicada *ex profeso* a la conservación y difusión de su legado.

A través del caso concreto de Eugenio Granell y su fundación se plantea una aproximación al estudio de aquellas fundaciones monográficas que reivindican la memoria de artistas representantes de las vanguardias históricas en España.

Palabras clave: fundaciones de artistas, exilio, vanguardias artísticas, Eugenio Granell, surrealismo.

Abstract: Exiled during Franco's years, Eugenio Granell was unknown in his own country until the 1980s, when the process to recover his many facets was begun. An important part of this process was the creation of the foundation that bears his name, dedicated to the implicit conservation and exhibition of his legacy.

Taking Eugenio Granell and his foundation as a concrete example, we proposed an approximation to study monographic foundations that recover the memory of artists representative of Spanish historical vanguard.

Keywords: artists' foundations, exile, Eugenio Granell, artistic vanguards, surrealism.

En las últimas décadas, gracias a un marco legislativo favorable y a una nueva y creciente sensibilidad ciudadana por la cultura, se ha visto incrementado el número de entidades dedicadas a la salvaguarda del legado artístico, literario y documental de destacadas figuras de nuestra historia cultural reciente.

Si bien el fenómeno fundacional en el ámbito artístico comienza a despuntar ya en los años ochenta, las instituciones privadas se han ido incorporando mayoritariamente a la trama cultural del país a partir de la década siguiente, continuando esta dinámica hasta nuestros días. Su proliferación se vio estimulada en un primer momento por la *Ley de fundaciones y de incentivos fiscales a la participación privada en actividades de interés general* de 1994. Una normativa con

1. Este artículo ha sido realizado en el marco del Grupo de Investigación Iacobus (GI-1907) del Departamento de Historia del Arte de la USC.

la que el estado actualizaba la base jurídica de estas instituciones —regidas hasta entonces por decretos preconstitucionales²— ajustándose así a la demanda social de la época, al potenciar la intervención privada en actividades tradicionalmente vinculadas al sector público³. Sin duda, al amparo de la nueva legislación⁴ aumentaron este tipo de iniciativas en el mundo de la cultura; basta recordar la importante presencia que en los últimos años han alcanzado las fundaciones de compañías y entidades financieras en este ámbito —como la Fundación Caja Madrid, la Fundación Mapfre o la Fundación La Caixa—. Junto a estas grandes promotoras artísticas, dentro del panorama museístico español, encontramos otro tipo de fundaciones más modestas en cuanto a medios pero de gran interés en su contenido: aquellas entidades impulsadas por la propia voluntad del artista, o de sus familiares, y dedicadas a la conservación y difusión de su legado. En relación con el objetivo de dar a conocer el trabajo del creador al que representan, estas fundaciones persiguen la constitución de un centro para la exhibición de sus fondos, cuya ubicación, generalmente, se plantea en una ciudad ligada a la biografía del artista. De este modo, gracias a la colaboración de las administraciones públicas y, en menor medida, al patrocinio y financiación privados, dichas instituciones consiguen crear espacios museísticos que garantizan el recuerdo del artista y su obra.

En los años noventa, tras más de una década de democracia y en un contexto social en el que la cultura y sus infraestructuras alcanzan un inusitado desarrollo, comienzan a aflorar este tipo de fundaciones, movidas por la voluntad de conservar y, en muchos casos, de recuperar la memoria de representantes españoles de las vanguardias artísticas, en su mayoría exiliados. Pionero, en este sentido, es el caso de Joan Miró (Barcelona 1893-Mallorca 1983) que desde la década de los setenta cuenta con dos entidades dedicadas a su figura. El prestigio internacional del artista, así como su presencia en el país desde los años cuarenta —aunque al margen de la vida pública y de las iniciativas artísticas oficiales— motivan el conocimiento de su obra en España, lo que explica el rápido interés que genera su legado. En 1978, tres años después de inaugurar su fundación y museo en Barcelona, promueve, junto a su mujer, la *Fundació Pilar i Joan Miró* que conserva sus talleres mallorquines.

Como instituciones museísticas que son, estas entidades se comportan como centros depositarios de nuestra memoria colectiva⁵ cumpliendo un importante papel en la restitución de la

2. En el caso de las fundaciones culturales el antecedente directo era el decreto de 2930/1972, de 21 de julio, dictado en desarrollo a lo dispuesto en el artículo 137 de la Ley General de Educación, de 4 de agosto de 1970; véase España. Ley 30/1994, de 24 de noviembre, de fundaciones y de incentivos fiscales a la participación privada en actividades de interés general, *Boletín Oficial del Estado*, núm. 282, de 25-11-1994, p. 36146

3. Pereda, A., "Museos dependientes de Fundaciones. El paradigma de la Fundación Lázaro Galdiano" en Tusell Gómez, J. (coord.), *Los museos y la conservación del Patrimonio. Encuentros sobre Patrimonio*. Col. Debates sobre Arte, Madrid, Fundación Argenteria, 2001, p. 131

4. A las leyes estatales (Ley 30/1994, Ley 49/2002, de 23 de diciembre, de régimen fiscal de las entidades sin fines lucrativos y de los incentivos fiscales al mecenazgo y Ley 50/2002 de 26 de diciembre de Fundaciones), hay que sumar la legislación específica que rige aquellas fundaciones de carácter autonómico en cada territorio.

5. Bolaños, M^a., *Historia de los museos en España*, 2^a ed., Trea, Gijón, 2008, p. 491

truncada historia del arte español del pasado siglo. Muchas de estas fundaciones están dedicadas al legado de artistas exiliados, que desarrollaron gran parte de su trabajo en el exterior y que durante el franquismo eran desconocidos en su propio país. Tras la muerte de Franco, en el nuevo contexto democrático, retornaron a España; su condición de expatriados y la falta de reconocimiento determinó su afán, y el de sus familiares, por reunir en una fundación una colección representativa de su obra. Conscientes del desconocimiento de su obra durante la dictadura, al final de sus vidas se intensifica su deseo de dar a conocer su trabajo en su tierra natal. Así, por ejemplo, la viuda de Luis Seoane (Buenos Aires 1910-A Coruña 1979), cumpliendo con el deseo del artista de conservar parte de su legado en Galicia, trabajó durante años en la recopilación de su obra, mucha de la cual se encontraba en Argentina. Finalmente, gracias a su trabajo, en 2003 se inaugura la sede de su fundación-museo en A Coruña —ciudad referente del artista gallego—⁶. Del mismo modo, la obra del escultor Baltasar Lobo (Zamora 1910-París 1993) se trasladó desde su estudio en Francia a su tierra natal por voluntad del artista, quien proyectaba la realización de un centro para su conservación en Zamora. Apel.les Fenosa (Barcelona 1899-París 1988) también exiliado en Francia y vinculado a la Escuela de París, cuenta a su vez con un espacio para la exhibición de sus creaciones, gracias a la fundación ubicada desde 1998 en su antiguo estudio del Vendrell (Tarragona)⁷.

Como demuestran estos ejemplos, las fundaciones conformaron museos monográficos dedicados al estudio específico de la particular trayectoria de sus creadores, más vinculada al contexto internacional del arte de vanguardia y a la influencia de los países de acogida que a las tendencias desarrolladas en aquella época en España⁸.

El carácter monográfico y la estrecha relación que estas fundaciones-museo guardan con las circunstancias biográficas de los creadores que las impulsan, demanda un estudio individualizado de las mismas. Como ejemplo ilustrativo de este tipo de entidades plateamos aquí un acercamiento al caso concreto de Eugenio Granell y su fundación.

La Fundación Eugenio Granell

Eugenio Granell (A Coruña, 1912-Madrid, 2001) se vio obligado a abandonar España al terminar la guerra civil. Como militante del POUM había participado activamente en la contienda, luchando en el bando republicano y colaborando en revistas de ideología trotskista. A su salida

6. El inmueble en el que se encuentra la sede de la fundación y el museo se inaugura en 2003 aunque la Fundación Luis Seoane se constituye como tal en 1996.

7. Para conocer más datos sobre las fundaciones-museo de Luis Seoane, Baltasar Lobo y Apel.les Fenosa véase: Gutierrez Viñuales R., "Luis Seoane y su fundación en La Coruña, la trascendencia de un artista singular", en Lorente Lorente, J.P., Sánchez Giménez S. y Cabañas Bravo, M. (eds.), *Vae Victis! Los artistas del exilio y sus museos*, Trea, Gijón, 2009, pp. 273-288, Bolaños, M^a., "El regreso museístico de un emigrado: Baltasar Lobo, entre París y Zamora" en Lorente Lorente, J.P., Sánchez Giménez S. y Cabañas Bravo, M. (eds.), op. cit., pp. 119-134 y Graci, J. M., "Apel.les Fenosa y su museo en el Vendrell", en Lorente Lorente, J.P., Sánchez Giménez S. y Cabañas Bravo, M. (eds.), op. cit., pp. 75-88.

8. Lorente Lorente, J.P., Sánchez Giménez S. y Cabañas Bravo, M., "Introducción. El retorno museístico de los artistas del exilio de 1939" *Ibid.*, p. 12

del país, tras escapar de varios campos de concentración, parte desde Francia hacia el continente americano, donde permanecerá más de cuatro décadas. Inicialmente se instala en la República Dominicana, Guatemala y Puerto Rico, hasta que a mediados de los años cincuenta abandona el Caribe para establecerse en Nueva York, ciudad en la que reside hasta los años ochenta.

Músico de profesión, Granell se inicia en la pintura durante su exilio, lo que agudizó el desconocimiento de su obra plástica en España. Comienza a pintar a principios de la década de los cuarenta en la República Dominicana, lugar en el que en 1941 conoce a André Breton. A partir de este encuentro, clave para el artista, se vincula para siempre al surrealismo. Como miembro activo del grupo en el exilio expone y mantiene amistad con varios integrantes del movimiento artístico como Marcel Duchamp, Wifredo Lam, Benjamin Péret y el propio André Breton.

En los más de cuarenta años de exilio Granell lleva a cabo una importante actividad profesional y cultural: ejerce como músico, profesor universitario y periodista —colabora y dirige varias revistas culturales— y paralelamente trabaja en su obra plástica y literaria, siempre dentro de la órbita surrealista. Pese a esta intensa trayectoria, y a los premios internacionales que la avalan⁹, cuando retorna definitivamente a España, a mediados de los ochenta, su obra continuaba siendo desconocida en el país. Esta situación cambia considerablemente en tan sólo una década gracias a las exposiciones antológicas que durante aquel periodo dieron a conocer sus múltiples facetas. A principios de los años noventa la preocupación del artista por el futuro de sus fondos se materializa en la búsqueda de una sede para la conservación y exhibición de su obra; tarea que no resultó complicada debido al interés que las muestras antológicas habían suscitado por él en varias entidades. Finalmente, en 1995, se crea la Fundación Eugenio Granell en Santiago de Compostela gracias al acuerdo entre el artista y la administración local, que ágilmente había entendido el valor que suponía contar con su legado en la ciudad. A partir de aquel momento, cumpliendo el acuerdo recogido en los estatutos de la fundación, el gobierno municipal se encarga de la creación y mantenimiento del museo que garantiza la exhibición de los fondos de la institución. Aunque en un principio se pensaba llevar a cabo un edificio de nueva planta¹⁰, la fundación-museo se acaba instalando definitivamente en las dependencias municipales del Pazo de Bendaña, un inmueble del siglo XVIII situado en el centro de la ciudad.

De este modo, Granell vio cumplida su voluntad de mantener unido su legado artístico, bibliográfico y documental en un centro concebido para su estudio y exhibición.

Además de un conjunto representativo de sus creaciones —cincuenta lienzos, veinte *construcciones*¹¹ y cientos de dibujos, así como varios grabados, fotografías, *objetos* y collages— Gra-

9. En 1960 Granell es distinguido con el Premio Internacional de Pintura de la Fundación Copley y ese mismo año una de sus obras es incorporada a la colección del MOMA. Siete años después su faceta literaria se ve reconocida con el Premio Don Quijote, de la editorial mejicana *España Errante* por la novela *Lo que sucedió*.

10. En 1995 se llegó a presentar el anteproyecto creado por el arquitecto Álvaro Siza para el museo de la fundación, que se ubicaría en San Domingos de Bonaval.

11. Los términos *construcciones* y *objetos* eran los utilizados por Granell para denominar, respectivamente, a las esculturas y ready-made que realizaba.

nell aportó al museo otro importante grupo de obras de su propiedad. Dentro de este conjunto se distinguen dos colecciones más: una compuesta por creaciones de destacados artistas, muchos amigos de Granell y también vinculados al surrealismo —como Marcel Duchamp, Man Ray o Joan Miró— y otra formada por más de cien máscaras y objetos de interés etnográfico pertenecientes a diferentes culturas. En total, el artista aportó a la fundación unas seiscientas piezas de su colección particular para la constitución del museo¹².

Los fondos de la entidad fueron aumentando a lo largo de los años gracias a las aportaciones de varios artistas —entre las hay que destacar la del pintor surrealista Philip West, que cedió parte de su legado a la fundación— y a la contribución continuada de la familia Granell. En este sentido, cabe señalar la donación de Amparo Segarra, viuda de Granell, que, tras su fallecimiento en 2007, incrementa sustancialmente los fondos de la entidad. A través de este amplio legado, un conjunto de más de mil doscientas obras de Granell —entre ellos unos mil dibujos y unas ciento cincuenta y cinco pinturas—¹³ se suman a la colección del museo.

La institución custodia, a su vez, la biblioteca personal de Granell, compuesta por unos catorce mil ejemplares, entre libros y revistas especializados en arte, surrealismo y política¹⁴. Conserva además un valioso archivo documental que reúne la correspondencia mantenida por el artista con diferentes intelectuales y creadores de su época.

En relación con las colecciones que componen los fondos originales del museo, la entidad plantea como objetivo primordial el «fomento del estudio y difusión»¹⁵ de las múltiples facetas creativas de Granell, así como del arte étnico y de las manifestaciones surrealistas en general. Cumpliendo con los fines establecidos en los estatutos, el museo desarrolla su actividad en relación con estos tres grandes bloques temáticos.

Aunque centrada en la programación expositiva, la labor realizada por la institución para alcanzar sus objetivos resulta mucho más amplia. En los primeros años de vida la entidad se da a conocer al público compostelano a través de un completo programa de actividades: ciclos de música, actuaciones teatrales —creadas por grupos de estudiantes—, maratones de lectura, ciclos de cine, recitales poéticos, visitas guiadas... Con estas iniciativas el museo se convierte en un centro vivo, abierto a la ciudadanía y plenamente integrado en la red cultural local.

Frente al variado abanico de actividades que se desarrollan en el museo, la programación expositiva refleja una mayor restricción temática, girando en torno a los tres ejes antes comentados: la obra de Granell, el surrealismo en sus múltiples facetas y el arte étnico. Estos tres bloques temáticos coinciden con las colecciones que conforman los fondos de la entidad, para cuya exhibición

12. Datos orientativos aportados por la Fundación Eugenio Granell.

13. Información aportada por la Fundación Eugenio Granell.

14. Actas del Congreso: Pita Ponte, M^a., "La biblioteca de la Fundación Eugenio Granell" en *Actas del Congreso Interdisciplinar Eugenio Granell*, (Santiago de Compostela, 25-27 abril 2006), Santiago de Compostela, Ministerio de Cultura, Xunta de Galicia, Fundación Eugenio Granell, 2007, pp. 301-306

15. Tales fines aparecen establecidos en el Título II de los Estatutos de la Fundación Eugenio Granell.

la fundación pretendía reservar un área del museo. Tras la reforma de 1999 el espacio expositivo es ampliado, lo que facilita el montaje simultáneo de dos o más exposiciones en las diferentes plantas del inmueble. A partir de aquel momento las salas del segundo piso acogen las diversas muestras dedicadas a los fondos artísticos, mientras que en la primera planta se organizan las exposiciones temporales que vertebran la programación de la entidad. A través de dicha programación, el museo promociona y difunde la obra plástica de Eugenio Granell al tiempo que muestra la trayectoria de otros representantes del surrealismo. En este sentido hay que destacar la creación de exposiciones monográficas dedicadas a surrealistas históricos, que componen una de las líneas expositivas básicas del museo durante su primera etapa. De este modo, en 1996 el Museo Eugenio Granell recibe dos muestras itinerantes dedicadas a Man Ray y Max Ernst¹⁶, consagradas figuras del surrealismo cuyos nombres se relacionan así con la fundación del surrealista gallego. En los años siguientes la institución desarrolla una interesante línea de trabajo que apuesta por la promoción y puesta en valor de miembros de este movimiento artístico poco conocidos en España. La completa retrospectiva del artista catalán Esteban Francés¹⁷, comisariada por Josefina Alix y Lucía García de Carpi, inaugura en 1997 esta línea expositiva, que continúa al año siguiente con una muestra sobre el pintor inglés Gordon Onslow Ford¹⁸, organizada esta vez por Josefina Alix y M^a Lüisa Borrás. A través de dichas colaboraciones estas reconocidas comisarias, estudiosas de las vanguardias artísticas, traban contacto con la fundación participando posteriormente en proyectos sobre el propio Eugenio Granell.

En los años siguientes la entidad abandona esta dirección para dar paso a otro tipo de muestras dedicadas a artistas y grupos que continúan la estela del movimiento en la actualidad.

Junto a estas importantes exposiciones sobre representantes internacionales del surrealismo, el núcleo de la programación lo componen las muestras monográficas organizadas en torno a la figura de Eugenio Granell. Con cierta periodicidad la fundación organiza cuidadas exposiciones, llevadas a cabo por prestigiosos especialistas que aportan nuevos enfoques para el análisis de su obra. Desde *Inventario del Planeta* (Enmanuel Guigon, 1995), exposición que inaugura el museo, en sus salas se mostraron los vínculos de la obra del artista con diferentes disciplinas: el arte dramático en *Granell y el teatro* (Javier Navarro Zuvillaga, 1997), las formas edilicias en *Juego de sugerencias. Granell y la arquitectura* (José Medina Rivaud, 1999) o la alquimia en *Granell. El elixir del alquimista* (Javier Herrera, 2000). Asimismo se exhibieron obras pocas veces expuestas al público, como en la muestra *Coleccionistas. Eugenio Granell en las colecciones gallegas* (Antonio

16. La exposición *Man Ray. Fotografías* (comisariada por Fernando Francés y organizada por Gestión Cultural y Comunicación S.L.) se mantuvo abierta al público de marzo a abril de 1996; dos meses después se presentó la muestra *Max Ernst. Obra Gráfica y libros ilustrados* (compuesta por fondos de la colección Lufthansa y comisariada por Werner Spies), expuesta hasta julio del mismo año.

17. Véase *Esteban Francés*, catálogo de exposición, Santiago de Compostela, Fundación Eugenio Granell, 1997

18. Véase *Gordon Onslow Ford. Mirando en lo profundo*, catálogo de exposición, Santiago de Compostela, Fundación Eugenio Granell, 1998

Garrido Moreno, 2001) y se analizó la iconografía femenina de su plástica en la exposición *La imagen de la mujer en la obra de Granell* (Lucía García de Carpi, 2004).

La fundación presta una especial atención a los catálogos de sus muestras, los cuales concibe como parte esencial del proyecto expositivo. Con estas publicaciones, que recogen textos realizados por los expertos que comisarían las exposiciones¹⁹, la entidad genera un interesante corpus de estudio de la obra de Granell, ampliando así la escasa bibliografía publicada en España sobre el artista²⁰. Además de divulgar la actividad expositiva del museo, el trabajo editorial de la fundación contribuye a la difusión del conocimiento del artista; reeditando algunos de sus escritos y publicando varios trabajos sobre sus facetas menos conocidas como la política y la literaria²¹.

Aunque desde sus inicios la entidad focaliza su atención en la programación del museo compostelano, con el paso del tiempo las exposiciones exteriores —bien creadas por la propia fundación para su itinerancia, bien llevadas a cabo por otros centros gracias al préstamo de los fondos por la entidad— toman mayor protagonismo. Estas muestras fomentan el contacto con otras instituciones, permitiendo ampliar la visibilidad de la fundación más allá del ámbito local de su sede.

A través de la cesión de los fondos de la entidad se crean nuevas muestras monográficas de Granell en diferentes ciudades españolas. Así, en 1999 se expone en Pontevedra *Eugenio Granell. Xeografía dun surrealista*, al año siguiente en Asturias su obra se presenta bajo el título *El mundo surrealista de Eugenio Granell* y en 2001 llega a Tarrasa con la exposición *Antología. Eugenio Granell. Pintura, escultura e objectes*.

La colaboración resulta aún más enriquecedora cuando se lleva a cabo con otra fundación o museo afín al compostelano. En este sentido cabe destacar la exposición organizada en la *Fundació Pilar i Joan Miró* en el año 2000²² que descubre la obra del surrealista gallego en el marco museístico de uno de los representantes españoles más conocido del movimiento artístico. Del

19. Véase: *Inventario del Planeta*, catálogo de exposición, Santiago de Compostela, Fundación Eugenio Granell, 1996; *Granell y el teatro*, catálogo de exposición, Santiago de Compostela, Fundación Eugenio Granell, 1997; Granell en Puerto Rico, *Granell en Puerto Rico (1950- 1957)*, catálogo de exposición, Santiago de Compostela, Fundación Eugenio Granell, 1997; *Juego de sugerencias. Granell y la arquitectura*, catálogo de exposición, Santiago de Compostela, Fundación Eugenio Granell, 1999; *Eugenio Granell. El elixir del alquimista*, catálogo de exposición, Santiago de Compostela, Fundación Eugenio Granell, 2000; Garrido Moreno, A., *Coleccionistas. Eugenio Granell en las colecciones gallegas*, catálogo de exposición, Santiago de Compostela, Fundación Eugenio Granell, 2001; García de Carpi, L., *La imagen de la mujer en la obra de Eugenio Granell*, catálogo de exposición, Santiago de Compostela, Fundación Eugenio Granell, 2004

20. Entre aquella bibliografía previa a la creación de la fundación es necesario destacar los catálogos de las exposiciones monográficas de: A Coruña, en 1986; la Fundación Mapfre, en 1989; la Comunidad de Madrid, en 1990 y Santiago de Compostela, 1993, así como el libro-homenaje Molina, C. A.(ed), *Eugenio Granell*, nº 3, col. Grandes Pintores, A Coruña, Deputación Provincial de A Coruña, 1994, que reúne importantes artículos sobre sus múltiples facetas.

21. Fernández Granell, E., *Escritos sobre Federico García Lorca*, Santiago de Compostela, Fundación Eugenio Granell, col. Isla, 1998; Fernández Granell, E., *Historias de un cuadro*, Santiago de Compostela, Fundación Eugenio Granell, 2007; Castells, I., *Un felicísimo encuentro: poesía, amor y libertad en la obra de Eugenio Granell*, Santiago de Compostela, Fundación Eugenio Granell, col. Isla, nº 4, 2000 y Fernández Granell, E., *Artículos políticos (1932-1990)*, Santiago de Compostela, Fundación Eugenio Granell, 2009 entre otros.

22. Exposición monográfica sobre Granell titulada *Pinturas, esculturas, dibujos y objetos de Eugenio Granell*.

mismo modo, la entidad lleva a cabo intercambios expositivos con el Museo Picasso de Málaga y con la fundación del poeta Federico García Lorca en Granada, que permiten mostrar las creaciones de sus protagonistas al público gallego al tiempo que se exhibe la obra de Granell en aquellos centros²³. De esta forma, la cooperación con fundaciones y museos dedicados a creadores e intelectuales vinculados a Granell por afinidades políticas, culturales e, incluso, vivenciales impulsa su promoción en un circuito especializado en la difusión de aquella cultura del exilio y la segunda república.

En definitiva, como se ha perfilado, a través de su actividad expositiva —tanto la proyectada hacia el exterior como la llevada a cabo en el museo compostelano— y de su línea editorial, la fundación ha trabajado desde su creación en la puesta en valor del artista. Por medio de diversas estrategias la Fundación Eugenio Granell ha consolidado el reconocimiento del artista en España, normalizando su presencia en el panorama cultural del país.

Como ilustra el caso de la Fundación Eugenio Granell estas fundaciones-museo difunden la obra de representantes de las vanguardias artísticas desconocidos durante décadas, contribuyendo a desvelar parte de aquel arte español relegado en el franquismo.

Bibliografía

- Actas del Congreso Interdisciplinar Eugenio Granell*, (Santiago de Compostela, 25-27 abril 2006), Santiago de Compostela, Ministerio de Cultura, Xunta de Galicia, Fundación Eugenio Granell, 2007
- Bolaños, M^a., *Historia de los museos en España*, 2^a ed., Trea, Gijón, 2008
- Díaz Sánchez, J., “Memoria y olvido. Sobre la fortuna de los artistas del exilio en la España democrática”, *Migraciones y exilios. Cuadernos de la Asociación para el estudio de los Exilios y Migraciones Ibéricos Contemporáneos*, UNED, 2005, n^o 6, pp. 9-22
- Lorente Lorente, J.P., Sánchez Giménez S. y Cabañas Bravo, M. (eds.), *Vae Victis! Los artistas del exilio y sus museos*, Trea, Gijón, 2009
- Tusell Gómez, J. (coord.), *Los museos y la conservación del Patrimonio. Encuentros sobre Patrimonio*. Col. Debates sobre Arte, Madrid, Fundación Argentaria, 2001

23. En 1999 la Fundación Federico García Lorca organiza una exposición monográfica de Granell en la Casa Museo de la Huerta de San Vicente en Granada —compuesta por obra plástica, manuscritos y fotografías del artista— mientras en el Pazo de Bendaña se exhiben la muestra *Viaje a la luna*, basada en un guión cinematográfico escrito por Lorca en 1929. En 2002 *El canto de los cuerpos. Obra gráfica de Picasso* se lleva al Museo Eugenio Granell y al año siguiente *Los Paisajes mágicos* de Granell llegan a la Casa Museo del artista malagueño.

Misticismo, devoción y plástica de La Piedad en Castillo Lastrucci

JUAN MIGUEL GONZÁLEZ GÓMEZ
Universidad de Sevilla

Resumen: El origen de la Piedad está en el mundo bizantino, desde donde llegan a Occidente en el siglo XIII. Se desarrolla gracias a los ciclos litúrgicos de la Pasión de Cristo. La espiritualidad y la literatura mística medieval alumbran la creatividad plástica de los artistas, desde el periodo gótico hasta la actualidad. En Sevilla, Antonio Castillo Lastrucci (1878-1967), ante la gran demanda artística producida tras la guerra civil española, restauró varias imágenes, reprodujo otras y ejecutó muchas nuevas. Entre ellas, destacan seis versiones del tema de La Piedad. Su estética resucitó el expresionismo barroco, conservando la magia de lo clásico.

Palabras clave: Escultura sevillana; Piedad; Neobarroco; Siglo XX; Antonio Castillo Lastrucci.

Abstract: *The origin of The Piety is in the Byzantine world, from which come to the West in the thirteenth century. It develops through the liturgical cycles of the Passion of Christ. Spirituality and medieval mystical literature illuminate the evocative creativity of artists from the Gothic period to the present. In Seville, Antonio Castillo Lastrucci (1878-1967) with the devotional boom produced after the Spanish Civil War, restored several images, reproduced other ones and implemented many new ones. Six versions of the theme of The Piety emphasize among these. Its aesthetic revived the baroque expressionism, preserving the magic of the classic.*

Key words: *Seville Sculpture; Piety; Neo-Baroque; Twentieth century; Antonio Castillo Lastrucci.*

La devoción, el culto y las representaciones plásticas del grupo de *La Piedad* hunden sus raíces en época medieval. Es obvio que el *Descendimiento de la cruz*, recogido en la decimotercera estación del *Via Crucis*: “Desclavan a Jesús y lo entregan a su Madre” (Mt. 26, 57; Mc. 15, 42-46; Lc. 23, 50-54; Jn. 19, 38-40), da paso a la *Deposición*. En dicho pasaje, el cadáver del Maestro es colocado por sus discípulos sobre la piedra de la Unción. Luego se producen *Las Lamentaciones sobre Cristo muerto*. De ahí que en estas imaginarias escenas pasionistas aparezcan los mismos personajes. Todas suelen ser de carácter narrativo.

Por el contrario, *La Piedad* destaca el aspecto más piadoso del tema. Por lo general, la *Mater Dolorosa* expone, en solitario, a su Hijo difunto sobre el regazo. Momento patético que, en inevitable contraste, evoca los días felices en que la Virgen acunaba entre sus brazos al pequeño Jesús. Ahora, quieta como un bloque de dolor, sosteniendo eternamente en alto la muerte de Jesucristo, queda convertida en ara perenne.¹

1. GONZÁLEZ GÓMEZ, Juan Miguel y Manuel Jesús CARRASCO TERRIZA: *Escultura Mariana Onubense. Historia-Arte-Iconografía*. Instituto de Estudios Onubenses “Padre Marchena”. Excm. Diputación Provincial de Huelva. Huelva, 1981, p. 263.

Los Evangelios no hacen comentarios al respecto. Sin embargo, el tema, procedente del arte bizantino del siglo XII, llegó a Occidente en la centuria posterior. La literatura mística de los siglos XIII y XIV hizo especial hincapié en el asunto. Buenos ejemplos son las *Meditaciones* de Giovanni de Caulibus y las *Revelaciones* de Santa Brígida.² Varias instituciones religiosas propagaron la devoción a la Dolorosa por toda la cristiandad. Entre ellas destaca la Orden de Siervos de María o Servitas, fundada en 1233 por siete nobles florentinos. Su celo pasionista se extendió por toda Europa. Esta orden mendicante alcanzó su máximo esplendor hacia 1750. En España, sus conventos y monasterios se hallaban en la región de Levante: Cataluña, Aragón y Valencia. De ellos dependía la Venerable Orden Tercera de Siervos de María Santísima de los Dolores. En la Archidiócesis hispalense prendió un fervoroso movimiento de devoción a la *Virgen de los Dolores, de la Piedad* o *de las Angustias*, focalizado en San Marcos de Sevilla.³

La iconografía de *La Piedad*, tan maternal y femenina, cristalizó en torno a la mística realista de hacia 1300. El arte gótico germano-francés, al crear el modelo, compendió todas las angustias de María en la contemplación del cuerpo sin vida de Jesús en el tiempo en que lo tuvo en sus brazos. Según la tendencia más generalizada, en justa correlación con los dolores, las angustias que afligieron a la Corredentora durante toda la Pasión fueron también siete: la primera, cuando lo vio crucificar; la segunda, durante su terrible agonía; la tercera, al verlo expirar; la cuarta, al presenciar la lanzada; la quinta, en el descendimiento de la cruz; la sexta, al tenerlo muerto entre sus brazos; y la séptima, en el acto de depositarlo en el sepulcro.⁴

Los siete dolores marianos, por influencia del Breviario, se fijaron en recuerdo de las siete horas canónicas.⁵ En Vísperas se conmemoraba el Descendimiento o Piedad.⁶ De ahí que sus representaciones se llamen imágenes vesperales. En consecuencia, dichas creaciones plásticas presentan a la Madre, que expone al Hijo martirizado, requiriendo compasión y piedad en su angustia. Sus innumerables versiones plásticas pueden englobarse en dos grandes grupos. El primero, propio de la etapa medieval y renacentista, deja ver a María, sedente, con Cristo recostado en sus rodillas. Y el segundo, consagrado por el Concilio de Trento (1545-1563), muestra el cuerpo de Jesús echado en el suelo, expuesto sobre la mortaja, con la cabeza levantada y apoyada en el regazo materno.⁷

2. HALL, James: *Diccionario de temas y símbolos artísticos*. Alianza Editorial. Madrid, 1987, p. 255.

3. GONZÁLEZ GÓMEZ, Juan Miguel: "La Dolorosa. Iconografía de la Virgen en Sevilla", en *El poder de las Imágenes*. Diario de Sevilla. Sevilla, 2000, pp. 93-94.

4. *Quinario (... del) Sagrado Descendimiento de Nuestro Señor Jesucristo y María Santísima de la Quinta Angustia*. Sevilla, 1880.

5. LEPICIER, Auguste-Marie: *Mater Dolorosa. Notes d'histoire, de liturgie et d'iconographie sur le culte de Notre-Dame des Douleurs*. Spa. 1948, p. 50.

6. TRENS, Manuel: *María. Iconografía de la Virgen en el arte español*. Barcelona, 1946, pp. 120-126.

7. RÉAU, Louis: *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia. Nuevo Testamento*. Tomo I/vol. 2. Ediciones del Serbal. Barcelona, 1996, p. 114.

El arte barroco, imbuido del espíritu contrarreformista, introdujo, en la escena, ciertas ma-
 tizaciones. Por ejemplo, la Virgen cerrándole los ojos a Cristo, o quitándole la corona de espinas;
 con las manos juntas adorando a la Víctima pascual, o abrazando su cadáver ensangrentado,
 sirviéndole de sudario. A veces, el cuerpo del Redentor resbala hasta el suelo en diagonal, impri-
 miendo mayor dramatismo y sentido dinámico en la representación. Pueden, incluso, aparecer
 ángeles cuando el tema se trata con sentido devocional. Entonces, estos personajes celestes pue-
 den contemplar el cuerpo exánime del Señor, sostenerlo por los brazos o, bien, unir las manos en
 actitud de oración.⁸

El arte contemporáneo siguió cultivando el tema pasionista que nos ocupa. Algunos autores,
 los más innovadores, buscaron nuevas formas estéticas y compositivas. Baste recordar las Pieda-
 des de Dalí o Van Gogh. En cambio, otros, por exigencias devocionales, mantuvieron esquemas
 y fórmulas tradicionales. Así, por ejemplo, Antonio Castillo Lastrucci (1878-1967), uno de los
 máximos exponentes de la imaginería neobarroca sevillana, gubió seis versiones de la *Pietà*. To-
 das ellas, realizadas entre 1938 y 1959, reciben culto en Alanís, Guadix, Villarrasa, Ronda, Sevilla
 y Daimiel. A continuación abordaremos, sin más, el análisis formal, estilístico e iconográfico de
 cada ejemplar.

Grupo de La Piedad, 1938

Escultura en madera policromada (126 cm. de alto)

Hermanidad de Ntra. Sra. de las Angustias

Ermita de Ntra. Sra. de las Angustias. Alanís (Sevilla)

El grupo escultórico original estaba catalogado como obra anónima del primer tercio del
 siglo XVI.⁹ Se sabe que en 1911 fue restaurado por Juan Luis Guerrero. Tan interesante ejemplar,
 durante la guerra civil española, quedó prácticamente destruido. Por ello, don Manuel Santos
 Román, cura párroco de Alanís, concertó, el 4 de marzo de 1938, con el afamado artista sevillano
 Antonio Castillo Lastrucci la “Restauración de la Imagen de la Virgen de las Angustias y la Ima-
 gen de Cristo”. El precio del encargo ascendió a la cantidad de 6.000 ptas.¹⁰

Castillo, durante la intensa y profunda restauración del simulacro, modificó su composición
 primigenia. Rehizo, pues, la totalidad del mismo. Que esto es cierto lo prueban las reproduc-
 ciones, especialmente fotográficas, conservadas con anterioridad a los lamentables sucesos de 1936.
 Y, sobre todo, el parecer del citado sacerdote, expuesto en la solicitud, de 30 de agosto de 1938,

8. HALL, James: *Diccionario de temas y símbolos artísticos*. Op. cit, p. 256.

9. V.V.A.A.: *Guía artística de Sevilla y su Provincia*. Sevilla, 2004, t. II, p. 360. *La Piedad* recibe culto en el retablo
 mayor de la ermita. Está flanqueada por dos esculturas arrodilladas de San Juan y la Magdalena, de la misma cro-
 nología.

10. (A)rchivo (P)articular José (P)érez (D)elgado de (S)evilla. *Libro de cuentas de Antonio Castillo Lastrucci*, fol. 12, 4
 de marzo de 1938. HERNÁNDEZ GÓNZÁLEZ, Salvador: “Ermitas marianas rurales en la Sierra Norte de Sevilla: notas
 de arte y religiosidad popular en la Edad Moderna (Siglos XVI-XVIII)”, en *Actas del VIII Simposio sobre hermandades
 de Sevilla y su provincia*. Sevilla, 2007, p. 19, nota 9.

elevada a la autoridad eclesiástica, para bendecir la imagen el 6 de septiembre del año en curso. Con tal motivo expuso que dicha escultura “tallada por el escultor Castillo Lastrucci”, sustituyó a la profanada y destruida el 25 de julio de 1936.¹¹

La obra, desde el punto de vista compositivo, responde al esquema de las llamadas “Piedades Horizontales”, ya que el cadáver de Cristo yace sobre los faldones de la Virgen y no a los pies (Fig. 1).¹² No obstante, Castillo suavizó la anatomía corporal y la disposición flexionada de las piernas, reflejando el gusto naturalista propio de la estética neobarroca sevillana. La Madre, sedente y coronada, luce toca marfileña y amplio manto azul con rameado y fimbrias de oro. Con dulzura gira la testa hacia su derecha y contempla, ya muerto, a su Hijo. Sostiene, entre tanto, su cabeza con la diestra y con la otra sustenta el brazo inerte de Jesús. Por el contrario, el derecho se desploma hacia el suelo con laxitud cadavérica. Este grupo de *La Piedad*, de gran unción sagrada, queda respaldado por una cruz arbórea de cuyo *patibulum* cuelgan aún los lienzos empleados en el del *Descendimiento*.

Grupo de La Piedad, 1940

Escultura en madera de caoba de Guinea policromada (120 cm. de alto, más 25 cm. de peana)

Archicofradía de Ntra. Sra. la Virgen de las Angustias

Iglesia de Ntra. Sra. la Virgen de las Angustias (vulgo San Diego). Guadix (Granada)

En 1936, el templo quedó quebrantado y sus obras de arte desaparecieron. Se restauró a partir de 1940, fecha en que se hizo el nuevo grupo de *La Piedad* (Fig. 2). Sobre el particular se sabe que, el 6 de abril del citado año, don Francisco Rincón Ortiz encargó dicha efigie a Castillo, por 14.000 ptas.¹³ Se trata de una copia del original, que estaba atribuido al escultor granadino Torcuato Ruiz del Peral (1708-1773).¹⁴ Su estilo personal, ajeno a las influencias flamencas, francesas e italianas, le acreditan como el gran maestro de la estatuaria religiosa del momento en la ciudad del Darro.¹⁵

La disposición compositiva del grupo es asimétrica. La Virgen soporta sobre su pierna izquierda el cuerpo muerto de Cristo, que cae en diagonal sobre el suelo. Los acertados valores plásticos y expresivos subrayan el desbordante dramatismo de la escena. Destaca la adecuada conjunción del cadáver de Jesús en el regazo materno. María, bellísima, viste túnica jacinto y manto azul, ricamente estofado. Esta última prenda, de sinuosos perfiles, insiste en el gusto del

11. Ibidem., p. 20, nota 13. GONZÁLEZ GÓMEZ, Juan Miguel y Jesús ROJAS-MARCOS GONZÁLEZ: *Antonio Castillo Lastrucci. Inventario de Obras*. Ediciones Tartessos. Sevilla, 2009, t. II, pp. 96 y 102, n.º I.182.

12. GABARDÓN de la BANDA, José Fernando: *El tema de la Piedad en las artes plásticas del territorio hispalense*. Fundación Universitaria Española. Madrid, 2005, pp. 232-233.

13. A.P.D.S. *Libro de cuentas de Antonio Castillo Lastrucci*, fol. 21 r, 6 de abril de 1940. GONZÁLEZ GÓMEZ y Jesús ROJAS-MARCOS GONZÁLEZ: *Antonio Castillo Lastrucci. Inventario de Obras*. Op. cit., t. II, p. 135.

14. V.V.A.A.: *Guía artística de Granada y su provincia*. Sevilla, 2006, t. II, pp. 128-129.

15. SÁNCHEZ-MESA MARTÍN, Domingo: *El arte del Barroco. Escultura-Pintura y Artes Decorativas*. Historia del Arte en Andalucía. Volumen VII. Sevilla, 1991, pp. 272-275.

autor por los ritmos ondulantes y, al plegarse sobre la frente, deja sumido en una triste penumbra el angustiado rostro femenino. Sus correctas y afligidas facciones definen la herencia de José de Mora y la aportación personal del artista. Es obvio que la reinterpretación del modelo granadino por Castillo es respetuosa con el original, aunque, a veces, aflore el sentir neobarroco sevillano.

Grupo de La Piedad, 1948

Escultura en madera policromada (138 cm. de alto)

Hermandad de Ntra. Sra. de los Dolores

Ermita de la Virgen de las Angustias. Villarrasa (Huelva)

En 1673 ya existía una pequeña capilla en Villarrasa de la Virgen de las Angustias. A ella acudían las cofradías de la Vera Cruz y de la Soledad a hacer estación de penitencia en Semana Santa. Fue reedificada en 1677. En 1681, gracias al testamento del presbítero Sebastián Bejarano, se fundó una capellanía para asegurar el culto a la imagen titular.¹⁶ En 1711 se recogieron donativos para la ejecución del retablo.¹⁷ Por ello, en 1714, éste se encargó al escultor sevillano Juan de Valencia, discípulo de Bernardo Simón de Pineda, por 4.000 reales.¹⁸ Por fin, en 1725, está terminado, dorado e instalado.¹⁹ Tras el terremoto de 1755, la ermita tenía “su media naranja maltratada y el cuerpo de luses mandado derribar”.²⁰ Pero en 1760 ya estaba adecentada²¹ y su titular seguía gozando de gran devoción en el vecindario. Sin embargo, hasta 1785 no debió construirse la bóveda de la capilla mayor y camarín, ya que una cruz de forja, inventariada en 1766, fue colocada en ella cuando se concluyó.²²

En 1936 fue destruida su antigua titular. Por tanto, el 30 de noviembre de 1946, don José García Garfias encargó a Castillo la nueva hechura por 12.000 ptas., acordándose su entrega en junio de 1947.²³ El artista, al realizar esta obra, se inspiró en *La Piedad* que hiciera Cristóbal Ramos para el convento de la Encarnación de Sevilla, aunque moderando la intensidad dramática. No obstante, introdujo ligeras variantes, como son la menor inclinación de la cabeza de María, la abundante

16. CARRASCO TERRIZA, Manuel Jesús y Juan Miguel GONZÁLEZ GÓMEZ: *Catálogo Monumental de la Provincia de Huelva*. Huelva, 2009, pp. 354-358.

17. (A)rchivo (G)eneral del (A)rzobispado de (S)evilla. *Libro de Visitas n° 22*. Villarrasa, Año 1711, mandato 7°.

18. LOBATO DOMÍNGUEZ, Javier: “Ermita de Nuestra Señora de las Angustias de Villarrasa”, Exped. Para Declaración de BIC, Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, Dirección General de Bienes Culturales, mayo 2000, fol. 38.

19. A.G.A.S.: *Libro de Visitas n° 34*, Villarrasa, Año 1734, junio, 23; fols. 617 v°-618.

20. (A)rchivo (M)unicipal de (V)illarrasa: *Libro de Actas Capitulares de 1750 a 1767*, Acuerdo celebrado por los dos cabildos eclesiásticos y secular dotando fiesta en acción de gracias a la Virgen de los Remedios. Villarrasa, a 14 de diciembre de 1755, fols. 142 v°-144.

21. A.G.A.S.: *Libro de Visitas*, Villarrasa, Año 1760, mayo, 10.

22. LOBATO DOMÍNGUEZ, Javier: “Ermita de Nuestra Señora de las Angustias de Villarrasa”. Op. cit., fol. 39.

23. A.P.P.D.S.: *Libro de cuentas de Antonio Castillo Lastrucci*, fol. 33 v, 30 de noviembre de 1946. GONZÁLEZ GÓMEZ y Jesús ROJAS-MARCOS GONZÁLEZ: *Antonio Castillo Lastrucci. Inventario de Obras*. Op. cit., T. II, pp. 199 y 203.

cabellera de Cristo, el brazo flexionado, la mayor blandura de paños, etc.²⁴ Este grupo escultórico, de exquisita plasticidad, es uno de los más bellos del autor (Fig. 3). Está firmado en la base por “A. CASTILLO LASTRUCI. SEVILLA. 1948”. La efigie mariana conserva la antigua diadema, de rayos agudos y flameantes, perteneciente a la anterior imagen, atribuida a La Roldana.²⁵

Grupo de La Piedad, 1948-1949

Ntra. Sra. de las Angustias, imagen de vestir (175 cm. de alto)

Cristo de la Buena Muerte, escultura en madera policromada (155 cm. de alto)

Hermandad del Cristo de los Remedios

Iglesia de los Descalzos (Santa Cecilia). Ronda (Málaga)

Este grupo escultórico representa, como es preceptivo, la Sexta Angustia de María (Fig. 4). La Virgen, ensimismada, contempla el cuerpo martirizado de su Hijo, requiriendo compasión y piedad para su dolor sin fondo. Se sabe que doña Paz García Ponce de León contrató con Castillo, el 2 de mayo de 1948, la actual efigie de *La Piedad*. La obra, ajustada por 6.000 ptas., debía estar terminada “para el mes de Enero” de 1949.²⁶ El artista conjugó en este ejemplar, con singular pericia, dos técnicas bien diferenciadas, que son las que han de emplearse en una escultura de bulto redondo y en otra de candelero para vestir. Y lo hizo, además, logrando un resultado conmovedor y piadoso.

El rostro de la Virgen es una acertada expresión del dolor letífico. Responde a la tipología de la Dolorosa “castiza”, impuesta por él. Viste saya roja, manto azul y tocado marfileño. Este último, versión sevillana del *schebisim* judío, enmarca la cabeza femenina. En esta ocasión se forma con una mantilla de blonda color de té. En definitiva, su forma de vestir, a base de ricas telas y bordados, denuncia la afición a lo curvilíneo, a lo decorativo y al efectismo teatral de la tradición barroca. Sobre su cabeza ostenta una artística corona que acentúa, sin más, la realeza de la Madre de Dios.²⁷

La composición asimétrica del grupo se inspira en las fórmulas del tardobarroco sevillano. El *Cristo de la Buena Muerte*, tendido diagonalmente, aparece sobre una blanca sábana, concebida a modo de corporal. Un escueto sudario envuelve pudorosamente sus caderas. La anatomía, de dulce modelado, atenúa los signos martiriales. Tan sólo el ritmo descendente de las cejas intro-

24. GONZÁLEZ GÓMEZ, Juan Miguel y Manuel Jesús CARRASCO TERRIZA: *Escultura Mariana Onubense. Historia-Arte-Iconografía*. Op. cit., pp. 269-270.

25. SEBASTIÁN BANDARÁN, José y Antonio TINEO LARA: *La Persecución Religiosa en la Archidiócesis de Sevilla, 1936-1938*. Sevilla, 1938, p. 72. CARRASCO TERRIZA, Manuel Jesús y Juan Miguel GONZÁLEZ GÓMEZ: “Tierra Llana Oriental”, en *Guía artística de Huelva y su provincia*. Sevilla, 2006, p. 499.

26. A.P.P.D.S., *Libro de cuentas de Antonio Castillo Lastrucci*, fol. 37m 15 de mayo de 1948. GONZÁLEZ GÓMEZ y Jesús ROJAS-MARCOS GONZÁLEZ: *Antonio Castillo Lastrucci. Inventario de Obras*. Op. cit., t. II, pp. 202-203 y 234, nota 390.

27. GONZÁLEZ GÓMEZ, Juan Miguel: “La Dolorosa. Iconografía de la Virgen en Sevilla”, en *El poder de las Imágenes*. Op. cit., pp. 94-106.

duce una leve aflicción en el rostro, cuya fisonomía constituye el mejor aval del autor. La sangre redentora que fluye de la llaga del costado derecho recuerda una extendida devoción eucarística medieval: Cristo, Fuente de la Vida.²⁸ Razón por la que estas imágenes vesperales aluden al “Sacrificio de la Misa”.²⁹

Grupo de La Piedad, 1949

Escultura en madera policromada (117 cm. de alto)

Hermandad de la Hiniesta

Iglesia parroquial de San Julián. Sevilla

Esta es la quinta versión que efectúa Castillo sobre el sugestivo tema iconográfico de *La Piedad* (Fig. 5). Fue una obra personal de la que nunca quiso desprenderse. María, arrodillada, sostiene con la pierna y la mano izquierda la cabeza y el torso de Jesús que, semicubierto con el sudario, reposa en el suelo. La Virgen, envuelta en un anchuroso manto azul con áurea estampación, está interpretada como la gran Señora y la gran Contemplativa. Extiende el brazo derecho y abre la mano, con elegante gesto teatral y declamatorio. Las vueltas grises del manto insisten en la idea de la muerte y del “duelo anticipado”.³⁰

Sabido es que al morir Castillo, el 29 de noviembre de 1967, fue sepultado en el cementerio sevillano de San Fernando.³¹ Sin embargo, más tarde, el 18 de enero de 1993, fray Carlos Amigo Vallejo, arzobispo de Sevilla, concedió licencia para que sus restos mortales fuesen exhumados y descansaran definitivamente en la iglesia de San Julián, donde reciben culto, entre otras imágenes suyas, las titulares de la Hermandad de la Hiniesta. Por fin, el 9 de noviembre de 1995, fue trasladado a dicha parroquial, como consta en el acta de enterramiento depositada en el interior del féretro.³²

Con tal motivo, el Ayuntamiento de Sevilla costeó un nuevo sepulcro, en la nave de la Epístola, junto a los pies del templo. Tan sobrio panteón adopta la forma de un sencillo retablo. En el interior de la mesa de altar, recubierta de mármol rojo vetado, se haya el osario. Allí reposa el

28. BERMEJO y CARBALLO, José: *Glorias Religiosas de Sevilla*. Sevilla, 1882, p. 423. GONZÁLEZ GÓMEZ, Juan Miguel y José RODA PEÑA: *Imaginería procesional de la Semana Santa de Sevilla*. Universidad de Sevilla. Sevilla, 1992, pp. 216-263. RODRÍGUEZ de CEBALLOS, Antonio: *El retablo barroco*. Madrid, 1992, p. 28.

29. SINDIND-LARSEN, Staale: *Iconography and ritual: a study of analytical perspective*. Oslo, 1984, p. 15.

30. REVILLA, Federico: *Diccionario de iconografía*. Cátedra. Madrid, 1990, p. 173.

31. (A)rchivo (P)arroquial de (S)an (V)icente Mártir de (S)evilla, *Libro de Defunciones nº 32. Septiembre de 1961 y siguientes*, fol. 137. (A)rchivo (P)articular (A)renas (C)astillo de (S)evilla., *Carpeta de documentos de Antonio Castillo Lastrucci*. Acta de enterramiento de Antonio Castillo Lastrucci, 9 de noviembre de 1995. Diario ABC, Sevilla, 10-XI-1995, p. 10. GONZÁLEZ GÓMEZ y Jesús ROJAS-MARCOS GONZÁLEZ: *Antonio Castillo Lastrucci. Inventario de Obras*. Op. cit., t. I, p. 87-88.

32. (A)rchivo (P)articular (A)renas (C)astillo de (S)evilla., *Carpeta de documentos de Antonio Castillo Lastrucci*. Acta de enterramiento de Antonio Castillo Lastrucci, 9 de noviembre de 1995. Diario ABC, Sevilla, 10 de noviembre de 1995, p. 10. GONZÁLEZ GÓMEZ y Jesús ROJAS-MARCOS GONZÁLEZ: *Antonio Castillo Lastrucci. Inventario de Obras*. Op. cit., t. I, p. 88.

escultor debajo de la primitiva cruz de su Cristo de la Buena Muerte, con el sudario encintado en el *patíbulum*, y de la Virgen de la Piedad, objeto del presente estudio.

Tan conmovedora efigie, gubiada por el artista en 1949, fue donada por sus familiares, dado el amor que siempre le profesó, para que presidiese su actual mausoleo.³³ Es, por tanto, de la Hermandad de la Hiniesta que, en 2004, la incluyó en el título de la Cofradía. Por ello, la lápida de bronce de la sepultura reza así: “AQUÍ, BAJO SUS MÁS QUERIDAS IMÁGENES, DESCANSA EL ILUSTRÍSIMO SEÑOR DON ANTONIO CASTILLO LASTRUCI. 1882 (sic: 1878)-1967”.

Don Dionisio García Pardo, presidente; y don José María Negrillo, secretario de la Cofradía del Sepulcro de Daimiel, encargaron, el 10 de julio de 1958, a Castillo, la hechura de *La Piedad* y de su trono con los correspondientes faroles por 90.000 ptas.³⁴ Cuando llegaron a Sevilla y contemplaron en el estudio del artista, en la calle San Vicente nº 52, *La Piedad* que hoy se expone sobre su tumba, en la parroquial de San Julián, quisieron comprarla (Fig. 5). Pero, ante la negativa del autor decidieron que éste la reprodujera, acordándose la entrega para febrero de 1959.

La composición del grupo, claramente asimétrica, rompe con el esquematismo gótico que gusta mostrar a Jesús extendido horizontalmente sobre las rodillas de la Virgen (Fig. 6). A partir del Renacimiento, más preocupado por las proporciones y la lógica, se impuso progresivamente la representación del cuerpo de Jesús apoyado sobre las rodillas maternas. El grupo pierde unidad, intimidad y emoción, pero gana en verosimilitud, belleza y armonía estructural.³⁵ El cuerpo varonil, de apolínea anatomía y carnaciones trigueñas, adopta una posición infrecuente, ya que oculta al devoto la llaga del costado que mana la Sangre de Cristo que perdona. La indumentaria mariana luce los consabidos colores blanco y azul. La fría gama cromática que abarca desde el azul marino hasta el celeste contribuye a desmaterializar las formas y se aproxima a la pureza perfecta del blanco.³⁶

En definitiva, este último ejemplar, al igual que los anteriores, se impregna de la literatura mística y de la espiritualidad medieval. En este sentido se hace eco de *La Leyenda Dorada*, de Santiago de la Vorágine, cuando presenta a la afligidísima Madre, con Cristo ya muerto entre sus brazos, exclamando: “Oh Jesús mío, Hijo mío queridísimo, ¿qué es lo que hiciste? ¿por qué los

33. A.P.A.C.S.: *Carpeta De documentos de Antonio Castillo Lastrucci*. Acta de donación de la familia de don Antonio Castillo Lastrucci a la Parroquia de San Julián y a la Hermandad de La Hiniesta del grupo escultórico de La Piedad, Sevilla, 9 de noviembre de 1995. GONZÁLEZ GÓMEZ y Jesús ROJAS-MARCOS GONZÁLEZ: *Antonio Castillo Lastrucci. Inventario de Obras*. Op. cit., t. I, p. 89.

34. A.P.P.D.S.: *Libro de cuentas de Antonio Castillo Lastrucci*, fol. 564, 10 de julio de 1958. A.P.A.C.S.: *Carpeta de documentos de Antonio Castillo Lastrucci*, Contrato de realización del grupo de la Piedad y un trono para el mismo, Sevilla, 10 de julio de 1958. GONZÁLEZ GÓMEZ y Jesús ROJAS-MARCOS GONZÁLEZ: *Antonio Castillo Lastrucci. Inventario de Obras*. Op. cit., T. II, p. 265.

35. REAU, Louis: *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia. Nuevo Testamento*. Ediciones del Serbal. Op. cit. p. 114.

36. REVILLA, Federico: *Diccionario de iconografía*. Op. cit. pp. 52-53.

judíos te crucificaron?...³⁷ Y, además, según la “*Devotio moderna*”, bebe de la *Imitatio Christi* de Tomás Kempis, al recordar al creyente que “si murieses junto con Él, vivirás como Él. Y si fueres compañero de la pena, lo serás también de la gloria.”³⁸

El hombre medieval, al estallar la Peste Negra en 1348, acrecienta su terror ante la muerte y recurre a la penitencia para mitigar sus efectos devastadores. En el Barroco reaparecen las hambrunas, las guerras y las epidemias. La muerte, de nuevo, pasa a formar parte de la cotidianidad. Ello se manifiesta en la aceptación de la misma e, incluso, en el regodeo de sus representaciones macabras a través del Arte. La fugacidad de la vida y el desprecio de lo superfluo urgen la conversión personal. Por eso, en la Sevilla de 1671, don Miguel Mañara inicia su *Discurso de la Verdad* recordando: “*Memento homo, quia pulvis es, in pulverem reverteris*. Es la primera verdad que ha de reynar en nuestros corazones.”³⁹ Por tanto, su espiritualidad se puede sintetizar, ante *La Piedad*, con sólo dos palabras: Muerte y Amor.

37. VORÁGINE, Santiago de la: *La leyenda dorada*, 2. Alianza Forma. Madrid, 1984, pp. 960-961.

38. KEMPIS, Tomás, *Imitación de Cristo*, traducción del P. Juan Nieremberg, S. J. Editorial Cocusa, Madrid, 1961, libro II, cap. XII, p. 190.

39. MAÑARA, Miguel, *Discurso de la Verdad*, Imprenta de Don Luis Bexinez y Castilla, Sevilla, 4.ª reimpresión de 1778, p. 1 y GRANERO, Jesús M., *Muerte y Amor. Don Miguel Mañara*, Madrid, 1981, pp. 222-223.



Fig. 1. Antonio Castillo Lastrucci (1878-1967). *Grupo de la Piedad. Virgen de las Angustias*. Escultura en madera policromada. 126 cm. de alto. Año 1938. Hermandad de Ntra. Sra. de las Angustias. Alanís (Sevilla)



Fig. 2. Antonio Castillo Lastrucci (1878-1967). *Grupo de la Piedad. Virgen de las Angustias*. Escultura en madera de caoba de Guinea policromada. 120 cm. de alto, más 25 cm. de peana. Año 1940. Archicofradía de Ntra. Sra. la Virgen de las Angustias. Iglesia de Ntra. Sra. la Virgen de las Angustias (vulgo San Diego). Guadix (Granada)

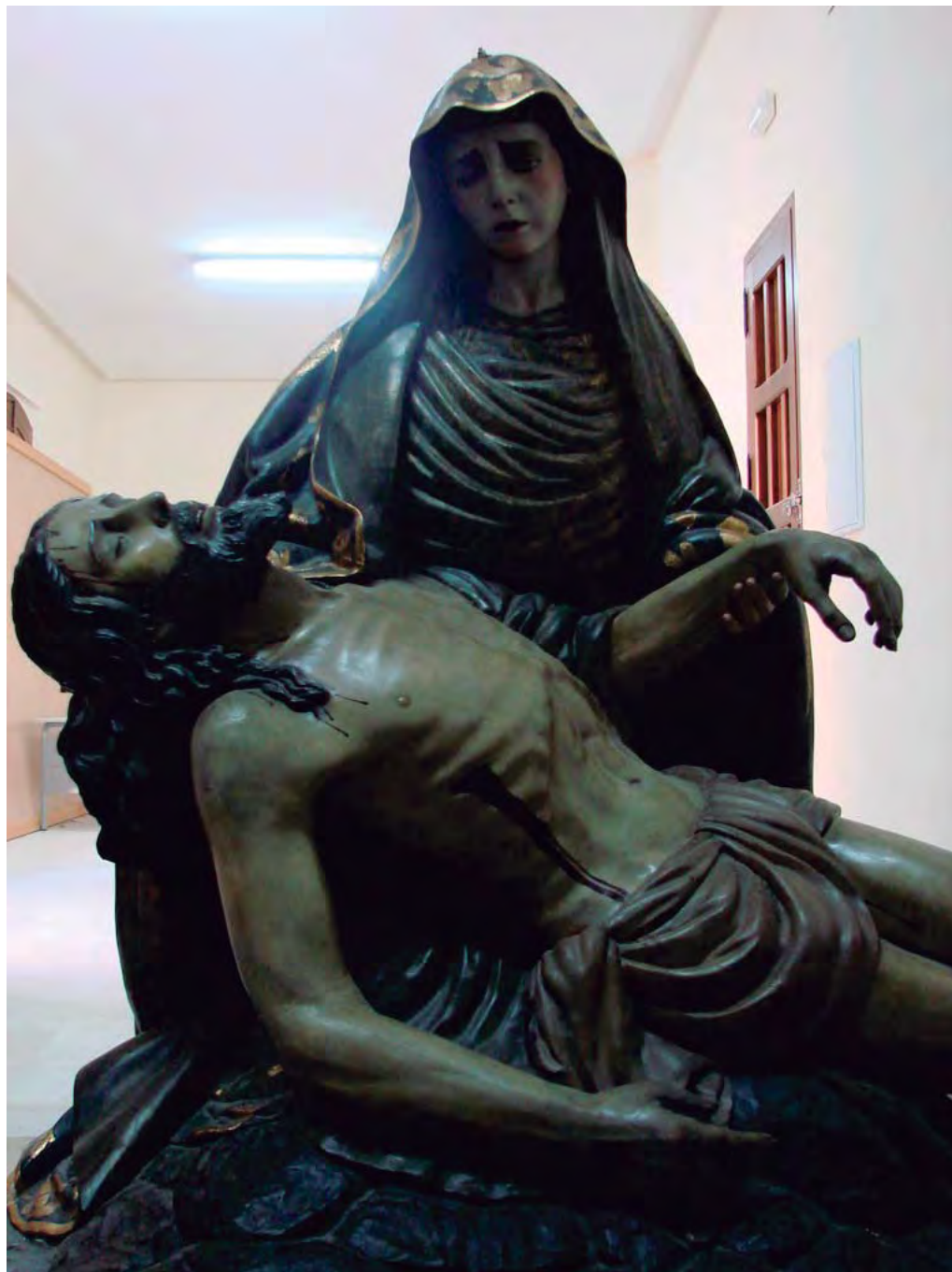


Fig. 3. Antonio Castillo Lastrucci (1878-1967). *Grupo de la Piedad. Virgen de las Angustias*. Escultura en madera policromada. 138 cm. de alto. Año 1948. Hermandad de Ntra. Sra. de los Dolores. Ermita de la Virgen de las Angustias. Villarrasa (Huelva).



Fig. 4. Antonio Castillo Lastrucci (1878-1967). *Grupo de la Piedad. Ntra. Sra. de las Angustias*. Imagen de vestir. 175 cm. de alto. *Cristo de la Buena Muerte*. Escultura en madera policromada. 155 cm. de alto. Año 1948-1949. Hermandad del Cristo de los Remedios. Iglesia de los Descalzos (Santa Cecilia). Ronda (Málaga)



Fig. 5. Antonio Castillo Lastrucci (1878-1967). *Grupo de la Piedad*. Escultura en madera policromada. 117 cm. de alto. Año 1949. Hermandad de la Hiniesta. Iglesia parroquial de San Julián. Sevilla



Fig. 6. Antonio Castillo Lastrucci (1878-1967). *Grupo de la Piedad*. Escultura en madera de pino de Flandes policromada. 131 cm. de alto. Año 1958-1959. Hermandad del Santo Sepulcro. Iglesia parroquial de San Pedro Apóstol. Daimiel (Ciudad Real)

Coleccionismo de arte y poder

SUSANA GONZÁLEZ MARTÍNEZ
Consultarte, consultoría integral de arte

Resumen: EL coleccionismo actual establece una dualidad estético-financiera, que funde el dinero con el placer, el disfrute estético y el prestigio social con el retorno económico.

El arte es un bien de inversión que reporta un gran placer estético e intelectual al poseedor, sin embargo, existe otro motivo que induce al coleccionismo y a la posesión de obras artísticas, el prestigio social que confiere al propietario. Esta constante, revisada a lo largo de la historia en el léxico de los analistas de mercado, está directamente vinculada con el *consumo ostensible*, aquel por el cual no es suficiente poseer riqueza, sino además demostrarlo. Con la adquisición de arte, junto a la obra se compra una imagen, la de tener un poder económico elevado y además, contar con una alta formación humanística y una sensibilidad artística elevada.

Tras la teoría de Veblen en el siglo XIX, otros analistas estudiarán los efectos de la riqueza en el comportamiento social que, trasladado a la adquisición de activos artísticos, reporta un sentimiento de superioridad pecuniaria y cuyo mayor incentivo es el carácter honorífico. Estas formas de consumo relativas a la obtención de reputación social de un estrato social elevado, se convierten en códigos de comportamiento que otras clases sociales, impulsadas por la lógica de la emulación, tratan de imitar aproximándose a estos patrones de conducta.

Palabras clave: coleccionismo, arte, consumo, poder, estatus.

Summary: *Current art collecting provides an aesthetic and financial duality, which melts the money and pleasure, aesthetic enjoyment and social prestige with the economic return.*

Art is an investment that brings a great aesthetic and intellectual pleasure to the possessor, however, another reason that leads to the collecting and possession of art pieces is the social prestige that conferred to the owner. This revised constant throughout history, in the lexicon of market analysts, is directly linked to the "apparent consumption", one for which it is not enough to possess wealth, but also demonstrate. With the acquisition of art work, people buy a social position, show a high economic power and also have a high humanistic and artistic sensitivity.

Following Veblen's theory in the nineteenth century, other analysts consider the effects of wealth on social behavior, transferred to the acquisition of artistic assets, reported a feeling of superiority and whose greatest financial incentive is an honorary. These forms of consumption on social reputation obtaining a higher social stratum, are converted into codes of behavior that other classes, driven by the logic of emulation, try to imitate approaching these patterns.

Keywords: *collecting, art, consumption, power, status.*

 Thomas Hoving, antiguo director del Metropolitan Museum of Art apunta: "¡El arte tiene la erótica del dinero y del ascenso social, es fantástico!"¹

1. D. Thompson, El Tiburón de 12 Millones de Dólares, Ariel, 2009, p.69.

Bajo esta premisa se realiza un repaso por la historia del coleccionismo del arte y algunos de las principales estímulos que motivan la posesión de obras de arte, el prestigio y el estatus social que confiere al poseedor. Más allá del placer intelectual, tanto el interés económico como el prestigio son inherentes al coleccionismo como valor socio-económico añadido.²

Historia del coleccionismo. Símbolo de poder

No debemos olvidar que la historia del coleccionismo está íntimamente ligada a la historia del arte, siendo el papel del coleccionista determinante en el mundo de la cultura, como creador del patrimonio, guardián y mecenas de artistas o movimientos artísticos.³ Coleccionar arte ha sido desde la Antigüedad una constante, sin embargo, las motivaciones han sido distintas.

El afán de poder y posicionamiento social a través de la adquisición de arte, al que nos vamos a referir, no lo explica todo en esta materia, pero no está ausente en el transcurrir de la historia. Atesorar obras de arte ha sido símbolo de prestigio y poder, unido inexorablemente al poder económico y por tanto, sinónimo de riqueza. Es sabido que el prestigio y la fama han sido estímulos para que reyes, papas y nobles crearan las grandes colecciones que forman parte de los principales museos históricos europeos y nos han permitido reconstruir la historia de la pintura o la escultura.

Ya en el antiguo Egipto, la religión y el poder estuvieron íntimamente relacionados, en ese sentido, el faraón llegó a contar con importantes colecciones cuyo fin era immortalizar su grandeza. Las clases altas se rodearon en sus enterramientos de obras de arte y objetos naturales marcando una clara diferenciación social que nos indica que el coleccionismo mágico-religioso practicado en la época estaba íntimamente unido al poder.

El gusto por las colecciones de arte surge en Grecia. Es Heterodoto el que fomenta los objetos artísticos con fines de exaltación de la realeza ligado al prestigio, concepto que se acrecienta durante el periodo helenístico, en el que se consolida la idea de colección⁴, con Alejandro el Grande y Tolomeno, ya que coleccionar obras de arte convertía a sus propietarios en hombres refinados y cultos. Los botines de guerra fueron otras vías para coleccionismo en Roma, los procedentes de Grecia y Oriente eran el ornato de los desfiles triunfales, que posteriormente se destinaban a los templos y al triunfador, como reconocimiento de la proeza.

En Roma son numerosas las colecciones particulares como las de Pompeyo, Cicerón o César⁵, poseer obras artísticas tiene carácter propagandístico y es directamente proporcional a la imagen y apariencia que los nobles y el emperador quieren proyectar, por ello, los romanos adquirieron un gran número de obras griegas como elemento de prestigio, riqueza y poder.

2. M. Peraza, J. Iturbe, *El arte del mercado en arte*, Universidad Iberoamericana, México 1998, p. 92.

3. G. de Osma. "Coleccionismo de arte en España". Aula de cultura virtual. Fundación Grupo Correo. 2001.

4. J. C. Rico, *Museos, arquitectura, arte: los espacios expositivos*. Sillex, 1999. pp. 28, 29, 302, 303.

5. I. Rodríguez Prampolini, *La pasión por coleccionar: antigua práctica vigente*, VVAA. México en el mundo de las colecciones de arte, México 1994 pp. 3-8.

Vemos por tanto que en la Antigüedad se sigue un modelo económico basado en el prestigio. En ese sentido, existe un importante componente de notoriedad y consideración ligado a algunos artistas como pueden ser Fidias, Praxíteles o Apeles. Así, adquirir objetos artísticos corresponde a las élites aristocráticas cívicas de alto nivel económico, que lo utilizan como medio para la proyección de su carrera política, el asentamiento de una imagen sólida de cara a los negocios y como una forma de contribuir a la obtención de respeto y reconocimiento por parte de la ciudadanía.⁶

Con la caída del Imperio Romano y el desarrollo del cristianismo, se comienzan a producir una serie de cambios en la práctica del coleccionismo. Para los cristianos, los objetos de la Antigüedad perdieron su sentido original para adquirir otro nuevo. Gracias a ello, se han conservado objetos antiguos utilizados en la decoración de los relicarios.⁷

Con el cristianismo se dan nuevas formas de expresión estética que se alejan del naturalismo aristotélico en el que se concebía el arte como mimesis de la naturaleza, caracterizando el periodo clásico. Ahora se produce una separación entre el signo y el símbolo⁸ y junto al carácter moral del arte se le une el fin propagandístico. Si en la Antigüedad el arte se mantiene al servicio de la política y la ideología como medio para plasmar las creencias y el poder de los dirigentes, en la Edad Media no existieron muchas variaciones, y el arte se convirtió en el traductor del lenguaje religioso e institucional de la Iglesia y los monarcas del momento.⁹ El lugar más propicio para acumular objetos es la iglesia y los coleccionistas, los clérigos, a través de piezas con alto contenido simbólico expresan tanto el poder de la institución como el triunfo de las armas de la cristiandad frente al infiel. Otro ejemplo de colección clásica, aunque anclada en esquemas medievales que manifiesta signos de lo que van a ser las colecciones humanistas, es la de Jean duque de Berry que movido por la ostentación y la curiosidad llena de obras artísticas su cámara del tesoro.

Una de las máximas manifestaciones externas de la monarquía medieval fue la expresión simbólica del poder, de esta manera los reyes también dejan constancia de su majestad en súbditos y cortesanos a través de signos externos entre los que se encontraban las formas artísticas, un caso singular fue el de Pedro de Portugal que fundamentó su política de prestigio personal en el auspicio de obras con una evidente intencionalidad política.¹⁰

En el Renacimiento se amplían los márgenes de comunicación del arte, aparece en escena la figura del mecenas y el arte se convierte en un vehículo de comunicación de masas y un argumento de prestigio.¹¹ Las familias adineradas toman conciencia del fenómeno fundamental del

6. A. Reyes Domínguez, "Ser y parecer: el prestigio en las obras del arte en la evolución de la economía romana del Alto Imperio", *Herakleion*, 3, 2010, pp. 163-206.

7. M. Marco Such, *Estudio y análisis de las colecciones museográficas de la provincia de Alicante*, Tesis de doctorado, Filosofía y Letras, Universidad de Alicante, 1997, pp. 17-39.

8. A. Reyes Domínguez, "Ser y parecer: el prestigio en las obras del arte en la evolución de la economía romana del Alto Imperio", *Herakleion*, 3, 2010.

9. A. M. González Kreysa, *Historia General Del Arte. Tomo I*, Euned, 2007, pp.7-9.

10. J. Molina, *Arte, devoción y poder en la pintura tardogótica catalana*, Universidad de Murcia, 1999, pp. 28-29.

11. A. Reyes Domínguez, "Ser y parecer: el prestigio en las obras del arte en la evolución de la economía romana del Alto Imperio", *Herakleion*, 3, 2010.

arte como transmisor de reconocimiento, traductor de sueños e ideales¹² y medio para otorgar poder a las familias ennoblecidas. El coleccionismo sufre un importante desarrollo destacando las colecciones de las grandes familias entre las que destacan los Strozzi, los Pazzi, pero sobre todo, la colección de los Medici y los Gonzaga.

En la Europa moderna, las colecciones fueron realizadas por reyes y nobles, instituciones eclesiásticas y, posteriormente, por comerciantes adinerados.¹³ En España, la expansión del hábito de coleccionar se debe a mecanismos de imitación propios de sociedades jerarquizadas con una firme voluntad de ascenso y distinción social.¹⁴ Con los Reyes Católicos nace el principio del coleccionismo moderno, el monarca que ejerce el poder político, económico y moral, se convierte en el primer mecenas, y la corte en el ámbito de socialización del poder a través de ornamentos y arte, mediante los cuales se obtiene proyección social. De esta manera los reyes adquieren las obras más importantes de su tiempo entre las que se encuentran creaciones de Pedro de Berruete, Bartolomé Bermejo, Botticelli, Perugino, Van der Weyden, Dieric Bouts, Hans Memling, Jan Provost, El Bosco y de artistas hispano-flamencos como Juan de Flandes, entre otros.¹⁵ Granada se convierte en la ciudad simbólica de la nueva monarquía con el interés por las artes, Isabel y Fernando, no sólo reflejan sus ideales y ambiciones políticas sino que, en gran medida, expresan una manifestación explícita de poder.

Del mismo modo, durante los siglos XVI y XVII en Centroeuropa, la monarquía va a ser también la mayor coleccionista, se formarán grandes patrimonios que en el futuro se convierten en los principales museos, surgen las llamadas “cámaras artísticas” con ejemplos en Praga, Munich y Dresde, destacando la de Rodolfo II de Praga, Archiduque de Austria, Rey de Hungría y de Bohemia, que poseía una colección de más de 800 cuadros.¹⁶

El mejor ejemplo español del periodo lo tenemos en el monarca Felipe II, un gran coleccionista e insigne mecenas, cuyo éxito como coleccionista viene dado por su inteligencia, conocimiento y gusto, además de por su riqueza. Estas cualidades contribuyen a favorecer a artistas como Tiziano y a atesorar una espléndida colección de pintura flamenca del siglo XV, en la que destacan obras de El Bosco o el mejor retratista del periodo, Sánchez Coello. Además de otros intereses artísticos, el monarca atesoró una gran colección integrada por más de 1.500 obras pictóricas, únicamente igualada por su primo el emperador Rodolfo II.¹⁷ Parece claro que este patrimonio artístico, además de señal de poder constituía un medio para conferir dignidad a la monarquía.

12. A. M. González Kreysa, *Historia General Del Arte*. Tomo I, Euned, 2007, pp.7-9.

13. Neil Kotler, Philip Kotler, *Estrategias y marketing de museos*, Ariel, Barcelona, 2008, p. 38.

14. A. Urquizar Herrera, *Colecionismo y nobleza: signos de distinción social en la Andalucía del Renacimiento*, Marcial Pons, Ediciones de Historia, 2007, pp. 27-28.

15. G. Anes Álvarez, *Isabel la Católica y el arte*, Real Academia de la Historia y Marquesa viuda de Arriluce de Ybarra, Madrid, 2006.

16. Ob. cit. M. Marco Such, pp. 17-39.

17. E.J. Brown, *El triunfo de la pintura: sobre el coleccionismo cortesano en el siglo XVII*, Editorial Nerea, Madrid, 1995, pp.105-107.

En el desarrollo del Barroco, junto con el nuevo espíritu de coleccionismo se produce un incremento del mercado del arte, el patronazgo a los artistas, los lugares especializados para la venta y las publicaciones específicas.

Felipe IV, nieto de Felipe II, sigue su modelo y reúne una importante colección de pinturas muchas de ellas destinadas a la ornamentación del palacio del Buen Retiro. Con sus adquisiciones demuestra un gusto especial que dio lugar a una de las más interesantes colecciones de Europa, consiguiendo que los nobles que lo rodearan sintieran ese mismo interés y convirtieran a Madrid en uno de los más importantes mercados artísticos de Europa.¹⁸ Pero sin duda, su mayor título de gloria le vino de la mano de Velázquez, al que el rey le otorgó reconocimiento y admiración.¹⁹

Las riquezas o carencias de las colecciones del Museo del Prado son la mejor muestra de los gustos artísticos de los Austrias y sus obras por tanto, el resultado de la pasión coleccionista de nuestros reyes a lo largo de los siglos XVI, XVII y XVIII.

En Europa destacan las colecciones como las de Richelieu o duque de Buckingham, este último se convirtió en el modelo del más grande coleccionista de arte del siglo XVII, junto con monarcas como Felipe IV y Carlos I de Inglaterra, muchas de ellas fruto de una búsqueda de ostentación, cualidad por otro lado, profundamente barroca.²⁰

En el siglo XVIII la burguesía sigue en ascenso y toma la iniciativa del coleccionismo de otros grupos, intensificándose el mercado. En la segunda mitad de la centuria, surge el museo público viniendo a establecer una clara frontera entre los usos privados y públicos de las colecciones anteriores, sin que supusiera la desaparición de la actividad coleccionista posterior, privada e institucional.

Hasta el siglo XIX la mayoría de las obras fueron creadas al servicio de la religión, de la magia y de algún ideal secular.²¹ Las grandes familias españolas no se distinguieron precisamente por su pasión coleccionista. Hubo que esperar hasta el siglo XIX y, por supuesto, al XX para que aparecieran los primeros coleccionistas privados e institucionales.

Coleccionismo y prestigio social en el siglo XX

Las obras de arte poseen una demanda similar a la de otros bienes que comparten su utilidad en el consumo y un valor añadido como bienes de inversión.²² Pero cabría preguntarse cuáles son los motivos por los que el coleccionista actual adquiere cada vez más obras de arte. En este sentido, podríamos apuntar el prestigio, la inquietud estética o la inversión. Sin embargo, sabemos que se adquiere principalmente por el valor de uso más que por su valor de cambio, más por el prestigio y estatus que otorga y el disfrute que reporta al propietario.

18. I. Rodríguez Moya, *La mirada del Virrey*. Universitat Jaume I, 2003.

19. E. Harris, A. López-Yarto, *Velázquez*, 2003, p.181.

20. F. Checa Cremades, J. M. Morán Turina, *El Barroco*, Istmo, Madrid, 2001, p. 289.

21. J. Fleming, H. Honour, *Historia mundial del arte*, Akal, 2004, p.14.

22. D. de Ugarte, *Microeconomía del arte y la pintura*, 2007, p. 20.

Tobias Meyer, vicepresidente de Sotheby's Europa, ofrece un retrato perfecto del perfil del coleccionista actual, hablando de un joven financiero que conoce el juego de la oferta y la demanda, y la puja competitiva: "Quiere rentabilizar su dinero y también impresionar a sus iguales. Sabe que tiene que 'educarse' y acude a galerías y asesores. Las palabras clave son para él audacia, excitación, apuesta y, desde luego, ganancia. Por otra parte, utiliza el arte como medio de ascensión social".²³ Indirectamente Meyer repasa las principales motivaciones por las que los individuos desean poseer obras de arte.

Sin dejar de lado el placer estético que reporta, se debe apuntar como otra de las motivaciones el hecho de que se trate de un bien de inversión al que los individuos asignan distintas expectativas de riesgo y de ganancias.²⁴ En este sentido, según el especializado Mei/Moses Fine Art Index, que hace un seguimiento del valor del arte como activo y contabiliza el 75% de las piezas subastadas en todo el mundo, asegura que la revalorización de las inversiones en arte durante los últimos cincuenta años ha sido del 10,5% anual, similar al del índice bursátil norteamericano SP500, que en el mismo periodo fue del 10,9%. España, sin embargo, sigue siendo un país muy débil en el conjunto del mercado internacional de obras de arte, que encabeza Estados Unidos con un porcentaje próximo al 50 %.²⁵

La economía ha empleado sistemas de análisis en relación a los objetos artísticos a través de estudios como los de John Picard Stein que en 1977 escribió en *Journal of Political Economics* que el arte es un bien económico por su doble vertiente de objeto de consumo y de activo financiero: "son bienes especulativos ya que la demanda determina la apreciación futura del precio y la apreciación futura del precio determina la demanda".²⁶

Pero haciendo especial hincapié en el análisis que nos ocupa, otra de las motivaciones de la adquisición de obras de arte es el conjunto de elementos sociales que dotan al poseedor de un prestigio particular.²⁷ Esta constante ha quedado patente en la revisión de la historia del coleccionismo, pero este punto precisa un mayor detenimiento.

El economista Harvey Leibenstein en 1950 indicaba tres comportamientos que surgen de la interacción social, el efecto *bandwagon*, el efecto *snob* y el efecto *Veblen*. El primero, el efecto *bandwagon*, tiene que ver con el consumo de bienes debido a un efecto de imitación, de esta forma cuando una persona aumenta su consumo estimula a otras a aumentarlo. El segundo, el efecto *snob*, se relaciona con aquellos individuos que desean un patrón de consumo que los distinga, les aporte prestigio y estatus social, al contrario que el primero, la demanda de este consumidor se reducirá cuando aumente la cantidad total demandada de ese producto. El tercero, el efecto *Veblen*, está basado en la teoría de T. Bunde Veblen, que tiene que ver con el *consumo ostensible*,

23. E. Vozmediano, "Coleccionar arte hoy", El cultural.es, 28/09/2006.

24. D. de Ugarte, *Microeconomía del arte y la pintura*, 2007, p.110.

25. "La inversión en arte llega a España", Alimarket Gestión, 2005 .

26. J. P. Stein, "The Monetary Appreciation of Paintings", *Journal of Political Economy*, 1977, vol. 85, pp. 102-106.

27. D. de Ugarte, *Microeconomía del arte y la pintura*, 2007, p.110.

referido a la adquisición de artículos por tener un precio elevado o al menos por lo que otros creen que es su precio,²⁸ directamente relacionado con la ostentación, no sólo se debe tener un poder adquisitivo elevado, sino que es necesario hacerlo manifiesto, demostrarlo.

Thorstein Bunde Veblen, líder del institucionalismo norteamericano en su trabajo *Teoría de la clase ociosa* de 1899, realiza un estudio de las prácticas de consumo y la formación de los gustos, delimitando las características de los hábitos de consumo para desarrollar una teoría basada en el instinto “destrutivo” de emulación y “constructivo” de trabajo eficaz, entre otros aspectos.²⁹

Veblen trabajó principalmente en el campo de la psicología social y de la sociología económica, basándose en las motivaciones de los consumidores y el cambio social, remarcando la búsqueda de una manifestación de poder, de estima social o de estatus. En su visión el hombre actúa más instintivamente que reflexivamente, guiado por diferentes instintos y entre ellos el de emulación, por la cual se sigue las conductas sociales del grupo de referencia.³⁰

Según la teoría de Veblen, la utilidad de un bien será mayor cuanto más elevado creen los no compradores que es su precio, cuanto mayor sea el coste que los demás piensen que ha tenido que invertir un individuo para disfrutar del mismo, tanto en términos monetarios como de costos de formación del consumidor. David de Ugarte, en su libro *Microeconomía del arte y la pintura*³¹, desarrolla dos efectos del *consumo ostensible* o efectos *Veblen* aplicados al consumidor de obras de arte:

1-El impostor. El individuo obtiene placer de la diferencia entre el precio que los otros creen que paga y el que realmente paga. Podríamos identificar este caso con aquellos compradores de “lo exclusivo”, que atienden más a la valoración social que al disfrute directo que obtienen de la contemplación. Para un mismo precio, estarán dispuestos a comprar una cantidad mayor de obras de arte cuanto mayor sea el coste que hubieran de realizar para disfrutarlo.

2- El orgulloso. El individuo que no trata de engañar a nadie, pero valora el que los demás conozcan su formación y cultura. Sin embargo, finalmente compra de acuerdo con lo que realmente disfruta.

El comportamiento de ambos compradores genera equilibrios en el mercado. Así, si hay una baja en los precios de las obras de un artista, la demanda tendería a disminuir por el cese de las compras de “los impostores”. Si el efecto del precio, por el contrario, incrementa la demanda y el aumento de las cotizaciones de un autor no modifica el costo en formación en que los demás esperan que se incurra para disfrutar de su obra, quienes compran son, igualmente, unos impostores. Sin embargo, “los orgullosos” saben que las cotizaciones se relacionan positivamente con el prestigio de la obra, por lo cual temen que esa reducción en la consideración de un autor

28. J. M. Martín Simón, “Las interdependencias y la demanda del mercado”. Cuadernos de Estudios empresariales. Nº 3, 1993, Editorial Complutense, Madrid, pp. 205-212.

29. A. J. Figueras, H. Morero, Veblen en su sesquincentenario (y la corriente institucionalista).

30. A. J. Figueras, H. Morero, Veblen en su sesquincentenario (y la corriente institucionalista).

31. D. de Ugarte, *Microeconomía del arte y la pintura*, 2007, p. 22.

afecte a la suya propia como hombre de cultura, por lo tanto, a mediano plazo, tenderán a reducir su demanda.

A más de medio siglo de su edición inicial en español, la obra *Teoría de la clase ociosa* de Thorstein Veblen, publicada en 1954, es una referencia ineludible para acercarse al análisis del consumo y los efectos de la riqueza en el comportamiento social.

Además de Leibenstein en 1950, otros analistas desarrollan el tema, es el caso de Duesenberry que en 1962, desde una aproximación macroeconómica, habla del “efecto demostración” por el cual el consumo de unos, incide en la voluntad de consumir de otros, vinculado a la intención de adquirir y mantener prestigio social por medio del consumo.³²

Cualquier coleccionista no busca únicamente un beneficio pecuniario, sino que las obras de arte confieren al poseedor otro tipo de ganancias, así lo apunta el economista, William D. Grampp que escribió en 1991 en su libro *Arte, inversión y mecenazgo*: “el arte puede ser considerado un bien capital si se espera que rinda utilidad con su posesión y disfrute”.³³

La unión entre arte, poder y estatus social ha sido constante y autores como Paul DiMaggio se expresan de la siguiente forma: “ Los bienes culturales se consumen por lo que dicen sobre quienes lo consumen a los propios consumidores y a otros, como inversión en la producción de relaciones e identidades sociales”.³⁴

Por su parte, como apunta Sánchez Capdequí: “La acumulación y el atesoramiento de riqueza no responden a cuestiones de necesidad, utilidad, etc. Mas bien, hacen pie a los deseos del individuo por acceder a la cúspide de la sociedad donde se fraguan los símbolos, las distinciones y los modelos de comportamiento selecto a emular por el resto de la sociedad”.³⁵ Todo parece indicar que las obras de arte son bienes intensivos en formación, es decir, disfrutar de la obra de arte implica unos conocimientos, una formación humanística y por tanto, es un consumo costoso. Además, implica pertenecer a un estrato de la sociedad superior. Esta es quizá también una explicación de que el arte aparezca como un bien preferente.³⁶

En este entramado de poder y adquisición de bienes artísticos, el economista Don Thompson desarrolla un interesante concepto, el de marca, para aludir a marchantes, subastas, museos, artistas o coleccionistas vinculados al arte como referentes de expresión de estatus y prestigio social. Entre los primeros destaca a Joseph Henry Duveen, nacido en 1869, que contó entre sus clientes a Rockefeller, J. P. Morgan, Henry Clay Frick y Andrew Mellon, de sus grandes riquezas y escasos conocimientos obtuvo grandes beneficios, partiendo de la premisa de que: “Cuando

32. J. O. Escardíbul Ferrá, Beneficios no monetarios de la educación del consumo. Un estudio aplicado al caso español, Tesis Departamento de Economía Política Hacienda Pública y Derecho Financiero y Tributario, Universidad de Barcelona, 2002, p. 54.

33. Grampp, W. D. *Arte, Inversión y Mecenazgo*. Un análisis económico del mercado del arte, Ariel, Barcelona, 1995.

34. P. Dimaggio, *Social Structure, Institutions and Cultural Goods, The Case of the United States*, 1991, p. 133.

35. C., Sánchez Capdequí, *Las máscaras del dinero: el simbolismo social de la riqueza*, 2004, Universidad Autónoma Metropolitana, México, p. 110.

36. D. de Ugarte, *Microeconomía del arte y la pintura*, 2007, p. 109.

pagas mucho por lo que no tiene precio, te sale barato”, convirtiéndose en el primer marchante en vender estatus social con el pretexto de vender arte.

Ambroise Vollard continuó la tradición de Duveen, y entre la nómina de obras compradas y vendidas figuran obras de Degas, Gauguin, Renoir, Pissarro, Picasso, Cézanne y póstumamente Van Gogh. Ambos originaron muchas de las prácticas de los marchantes actuales. El heredero de mediadores del siglo XX fue Castelli, y entre sus descubrimientos están Jasper Johns y Rauschenberg. También, Larry Gagosian, heredero del siglo XXI de los anteriores en arte moderno y contemporáneo.

Entre las casas de subastas de marca, Christie's y Sotheby's añaden valor al producto y se sitúan como referencia de calidad, trato personalizado y marketing. Los artistas de marca definen el “museo de marca”. Instituciones como el MoMA, el Guggenheim o la Tate, que gozan de un estatus diferente a otros museos y sus criterios son referentes de conocimiento. Muchos son los “artistas de marca”, pero podemos destacar como más recientes Andy Warhol, Jeff Koons o Damien Hirst que fruto del marketing, la fama resultante y las habilidades profesionales son iconos de estatus y posicionamiento.

Entre los “coleccionista de marca” debemos mencionar a Charles Saatchi, prototipo de coleccionista moderno de marca, sus adquisiciones obtuvieron gran publicidad y otorgaron una reputación instantánea al artista. En todos los casos, la motivación del consumidor para hacer uso de estas “marcas” es la misma que impulsa a la compra de bienes de consumo de lujo.³⁷ En este caso, el gusto se guía, en parte, por criterios de reputación pecuniaria que dan lugar al *consumo ostensible*.

En la actual centuria, es la nueva clase burguesa y adinerada la que ha formado importantes colecciones y quien determina la estética del momento. En estas colecciones se mezcla el interés por el arte, el placer coleccionista con el afán de inversión, la búsqueda de distinción social y gusto elitista.

Según la revista *Art News*, en nuestro país se sitúan cuatro de las colecciones de arte más importantes del mundo, las de Juan Abelló, Plácido Arango, José Luis Varez Fisa y Alicia Koplowitz, constituidas por maestros clásicos, así como arte moderno y contemporáneo.³⁸ El grupo de empresarios con reconocido patrimonio artístico es elevado, algunos por la envergadura de sus colecciones, han hecho públicos parte de sus patrimonios.

En las últimas décadas y principalmente la década de los 80, las empresas se convierten en mecenas del arte y la cultura. Utilizando su poder económico, las compañías han imitado las prerrogativas de los museos públicos, organizando sus propias colecciones, convirtiéndolas en vehículos de relaciones públicas y explorando el estatus social que confiere la posición de las

37. D. Thompson, *El Tiburón de 12 Millones de Dólares*, Ariel, 2009.

38. “The ARTnews 200 Top Collectors”, *Revista ART news*, New York, N°9, 2009.

mismas. En este sentido, hablaremos desde entonces, del posicionamiento del poder del capital empresarial como elemento significativo.³⁹

De la misma manera, en España en la década de los 80, las grandes corporaciones financieras e industriales empiezan a interesarse en el mercado del arte destinando capítulos inversores importantes a sus colecciones. Junto a los bancos y cajas de ahorro, destacan empresas como Telefónica, Abengoa, Aena, Altadis, Barceló, Coca-cola, Unión Fenosa, la inmobiliaria catalana Habitat o Mapfre.⁴⁰

Una parte del consumo del arte se basa en el *consumo ostensible*, algunos individuos buscan asociar su persona al consumo artístico como símbolo de haber dispuesto de una formación humanística o de pertenecer de un estrato cultural superior que, unido al coste monetario, lo convierte en un consumo costoso. Este posicionamiento social que otorga el contar con una interesante colección radica en la asociación pública que le atribuye una inversión en capital humano necesaria para el disfrute del arte unida a la inversión monetaria y por tanto, la adquisición de obras de arte, reporta entre otras recompensas, un sentimiento de superioridad pecuniaria y cuyo mayor incentivo es el carácter honorífico.

39. W. Chin-Tao, *Privatizar la cultura*, Akal Madrid, 2002, pp. 12-13.

40. "La inversión en arte llega a España", *Revista AlimarKet Gestión*, 2005.

El peso de la tradición en la configuración de las propuestas arquitectónicas durante el Primer Franquismo en Salamanca

CRISTINA GONZÁLEZ MAZA
Universidad De Salamanca

Resumen: En el segundo cuarto del siglo XX España atravesó uno de los momentos más duros de su historia con el estallido de la Guerra Civil (1936-1939). El final del conflicto supuso el comienzo de una nueva etapa para el país, caracterizada por el aislamiento internacional y la puesta en marcha de una política autárquica, que comenzó a desaparecer en torno a 1952. El panorama arquitectónico de esta época también sufrió un gran cambio con la nueva situación, ya que los gobernantes trataron de potenciar la creación de un estilo único nacional. Para ello, los arquitectos debían volver la vista al pasado y configurar una estética basada en los momentos “gloriosos” de la historia de España. La intención del presente trabajo es analizar la arquitectura salmantina del Primer Franquismo (1939-1953) para mostrar el uso de elementos que entroncaran con la tradición local y ennoblecieron el edificio, tales como la piedra de Villamayor o la repetición del perfil del Palacio de Monterrey.

Palabras clave: Arquitectura/Franquismo/Tradición/Estilo/Prensa

Key words: Architecture/Franquism/Tradition/Style/Press

1. Introducción

Con el estallido de la Guerra Civil en julio de 1936 comenzó para España una difícil etapa, que se prolongó hasta el uno de abril de 1939, cuando el conflicto terminó con el último parte de guerra firmado por Franco. Esta fecha marcó el principio del periodo conocido como Primer Franquismo, que duró hasta 1953. Las dos características principales de esta época fueron el aislamiento exterior al que estaba sometido el país, y una política autárquica desarrollada por el gobierno franquista, aspectos que se acentuaron a partir del final de la Segunda Guerra Mundial, en 1945. A comienzos de los años cincuenta la economía española tomó un nuevo rumbo, con el final de la política de racionamiento en 1952. Además, en agosto del siguiente año España firmó el Concordato con la Santa Sede, y un mes más tarde llegó a una serie de acuerdos con los Estados Unidos permitiéndoles el establecimiento de bases militares en territorio español, a cambio de que el régimen de Franco recibiera apoyo diplomático. De esta forma, la situación de aislamiento a la que estaba sometida España comenzó a desaparecer.

Durante la contienda la actividad constructora del país sufrió un parón, mientras tenía lugar el fenómeno contrario. Multitud de pueblos y ciudades resultaron dañados, por lo que en 1939 se crearon la Dirección General de Arquitectura y la Dirección General de Regiones Devastadas, ambas dependientes del Ministerio de la Gobernación, para reconstruir y reparar las zonas destruidas en la medida de lo posible. Cuando terminó la guerra, desde ambos organismos se promovió el uso de un estilo diferente en las construcciones que se levantarán en adelante. Este nuevo lenguaje estaría basado en la arquitectura de la época de Felipe II, siendo el modelo paradigmático el Monasterio de San Lorenzo del Escorial de Juan de Herrera. El arquitecto Luis Gutiérrez Soto admiraba la monumentalidad y sobriedad de esta obra, que consideraba como un ejemplo de “arquitectura estatal netamente española” y “precursor de la sencillez” que debía mostrar la nueva arquitectura, diferente a la realizada en la época anterior considerada “falsa y apátrida”¹. El acto de clausura de la I Asamblea Nacional de Arquitectos, celebrado en Madrid en junio de ese mismo año, tuvo lugar precisamente en el Escorial, ocasión que aprovechó Pedro Muguruza Otaño, Jefe del Servicio Nacional de Arquitectura, para pronunciar un discurso “resaltando la grandiosidad de la obra histórica”².

Unos días después de que terminara esta reunión de arquitectos, el que sería rector de la Universidad de Salamanca, Antonio Tovar, escribió un artículo publicado en la prensa local, sobre los derroteros que la arquitectura había seguido hasta entonces y los diferentes caminos que se abrían ante ella. En la nueva etapa que comenzaba para el país había que construir grandes conjuntos monumentales, edificios “sencillos y fuertes”, aunque realizados con materiales baratos pero firmes. Tovar se mostraba contrario al “decadentismo” de la obra de Le Corbusier, a la que oponía la perfección de Juan de Herrera “que ha inspirado al Mundo su salvación de cubismos”³.

A partir de 1939 los arquitectos que sobrevivieron al conflicto experimentaron todo tipo de suertes. Aquellos afines al gobierno de la Segunda República fueron sancionados con la inhabilitación temporal o perpetua, e incluso algunos optaron por el exilio voluntario, dando lugar todos ellos a la llamada “generación dispersa”⁴. El resto decidió abandonar los modelos racionalistas de la década de los años treinta, ya fuera por convencimiento propio o por coacción externa, para continuar por la nueva senda arquitectónica impuesta desde la Dirección General de Arquitectura. Así las cosas, las primeras promociones de arquitectos de posguerra se toparon con numerosas dificultades para conocer las “tendencias contemporáneas”, debido al aislamiento del país y a la ausencia de aquellos arquitectos que, en los años previos al conflicto, habían realizado una obra de corte más moderno⁵. Por ello, dado el clima de exaltación de lo nacional reinante en

1. A. Urrutia, “Arquitectura española. Siglo XX”, Madrid, Cátedra, 1997, p. 354.

2. Mencheta, “Madrid. La clausura de la Asamblea Nacional de Arquitectos”, *El Adelanto* [Salamanca], 30 de junio de 1939, p. 1.

3. A. Tovar, “Arquitectura, arte imperial”, *La Gaceta Regional* [Salamanca], 6 de agosto de 1939, p. 1.

4. C. Flores, “Arquitectura Española Contemporánea, I. 1880-1950”, Madrid, Aguilar, 1989, pp. 220-221.

5. A. Urrutia, *Op. cit.*, pp. 353-354.

este periodo y la urgencia de la tarea de reconstrucción, se impuso una mirada a la arquitectura de la época imperial, para que sirviera como modelo de las nuevas construcciones. Tal y como afirmaba Antonio Fernández Alba en los años setenta: “El Escorial sería el símbolo más acabado de formalización de una imagen constructiva, donde el realismo, la épica, el poder, la tradición y el orden pudieran ofrecerse en un único proceso de formas”⁶.

Una de las obras de mayor envergadura realizada en el Madrid de la posguerra fue el Ministerio del Aire, proyectado por Luis Gutiérrez Soto y construido entre 1943 y 1951. La planimetría del edificio, su monumentalidad, la distribución interior en patios, y las torres de las esquinas con su remate de chapiteles y bolas recuerdan las formas del Monasterio del Escorial, aunque su autor afirmaba que no había pretendido tal parecido y que simplemente había intentado contribuir a esa búsqueda de una “arquitectura neta y genuinamente española”⁷. Los materiales empleados también recordaban a la arquitectura madrileña tradicional, del barroco principalmente, el ladrillo, el granito y la pizarra.

El intento de constituir un estilo único neoimperialista que representara y potenciara lo nacional, fracasó desde sus inicios ya que sólo afectó a ciertos proyectos de la arquitectura oficial o institucional en Madrid. Así, el panorama arquitectónico español posterior a la guerra estaba constituido por una amalgama de estilos en función del gusto de los comitentes, de los propios arquitectos, y, por supuesto, del dinero disponible. En algunos casos se potenció el empleo de elementos de la arquitectura tradicional de cada zona, entroncando con el regionalismo de comienzos del siglo XX; en otras ocasiones, la arquitectura continuó los planteamientos racionalistas anteriores a la guerra, aunque con ciertas modificaciones⁸. De este modo podemos afirmar que a pesar de la intención del nuevo gobierno de implantar una única estética en la arquitectura española, cada provincia continuó su propia evolución a partir de modelos del pasado, enlazando con la tradición de cada región, como fue el caso de Salamanca.

2. Panorama arquitectónico de posguerra en Salamanca

Desde los inicios de la Guerra Civil Franco eligió Salamanca como sede de su cuartel general, que instaló en el Palacio del Obispo. Si a este hecho unimos el apoyo que la ciudad mostró al levantamiento militar y su situación alejada de los frentes de batalla y carente, por tanto, de un gran valor estratégico, podemos entender que no constituyera un objetivo primordial para el bando republicano. Como consecuencia, al finalizar el conflicto la ciudad apenas acusaba pérdidas materiales, por lo que no fue necesario diseñar complejos planes de reconstrucción. Sin embargo, los estetas del nuevo régimen sí consideraron prioritaria la confección de un proyecto de urbanización que regulara el crecimiento de la ciudad de una forma ordenada, a diferencia de

6. A. Fernández Alba, “La crisis de la arquitectura española 1939-1972”, Madrid, Edicusa, 1972, p. 55.

7. A. Urrutia, Op. cit., p. 376.

8. VV. AA., “El taller del arquitecto. Dibujos e instrumentos. Salamanca 1871-1948”, Salamanca, Caja Duero, 2001, pp. 38-39.

como venía ocurriendo hasta ese momento. Además, multitud de organismos oficiales estaban instalados de forma deficiente y precisaban renovar sus inmuebles.

Poco antes del final de la guerra, Víctor D'Ors y Germán Valentín Gamazo recibieron el encargo de realizar un nuevo plan de urbanización para Salamanca, cuyo anteproyecto fue aprobado en junio de 1939. En agosto de ese mismo año se celebró una exposición de dicho trabajo en el Grupo Escolar de la Alamedilla, para darlo a conocer a los habitantes de la ciudad⁹. Este proyecto planteaba la creación de una ciudad orgánica y cerrada, dividida por zonas según los usos y rodeada por un extenso cinturón verde. Además, los barrios debían constituirse como entes autónomos en torno a las diferentes parroquias, contando cada uno con su propio centro cívico. En un artículo escrito por el propio D'Ors y publicado unos meses antes de la apertura de la exposición, éste afirmaba que el plan unía tradición y modernidad de una forma armoniosa “en una unidad superior, que es el todo de la ciudad, y los fuertes juegos tradicionales vivifican el impulso de la ciudad hacia el futuro (...) la vivísima figura de la Salamanca antigua”¹⁰.

Unos días más tarde *El Adelanto* publicó otro artículo sobre el plan de urbanismo, en el que el periodista hacía hincapié en el regreso a la tradición salmantina. En esta crónica aparecía ya la idea, repetida constantemente, del empleo de la dorada piedra arenisca, un material con profundo arraigo en la provincia, por contar ésta con una cantera en la localidad de Villamayor, cercana a la capital. Esta piedra está presente en los edificios más emblemáticos de la ciudad, en la Universidad, las Catedrales, la Plaza Mayor, etc., de tal manera que en ese intento por entroncar con la tradición local, el principal recurso era utilizar el mismo material que llevaba siglos empleándose en la provincia para la construcción. En este artículo, la llamada “piedra franca” adquiría la cualidad de camuflar la “falta de carácter” de un edificio, cuando éste intentara emular la “suntuosidad y la antigua belleza” de los monumentos del pasado¹¹. En estos artículos Salamanca era considerada como una ciudad compuesta por dos partes fundamentales, y las nuevas construcciones y planes de urbanismo debían conservar esa dualidad. Si bien era una “capital moderna”, resultaba igualmente importante el “sentido conservador de sus valores históricos y monumentales”¹². Esto es, la ciudad poseía un “carácter monumental y clásico” que debía mantenerse por ser “el espíritu y la razón de ser de lo que es Salamanca”¹³.

9. “La Exposición de urbanismo local. Don Eugenio D'Ors la inauguró en la tarde de ayer”, *La Gaceta Regional [Salamanca]*, 26 de agosto de 1939, p. 5.

10. V. D'Ors, “La urbanización de Salamanca”, *El Adelanto [Salamanca]*, 5 de mayo de 1939, p. 1.

11. M. de Santiago Cividanes, “Planes de urbanismo y embellecimiento de la ciudad de Salamanca”, *El Adelanto [Salamanca]*, 13 de mayo de 1939, p. 3. A diferencia de la nobleza que la piedra de Villamayor dotaba a las construcciones, el cemento resaltaría la “deformidad y la falta de carácter” de las mismas.

12. “Próxima inauguración de la Exposición de Planos-anteproyectos de Reforma Urbana de Salamanca”, *El Adelanto [Salamanca]*, 17 de agosto de 1939, p. 4.

13. “El Ayuntamiento de Salamanca se dirige a la ciudad, por medio de su Alcalde”, *El Adelanto [Salamanca]*, 24 de agosto de 1939, p. 1.

Este anteproyecto planteaba la transformación de uno de los rincones más emblemáticos de la ciudad, la Plaza Mayor, que ya había experimentado varios cambios de imagen a lo largo del siglo XX. Esta reforma consistía en eliminar los parterres y enlosar toda la superficie de la plaza. Sin embargo, aunque un artículo publicado en *La Gaceta Regional* elogiaba dicha actuación por ser respetuosa con el “prestigio monumental de la plaza”, también le atribuía cierto carácter utópico. Estos jardines creaban una especie de circuito por el que la gente paseaba en círculos, y con su desaparición se perdería un sistema que “además de tradicional, es práctico”¹⁴. De esta forma la tradición influía en el hecho arquitectónico. Finalmente esta propuesta no se realizó en el momento de su planteamiento, al igual que muchas otras del mismo proyecto, aunque fue retomada en 1953.

Durante los primeros años de la posguerra el tema del urbanismo estuvo muy presente en la sociedad salmantina, y aunque el anteproyecto de Víctor D’Ors no se llevó a cabo, algunas de sus propuestas fueron retomadas en 1943 en el proyecto del ingeniero José Paz Maroto. Acerca de esta cuestión, en 1941 *El Adelanto* publicó un artículo titulado “Salamanca, monumental y universitaria” que versaba sobre la polémica entre tradición y modernidad. Por un lado, el grupo más conservador de la población opinaba que había que mantener la ciudad tal y como estaba, “olvidando que lo viejo, por sí solo, ni es típico ni artístico, sino viejo y no más”, mientras que por otro lado los más reformadores preferían “transformar una ciudad de tipo histórico y monumental en una urbe cuadrículada y sin fisionomía alguna”, eliminando todo aquello que fuera antiguo, incluyendo “edificios cargados de historia”. El periodista zanjaba la cuestión incidiendo en la idea de la monumentalidad de Salamanca, característica que según él debía resaltarse “para que queden libres las perspectivas arquitectónicas”. Delegaba, además, la responsabilidad de conciliar ambos aspectos en el técnico de urbanismo¹⁵.

Otra de las formas en que la nueva arquitectura salmantina se vinculaba con la tradicional era mediante la conservación del entorno en que se levantaba y la búsqueda de la armonía con el mismo. Durante la reconstrucción de la iglesia de San Benito, que se llevó a cabo en 1940, el propio autor del proyecto, Genaro de No, se refería a la conservación no sólo de la obra en sí, sino también de todo aquello que la rodeara. Defendía el mantenimiento del entorno de la iglesia, al que se refería como el “ambiente evocador y sugestivo de la calle de la Compañía y las placitas inmediatas con sus magníficas casas del siglo XVI y herméticos conventos”. Todos estos edificios mencionados estaban contruidos con piedra de Villamayor, material que para el arquitecto sugería “esplendorosas épocas salmantinas”, por lo que había que tratar de no desfigurar el entorno¹⁶. Con este artículo *La Gaceta Regional* dio comienzo a una serie de entrevistas con algunos artistas de la ciudad, para que dieran su opinión sobre la pertinencia de estas obras. El arquitecto munici-

14. C. Real de la Riva, “Al margen del anteproyecto de Urbanización”, *La Gaceta Regional* [Salamanca], 24 de septiembre de 1939, p. 6.

15. “Salamanca, monumental y universitaria”, *El Adelanto* [Salamanca], 11 de octubre de 1941, p. 8.

16. G. de No, “Hacia la reconstrucción de San Benito”, *La Gaceta Regional* [Salamanca], 9 de agosto de 1939, p. 1.

pal Ricardo Pérez Fernández consideraba necesaria la conservación de este “rincón típico” y de la perspectiva de la calle Compañía “que comenzando con la mole grandiosa de la Clerecía, termina con las filigranas delicadas del Palacio de Monterrey”¹⁷.

A lo largo de estos quince años la ciudad inauguró varios edificios de grandes dimensiones, que de un modo u otro enlazaban con la tradición, con la arquitectura renacentista y barroca salmantinas. El Banco de España en la plaza de los Bandos fue una de estas construcciones. El proyecto inicial de 1936 firmado por el arquitecto Romualdo de Madariaga mostraba abundantes referencias al Palacio de Monterrey, obra clave del renacimiento en Salamanca, como la disposición de una hilera de arcos de medio punto en la parte central de la fachada, flanqueada a ambos lados por sendas torres rematadas por galerías tripartitas, o la configuración de los ornatos en torno a los vanos de dichos torreones. El estallido de la Guerra Civil prolongó las obras de este edificio y sus trazas originales fueron simplificadas¹⁸. Su construcción terminó en 1942 y *El Adelanto* publicó un amplio reportaje describiendo este proceso y el resultado final que el periodista consideraba, a pesar de haberse eliminado ciertos elementos de la idea primigenia, encajaba con el “estilo de nuestra ciudad, con la tradición monumental y hasta con la suntuosidad de su conjunto”. Sobre un basamento de granito se alzaba esta obra de “piedra de nuestra tierra, de aquellas mismas canteras de donde salieron nuestros más bellos edificios”, lo que de nuevo era el principal argumento esgrimido a favor de volver la mirada a los modelos del pasado¹⁹.

La nueva Delegación de Hacienda también acorde a los “estilos arquitectónicos predominantes en la ciudad” repetía la ya comentada estructura de basamento de granito y el resto con piedra arenisca. La fachada presentaba una gran franja de paramento almohadillado, sobre la que se distribuía la decoración de puntas de diamante siguiendo el mismo esquema presente en la Casa de las Conchas, y unos medallones al más puro estilo renacentista remataban el conjunto²⁰. El motivo salmantino de la concha se repetía en el Mercado de San Juan de Sahagún, decorando los soportales de la planta baja²¹, que evocaban el ritmo porticado de la barroca Plaza Mayor de la ciudad. Estos “clásicos y castellanísimos porches” recorrían igualmente la Gran Vía, una nueva arteria proyectada a comienzos del siglo XX, y que en los años cuarenta comenzó a poblarse con las nuevas construcciones²².

La Junta Directiva del Casino proyectó, a finales de los años cuarenta, una reforma del Palacio de Rodríguez de Figueroa, obra renacentista en la que estaba instalado dicho círculo recrea-

17. R. Pérez Fernández, “Hacia la reconstrucción de San Benito”, *La Gaceta Regional* [Salamanca], 12 de agosto de 1939, p. 1.

18. J.I. Díez Elcuaz, “Arquitectura y urbanismo de Salamanca entre 1890 y 1939”, Salamanca, Colegio Oficial de Arquitectos de León [Delegación de Salamanca], 2003, pp. 297-300.

19. “La sucursal del Banco de España”, *El Adelanto* [Salamanca], 25 de agosto de 1942, p. 6.

20. “En un plazo de dos años va a edificarse un monumental edificio para la Delegación de Hacienda de Salamanca”, *El Adelanto* [Salamanca], 11 de noviembre de 1945, p. 6.

21. J. I. Díez Elcuaz, *Op. cit.*, pp.406-409.

22. “La nueva calle de España, arteria de gran ciudad”, *La Gaceta Regional* [Salamanca], 20 de octubre de 1945, p. 4.

tivo. La ampliación consistía en la construcción de un patio abierto y el levantamiento de otro piso. Dicha reforma dio pie a la publicación de numerosos artículos en la prensa local, en los que los salmantinos expresaban su opinión sobre la pertinencia de las obras y si el planteamiento era respetuoso con la construcción palaciega²³. El arquitecto autor del proyecto, Fernando Población del Castillo, planteaba una solución para la fachada del nuevo tercer piso basada en la “sencillez y el respeto al estilo artístico” del Palacio²⁴. En el resultado final tras la reforma podemos observar cómo la distribución de los vanos por el muro continuaba la cadencia de la obra original, y la decoración de flameros evocaba modelos de la arquitectura renacentista²⁵.

Uno de los principales intereses del nuevo gobierno fue evitar el éxodo de los habitantes de los pueblos a las ciudades, fomentando la permanencia en el campo y presentando la vida rural como algo atractivo y apacible. Por ello el Instituto Nacional de la Vivienda planteaba hacer veinte mil casas rurales al año y convocó, en 1939, un concurso para elegir treinta y tres tipos de viviendas. Con motivo de este certamen *El Adelanto* publicó un artículo proponiendo que los arquitectos visitaran las diferentes zonas de la provincia y rescataran de las casas ribereñas y de la sierra los “motivos de tipismo”, reclamando de esta forma la restauración de la casa salmantina²⁶. En este sentido el propio arquitecto Lorenzo González Iglesias publicó en 1945 un estudio titulado “La casa albercana”, en el que trataba los diferentes aspectos del entorno, la geografía, el origen y el desarrollo del pueblo antes de pasar a analizar la arquitectura típica, su distribución, los materiales, incluyendo, además, las ordenanzas urbanísticas antiguas y modernas²⁷.

Años más tarde este mismo artífice escribió un artículo, publicado en *La Gaceta Regional* en enero de 1950, sobre cómo había ido creciendo la ciudad desde comienzos de siglo. Su planteamiento de base era que la parte antigua de Salamanca presentaba una gran diversidad de estilos, algo muy admirado por el turista pero que provocaba indecisión en los arquitectos que desempeñaban su labor en aquella época. El problema surgía, según él, cuando se entendía por arquitectura “la repetición de detalles decorativos de tipo antiguo”. De esta manera, la estructura de los soportales de la Plaza Mayor, o el remate de las cresterías con grutescos del Palacio de Monterrey se convertían en “pies forzados para la construcción nueva, levantando cresterías en serie,

23. Axel, “¿Otro piso al Casino de Salamanca?”, *La Gaceta Regional* [Salamanca], 28 de enero de 1948, p. 2.

24. “Don Fernando Población nos habla sobre la reforma del Casino”, *La Gaceta Regional* [Salamanca], 18 de abril de 1948, p. 6.

25. “El casino, ayer y hoy”, *La Gaceta Regional* [Salamanca], 10 de julio de 1949, p. 6.

26. A. Pérez Cardenal, “Por la casa rural salamanquina”, *El Adelanto* [Salamanca], 22 de octubre de 1939, p. 3. Este artículo iba acompañado por un dibujo del proyecto que el arquitecto Lorenzo González Iglesias había realizado para construir un Parador de Turismo en La Alberca, un edificio que seguía las trazas de la arquitectura tradicional de la sierra. Al año siguiente se creó una comisión, renovada en 1942, encargada de conservar la arquitectura autóctona, como quedó reflejado en el artículo “Constitución de la Junta Oficial de Conservación del caserío y paisaje de La Alberca”, *El Adelanto* [Salamanca], 30 de mayo de 1942, p. 2.

27. L. González Iglesias, “La casa albercana”, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 1982.

aportando calles que no necesitaban de ello”. A esto se unía una arquitectura de muros gruesos y escasa altura, lo que dificultaba la creación de bloques de viviendas de calidad²⁸.

Así pues, en Salamanca no triunfó aquel estilo basado en la época imperial y en el Monasterio del Escorial, que la Dirección General de Arquitectura pretendía extender por toda la nación. Los arquitectos de la región continuaron desarrollando su labor al igual que antes de la Guerra Civil, aunque en el caso de la arquitectura oficial modificaron los programas decorativos para incluir elementos referentes al nuevo gobierno. El racionalismo de principios de los años treinta coexistió durante el Primer Franquismo con los modelos de una arquitectura neorregionalista, que bebía del pasado local y recreaba las formas del renacimiento y barroco salmantinos, tales como los grutescos de las cresterías del Palacio de Monterrey o el ritmo porticado de la Plaza Mayor. A esto habría que unir el uso del mismo material presente en dichas construcciones, la piedra arenisca de Villamayor. De esta forma, la arquitectura tradicional salmantina continuaba evocándose en las nuevas edificaciones.

28. L. González Iglesias, “Una de cal y otra de arena. Medio siglo de progreso urbano”, La Gaceta Regional [Salamanca], 1 de enero de 1950, p. 15.

MIRANDO A CLÍO. EL ARTE ESPAÑOL ESPEJO DE SU HISTORIA

El peso de la tradición en la configuración de las propuestas arquitectónicas durante el Primer Franquismo en Salamanca

Cristina González Maza



EL PESO DE LA TRADICIÓN EN LA CONFIGURACIÓN DE LAS PROPUESTAS ARQUITECTÓNICAS DURANTE EL PRIMER FRANQUISMO EN SALAMANCA

CRISTINA GONZÁLEZ MAZA
UNIVERSIDAD DE SALAMANCA

Con el final de la Guerra Civil en 1939 comenzaba para España un periodo conocido como Primer Franquismo (1939-1953), caracterizado por el aislamiento internacional y la puesta en marcha de una política autárquica que empezó a desaparecer en torno a 1952. El panorama arquitectónico de esta época también sufrió un gran cambio con la nueva situación, ya que los gobernantes trataron de impulsar la creación de un **estilo único que representara y potenciara lo nacional**. Para ello, los arquitectos debían volver la vista al pasado y configurar una estética basada en los tiempos "gloriosos" de la historia de España. El momento elegido fue el imperio de Felipe II y el modelo arquitectónico a imitar la obra de Juan de Herrera y, en concreto, el Monasterio de San Lorenzo del Escorial:



Monasterio de San Lorenzo del Escorial, Madrid

"... a la hora de la reconstrucción, este sentimiento nacionalista y tradicionalista se impuso a toda consideración... que inspirándose en la arquitectura de los Austrias y de Villanueva, y en el Escorial como precursor de la sencillez, ha de marcar el camino de una arquitectura estatal netamente española..."

Palabras del arquitecto Luis Gutiérrez Soto, en referencia al nuevo camino que debía tomar la arquitectura

Finalmente los intentos por crear un **estilo único neoperistilista** para todo el país fracasaron, y sólo se plasmó en ciertos proyectos de la arquitectura oficial e institucional de Madrid. Así, el panorama arquitectónico español de posguerra estaba constituido por una amalgama de estilos. En algunos casos los arquitectos continuaron los planteamientos racionalistas anteriores al conflicto; en otras ocasiones, se potenció el empleo de elementos de la arquitectura tradicional de cada zona, entroncando con el regionalismo de comienzos del siglo XX. De este modo podemos afirmar que, a pesar de la intención del Nuevo Régimen de implantar una única estética en la arquitectura española, cada provincia continuó su propia evolución a partir de modelos del pasado, enlazando con la **tradición de cada región**, como fue el caso de Salamanca.

A principios de los años cuarenta la ciudad no acusaba grandes pérdidas materiales debido a su apoyo al bando franquista desde el levantamiento militar y a su situación alejada de los frentes de batalla. Por ello no fue necesario diseñar complejos planes de reconstrucción; si bien, el desarrollo demográfico que experimentó en esta época condicionó la construcción de nuevas infraestructuras, mientras que varios organismos oficiales estaban instalados de forma deficiente y precisaban renovar sus inmuebles.

Uno de estos edificios fue el **Banco de España**, cuyo proyecto inicial, firmado en 1936 por el arquitecto Romualdo de Madariaga, mostraba abundantes referencias al **Palacio de Monterrey**, obra clave del renacimiento en Salamanca, como la disposición de una hilera de arcos de medio punto en la parte central de la fachada, flanqueada a ambos lados por sendas torres rematadas por galerías tripartitas, o la configuración de los ornatos en torno a los vanos de dichos torreones. Sobre un basamento de granito se alzaba esta obra de piedra franca de Villamayor, "de aquellas mismas canteras de donde salieron nuestros más bellos edificios". En la prensa del momento aparecía ya la idea, repetida constantemente, del empleo de la dorada piedra arenisca, material que llevaba siglos empleándose en la provincia para la construcción, y que estaba presente en los edificios más emblemáticos de la ciudad. Aunque sus trazas originales fueron simplificadas, el resultado final continuaba encajando con el "estilo de nuestra ciudad, con la tradición monumental y hasta con la suntuosidad de su conjunto".

Otra obra de estos años que también volvía la mirada a la arquitectura tradicional era el **Mercado de San Juan de Sahagún**, construido para evitar los largos desplazamientos de la población de los nuevos barrios de la zona norte hasta el Mercado Central y las aglomeraciones que tenían lugar en éste cada día. La estructura porticada evocaba los soportales de la **Plaza Mayor**, y la decoración de conchas estaba tomada del edificio gótico de este nombre emplazado en la Rúa Mayor.

La nueva **Delegación de Hacienda** repetía la comentada estructura de basamento de granito y el resto de piedra de Villamayor. La fachada presentaba una gran franja de paramento almohadillado, sobre la que se distribuía la decoración de puntas de diamante siguiendo el mismo esquema presente en la Casa de las Conchas, y unos medallones lisos, al más puro estilo renacentista, remataban el conjunto.

En definitiva, podemos afirmar que numerosos edificios construidos en Salamanca durante los años cuarenta y principios de los cincuenta del siglo XX rescataban algunos elementos del pasado local, ya fueran detalles ornamentales, como las conchas decorando el frente del Mercado de San Juan de Sahagún, o estructurales, como la repetición de los soportales en la nueva **Gran Vía**, a imitación de la Plaza Mayor. A esto contribuía el uso de la **piedra arenisca de Villamayor** en estos nuevos edificios, de tal manera que, en un intento por entroncar con la tradición local, el principal recurso era emplear el mismo material que llevaba siglos utilizándose en la provincia para la construcción.



Banco de España, Salamanca



Palacio de Monterrey, Salamanca



Mercado de San Juan de Sahagún, Salamanca



Casa de las Conchas, Salamanca



Delegación de Hacienda, Salamanca

BIBLIOGRAFÍA:

- A. Fernández Alba, "La crisis de la arquitectura española 1939-1972", Madrid, Edicusa, 1972.
A. Urrutia, "Arquitectura española. Siglo XX", Madrid, Cátedra, 1997.
C. Flores, "Arquitectura Española Contemporánea, I. 1880-1950", Madrid, Aguilar, 1989.
J.I. Díez Eleuzar, "Arquitectura y urbanismo de Salamanca entre 1890 y 1939", Salamanca, Colegio Oficial de Arquitectos de León [Delegación de Salamanca], 2003.
L. González Iglesias, "La casa albercana", Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 1982.
VV. AA., "El taller del arquitecto. Dibujos e instrumentos, Salamanca 1871-1948", Salamanca, Caja Duero, 2001.

Pintores con abolengo. La práctica de las artes figurativas entre las clases dirigentes de la monarquía hispánica en el Siglo de Oro

ROBERTO GONZÁLEZ RAMOS
Universidad de Córdoba

Resumen: En este texto se plantea el tema de los monarcas y nobles que ejercieron la pintura y el dibujo en la Edad Moderna en la Monarquía Hispánica, atendiendo a los problemas sociológicos que plantea su existencia y al origen teórico y cultural de su caso como tales pintores por afición y/o formación.

Palabras clave: Reyes de España y pintura; Nobleza y arte; pintores aficionados.

Abstract: *This text deals with the cases of Kings of Spain and Spanish noblemen that were amateur painters. The end of such an essay is to clarify the sociological problem of that behaviour as well as the possible theoretical sources of it.*

Key words: *Kings of Spain and painting; Noblemen and art; amateur painters.*

La presente comunicación tiene como tema de estudio la existencia de personajes pertenecientes a las clases dirigentes de la Monarquía Hispánica en la Edad Moderna, que consta de una forma u otra que fueron practicantes de la pintura. Se trata, de entrada, de un objeto de estudio que está inmerso en el proceloso océano del estudio de la consideración social de la práctica de la pintura en la Edad Moderna. Y, por otra parte, de un tema sobre el que queda mucho por investigar, y que tiene bastantes repercusiones a la hora de interpretar la valoración de modos culturales y de uso de las artes figurativas por parte de ese sector tan importante en la sociedad hispana de la época como es el de las clases dirigentes aristocráticas. De momento, debemos contentarnos con constatar la existencia de algunos casos interesantes de estudio, valorar su trascendencia numérica y de estatus, así como ofrecer algunas explicaciones culturales.

Consideración social de la pintura y los pintores

Antes de entrar a considerar el tema de los miembros de la clase aristocrática ejercitantes de la pintura, debemos brevemente tratar el asunto de la valoración del arte en la sociedad hispana de la época, y la posición de los pintores. Los artistas figurativos, como es sabido, formaron parte durante Edad Media del universo de los artesanos que, agrupados en corporaciones gremiales, abastecían a la sociedad de productos de usos ciertamente especiales y suntuarios o destinados

a la liturgia. Estos artesanos no podían, por lo general, pertenecer a otra escala social que al de la baja burguesía artesanal, aunque en algunos casos la buena organización de sus talleres y su éxito comercial pudieran haberlos colocado a la par que los más exitosos mercaderes, en términos fundamentalmente económicos. Básicamente, desde el esquema social del Antiguo Régimen, pertenecían al grupo variopinto de los pecheros, de los que pagaban impuestos y tanto jurídica como socioeconómicamente, pertenecían “al común” del pueblo, los que tenían que trabajar para vivir. Y esta situación se extiende, salvo excepciones y ciertos cambios, a la temprana Edad Moderna¹.

Con la llegada de la cultura de la Edad Moderna, la del Renacimiento italiano, la valoración social -al principio en el terreno teórico, pronto con reflejos en la vida real- de los artistas en general, y de los pintores en particular, iba a empezar a sufrir algunos cambios. Estos cambios, andando el tiempo, supondrían para este colectivo laboral la aplicación del término “artista”, antes reservado a los universitarios dedicados a las artes liberales, puramente especulativas. Ciertamente, las ideas que fue desarrollando la cultura renacentista fueron fomentando la especie de que los pintores y otros artesanos de lo que hoy conocemos como “arte” no eran trabajadores manuales en sentido estricto, sino que fundamentalmente se movían en el universo del quehacer especulativo². Argumentos tan conocidos y tan relevantes como los basados en la máxima horaciana “ut pictura poesis”, en manos de los teóricos renacentistas italianos convirtieron la pintura en una actividad paralela a la literaria, con su carga de “ingenuidad”, su carácter de especulativa. Otros, como el carácter divino de la pintura o el “paragone” entre pintura y escultura, a favor de la livianidad del trabajo físico exigido por la primera, o el vasariano tema del “disegno” como fondo y sustento común de todas las artes, son igual de conocidos³.

1. Los estudios que nos parecen más importantes sobre la consideración del artista se citan a continuación. Desde una perspectiva psicologista: KRIS, E. y KURTZ, O. *La leyenda del artista*. Madrid, 1982 (1934). WITTKOWER, R. y M. *Nacidos bajo el signo de Saturno*. Madrid, 1982 (1963). NEUMANN, E. *Mitos de artista. Estudio psicohistórico sobre la creatividad*. Madrid, 1992. Poniendo la figura del artista en su contexto socioeconómico: BAXANDALL, M. *Pintura y vida cotidiana en el Renacimiento*. Barcelona, 1978 (1972). HASKELL, F. *Patronos y pintores. Pintura y sociedad en la Italia barroca*. Madrid, 1987 (1980). BURKE, P. *El Renacimiento Italiano*. Madrid, 1995 (1986). GOLDTHWAITE, R. A. *The Wealth and the Demand for Art in Italy, 1300-1600*. Baltimore-Londres, 1993. WELCH, E. *Art in Renaissance Italy*. Oxford, 1997.

2. Sobre la evolución de la figura del artista: COLE, B. *The Renaissance Artist at Work from Pisano to Titian*. Londres, 1983. CONTI, A. “L’evoluzione dell’artista”, en *Storia dell’arte italiana*. Turín, 1979, II, pp. 117-263. PANOFSKY, E. “Artist, scientist, genius”, en FERGUSON, W. K. (et al.) (ed.) *The Renaissance*. Nueva York, 1962 (1953). MARTINDALE, A. *The Rise of the Artist in the Middle Ages and Early Renaissance*. Londres, 1972. BINSKI, P. *Medieval Craftsmen. Painters*. Londres, 1991. KEMPER, B. *Painting, Power and Patronage. The Rise of the Professional Artist in Renaissance Italy*. Londres, 1994.

3. Véase el reciente estudio, dedicado al caso novohispano, pero con una introducción que condensa la teoría sobre la dignidad del arte, en MUES ORTS, P. *La libertad del pincel: los discursos sobre la nobleza de la pintura en Nueva España*. Méjico, 2008, especialmente, el capítulo 1. Sobre el tópico horaciano: LEE, R. W. “Ut Pictura Poesis”: *The Humanistic Theory of Painting*. Nueva York, 1963. CORBACHO CORTÉS, C. *Literatura y Arte: el tópico “Ut pictura poesis”*. Cáceres, 1998. TATARKIEWICZ, W. *Historia de seis ideas*. Madrid, 1987, caps. II y III. Para el caso hispano: BERGMANN, E. L. *Art Inscribed: Essays in Spanish Golden Age Poetry*. Cambridge, Mass., 1979. EGIDO, A. *La página y el lienzo: sobre las relaciones entre poesía y pintura en el Barroco*. Zaragoza, 1992. MORÁN TURINA, M. y PORTÚS PÉREZ, J. *El arte de mirar. La pintura y su público en la España de Velázquez*. Madrid, 1997.

La sociedad de la temprada Edad Moderna, aunque a niveles muy exclusivos por lo escaso de los ejemplos y en círculos especialmente empapados de los nuevos conceptos culturales, fue teniendo en cuenta los diversos argumentos en favor de la liberalidad del arte y de la pintura, y fue incorporando visiones en las que el ejercicio de la pintura y, en algunos casos, la figura de los propios pintores, alcanzaban un rango que se salía del mundo gremial y de las clases sociales subalternas, y que podía llegar a alcanzar a las dirigentes. Primero en Italia, y después en algunos otros países, la pintura y los pintores empezaron a verse honrados por los comitentes y por los poderosos, de forma que, en algunos casos los artistas especialmente destacados, empezaron a recibir un tratamiento sencillamente excepcional. Sabemos, por muchas referencias, que el caso más habitual de aprecio social hacia la pintura y los pintores, se plasmaba en la familiaridad de trato entre el poderoso y el pintor, e incluso en el ennoblecimiento o nombramiento de caballero del artista favorecido.

En la Monarquía Hispánica, con su -en principio- férrea división social, el pintor siguió siendo por regla general un trabajador manual con un cierto grado de especialización. Con el aumento del nivel cultural de una parte de los pintores, no sólo los rudimentos profesionales más modernos, sino también las bases teóricas que incluían conceptos a favor de la liberalidad del arte (y, posteriormente, de su nobleza) fueron difundiendo poco a poco entre el colectivo. También en algunos círculos sociales especialmente cultivados, esos conceptos de aprecio a la pintura irían facilitando un progresivo cambio de mentalidad. Sin olvidar que el sistema gremial y los pintores de carácter artesanal siguieron siendo los predominantes, en la Monarquía Hispánica empezó a desarrollarse una corriente de opinión a favor de la consideración social del arte y del artista como algo más que una simple actividad artesanal y un pechero más, respectivamente⁴. Numerosos ejemplos de literatura a favor de la liberalidad, e incluso nobleza, de la pintura, nos hablan, por un lado, del progresivo interés entre ciertos ámbitos de la sociedad, por la nueva forma de valorar ese arte y, por otro, de las enormes dificultades que un cambio de valoración suponían en una sociedad profundamente compartimentada, en la que el trabajo era algo despreciado, y en la que, en cambio, la nobleza y el vivir de las rentas eran algo deseado por todos. De hecho, hasta los más ricos mercaderes buscaron desesperadamente fundar mayorazgos para sus descendientes, como sostén del prestigio social, aprovechando los grandes resquicios que dejaba el entramado social, y los problemas económicos generales y de la Hacienda Real en particular, especialmente en el siglo XVII⁵.

4. El caso hispano cuenta con interesantísimos estudios: GÁLLEGO, J. *El pintor de artesano a artista*. Granada, 1976. MARÍAS, F. *El Largo siglo XVI*. Madrid, 1989, cap. V. MARTÍN GONZÁLEZ, J. J. *El artista en la sociedad española del siglo XVII*. Madrid, 1993. Un texto precursor, aunque sea sobre todo una lista de artistas ennoblecidos: RODRÍGUEZ DE RIVAS, M. "Consideración social de los artistas en los pasados tiempos. Índice del siglo XV al XIX", en *Arte Español*. XIII (1941), pp. 17-25.

5. Véase, al hilo de la movilidad social en la Monarquía Hispánica del siglo XVII (especialmente), y la ruptura de ciertos tópicos historiográficos sobre la aristocracia hispana, como su falta de cultura: SORIA MESA, E. *La nobleza en la España moderna. Cambio y continuidad*. Madrid, 2007. BOUZA ÁLVAREZ, F. *Corre manuscrito. Una historia cultural del Siglo de Oro*. Madrid, 2001.

Los diversos tratados escritos aquí en el siglo XVII, por pintores profesionales, sobre el arte de la pintura, no dejan de hacer referencia a la liberalidad y nobleza del arte. La lucha por el cambio de consideración social del artista fue ardua, y tanto los pintores como los defensores de los nuevos valores culturales hubieron de dedicarse a fondo. Básicamente, porque los valores que defendían chocaban frontalmente con los principios sociales establecidos. Solo poco a poco, y en ciertas condiciones, podremos encontrar un cambio de consideración apreciable.

Ahora bien, como señalábamos, este trabajo versa sobre algo que, según hemos visto, resulta por lo menos contradictorio. Se trata de la existencia en la sociedad hispana del Siglo de Oro de personas que perteneciendo por derecho y linaje a la nobleza, ejercieron personalmente la actividad artística del dibujo y la pintura, según nos cuentas diversas fuentes. Por un lado, esa misma existencia sería un síntoma de que la adopción progresiva de las nuevas ideas renacentistas fue extendiéndose de tal forma que llegó a superar los prejuicios sociales incluso por los propios nobles. Por otro, que en cierto modo se desarrolló un camino por el que la actividad de la pintura en sí, como algo digno, se disoció de su componente de actividad económica y comercial. Aunque, por lo general, las fuentes que nos informan de la existencia de hidalgos y otros aristócratas pintores proceden de los mismos pintores, con lo que ello supone en cuanto a dudosa fidelidad testimonial, pues sacaban a colación los casos en defensa de la nobleza de su actividad, creo que debemos otorgarles un grado aceptable de verosimilitud⁶.

Castiglione

El origen de la idea de que el noble pudiera tener entre sus ocupaciones y habilidades el dibujo y la pintura, lo encontramos en uno de los textos fundamentales de la civilización moderno-renacentista, *Il Cortigliano* de Baldassare Castiglione. Como se sabe, se trata de un texto de importante influencia y difusión que marcó gran cantidad de pautas a la hora de ofrecer al noble cortesano unos nuevos modelos de comportamiento, modelos que se convertirían en un ideal. Entre las muchas indicaciones que este famoso diálogo hace para hacer del caballero y del noble un pulido cortesano se encuentran la nobleza y el ingenio, la belleza, la gracia, la destreza en el manejo de las armas, el ardor, la lealtad, la prudencia, la magnanimidad, la templanza, la fuerza y agilidad corporal en lo relativo a virtudes, actitudes y composturas. En lo relativo a las habilidades físicas, el cortesano propuesto por Castiglione debía controlar el arte de batirse en duelo, la danza, la lucha, la carrera y el salto. Finalmente, el cortesano debía contar entre sus cualidades el estudio y práctica de las letras, la música y la pintura, así como el conocimiento de idiomas extranjeros. No podía faltar un ejercicio caballeresco de primer nivel, como es el de la caza⁷. Lógicamente, la propuesta de Castiglione en lo relativo a la pintura y el dibujo, en el momento de su

6. Sobre el tema de los nobles artistas en la Monarquía Hispánica de la temprana Edad Moderna, tenemos pocos estudios. Véase los capítulos dedicados a este tema en MARTÍN GONZÁLEZ, J. J. *Op. cit.*, y SÁNCHEZ QUEVEDO, I. y MORÁN TURINA, M. *Pintura y sociedad en la España de Velázquez*. Madrid, 1999. Brevemente, sobre la nobleza de la pintura: WALDMANN, S. *El artista y su retrato en la España del siglo XVII*. Madrid, 2007, p. 65.

7. Véase MONRREAL, M. *Castiglione y Boscán: El ideal cortesano en el Renacimiento español*. Madrid, 1959, I, pp. 135 y ss. Véase SCHLOSSER, J. von. *La literatura artística*. Madrid, 1993 (1924). ERTL, E. *Baldassare Castiglione*

enunciado, había de argumentarse bien, pues podía provocar conflicto, dadas las convenciones sociales que hemos señalado, incluso en Italia, en el entorno de los más avanzados culturalmente. Porque, se trataba ciertamente de una propuesta novedosa y muy vanguardista.

La recomendación afectaría primero a los centros y sólo poco a poco a algunas periferias culturales. Bastante pronto *Il Cortigliano* se convirtió en libro de referencia para la nobleza cortesana europea, aunque suscitara resistencias a su recepción⁸. En la Península Ibérica la recepción del libro de Castiglione fue temprana, como demuestra la traducción de Boscán. Poco a poco, los valores cortesanos del libro se fueron aceptando e incorporando a las cortes europeas más importantes, pero, aunque la especie de que el cortesano y noble pudiera ejecutar personalmente piezas musicales se colara junto a otras, el ejercicio de la pintura era algo demasiado rompedor de las convenciones sociales de la aristocracia. En Inglaterra, por ejemplo los libros de educación del caballero básicamente trasladados del libro de Castiglione, como el de Ascham, encontramos que, junto a la necesidad por parte del caballero de corte de saber equitación, danza, canto y tocar instrumentos musicales, no se menciona a la pintura, sustituida por el tiro con arco. En ese país, sin embargo, en 1615 ya se incluía la pintura y el retrato entre las habilidades del cortesano. En Francia, y otros lugares, la resistencia fue fuerte, aunque a medida que avanzaba el siglo XVII, encontramos tratados que recomendaban la pintura al noble.⁹

En los reinos hispánicos no encontramos demasiado predicamento de la recomendación del noble cortesano de ejercitar el arte de la pintura. Ni Luis de Milán en su obra sobre el cortesano, como tampoco Alonso Barros en la *Filosofía de la corte* o Salas Barbadillo en *El perfecto caballero*, ni Baltasar Gracián, parecen preocuparse lo más mínimo por la pintura como actividad del cortesano, a pesar de que todos ellos derivan de la doctrina y obra de Castiglione¹⁰. En los tratados de nobleza, comportamiento del noble y su educación, tampoco podemos encontrar excesivas referencias a la recomendación de Castiglione. Monzón recomendaba a mediados del siglo XVI muchos de los conocimientos humanísticos -al menos las artes liberales-, la música y su ejecución, así como el conocimiento de idiomas, pero no hace alusiones al dibujo o la pintura¹¹. Diego de Gurrea tampoco se detiene en esas cuestiones¹². Lo cierto es que todos estos tratadistas repiten los mismos

Beziehung und Verhältnis zu den bildenden Künsten. Nuremberg, 1933. Véase también KRISTELLER, P. O. "The Modern System of the Arts", en *Journal of the History of Ideas*. XII (1951), p. 512.

8. Sobre *El Cortigliano* y su recepción europea, véase (con alusiones a los casos que ahora se citan): BURKE, P. *Los avatares de El Cortesano*. Barcelona, 1998.

9. Sobre el caso inglés, puede verse: BERMINGHAM, A. *Learning to Draw: Studies in the Cultural History of a Polite and Useful Art*. New Haven, 2000.

10. MILÁN, L. de. *Libro intitulado El Cortesano*. Valencia, Juan de Arcos, 1561. BARROS, A. *Filosofía de la corte*. Madrid, Alonso Gómez, 1587. SALAS BARBADILLO, J. de. *El perfecto caballero*. Madrid, Juan de la Cuesta, 1620. GRACIÁN, B. *El oráculo manual y arte de prudencia*. Huesca, Juan Nogués, 1647.

11. MONZÓN, F. *Libro primero del espejo del príncipe christiano: que trata como se ha de criar un príncipe o niño generoso desde su tierna niñez con todos los ejercicios y virtudes que le convienen hasta ser varon perfecto contiene muy singulares doctrinas morales y apazibles*. Lisboa, s.i., 1544.

12. GURREA, D. de. *Arte de enseñar hijos de principes y señores*. Lérida, Roberto Duport, 1627

tópicos de la educación del noble y de sus pasatiempos, en los que no se considera nada más allá que el estudio de las artes liberales, la caza y los juegos, como en el caso de Fernández de Otero¹³. Sin embargo, los nobles y los que les aconsejaban modos de comportamiento, sí que parecen haber conocido las ideas que el Renacimiento había traído sobre los entretenimientos aristocráticos en, entre otras cosas, el ejercicio pictórico. No tenemos espacio aquí para detenernos ahora en mucho detalle, pero basten las *Lágrimas de la Nobleza* de la condesa de Aranda María Luis da Padilla como ejemplo, cuando señala los peligros de la ociosidad del noble poniendo numerosos ejemplos de nobles y sobreranos de toda época y lugar, que habían dedicado sus ratos de descanso, entre otras, a actividades como la agricultura, la forja, la escultura y la pintura¹⁴. En el campo de los emblemistas y de los “Espejos de príncipes”, las posturas van desde la consideración de la pintura como un ejercicio impropio de la majestad real, hasta la de Saavedra Fajardo, quien junto a las artes liberales que adornen al monarca podía incluirse, en el ámbito de las aficiones, la pintura¹⁵.

Artistas nobles

Las fuentes fundamentales gracias a las cuales tenemos noticias de la existencia de estos casos de personas de alta alcurnia que se ejercitaron en el arte de la pintura, suelen ser los propios tratados redactados por pintores profesionales, que incluyen siempre algún apartado dedicado a la liberalidad y nobleza del arte de la pintura. Los más interesantes y conocidos son del siglo XVII, y aportan cierto número de nombres y ejemplos. Debemos recordar que son fuentes parciales, es decir, con información compilada por los principales interesados en destacar la nobleza de la pintura y en sumar cualquier argumento a favor de sus tesis. De todas formas, con las debidas precauciones, nos ponen ante un grupo bastante apreciable de personas pertenecientes al estamento nobiliario que, según parece, se acercaron a la práctica operativa de la pintura y el dibujo. Los autores que vamos a citar con mayor extensión son: Juan de Butrón, Lázaro Díaz del Valle, Pacheco, Gutiérrez de los Ríos, García Hidalgo y Palomino

Lo más destacado por la tratadística es que los propios reyes de la Monarquía Hispánica hubieran ejercido la pintura o, al menos, el dibujo¹⁶. Prácticamente todos los tratadistas y defensores

13. FERNANDEZ DE OTERO, G. *El Maestro del Príncipe Dividido en dos libros*. Madrid, Vda. de Juan González, 1633.

14. PADILLA, Luisa María de (Condesa de Aranda): *Lágrimas de la Nobleza*. Zaragoza, Pedro Lanaja, 1639, pp. 171-172. Por supuesto, la religiosidad está siempre presente, pero, como siempre: “Exercicios de caza, de caullería, conferencias de letras, platicas de prouecho, han de ser los entretenimientos del Noble, que estos solo son deleytes vtiles”. Cfr. IDEM *Idea de nobles y sus desempeños, en aforismos: parte quarta de Nobleza Virtuosa*. Zaragoza, Hospital Real, 1644, p. 406. Ya desde el siglo XVI, algunos cultos caballeros daban muestras de conocimiento de la nobleza de la pintura, como es el caso de Felipe de Guevara (*Comentarios de la pintura*, 1560 (ed. Madrid, 1788).

15. Tomado de GÁLLEGO, J. *Art. cit.*, pp. 533-534. Postura contra la pintura: HOROZCO Y COBARRUBIAS, S. de. *Tres libros de emblemas morales*. Segovia, 1589. A favor: SAAVEDRA FAJARDO, D. de. *Idea de un Príncipe político christiano representada en cien empresas*. Munich, 1640. Un caso famoso de hidalgo educado en, entre otras cosas, en la pintura, lo tenemos en Miguel de Mañara (Cfr. GRANERO, J. M. *Don Miguel de Mañara*. Sevilla, 1963, p. 129).

16. Diversos integrantes de la Casa de Austria, aparentemente, se dedicaron en algún momento u otro a actividades manuales. Especialmente interesante resulta la figura del emperador Rodolfo II, quien habría pintado, esculpido, tejido tapices y fabricado relojes. Cfr. TREVOR-ROPER, H. *The plunder of the Arts in the seventeenth Century*. Londres, 1970, p. 13. No sólo los tratadistas hispanos se refirieron a los monarcas Católicos de la dinastía Habsburgo

de la nobleza de la pintura de la España del siglo XVII, hacen alusión a las aficiones de ejecutante artístico de Felipe II, especialmente en el terreno del dibujo. Aunque Felipe III aparece citado como practicante del arte, su figura no aparece tan nítidamente¹⁷. Desde luego, el monarca por excelencia de la pasión por la pintura y de la práctica manual es, sin lugar a dudas, Felipe IV. Este rey es puesto como ejemplo por prácticamente todos los tratadistas, al tratar de la nobleza del arte de la pintura, tanto como grandísimo aficionado, como en su dimensión de pintor ejecutante. De hecho, se sabe que Felipe IV tuvo como maestro de dibujo y pintura en su juventud a Juan Bautista Maíno¹⁸.

Para ser más concretos, vemos cómo ya en 1626 Butrón señalaba que Felipe IV había sido autor de “muchas pinturas y dibujos”¹⁹. Otros importantes tratadistas también hacen referencia a la actividad pictórica y dibujística del rey planeta, siempre dentro de su argumentario a favor de la nobleza del arte. Vicente Carducho no deja de mencionar el caso, y de forma bastante retórica, señalando no sólo que Felipe IV había pintado, sino también -a manera de prueba irrefutable- la existencia de una imagen al óleo pintada por las reales manos, que se guardaba en el guardajoyas de palacio. Nada menos que Francisco Pacheco nos asegura en su tratado que existía un dibujo de mano del rey que representaba a San Juan Bautista, señalando que era de “muy graciosa y diestra pluma, que envió a Sevilla su gran valido el Conde-Duque el año de 1619”. También se aludió cumplidamente a la práctica de la pintura por parte del rey en los memoriales del pleito por la ingenuidad de la pintura que se siguió en Madrid entre 1625 y 1633. Además del testimonio de Butrón, tenemos, entre otros, el del maestro José de Valdivieso, capellán de honor del Cardenal Infante, quien se refiere a la práctica artística del monarca señalando que sus dibujos y pinturas “oi se guardan venerados”. También el famoso fr. Hortensio Félix Paravicino alude al ejercicio pictórico del rey en uno de sus sermones²⁰. Siguieron la misma línea, seguramente continuando la tradición establecida a principios del reinado de Felipe IV, tanto Lázaro Díaz del Valle, como García Hidalgo y Palomino²¹.

como practicantes del arte, también usaron el argumento italianos como Ludovico DOLCE, en su *Diálogo*, asegurando que Felipe II y Carlos V sabían dibujar.

17. Sobre estos reyes véase GÁLLEGO, J. *Op. cit.*, capítulo X. BUTRÓN, J. de. *Discursos apologéticos en que se defiende la ingenuidad de la Pintura*. Madrid, 1626, fol. 103 vº. PARAVICINO, H. F. *Oraciones Evangélicas*. Madrid, 1640, fol. 186. DÍAZ DEL VALLE, L. *Origen Yllustracion del nobilissimo y Real Arte de la Pintura y Dibuxo...* (1656), edición de SÁNCHEZ CANTÓN, F. J. *Fuentes literarias para la Historia del Arte español*. Madrid, 1933, II, p. 349. Memorial del padre José de Valdivieso en CALVO SERRALLER, F. *Teoría de a pintura en el Siglo de Oro*. Madrid, 1981, p. 346. GARCÍA HIDALGO, J. *Principios para estudiar el nobilísimo arte de la pintura*. Madrid, 1691. PALOMINO, A. *El Museo Pictórico y escala óptica*. Madrid, 1715-1724 (edición Madrid, 1947, p. 251). Las fuentes literarias hispanas en: HELLMWIG, K. *La literatura artística española del siglo XVII*. Madrid, 1999. GARCÍA MELERO, E. *La literatura española sobre artes plásticas*. Madrid, 2002.

18. El catálogo publicado como consecuencia de la reciente exposición monográfica dedicada al pintor, no hace referencia alguna a esta faceta. VV. AA. *Juan Bautista Maíno*. Madrid, 2009. Sobre Felipe IV pintor véase GÁLLEGO, J. “Felipe IV, pintor”, en *Estudios sobre literatura y arte dedicados al profesor Emilio Orozco Díaz*. Granada, 1979, I, p. 535.

19. BUTRÓN, J. de. *Op. cit.*, fol. 103 vº. En el famoso pleito de la nobleza de la pintura (en realidad liberalidad), que tuvo lugar entre 1625 y 1633, Butrón testificó precisamente, como señala en su tratado, el hecho de que el rey había dibujado y pintado, y que era autor de cierto número de pinturas.

20. PARAVICINO, H. F. *Oraciones Evangélicas*. Madrid, 1640, fol. 186. Citado por GÁLLEGO, J. *Art. cit.*, p. 538.

21. DÍAZ DEL VALLE, L. *Op. cit.*, p. 349. GARCÍA HIDALGO, J. (citado por GÁLLEGO, J. *Op. cit.*, p. 164). PALOMINO, A. *Op. cit.*, p. 251. El memorial del maestro Valdivieso, en CALVO SERRALLER, F. *Op. cit.*, p. 346. Véase GÁLLEGO, J. *Op. cit.*, cap. IX y *art. cit.*, pp. 536-538.

El aprendizaje del dibujo y la pintura, así como su ejercicio, parece haber estado muy presente en el entorno de la familia real en la primera mitad del siglo XVII. Además del propio monarca, los infantes sus hermanos, Carlos y Fernando, aparecen mencionados en las fuentes literarias como dibujantes. Al ejercicio del dibujo como parte de la formación de los infantes debemos sumar el de la pintura, al considerar como autógrafa del infante don Carlos una pintura conservada en las carmelitas de Alba de Tormes²². Diversos testimonios de nuestras fuentes básicas aluden a otras pruebas de la práctica artística de ambos infantes. Así, Carducho se refiere a que Eugenio Cajés guardaba dibujos realizados por ellos. El memorial del padre Valdivieso en el citado pleito por la ingenuidad del arte de la pintura, asegura que ambos infantes dibujaron y pintaron -y hay que tener en cuenta que era capellán de honor del Cardenal Infante-. Palomino incluye a ambos entre los príncipes pintores, en un apartado de su tratado en el que incluirá también al príncipe Baltasar Carlos²³. Hablando de hijos de Felipe IV, aunque en este caso ilegítimo, es bien conocido el caso de Juan José de Austria, quien se recoge en las fuentes y en la bibliografía actual no sólo como protector de las artes, sino como un ejecutante personal no sólo de la pintura²⁴. Las fuentes se refieren también a reinas, pero se salen de nuestro tema ya que venían formadas de sus países de origen²⁵.

Los diferentes casos localizados en el seno de la familia real no deben oscurecer otros citados por los tratadistas. Es cierto que, al igual que con el gusto por el coleccionismo pictórico, la emulación del comportamiento del rey, especialmente en nuestro caso, de Felipe IV, debió tener cierto reflejo en la adopción por parte de la nobleza hispana de comportamientos tales como la educación en dibujo y pintura y, consecuentemente, de su práctica operativa. Ya hemos visto que la tratadística de la nobleza y la cortesanía, y de la educación del noble, no parece haberse fijado en exceso en nuestra materia. Pero, por supuesto, la adopción de los modelos cortesanos importados a través de Castiglione habrá tenido su impacto más o menos directo, sin que la sola imitación del rey haya favorecido que algunos miembros de las clases aristocráticas llegasen a ejercitar la pintura.

En lo que se refiere a testimonios de los tratadistas sobre los individuos nobles que practicaron la pintura y/o el dibujo, debemos empezar por Vicente Carducho. En sus *Diálogos de la Pintura*

A las fuentes literarias debemos sumar otra en la que la nobleza de la pintura se veía exaltada por la figura de un Felipe IV pintor, de una forma muy elocuente y seguramente exageradamente propagandística a favor de los intereses de los pintores: se trata de un cuadro en el que aparece el rey pintando sobre un lienzo una Inmaculada, con la paleta y pincel en la mano, rodeado de varias personas y de algunos grupos simbólicos. El cuadro presenta una inscripción que declaraba que el rey había sido un gran pintor. La obra pertenecía a una colección particular cuando fue publicada y comentado en su contexto, por GÁLLEGO, J. *Art. cit.*, pp. 537-540.

22. MARTÍN GONZÁLEZ, J. J. *Op. cit.*, p. 87.

23. Sobre los dos infantes y el príncipe pintor, véanse: GÁLLEGO, J. *Op. cit.*, cap. IX y *art. cit.*, p. 536. CALVO SERRALLER, F. *Op. cit.*, p. 346. PALOMINO, A. *Op. cit.*, p. 251.

24. Sobre don Juan José de Austria, en su faceta de ejecutante artístico: DÍAZ DEL VALLE, L. *Op. cit.*, p. 350. PALOMINO, A. *Op. cit.*, p. 252. Véase el estudio de GONZÁLEZ ASENJO, E. *Don Juan José de Austria y las artes, 1629-1679*. Madrid, 2005, pp. 27, 261-265, 261-265 y 480-494.

25. PALOMINO, A. *Op. cit.*, p. 252-253.

ra nos habla, como practicantes del arte de la pintura, de un caballero de Santiago llamado Gerónimo de Funes y Muñoz (gentilhombre de boca del rey y del consejo de Italia)²⁶ y, en un apartado dedicado a “personas ilustres que han pintado y pintan”, al conde de Tula Pedro Moctezuma, al caballero de Cristo Tomás Labaña y al de Santiago Francisco Velázquez Minaya (caballerizo de la reina). Al parecer, y si hemos de hacer caso a todo lo que nos dice, según Carducho el Consejo de Castilla estaba repleto de amantes del arte de la pintura, entre los que se encontraba el pintor aficionado licenciado Gregorio López Madera²⁷.

El tratadista que ofrece más información y que más declaradamente busca conectar la nobleza de la pintura con su ejecución por parte de nobles y caballeros es Francisco Pacheco. El suegro de Velázquez dedica un capítulo entero, dentro de un apartado más amplio dedicado a defender la nobleza de la pintura, a los nobles y santos “que ejercitaron la pintura”²⁸. Nos interesan ahora los nobles, que forman un grupo interesante, no demasiado numeroso. Tenemos a varios caballeros, como el de la Orden de Cristo Juan Pérez Florián, al de Alcántara Gerónimo de Ayanza, al de Santiago Gerónimo Muñoz y al de Calatrava caballerizo de la reina Juan de Jáuregui (1583-1641), excepcional individuo, poeta, literato y dibujante²⁹. Aparecen también funcionarios públicos, como el presidente de la Casa de Contratación de Sevilla D. Francisco Duarte y su hermana Mariana, buenos dibujantes a pluma. Otros personajes son nobles hijos o familiares directos de titulados, como el hermano del marqués de Orellana, maestrescuela y canónigo de Sevilla, y luego sumiller de cortina de Felipe IV, Juan Fonseca y Figueroa, o el hijo del conde de Corzana, asistente de Sevilla, caballero de Santiago Esteban Hurtado de Mendoza³⁰. Finalmente, nobles de título como el marqués del Aula y el III duque de Alcalá. Se nota que la información que ofrece Pacheco está recogida fundamentalmente del ambiente sevillano, donde pudo tener noticia, gracias a sus contactos, carácter de erudito y profesión, de la mayoría de los casos que relaciona, seguramente por contacto directo.

Otro tratadista que nos ofrece información sobre caballeros y nobles practicantes del arte es Lázaro Díaz del Valle. Concretamente nos proporciona una lista de nombres de “señores y nobles caballeros españoles que se han entretenido en pintar y dibujar”. Repite muchos de los referidos por los tratadistas anteriores, seguramente debido a que tomó la información directamente de Carducho y Pacheco, pero interesa que añada nombre nuevos, aumentando así la nómina. Aparecen el sevillano marqués de Cardeñosa, el caballero de Calatrava Juan de Zúñiga, don Tomás

26. CARDUCHO, V. *Op. cit.*, pp. 420-421.

27. *Op. cit.*, 445-446.

28. PACHECO, F. *El arte de la pintura*. Sevilla, Simón Fajardo, 1649 (ed. de BASSEGODA, B. Madrid, 1990, pp. 216-217).

29. Sobre Juan de Jáuregui, pueden verse: BASSEGODA, B. introducción a su edición del libro de Pacheco (*Op. cit.*, pp. 25-28). HERRERO GARCÍA, M. “Jáuregui como dibujante”, en *Arte Español*. (1941), pp. 7-22. BROWN, J. *Imágenes e ideas en la pintura española del siglo XVII*. Madrid, 1995 (1978), pp. 51-64.

30. Se conserva de él un dibujo atribuido en los Uffizi de Florencia. Cfr.: ANGULO, D. y PÉREZ SÁNCHEZ, A. E. *A Corpus of Spanish Drawings*. Londres, 1987, III, p. 31.

Aguiar, el caballero de Santiago Francisco de Laredo, el también santiaguista Rodrigo Dávila y el portugués don Félix Machado, marqués de Montebelo³¹.

García Hidalgo recogió la mayoría de estos nombres para apoyar la idea de la nobleza de la pintura, y sumó otros nuevos³². Palomino cierra la nómina de fuentes que nos hemos propuesto ver aquí, con los nombres del capítulo que reservó en su tratado a príncipes, reyes y aristócratas que habían pintado³³. Sigue en esto las fuentes anteriores, aludiendo a monarcas, nobles y caballeros hispanos, añadiendo alguno como el conde de Benavente “bisabuelo del que hoy vive”, o el duque de Uceda, el que fue embajador en Roma. Entre los caballeros, se suman el caballero de Santiago Rafael Sanguineto y el de Calatrava Francisco Antonio de Ethenhard, entre algunos otros. Palomino se referirá también a reinas y damas nobles españolas que ejercieron la pintura. Entre las españolas destacan la duquesa de Béjar doña Teresa Sarmiento, así como la duquesa de Abeyro y la condesa de Villaumbrosa. Otras señoras que cita son doña Mariana de la Cueva, esposa de un caballero de Calatrava de Granada. Junto a todos estos ejemplos debemos mencionar al de un caballero de San Juan, también citado por Palomino, pero como pintor en su Parnaso: fr. don Pedro Núñez de Villavicencio, quien fue caballero, de familia hidalga, llegando a ser secretario de la embajada del Gran Maestre de Malta en Madrid, y que es una de las figuras más destacadas en las que, en la Monarquía Hispánica de la Edad Moderna, convivieron la nobleza y el ejercicio de la pintura, de calidad a nivel profesional, y sin aparentemente suponer para el personaje trabas sociales destacadas³⁴.

Ciertamente no son muchos los casos que nos ofrecen los pintores tratadistas, tan atentos a cargar de razones sus argumentos en pro de la consideración de la pintura no ya sólo como arte liberal, sino como arte noble. Quizás hubo más casos, pero se nota que aunque la sociedad hispana de la época tenía ambientes de gran modernidad en la adopción de patrones culturales, en paralelo al resto de Europa, los prejuicios sociales todavía eran muy fuertes, y en general los tratados de nobleza apuestan por no ir demasiado lejos. De todas formas, no hay que olvidar que la categoría de alguno de estos practicantes de la pintura es de un nivel muy alto, y muchos de los casos que conocemos son de nobles titulados y caballeros de órdenes militares de primera fila.

31. DÍAZ DEL VALLE, L. *Op. cit.*, pp. 338-341. Véase, del mismo, el *Epílogo y nomenclatura de algunos Artífices que por famosos...* (SÁNCHEZ CANTÓN, F. J. *Op. cit.*, y GÁLLEGO, J. *Op. cit.*, p. 157).

32. GARCÍA HIDALGO, J. *Principios para estudiar el nobilísimo y real arte de la pintura...* (Véase GÁLLEGO, J. *Op. cit.*, p. 164). Véase la edición, realizada en Valencia en 2006, 2 vols., ed. crítica y estudios. Otra anterior, del Instituto de España, Madrid, 1965.

33. PALOMINO, A. *Op. cit.*, p. 250.

34. Sobre este pintor, las publicaciones más relevantes son: MARTÍNEZ RIPOLL, A. “Para una cronología de Pedro Núñez de Villavicencio”, en *Goya*. 169-171 (1982), pp. 105-112. GONZÁLEZ RAMOS, R. *Pedro Núñez de Villavicencio. Caballero pintor*. Sevilla, 1999. BROOKE, X. y CHERRY, P. *Murillo. Scenes of Childhood*. Londres, 2001. VALDIVIESO, E. *Pintura barroca sevillana*. Sevilla, 2003, pp. 376 y ss. Lo último en documentación en KINKEAD, D. *Pintores y doradores en Sevilla. 1650-1699. Documentos*, Bloomington, Indiana, EE. UU., 2006, pp. 393-394.

La comunidad española de la Florencia Medicea (1539-1600): Principales manifestaciones artísticas¹

BLANCA GONZÁLEZ TALAVERA
Universidad de Granada

Resumen: A lo largo del siglo XVI, España y Toscana establecieron una serie de relaciones políticas, económicas y sociales que facilitaron el asentamiento de una comunidad española en Florencia. La presente comunicación analizará, a través del ejemplo de algunos miembros destacados de esta comunidad, las principales manifestaciones artísticas de género religioso.

Palabras clave: Florencia, España, siglo 16, comunidad, manifestaciones artísticas.

Abstract: Throughout the sixteenth century, Spain and Tuscany established a series of political, economic and social relations which facilitated the settlement of a Spanish community in Florence. This communication will analyze, through the example of some prominent members of this community, the main religious artistic expressions.

Keywords: Florence, Spain, 16th century, community, artistic expressions.

1. Las relaciones España-Florencia en el siglo XVI

Las relaciones que vincularon a España con la Toscana durante el siglo XVI deben ser contextualizadas en un amplio marco en el que conviven factores de naturaleza política², económica, social y cultural. El protectorado que desde tiempos de los Reyes Católicos se había ejercido sobre Italia y que durante su reinado fortaleció Carlos V, alcanzó su punto más álgido

1. La presente comunicación forma parte de un estudio más amplio sobre la presencia y el mecenazgo español en la Florencia medicea del siglo XVI, objeto de mi tesis doctoral en la que actualmente trabajo bajo la tutela de del profesor Antonio Juan Calvo Castellón (Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Granada) y de la profesora Mara Visonà (Dipartimento di Storia delle Arti e dello Spettacolo dell'Università degli Studi di Firenze).

2. Son numerosas las publicaciones sobre las relaciones políticas entre ambas potencias en la Edad Moderna. Véase, a modo de ejemplo: E. Romero García, "El Imperialismo hispánico en la Toscana durante el siglo XVI", Lleida, Dilagro S.A., 1986; F. Díaz, "Il granducato di Toscana. I Medici", Torino, U.T.E.T., 1987; J.L. Cano de Gardoqui, "España y los Estados italianos independientes en 1600", Madrid, CSIC, 1958; AA.VV. "Italia non spagnola e monarchia spagnola tra'500 e'600. Politica, cultura e letteratura", Convegno Internazionali di studi (Pisa, 11-12 dicembre 1998), Firenze, Olschki, 2009.

con Felipe II a partir de la firma de *Cateau-Cambresis* (1559)³. La presencia española en Italia no se limitaba a los reinos y territorios integrados en la Monarquía (Cerdeña, Sicilia, Nápoles, Milán, los presidios de Toscana) sino que se extendía, como indica Luis Ribot, sobre los “estados soberanos”, es decir, sobre aquellos territorios toscanos a los que el monarca español garantizaba “protección, mantenimiento del *status quo* interterritorial y paz, además de ofrecerles honores, rentas y oportunidades mercantiles y financieras”⁴. En este sentido, el factor mercado, es decir, la influencia ejercida por los flujos económico-comerciales y financieros a nivel internacional fue igualmente importante no sólo por el importantísimo papel desempeñado por los mercaderes florentinos y españoles, sino también los continuos préstamos que los Médicis concedieron a la casa real española en numerosas ocasiones. Por otro lado, las relaciones de tipo personal que Cosme I mantuvo con la corte española y que le llevaron a contraer matrimonio en 1539 con la española Leonor de Toledo, hija del virrey de Nápoles, justifican los vínculos de naturaleza socio-cultural⁵ que se establecieron entre ambas potencias a lo largo del quinientos. A partir de esta alianza, Cosme I llevó a cabo una compleja estrategia de tipo social que tuvo como finalidad la formación de una nobleza de corte caracterizada por un vínculo de fidelidad hacia la dinastía florentina, una postura que encontró continuidad a lo largo del siglo XVI con Francisco I y con Fernando I de Médicis y a partir de la que se explica, en gran parte, la presencia española en la Florencia del quinientos.

2. La comunidad española de la Florencia medicea (1539-1600): origen, desarrollo y principales manifestaciones artísticas.

Debido a la extensión del objetivo perseguido (identificar a los principales miembros de la comunidad española de Florencia del quinientos así como las manifestaciones artísticas más relevantes) he considerado a aquellos que justifican su presencia en Florencia a partir de dos motivos: por una parte, aquellos que fijan residencia en la capital toscana a partir de las relaciones comerciales que vincularon Castilla y Florencia desde finales del siglo XV, ejemplificados en el caso de la “nación española”; por otro lado, aquellos que se establecieron en la capital toscana tras

3. Entre otros aspectos, las relaciones políticas que durante el siglo XVI vincularon España y Florencia se caracterizan por la superioridad que ejerció el poder hegemónico hispano sobre el territorio italiano a partir de la paz de Cateau-Cambresis, además de la supremacía que el título imperial de Carlos I le otorgaba sobre antiguos feudos imperiales como el ducado de Toscana y sobre todo por la relación de vasallaje que se estableció entre Felipe II y el duque de Toscana en virtud de la cesión a Cosme I en 1557 del *Stato Nuovo* (la antigua república de Siena). Sobre este aspecto, véase: D. Marrara y C. Rossi, “Lo stato di Siena tra Impero, Spagna e Principato Mediceo (1554-1560). Questioni giuridiche e istituzionali”, Toscana e Spagna nell’età moderna e contemporanea, Pisa, ETS, 1998, pp. 5-53.

4. L. Ribot García, “Toscana y la política española en la Edad Moderna”, Istituzioni, potere e società. Le relazioni tra Spagna e Toscana per una storia mediterránea dell’Ordine dei Cavalieri di Santo Stefano, Convegno Internazionale di Studi, Pisa, 18 Maggio 2007, Pisa, ETS, 2007. pp. 13-38. Ribot propone el término de “estados soberanos” mejor que el de “estados independientes”, en cuanto a que la política llevada a cabo con estos se caracterizaba por la vinculación a los intereses del monarca español.

5. Las relaciones de tipo cultural y especialmente aquellas de naturaleza artística se entienden en el contexto de las buenas relaciones diplomáticas entre la corte española y aquella florentina. Sobre este aspecto, se remite a las publicaciones de M. Falomir, E.L.Goldberg, S. Salort, S. Kubersky-Piredda y L. Goldenberg Stoppato, entre otros.

la llegada de Leonor de Toledo en 1539, como es el caso de Antonio Aldana. En lo que respecta al análisis de las manifestaciones artísticas, el presente estudio contemplará aquellas de carácter religioso, especialmente las vinculadas al culto santiaguista en honor a la ciudad que hoy nos reúne.

El origen de la comunidad española de la Florencia medicea del quinientos debe ser contextualizado en el ámbito de las relaciones comerciales que se establecieron entre los principales núcleos mercantiles de Italia y de la Península Ibérica (sobre todo Castilla con Salamanca, Medina del Campo y Burgos a la cabeza), las cuales motivaron el traslado de un elevado número de ricos mercaderes que, con el ánimo de favorecer sus negocios dentro del panorama internacional, fijaron residencia en la patria extranjera. Este es el caso de los mercaderes españoles de la Florencia del quinientos, una amplia nómina de hombres de negocios que se circunscribe en el contexto de los intercambios comerciales que, durante toda la centuria, estrecharon los vínculos ya existentes entre la Toscana y Castilla; una iniciativa económica que se remonta a la política mercantil alentada por los Reyes Católicos desde que en 1494 establecieran una “factoría”⁶ en Florencia que giraba en torno al comercio de la lana castellana⁷.

En el siglo XV la capital toscana ofrecía a los españoles un desarrollado ambiente mercantil además de una ventajosa posición geográfica que les brindaba la oportunidad de extender sus redes comerciales a otros mercados⁸. Esta parece ser una razón más que suficiente para justificar el nacimiento de esta “factoría” o primera comunidad de españoles en Florencia⁹. Así lo constatan los resultados obtenidos del análisis de los *libri di commercio* de los laneros florentinos de finales del Cuatrocientos en los que es posible deducir un elevado número de agentes españoles¹⁰ que no sólo contribuyeron a definir la compleja red comercial entre los dos países, sino que sentaron las bases de la comunidad española del quinientos. Es así como, a través de las generaciones de estos comerciantes españoles de finales del siglo XV, se podría explicar la continuidad de la presencia española durante el siglo venidero¹¹.

6. M. Colmeiro, “Historia de la economía política en España”, Madrid, Taurus, 1965, p. 908. Un estudio que permite profundizar en el panorama económico del que fueron partícipes los mercaderes españoles de Florencia es el de R. Goldthwaite, “The economy of Renaissance Florence”, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 2009, especialmente pp. 38-48 y pp. 152-161.

7. H. Hoshino, “L’arte della lana in Firenze nel Basso Medioevo. Il commercio della lana e il mercato dei panni fiorentini nei secoli XIII-XV”, Firenze, Olschki, 1980, p. 278. Sólo después de 1485 la lana castellana, que hasta el momento nunca había aparecido en el mercado florentino, empezó a superar en calidad a la italiana, procedente del Abruzzo.

8. B. Dini, “Mercaderes españoles en Florencia (1480-1530)”, Actas del V Centenario del Consulado de Burgos 1494-1994”, Diputación Provincial de Burgos, 1994, p. 346.

9. M. Aglietti, “Nobili e cavalieri di Santo Stefano tra Toscana e Spagna a metà del XVIII secolo”. Quaderni Stefaniani, XX, 2001, p. 113; M. Aglietti, “Patrizi, cavalieri e mercanti. Politiche di nobiltà tra Toscana e Spagna in Età Moderna”, Istituzioni, potere e società: le relazioni tra Spagna e Toscana per una storia mediterranea dell’Ordine dei Cavalieri di Santo Stefano, Convegno Internazionale di Studi, Pisa, 2007, p. 348.

10. H. Hoshino, *op.cit.*, pp. 280-281. Entre los laneros, Hoshino destaca a Giovanni Salamanca, Ferrando di Saromano, Agostino di Salina, Piero Invito, Ferrando di Castro y Giovanni Maluenda.

11. Si bien es cierto que los españoles se establecieron en Florencia durante más de un siglo (Véase: B. Dini, *op. cit.* p. 346), es decir, que permanecieron durante la primera mitad del quinientos, debemos indicar que tal aspecto

La mayor parte de los mercaderes españoles presentes en Florencia procedían de Castilla¹², particularmente de Burgos¹³, como era el caso de los miembros de la familia Astudillo, Castro, Salamanca, Pardo, Miranda, Soria o la de los Maluenda¹⁴, entre otras. El hecho de que los mercaderes burgaleses fundaran colonias allí donde podían vender la lana castellana nos permite comprender mejor el nacimiento de esta colonia de mercaderes castellanos en Florencia, donde eran conocidos como *nazione spagnola*. Esta “nación”¹⁵ estaba integrada por varias sociedades o compañías mercantiles cuyo número fue creciendo a lo largo del siglo XVI gracias a las exportaciones laneras procedentes de España y del apoyo de los duques de Toscana¹⁶.

Como sucedía con otras naciones castellanas repartidas por Europa, la “nación española” de Florencia gozaba de autonomía política¹⁷, jurisdiccional, fiscal y religiosa. Será precisamente este último aspecto, el de la autonomía religiosa¹⁸, el que justifique la relación que mantuvo la “nación española” de Florencia con la sala capitular del convento dominico de Santa María Novella, el *Capitolo di Mico Guidalotti*¹⁹.

requiere de un mayor análisis que permita conocer las relaciones comerciales que vincularon Florencia con Castilla en este momento.

12. H. Lapeyre, “El comercio exterior de Castilla a través de las aduanas de Felipe II”, Valladolid, Universidad de Valladolid, 1981, pp. 231-256; 261-307.

13. M. Basas Fernández, “El seguro marítimo sobre la vida de traficantes castellanos por el Mediterráneo en el siglo XVI”, en R. Ragosta (coord.), *Le genti del mare Mediterraneo*, II, Napoli, 1982, p. 694. El hecho de que Burgos fuese cabeza de Castilla y centro económico sobre la ruta de las peregrinaciones medievales a Santiago de Compostela contribuyó a cimentar sus bases de nexo entre el litoral cantábrico y el interior de Castilla, de donde procedían las principales mercancías a exportar por esos puertos del Norte o a importar para las ferias castellanas. Sobre las actividades económicas de Burgos a lo largo del quinientos, véase: M. Basas Fernández, “Mercaderes burgaleses del siglo XVI”, *Boletín de la Institución Fernán González*, 126 (1954), pp. 64-67.

14. Procedentes de estos linajes fueron los principales agentes españoles en la Florencia de mediados del siglo XVI. Véase: M. Basas Fernández, “El seguro marítimo...”, *op. cit.* p.700.

15. Goldthwaite (*op. cit.*, p. 108) se refiere a la “nación” como “una asociación creada para hacerse cargo de las disputas comerciales y jurídicas surgidas entre sus miembros además de negociar con el gobierno local con el fin de ganarse un estado y unos privilegios legales”.

16. La documentación del Consulado de Burgos nos informa de que desde 1509 ya existía en Florencia una “nación” perfectamente constituida y dotada de su propio cónsul. Véase: H. Casado Alonso, “Las colonias de mercaderes castellanos en Europa (siglos XV y XVI)”, en *Castilla y Europa. Comercio y mercaderes en los siglos XIV, XV y XVI*, Burgos, Diputación Provincial, 1995, p.25, además de H. Casado Alonso, “El triunfo de Mercurio. La presencia castellana en Europa (Siglos XV y XVI)”, Burgos, Cajacírculo, 2003, especialmente pp. 130-134.

17. Políticamente la colonia estaba bajo la tutela de un “cónsul”, un magistrado elegido por la propia comunidad de forma independiente del monarca de Castilla, del Consulado de Burgos y de los duques de Toscana. Sobre la figura del cónsul de mercaderes véase: E. Ferreira Priegue, “Cónsules de castellanos y cónsules de españoles en el Mediterráneo bajomedieval”, en *Castilla y Europa. Comercio y mercaderes en los siglos XIV, XV y XVI*, Burgos, Diputación Provincial, 1995, pp. 191-240.

18. H. Casado Alonso, “Las colonias...”, *op. cit.*, p. 26. Disponer de capillas propias en los conventos de las ciudades era un rasgo común de las colonias de mercaderes; en ellas se reunía toda la comunidad con ocasión de las festividades religiosas nacionales o para la celebración de procesiones y otros actos relacionados. Por ejemplo, en Brujas la capilla de Santa Cruz en los franciscanos; en Ruán la capilla de San Esteban de los Toneleros; y en Nantes la capilla de Nuestra Señora de España en los franciscanos.

19. El nombre se debe a que dicho *capitolo* fue edificado hacia 1340 por el arquitecto Fra Jacopo da Nepoziano bajo el patrocinio del mercader florentino Mico Guidalotti. Véase: W. y E. Paatz, “Die kirchen von Florenz”, Fran-

Aunque la presencia española en este espacio se remonta a 1490²⁰, no será hasta 1566 cuando la “nación española” adquiera definitivamente la sala capitular como propiedad exclusiva²¹ y bajo el patronato de Santiago Apóstol, momento a partir del cual pasó a llamarse *Cappellone degli Spagnoli*. Sólo a partir de entonces y hasta 1592 (fecha en la que se dan por finalizadas las obras) la “nación española” intervino en la capilla modificando completamente la decoración del ábside²². Muy deteriorados por el tiempo, los frescos del presbiterio fueron sacrificados a favor de un nuevo programa iconográfico cuyo protagonista es Santiago Apóstol. Bajo las directrices de Alessandro Allori y según una costumbre habitual de la época²³, Sandrino dell’Impruneta (más conocido como Alessandro Pieroni²⁴) ejecutó un ciclo pictórico que representa una verdadera apoteosis de la catolicísima España a través de la serie dedicada a Santiago Apóstol (en la bóveda) y a seis santos españoles (en las tres paredes del ábside). (Fig.1).

En la bóveda la decoración se articula a través de varias escenas relativas a la vida del Apóstol repartidas en un rico grutesco²⁵. La iconografía de Santiago en este espacio alude al doble carácter del santo como peregrino (conchas y bordones) y como apóstol a través de los cuatro medallones que describen momentos destacados de su vida²⁶. El mensaje de estos medallones, la

cfort del Main, III, 1952, p. 720.

20. Esta es la fecha que propone el profesor R. Lunardi, “Arte e storia in Santa Maria Novella”, Firenze, Salani, 1983, p.79. Por su parte, J. Wood Brown retrasa la fecha a 1535. Véase: “The Dominican Church of Santa Maria Novella at Florence: A historical, architectural, and artistic study”, Edimburgh, 1902, p. 148. Téngase en cuenta la proximidad de esta fecha con la aparición de la primera colonia de mercaderes españoles en Florencia, lo que nos permite confirmar que desde un primer momento la “nación española” escogió el convento de Santa María Novella como espacio religioso para sus celebraciones.

21. Para ello la “nación española” dirigió una súplica al duque Cosme I de Médicis, quien actuó como mediador entre los religiosos del convento (hostiles a ceder la sala capitular) y los españoles. Sobre este aspecto, véase: R. Lunardi, “La ristrutturazione vasariana di Santa Maria Novella”, Memorie domenicane, 19 (1988), pp. 410-411.

22. Estas intervenciones deben ser contextualizadas en el marco de una reforma a la que se sometió el convento de Santa María bajo los dictámenes del espíritu de Trento. Sobre este aspecto, véase: M. B. Hall, “Renovation and Counter-Reformation. Vasari and Duke Cosimo in Santa Maria Novella and Santa Croce 1565-1577”, Oxford, 1979.

23. La costumbre de pintar sobre modelos (en nuestro caso, sobre un modelo preestablecido por Allori) correspondía a un *modus operandi* de los talleres de la época, propia de los artistas más destacados del panorama artístico del momento como eran el mismo Alessandro Allori y Santi de Tito. Sobre este aspecto véase: S. Lecchini Giovannoni y M. Collareta, “Disegni di Santi di Tito, 1536-1603”, Firenze, 1985, p.11.

24. Sobre Alessandro Pieroni véase: S. Lecchini Giovannoni, “Per Alessandro Pieroni: una proposta per la decorazione cinquecentesca dell’abside del cappellone degli spagnoli in Santa Maria Novella a Firenze”, Studi di Storia dell’Arte, 2 (1991), pp. 321-338.

25. Son escasas las descripciones que se han conservado del programa iconográfico de la bóveda; desde nuestro punto de vista resulta interesante la publicada por el capellán M. de Erce y Jiménez en su obra “Prueba evidente de la predicacion del Apostol Santiago el Mayor en los reinos de España”, Madrid, Alonso de Paredes, 1644, p. 50.

26. Los cuatro medallones recogen las siguientes escenas de la vida de Santiago Apóstol: en el ángulo nororiental se representa el momento en el que Jesús llama a Santiago y a su hermano Juan; en el noroccidental la madre de ambos pide a Jesús que, cuando llegue a ser rey, sus hijos sean colocados a la izquierda y a la derecha del trono; en el ángulo suroriental se representa la captura de Santiago quien, en el camino de regreso a Jerusalén para celebrar la Pascua, está predicando; por último, el ángulo suroccidental recoge la escena en la que la Virgen del Pilar se aparece al Apóstol para animarlo a continuar la predicación en España.

predicación del Apóstol Santiago, se completa con un rico programa alegórico presidido por las figuras de la Oración y la Religión que, situadas a ambos lados del escudo español que rige la bóveda, manifiestan el fervor devoto de la Monarquía española. Junto a ellas (dentro de los marcos de estilo manierista que circundan el escudo de armas) se han representado las alegorías de los continentes que aluden al gran imperio fundado por Carlos V y heredado por Felipe II: América, Europa, Asia y África, además de las que representan a las virtudes cardinales: Justicia, Fortaleza, Templanza y Prudencia.

Junto a la figura de Santiago peregrino y apóstol, encontramos un tercer modelo iconográfico del santo, el de “Santiago *bellator*”. Éste aparece plasmado en el fresco de la pared oriental del *cappellone* que representa la famosa “Batalla de Clavijo”²⁷, un modelo iconográfico exclusivamente español²⁸ extendido al amparo de la cruzada de la Reconquista y difundida por la Orden de Santiago. En primer plano se pone en evidencia la figura de Santiago sobre el caballo blanco al mando de la empresa misionera contra los paganos siguiendo el ideal impulsado por el Concilio de Trento y el espíritu de la Contrarreforma²⁹. A la voz de “Santiago cierra España” los soldados españoles invocan al santo como defensor del cristianismo ante la herejía; esta es la voz de la “nación española”, que “[...] reconociendo, y agradeciendo tantos, y tan grandes beneficios de su Patron, y Defensor, le tiene particular devoción [...]”³⁰.

Por su parte, el conjunto de seis santos españoles que decoran las paredes del presbiterio de *cappellone* (San Vicente Ferrer, San Hermenegildo, San Lorenzo, Santo Domingo, San Vicente mártir y San Isidoro) viene a reafirmar la postura adoptada tras el Concilio de Trento de que los santos no sólo eran eficaces intercesores sino que su vida y actos servirían de ejemplo que arrastrase a su imitación. Especialmente destacado, no sólo por la calidad técnica de sus rasgos anatómicos (más estilizados y armoniosos que el resto de los santos) sino por el mensaje político que lleva implícito, es la figura de San Hermenegildo. El santo simboliza el inicio del carácter

27. M. de Erce y Jiménez, “Prueba evidente”...*op. cit.*, p. 235: “[...] està pintado el monte Clavijo, i sobre èl el estandarte Real con un Leon rampante coronado en medio. A la falda del monte la batalla que dio, i venció el Rei don Ramiro, i en medio della Santiago mui airoso en cavallo blanco con armas blancas todo rico, i bizarro: a los pies gran numero de Moros despedaçados [...]”. Esta batalla, fechada en torno al año 844, revela en momento en el que en santo ayudó a los cristianos enviados por Ramiro I en la batalla contra los infieles de Abderramán II.

28. A. M. García Páramo, “Aportaciones al estudio de la iconografía de los santos en el Reino de Castilla”, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 1988, pp. 100-101.

29. J. M. Monterroso Montero, “A la sombra de Santiago. La afirmación del culto jacobeo y su identificación con la Monarquía durante la Edad Moderna”, en *Santiago y la Monarquía de España (1504-1788)*, Madrid, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2004, p. 58.

30. P. Ribadeneyra, “Flos sactorum de las vidas de los santos”, Barcelona, Consortes Sierra, Oliver y Martí, Tomo II, 1790, p. 373. El ciclo iconográfico dedicado a Santiago vendría a reforzar los lazos que, desde época muy temprana, se habían forjado entre Santiago y la Monarquía española. Sobre este aspecto, véase: J. M. García Iglesias, “El apóstol Santiago y la Monarquía de España (1504-1788)”, en *Santiago y la Monarquía de España (1504-1788)*, Madrid, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2004, p.23.

católico de la monarquía española³¹, por lo que la difusión que la “nación española” diera de éste repercutía en la glorificación de la dinastía de Felipe II y, por supuesto, de su propia imagen de Rey Católico, de la que los mercaderes eran partícipes.

Junto a las intervenciones llevadas a cabo en el *cappellone*, los miembros de la “nación española” de Florencia se vieron implicados en la renovación del ciclo pictórico del *Chiostro Grande* del convento dominico que tuvo lugar entre 1581 y 1584. El programa iconográfico diseñado para este espacio preveía la decoración de cincuentaidós de las cincuenta y ocho lunetas que lo integran con frescos ilustrativos de la vida de Cristo, de Santo Domingo y de los principales santos de la Orden, además de los retratos de los hermanos más destacados del convento. Esta empresa, en la que participaron la mayoría de los pintores de la generación posvasariana³², fue la primera, la más extensa y heterogénea del conjunto de programas didácticos ideado para las iglesias florentinas³³, concebidas bajo el espíritu de la Contrarreforma de avivar el entusiasmo religioso del pueblo. El género de los temas, así como la finalidad de los mismos, hacían casi imperativa la referencia a la más antigua tradición florentina del fresco narrativo anterior a la *Maniera*³⁴ (Fig.2).

Los frescos comisionados por los españoles, repartidos a lo largo de las galerías sur y oeste del claustro, tienen como protagonista a Santo Domingo de Guzmán³⁵. Especialmente significativo por la temática que representa es el fresco de “La liberación de los peregrinos en una tempestad de mar gracias a la intercesión de Santo Domingo”, ya que representa un episodio poco frecuente de la hagiografía dominica³⁶. Comisionado por Lesmes de Astudillo (cónsul de la “nación española” de Florencia en aquel periodo) y atribuido al pintor Santi di Tito, el fresco recoge el momento en el que el santo, en el camino hacia Santiago de Compostela, socorre a un grupo de peregrinos que intenta salvarse de las aguas de un río cercano a Tolosa, ciudad en la que Santo Domingo debía fundar su primer convento.

31. El interés que Felipe II manifestó por el santo se vio traducido en una reelaboración ideológica de la figura de este príncipe arriano convertido al cristianismo con la finalidad de crear una imagen que identificase la Monarquía española con el glorioso pasado visigodo. Véase: F. J. Cornejo: “Felipe II, San Hermenegildo y la imagen de la «Sacra Monarquía»”, *Boletín del Museo del Prado*, 28, 36 (2000), pp. 25-37 y el monográfico: “Pintura y teatro en la Sevilla del Siglo de Oro. La «Sacra Monarquía»”, Sevilla, Fundación El Monte, 2005, especialmente los capítulos VIII-XI.

32. En el caso que nos interesa, los artistas comisionados por los españoles fueron Bernardino Poccetti y Santi di Tito.

33. La decoración del *Chiostro Grande* de Santa Maria Novella tiene lugar en un momento particularmente significativo en la historia de los claustros florentinos de finales del quinientos y principios del seiscientos, ya que, al ser el primero en ser emprendido, sirvió de modelo a los claustros venideros: a finales del XVI, el claustro de *Santa Maria degli Angeli* y el claustro della *Confraternita della Santissima Annunziata* (1585-1590); a principios del XVII, el claustro de *Ognissanti* (1600-1624) y el de *San Marco* (1602-1693).

34. S.J. Freedberg, “Pintura en Italia 1500-1600”, Madrid, Cátedra, 1983, p. 627.

35. Estos frescos son los siguientes: “El nacimiento de Santo Domingo”; “Santo Domingo vende su librería y reparte el dinero a los pobres”; “Santo Domingo convierte algunas mujeres herejes”; “La prueba del fuego”; “Santo Domingo predica la cruzada contra los herejes”; “El encuentro entre San Francisco y Santo Domingo” y “La liberación de los peregrinos en una tempestad de mar gracias a la intercesión de Santo Domingo”.

36. G. Kaftal, “St. Dominic in early Tuscan painting”, Oxford, 1948, p. 13.

Junto a los miembros de la “nación española”, la Florencia del quinientos fue testigo de la llegada de numerosos españoles que, tras el arribo de Leonor a Florencia en junio de 1539³⁷, se afincaron en la ciudad del Arno. Este fue el caso, entre otros, de miembros destacados de las familias Aldana, Ramírez de Montalvo y Suárez de la Concha³⁸. Particularmente interesante es el caso de Antonio Aldana³⁹, quien desde un primer momento asumió importantes cargos al servicio de Cosme I de Médicis⁴⁰. Hacia 1565 Antonio obtuvo el patronato de una capilla propia en la iglesia de *Ognissanti*, actualmente conocida como *Altare di San Gerolamo*⁴¹ y encargó a Santi di Tito⁴² el lienzo que todavía preside el espacio, la *Madonna in trono e angeli, fra i santi Francesco, Giovanni evangelista, Girolamo e Giovanni Battista*. (Fig.3).

El lienzo, una de las primeras obras concebidas por el artista toscano tras su estancia romana (1558-1564), representa un hito destacado dentro de la pintura florentina del momento no sólo por su calidad pictórica, sino porque está considerado como el “manifiesto” estilístico en la reforma del Manierismo florentino de finales de siglo. Por un lado, esta *Sacra Conversazione* se adapta al sentimiento religioso y a la sencillez formal propias de la Contrarreforma; por otro lado, se hace patente una concepción de los modelos más cercana a la realidad que, huyendo de las formas amaneradas que hasta el momento habían triunfado en Florencia, recuerda a los criterios compositivos del primer Renacimiento florentino⁴³.

Es así como, a través del mecenazgo de la “nazione spagnola” y de Antonio Aldana, podemos conocer algunas de las manifestaciones artísticas de la comunidad española medicea del quinientos.

37. ASFi, *Mediceo del Principato*, 5922^a, f.3. “ (...) 1539. Sposata al Duca Cosimo. 11 Giugno si parti di Napoli per venire a Firenze; a 22 arrivò a Livorno (...), a 23 a Empoli, a 24 al Poggio, a 26 a Firenze (...)”.

38. Un estudio que permite profundizar sobre estas familias es el de M. Aglietti, “Nobili e cavalieri di Santo Stefano...”, *op.cit.*, especialmente pp. 116-126.

39. El “capitan Aldana” forma parte del listado de los miembros que debían acompañar a Leonor en su viaje a Florencia. Véase: ASFi, *Mediceo del Principato*, 5922^a, f. 11r.

40. ASFi, *Sebregondi*, 61. Entre los cargos desempeñados por Antonio Aldana, cabe destacar el de capitán de caballería de las tropas españolas (1540), castellano de la fortaleza de Livorno (1546) y de la fortaleza de San Miniato (1570).

41. ASFi, *Ceramelli Papiani*, 62: “ (...) terzo altare a destra (...) Altare della Famiglia Aldana Spagnola, con sepoltura appiè della med. Famiglia, e con quest’Arme: Gigli d’oro in campo rosso, e volpi o lupi rossi in campo d’oro”.

42. W. y E. Paatz, “Die kirchen...”, *op. cit.*, IV, 1952, p. 420; S.J. Freedberg, “Pintura en Italia...” *op. cit.*, p. 429; S. Lecchini Giovannoni y M. Collareta, “Disegni di Santi di Tito...” *op.cit.*, p. 13.

43. Sobre la influencia ejercida por Andrea del Sarto sobre los pintores florentinos del último tercio del quinientos, véase: A. Natali, “Il leggio del maestro. Andrea del Sarto modello dei pittori riformati”, en Jacopo da Empoli 1551-1640. Pittore d’eleganza e devozione, Milano, Cinisello Balsamo, 2004, pp. 43-55. Sobre la reforma pictórica liderada por Santi di Tito, véase: J. Spalding, “Santi di Tito and the Reform of Florentine Mannerism”, *Storia dell’Arte*, 47, 1983, pp. 41-52.



Fig. 1. El Cappellone degli Spagnoli. Convento de Santa María Novella, Florencia



Fig. 2. Santi di Tito. "La liberación de los peregrinos en una tempestad de mar gracias a la intercesión de Santo Domingo" (1581-84). *Chostro Grande*, Convento de Santa María Novella, Florencia



Fig. 3. Altar de *San Gerolamo*. Iglesia de *Ognissanti*, Florencia

Mecenazgo y restauración: Los bienes muebles de la Catedral de Sevilla entre 1850 y 1925

JUAN CARLOS HERNÁNDEZ NÚÑEZ
Universidad de Sevilla

Resumen: Al mismo tiempo que la Catedral Hispalense veía mermados sus recursos económicos como consecuencia de las leyes desamortizadoras de mediados del siglo XIX, la sociedad sevillana tomaba conciencia del valor y significado de su patrimonio histórico. La combinación de estos aspectos hizo que la aristocracia y la burguesía costearan, entre 1850 y 1925, gran parte de las restauraciones de los bienes muebles catedralicios.

Palabras clave: Catedral de Sevilla. Patrimonio Cultural. Restauración. Mecenazgo. Siglo XIX.

Keywords: *Cathedral of Sevilla. Cultural Heritage. Restoration. Patronage. Century XIX.*

A lo largo de la segunda mitad del siglo XIX es cuando la Catedral de Sevilla padecerá las consecuencias del proceso de desamortización acaecida unos años antes. Las principales fuentes de ingreso que tenía el cabildo se vieron mermadas especialmente por la ley de 3 de septiembre de 1841, por la que se declaraban bienes nacionales los pertenecientes al clero secular. Aunque no existen estudios que profundicen en el tema, si puede rastrearse en las actas capitulares las consecuencias que tuvo para la economía del templo hispalense¹. Lo precario de su economía puso en serio peligro el desarrollar algunas de las prácticas y ritos habituales del calendario religioso. Casos significativos son las celebraciones de las festividades de la Semana Santa y del Corpus Christi, de gran raigambre en la población y que tanta fama proporcionó a la ciudad. Para la Semana Santa ya se había recurrido, en 1843, a la ayuda del Gobernador Civil. La situación se agravará doce años más tarde, en 1855, cuando el 8 y el 15 de marzo se pone de manifiesto “*la imposibilidad de celebrar en este año las festividades de Semana Santa con la suntuosidad que en las anteriores*”². Tales circunstancias obligan al cabildo a solicitar nuevamente la ayuda del Gobernador de la provincia y al propio Ayuntamiento. La corporación municipal, cuyas arcas tampoco eran muy bo-

1. Los estudios realizados hasta el momento se refieren a las órdenes religiosas y a algunas parroquias, tanto de la ciudad de Sevilla como de su provincia. Véase, entre otros, un estudio ya clásico en la materia: LAZO DIAZ, A.: *La desamortización eclesiástica en Sevilla*. Sevilla, 1970.

2. Archivo Catedral de Sevilla. (A. C. S.) . Secretaría. Autos capitulares. Leg. 072651. Fols. 16 v. y 18.

yantes, solo puede ofrecer un préstamo de ocho mil reales, que los capitulares rechazaron por “*el reducido presupuesto de esta Santa Iglesia, por las rebajas que en el mismo viene experimentando sucesivamente*”³. Más éxito tuvieron las negociaciones con el gobernador, quien se había puesto en contacto con el Ministro de Gracia y Justicia explicándole la situación. El día 21 del mismo mes se comunicaba al cabildo el ofrecimiento de “*las autoridades (de) los fondos necesarios para las funciones de la indicada semana, suprimiendo la música para los Misereres y Lamentaciones*”, no así la del “*Labatorio*” que sería abonada por el Gobernador Eclesiástico de la Sede Vacante⁴. La misma situación se vuelve a repetir el 18 de mayo del mismo año, por “*lo angustioso de los fondos para celebrar el Corpus Crhisti*”⁵. Se vuelve a recurrir al Ayuntamiento y al Gobernador de la Provincia, siendo éste último el que facilite algunos fondos, al tiempo que obliga al municipio a donar 4.511 reales “*para cubrir el total gasto de la Solemnidad del Corpus Christi*”⁶. Esta coyuntura se repetirá en los años siguientes, creándose la norma de que el gobierno central afrontase la totalidad de los gastos de la Semana Santa, al menos hasta los años finales de la centuria, y el Ayuntamiento participara en los presupuestos de la festividad del Corpus Christi, hasta la década de los años 80.

El miedo de que se produjeran nuevos procesos desamortizadores estuvo presente en el ánimo del clero secular y, más particularmente, en el de los capitulares catedralicios hasta principios del siglo XX. Prueba de ello son las donaciones que éstos realizaron a la Catedral en las que se incluían cláusulas sobre la reversibilidad de los bienes a los herederos o albaceas en el caso de que el gobierno se incautase de los mismos. Estas circunstancias quedan perfectamente reflejadas en la cláusula testamentaria del presbítero José María Gómez Espinosa de los Monteros, fallecido en 1879, en la que se expresa “*pues no quiero que por título o motivo alguno se apoderen o incaute el gobierno del Estado o administración pública de mis bienes ni de sus productos*”⁷. En este caso concreto, dichas palabras se referían a los bienes raíces que había instituido para la fundación de un colegio o un hospital en Sevilla, y no así para la colección de 28 cuadros que había legado a la Catedral. En términos parecidos se expresan los albaceas del canónigo Juan Nepomuceno Escudero cuando, en 1876, entregan los 38 cuadros para que “*siempre estuvieran en la Catedral*”, señalando su devolución a los albaceas “*en el caso de que no pudieran quedarse o se incautase por el gobierno*”⁸. E incluso, para que tales disposiciones no cayesen en el olvido, el donante manda copiarlas en los bienes cedidos. Éste es precisamente el caso del canónigo Francisco Parra y Ramos, redactado en 1896, quien exigió se copiara en el reverso del cuadro de *La Virgen del Rosario*

3. Ídem. Fols. 18 y 19-19v.

4. Ídem. Fol. 20.

5. Ídem. S./f. Cabildo de 18 de mayo.

6. Ídem. S./f. Cabildos de 26 de mayo y 5 de junio.

7. Sobre la donación que dicho presbítero realiza a la Catedral sevillana, véase HERNÁNDEZ NÚÑEZ, J. C.: “El legado del presbítero José María Gómez Espinosa de los Monteros a la Catedral de Sevilla, en 1879”. *Laboratorio de Arte*. Nº. 22. 2010.

8. A. C. S. Secretaría. Autos Capitulares. Leg. 072658. Fol. 320 v.

y *Santo Domingo* de Murillo, que legaba a la Catedral, la cláusula de su testamento en la que se refería a su restitución⁹. Dichas cláusulas de reversibilidad, aduciéndolas como pretexto, son las que impidieron que en 1869 “una Comisión del Gobierno Civil” realizara un inventario “de todos aquellos objetos que se consideraran como artísticos, literarios y arqueológicos y que no estuviesen dedicados al inmediato culto”, aunque se desconoce la finalidad del mismo¹⁰.

La cesión de las capillas para enterramiento y la creación de patronatos había sido, como en otros tantos templos españoles, una de las fuentes principales de ingreso. Ésta también se verá afectada a lo largo del siglo XIX por las medidas higiénicas que prohibían el enterramiento en las iglesias y en los cementerios del interior de las ciudades. Dicha medida se hizo efectiva en 1833, prohibiéndose totalmente la inhumación por la real orden de 18 de julio de 1887, a excepción de los miembros de la Familia Real, Arzobispos, Obispos, Monjas de Clausura y otras cuantas exceptúe el gobierno¹¹. A pesar de dichas órdenes, ello no fue inconveniente para que se fundaran diferentes patronatos, algunos particulares y otros instituidos por canónigos. Sirvan de ejemplo de los creados por el arcediano provisor Jerónimo Álvarez Troya, en 1899, y el chantre Cayetano Fernández Cabello, en 1901¹². Dichos patronatos supusieron un respiro a la maltrecha economía de la Catedral, pues no sólo consistieron en la dotación de misas y en la redecoración de las capillas asignadas, sino también en la participación en las obras de restauración que se realizaron en estos años, tanto arquitectónicas como de bienes muebles. Entre los fundados por particulares se encuentra el de Andrés de Parladé en la capilla de San Andrés, instituido el 11 de junio de 1879, después de varios años de negociaciones con el Cabildo¹³. Éste se encargó de la redecoración de la capilla, supervisada por la diputación de Bellas Artes, organismo constituido en la catedral unos años antes, y costeó la crestería que se había colocado en 1877 tras el altar mayor¹⁴. Sin derecho

9. Ídem. Leg. 07273. Fol. 41. La cláusula es la siguiente, “lego a la Santa Iglesia Catedral de esta ciudad y a su Excmo. Cabildo el cuadro de Murillo, de lienzo, que representa a la Virgen del Rosario y a Santo Domingo, cuyo cuadro se colocará en la Sacristía que llaman de los Cálices de la referida Santa Iglesia. Pero si alguna vez o en cualquier tiempo se quisiera sustraer de dicha capilla o sacristía por el Gobierno o por cualquier autoridad, fundándose en ley, precepto o acuerdo aplicable a dicho objeto, es mi voluntad que en este caso pase a propiedad al que fuere Dean o Presidente del Cabildo de la enunciada Iglesia para que enajenándolo invierta su importe en Misas por mi alma y demás de mi intención, que se ha de decir precisamente en la misma Santa Iglesia Catedral por el estipendio cada una de 12 reales, equivalentes a tres pesetas. Encargo al Excmo. Cabildo copie esta cláusula a la espalda del cuadro”.

10. Ídem. Leg. 07267. Fols. 4 y 5.

11. Sobre la política de los cementerios en el siglo XIX, véase: BREL CACHON, M. P.: “La construcción de cementerios y la Salud Pública a lo largo del siglo XIX”. *Studia Zamorensia*. Nº. 5, 1999. Pp. 155-196, o GARCÍA RUIPÉREZ, M. y FERNÁNDEZ HIDALGO, M^a. C.: “Los cementerios, competencias municipales y producción documental”. *Boletín de la ANABAD*. Nº. 3, 1994. Pp. 55-85. Asimismo, LÓPEZ Y MAYOL, F.: *Guía práctica de ayuntamientos y diputaciones*. Madrid, 1891. Pp. 98-99

12. A. C. S. Secretaría. Autos Capitulares. Leg. 07273. Fols. 533, 544, 550 y 558. Leg. 07274. Fols. 96 v.

13. En 1879, el Cabildo concede la capilla para su enterramiento, pero la comunicación del acuerdo no se producirá hasta el año siguiente. Ídem. Leg. 07268. Fol. 266 v. Fols. 201, 215 v. y 273 v.

14. Sobre la crestería, el propio Parladé informó al cabildo de su terminación el 27 de febrero de 1877. Ídem. Fol. 15.

a enterramiento será el creado, en 1901, por Francisco y Rafael Isern y Maury, en la “capilla” de Nuestra Señora de Belén¹⁵. En ella se dotó una “*memoria de misas*” por un valor de 15.000 pesetas en tres títulos de deuda pública. Con toda seguridad, la instigadora de dicha fundación fuera una de sus esposas que, a finales del año anterior, había solicitado permiso al Cabildo para la eliminación de las pinturas murales existentes en el recinto “*y proceder a una nueva pintura de mejor gusto*”. Éstas de escaso mérito y bastante deterioradas, según Virgilio Mattoni y Claudio Boutelou, serían sustituidas por otras nuevas que se realizarían bajo la dirección el propio Mattoni¹⁶. Aunque los autos capitulares no lo refieran, la intervención realizada tuvo que ser de mayor envergadura. Posiblemente, se intervendría en el retablo, ¿su limpieza y restauración?, ya que fue remodelado su segundo cuerpo, donde se sustituyó “*una regular escultura, que representa a San Juan Evangelista, de estilo barroco*” por un lienzo de la *Santísima Trinidad*, firmado por Mattoni en 1901¹⁷. Por último señalar la patrocinada por Tomás de Ybarra, que había contribuido a la reparación del templo durante toda su vida y, tras su muerte, su viuda costeó la restauración del retablo mayor, entre 1920 y 1923¹⁸.

Los promotores de las fundaciones anteriores son muestra del cambio que se había experimentado en la sociedad sevillana durante la segunda mitad del siglo XIX. En torno a los años centrales de la centuria se van a producir una serie de acontecimientos que marcarán la reactivación de la ciudad en los años siguientes. Si la desamortización supuso una importante pérdida económica para la iglesia, no lo fue así para la clase media, y especialmente para la burguesía¹⁹. Son éstos los que compraron la mayor parte de la tierra incautada, por lo que su estatus económico se vio favorecido. Por las mismas fechas se van a instalar en la ciudad una incipiente industria, promovida por forasteros procedentes de otras poblaciones españolas e incluso del extranjero. Tanto unos como otros, familias como los Auñón, Bonaplata, Benjumea, Candau, Isern, Laverrerie, Pickman, Ternero o Ybarra, pronto van a formar parte de la oligarquía sevillana e incluso algunos de ellos alcanzarán títulos nobiliarios. Pero, sin duda alguna, el autentico motor del auge económico y social va a ser la presencia de los Duques de Montpensier, que fijan su residencia en la ciudad en 1848. A partir de ese momento, Sevilla se convierte en una metrópolis cosmopolita y, hasta cierto punto, moderna, ilusiones que se vieron frustradas en los últimos años de la centuria. De todas formas, la presencia de la “*Corte chica*” repercutió positivamente en la población, convirtiéndose su forma de vida y costumbres en referente para la sociedad hispalense²⁰. El Duque, educado

15. Ídem. 07274. Fols. 58 y 64.

16. Ídem. Fols. 42 v.

17. GESTOSO Y PÉREZ, J.: *Sevilla Monumental y Artística*. Sevilla, 1890. Reed. Sevilla, 1984. Tomo II. P. 564. Junta de Andalucía. Consejería de Cultura y Excmo. Cabildo Catedral de Sevilla. *Inventario del Patrimonio Mueble de la Iglesia Catedral de Sevilla*. Código: 4109101110717.002.

18. A. C. S. Secretaría. Autos Capitulares. Leg. 07279. Fols. 232 v., 233, 235 y 239.

19. LAZO DÍAZ, A.: Ob. Cit. Pp. 194.

20. Sobre los Montpensier y su influencia en Sevilla, véase, LLEÓ CAÑAL, V.: *La Sevilla de los Montpensier*. Sevilla, 1997.

para se rey, fue un hombre amante de la cultura, siendo ésta una de las grandes beneficiadas. Se incrementaron los actos académicos y lúdicos; aparecieron nuevos periódicos y revistas; se crearon nuevas instituciones y asociaciones, como la Academia de las Ciencias Exactas y Naturales o el Círculo Mercantil de Labradores y Propietarios o el Casino de las Artes; se reactivó la vida literaria y artística, convirtiéndose en mecenas y protector de las mismas, etc. Pero quizás una de las facetas más interesantes de los Montpensier fue el fomento y revalorización de las tradiciones locales, especialmente las religiosas. Así, participaron activamente en las festividades sevillanas por excelencia, la Semana Santa y el Corpus; asistieron a las romerías del Rocío y de Torrijos e impulsaron la de Valme de Dos Hermanas, restaurando su capilla. No fue ésta la única obra de restauración que sufragaron, pues con igual fortuna costearon las intervenciones de los conventos de La Rábida de Huelva y de Nuestra Señora de Regla de Chipiona, de la iglesia del Salvador de Sevilla o de la casa en la que falleció Hernán Cortés en Castilleja de la Cuesta.

Precisamente, este espíritu, será el que animó a los Montpensier a promover la restauración de una de las grandes obras arquitectónicas de la Catedral de Sevilla, el Monumento de Semana Santa, “*que es obra de las mas insignes del mundo... por su mayor grandeza, traça nunca vista y por su profunda consideración*”²¹. El 12 de abril de 1854 los Duques proponen al Cabildo abrir una suscripción para su restauración, encabezando la lista con la donación de 6.000 reales²². En los días siguientes se les unieron la reina María Amelia, madre del Duque, con 4.000 reales; los Príncipes de Jouvillat, su hermano y cuñada, con 2.000; el embajador “*de Gran Bretaña*”, con 1.000 y el Arzobispo de Sevilla, Judas Tadeo José Romo y Gamboa, con la misma cantidad. La reacción del Cabildo no se hizo esperar y a pesar de lo mermado de sus arcas contribuyó con 3.000, al tiempo que ordenaba divulgar en los periódicos locales las cantidades recibidas²³. El primer listado fue publicado en el rotativo *El Porvenir* de 10 de mayo de 1854²⁴. Para ese día ya se habían recaudado 23.543 reales, casi el 36 % de lo que costaría la obra, legados por 77 personas, además de los ya mencionados. De éstas, el 8 % pertenecían a la nobleza aportando 1.115 reales, si bien, solo el Conde de Superunda había ayudado con 1.000. El resto, los 5.428 reales restantes, habían sido donaciones de personas particulares, destacando las participaciones de Ramón González Pérez, 1.000 reales, Pedro Romero Balmaseda, 500, José María Ybarra y Francisco Amurrea, 320 cada uno, Domingo Pérez Anzoátegui, Santiago de Tejada y Simón Oñativia, con 200 respectivamente. La colecta se cerró el 5 de abril de año siguiente, en el que aparecieron las últimas ayudas recibidas²⁵. En total, la recaudación alcanzó la considerable cifra de 61.612,85 reales con la participación de más de 500 personas. Además del 1,3 % que prefirió mantener su anonimato, aproximadamente un 7 % pertenecían a la aristocracia sevillana, incluida la familia de los Montpensier, un 2,5 % al estamento eclesiástico, mientras que el resto posiblemente a la

21. ESPINOSA DE LOS MONTEROS, P.: *Teatro de la Catedral de Sevilla*. Sevilla, 1635. Reed. Fac.: Sevilla, 2010. P. 32.

22. A. C. S. Secretaría. Autos Capitulares. Leg. 07251. Fol. 18 v.

23. Ídem. Fols. 20-20 v., 21 y 21 v.

24. Hemeroteca Municipal de Sevilla. (H. M. S.) *El Porvenir*. 10 de mayo de 1854.

25. Ídem. 5 de abril de 1855.

clase burguesa²⁶. No obstante, también hay que señalar la posible participación de las clases bajas, pues el 20 de septiembre de 1854 el Cabildo acordó colocar un cepillo en la Catedral, en el que se recaudó 1.626,15 reales²⁷. La instalación del mismo se hizo a petición de la comisión que se encargaba de la restauración del Monumento por “*hallarse casi agotado los fondos reunidos*”. El costo final ascendió a 66.244,95 reales, por lo que faltaron 4.632,15 reales que fue dispensado por el Cabildo. Las obras fueron realizadas por el Juan Guitard, maestro mayor de obras de la Catedral, y el pintor Juan Escacena²⁸. A pesar de las labores realizadas, la restauración no se completó hasta, al menos 1860, pues tres años antes, en 1857, el tesorero de la Catedral, Fernando María Santiestebán, legó por cláusula testamentaria “*una cantidad considerable*” para “*continuar la reparación del Monumento*” y, en 1860, una persona anónima, a través del Cardenal Arzobispo, proporcionó “*sesenta y siete mil trescientos cuarenta reales*” destinados al mismo fin y a otras obras que se realizaban en el templo²⁹.

Como se ha señalado, a la iniciativa de los Montpansier rápidamente se unieron la aristocracia y la burguesía hispalense participando en el proyecto. Sin duda, el emular al “*Rey de Sevilla*”, como se le llamaba popularmente, aumentaba el prestigio y la reputación de los participantes que lo consideraban ejemplo a seguir. Pero al mismo tiempo, muestra la preocupación de la sociedad sevillana por su patrimonio, por su protección y conservación, reflejo de los cambios de mentalidad que se experimentaron a lo largo del siglo XIX, haciéndose mucho más evidente tras la desamortización. Prueba de ello son las palabras del académico Claudio Boutelou, “*cada día se va pensando más entre nosotros en recoger y salvar los monumentos de las bellas artes, que constituyen una inmensa riqueza para España y proclaman brillantemente nuestra pasada grandeza*” y las labores de mecenazgo realizadas por particulares en la segunda mitad del siglo XIX³⁰. Estas ideas también están presente entre los capitulares del cabildo hispalense que en diferentes ocasiones llaman la atención sobre la “*urgencia de reparar algunas pinturas de mérito*” o “*sobre todo lo que se encuentre en esta Santa Iglesia en materia de arte digno de reparo y enmienda, a fin de poner inmediatamente, y en cuanto sea posible, el remedio a que haya lugar*”³¹. Sin embargo, su precaria situación económica impedía su realización, aplazándose las intervenciones para otra mejor ocasión. Esta coyuntura seguirá existiendo en las primeras décadas del siglo XX, renovándose el interés y la urgencia de reparaciones, pero sin resultados aparentemente, a pesar de ser el pintor Virgilio Mattoni el encargado de comprobar el

26. Los canónigos pertenecientes al Cabildo Catedral donaron 320 reales cada uno. Ídem. 14 de mayo de 1854. Además, también participó la Audiencia Territorial, 300 reales; La Compañía del Guadalquivir, 1.000, y el Ayuntamiento, 2.000. Ídem. 21 y 30 de mayo de 1854.

27. A. C. S. Secretaría. Autos Capitulares. Leg. 07251. Fol. 35. H. M. S. *El Porvenir*. 5 de Abril de 1855.

28. H. M. S. *El Porvenir*. 5 de abril de 1855.

29. A. C. S. Secretaría. Autos Capitulares. Leg. 07262. Fol. 12 v. Leg. 07263. Fols. 3 y 4 v.

30. BOUTELOU, C.: “Restauraciones de obras de arte y objetos artísticos arqueológicos.” *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*. T. II. 1882. P. 179.

31. Ídem. Leg. 07264. Fol. 15 v. Leg. 07268. 127-127 v.

estado de conservación de los mismos³². Ello no quiere decir que no se realizó ninguna intervención durante estos años, de hecho el cabildo costeó, entre otras, las restauraciones del cuadro de Santiago de Roelas, en 1872, por haberse restaurado mal “*hace poco tiempo*”; las esculturas de las santas Justa y Rufina, que se encontraban en el Sagrario, en 1873, o la de las pinturas existentes en las capillas de Concepción en las Gradass, en 1897, y de la capilla de la Antigua, en 1907³³. En esta última, el encargado fue José Escacena y Dieguez, interviniendo en la pintura que preside el retablo y en la serie realizada por Domingo Martínez que decora el recinto³⁴.

Pero, sin duda alguna, son más abundantes las actuaciones emprendidas por particulares. En algunas ocasiones, el mecenas contacta directamente con uno de los capitulares, por lo que no siempre se conocen sus nombres. En otras, en cambio, se utiliza un intermediario, quedando el bienhechor también en el anonimato. Entre las primeras, se puede citar la restauración del retablo de la Concepción, vulgarmente conocido como “*de la Gamba*”. El 27 de febrero de 1879, el señor Arcediano comunicó el interés que tenían ciertas personas “*piadosas e inteligentes en el Arte de la Pintura*” por costear la restauración del cuadro de Luis de Vargas que lo preside³⁵. A pesar de conceder el permiso, ciertos capitulares se mostraron contrarios, pues según se decía la figura de Eva había sido retocada posteriormente “*por temor sin duda de que su actitud pudiera parecer algún tanto libre a algunos fieles*”. La discusión quedó zanjada al determinarse que si durante la limpieza se eliminaba el repinte, volviera a comisión para tomar las medidas oportunas. Nada de esto sucedió y, el 5 de abril, se volvió a solicitar permiso para incluir la arquitectura del retablo en la restauración³⁶. Gracias a la dirección técnica y al criterio del pintor Eduardo Cano se intervino sobre todo el conjunto del altar, encargándose Manuel Lucena de la pintura, Rossi del dorado del retablo, Rosendo Fernández de la reja que cierra el altar y el “*lapidario*” Argenti de la limpieza del enmarque gótico que lo cobija³⁷. Anónimos son también los mecenas que costearán la limpieza “*de polvo y humo*” del retablo mayor, en 1879, y las restauraciones de la imagen de *Nuestra Señora del Reposo* y de los cuadros de *La Concepción* de Murillo y los tondos de la Sala Capitular, 1880, y el del retablo de la capilla donde se veneraba la imagen de San Antonio, llamado el pequeño, en 1890³⁸. Dicha intervención fue ejecutada por Manuel Lucena, bajo la supervisión de Virgilio Mattoni.

Las únicas mecenas que aparecen con sus nombres propios o sus títulos son Emilia Osborne, viuda de Tomás de Ybarra; María Blanca Fernández de Córdoba, Condesa de Casa Galindo, y Manuela Joaquina Fernández de Santillán, Marquesa de la Motilla. Aquella, junto a sus hijos, propone al Cabildo costear la restauración del retablo mayor, presentando un proyecto redac-

32. Ídem. Leg. 07275. Fol. 96 v. Leg. 07276. Fol. 33 v.

33. Ídem. Leg. 07267. Fol. 224. Leg. 07270. Fol. 171 v. Leg. 07273. Fol. 247. Leg. 07275. Fol. 193.

34. Sobre la restauración del cuadro de Nuestra Señora de la Antigua, véase: SERRERA CONTRERAS, J. M.: “La Virgen de la Antigua: informes y restauraciones”. *Archivo Hispalense*. Nº. 223, 190. Pp. 171-176.

35. Ídem. Leg. 07269. Fols. 180 v.-181 v.

36. Ibídem. Fol. 190 v.

37. GESTOSO Y PEREZ, J.: *Sevilla Monumental...* Ob. Cit. P. 497.

38. A. C. S. Secretaría. Autos Capitulares. Leg. 07269. Fols. 225, 226-226 v., 227-227 v., 263 v. Leg. 07271. Fol. 270.

tado por José Ordoñez que fue aprobado en 1919³⁹. Las obras comenzaron en enero de 1920 y se terminaron en septiembre de 1923, con la recomposición de la imagen de Nuestra Señora de la Sede, imagen que preside el retablo⁴⁰. Por su parte, la Condesa de Casa Galindo, que ya había donado en 1912 un retablo para la capilla de Santa Ana, va a legar 1500 pesetas para la restauración del retablo de San Bartolomé y Santa Ana, en 1920. Por último, en 1925, la Marquesa de la Motilla contrató a Manuel Fatuarte para la restauración del retablo de los Evangelistas⁴¹. También dejaron constancia de sus nombres los artistas que restauraron gratuitamente algunas obras. Gonzalo de Bilbao, en 1898, barniza el cuadro de Goya de las *Santas Justa y Rufina*, por estar algo “*rechupado*”, y, en 1913, restauró el *San Pedro liberado por el Ángel* de Valdés Leal y que pertenecía al legado de José María Gómez Espinosa de los Monteros⁴². Su hermano, el escultor Joaquín Bilbao, hizo lo mismo, en 1909, con la escultura de *Nuestra Señora del Madroño* y el relieve de la *Virgen del Cojín* de Andrea della Robbia, y Manuel Fatuarte, en 1912, con la tabla de *La Purificación* de Pedro de Campaña⁴³.

Como intermediario entre el cabildo y los particulares aparece el jesuita fray Juan Bautista Moga, que promueve varias restauraciones entre 1879 y 1880, aunque no se especifica en los autos claramente cuales fueron⁴⁴. Cierta pista puede ofrecer las fotografías realizadas por Jean Laurent en la catedral en ese periodo, ya que es el jesuita el que gestiona los permisos y coinciden con las restauraciones que se realizan esos mismos años. Posiblemente, a su labor se deban las restauraciones de las pinturas del retablo de *La Purificación* y del *Descendimiento* de Pedro de Campaña, el *Nacimiento* de Luis de Vargas, algunas tablas de Alejo Fernández y de “*otras*”. La mayoría fueron realizadas por Manuel Lucena, aunque no estuvo de lo más acertado en la del *Descendimiento* por lo que fue duramente criticado⁴⁵. Por lo que se refiere al retablo de *La Purificación*, en ese año sólo se restauran las pinturas, ejecutándose la de la arquitectura en 1902, siendo costeada por una

39. Ídem. Leg. 07579. Fol. 120 v. – 121, 128 v. – 129 v.

40. Ibídem. Fol. 147 v. Leg. 07280. Fol. 123.

41. Ídem. Leg. 07277. Fol. 79 v. – 80. Leg. 07579. Fol. 92. Leg. 07280. Fols. 190 y 212. El retablo que donó la Condesa de Casa Galindo no fue colocado hasta 1914, siendo su artífice Joaquín Bilbao.

42. Ídem. Leg. 07274. Fol. 395. Leg. 07277. Fol. 106.

43. Ídem. Leg. 07276. Fol. 70. Leg. 07277. Fol. 47 v.

44. Muy poco se conoce sobre el jesuita fray Juan Bautista Moga (1845–1911). Tras una estancia en Salamanca, llega a Sevilla para recuperarse de una enfermedad, introduciéndose en los círculos más importantes de la ciudad. En 1880 fundó la Asociación de la Inmaculada en el seno de la Congregación de los Luises de Sevilla, siendo disuelta dos años más tarde por el Arzobispo Lluç, con motivo de los disturbios que se produjeron al celebrarse el centenario de Murillo. Según Gestoso era un “*carlista furibundo*” que contó con gran influencia en la iglesia hispalense, donde fue amigo del Cardenal Marcelo Spínola. GUILLEN TORRALBA, J.: *Historia de las bibliotecas Capitular y Colombina*. Sevilla, Pp. 447 y 475. REVUELTA GONZÁLEZ, M.: *La compañía de Jesús en la España Contemporánea*. Vol. III. Madrid, 2008. P. 522.

45. A. C. S. Secretaría. Autos Capitulares. Leg. 07268. Fol. 190, 223 v., 235 y 267 v. Sobre la restauración del *Descendimiento* de Campaña, véase, BOUTELOU, C.: Ob. Cit. P. 189 y SERRERA CONTRERAS, J. M.: “*Coleccionismo regio e ingenio capitular. Datos para la historia del Descendimiento de Pedro de Campaña*”. *Archivo Hispalense*. Nº. 215. 1987. pp. 153-166.

persona piadosa⁴⁶. Esta labor de mecenazgo también será realizada por los propios canónigos del templo hispalense, costeando, en 1878, Cayetano Fernández la de la escultura de *San Felipe Neri* de la capilla de la Asunción, y, en 1901, Blas de J. Oliva, capellán real, la del retablo de San José⁴⁷. A ellos se unirá, en 1918, el arzobispo Enrique Almaraz y Santos con la del retablo de Santa Teresa de la capilla de San Francisco⁴⁸. Éste, procedente del extinguido convento de Montesión, fue regalo del mismo arzobispo para conmemorar el aniversario de su entrada en la ciudad como nuevo prelado, el 15 de octubre de 1907, día en el que la iglesia celebra la festividad de Santa Teresa de Jesús.

A las restauraciones anteriormente comentadas, hay que señalar tres más, que por la particularidad del origen de sus patrocinadores quedan fuera del ámbito sevillano. Estas no son otras que la del cuadro de *San Antonio* de Murillo, tras su robo en 1874, costeada por el Ministerio de Gracia y Justicia, y las de la sillería y reja del coro, muy dañadas por el derrumbe del cimborrio en 1888, siendo sufragadas por una suscripción a nivel nacional. La primera fue realizada en 1875 por Salvador Martínez Cabello, restaurador del Museo del Prado, propuesto por la Academia de San Fernando, la segunda entre 1900 y 1902, dirigida por Joaquín de la Concha Alcalde, arquitecto director de las obras de la catedral, y la última, entre 1905 y 1906, en la que participó el dorador Antonio Fernández⁴⁹.

Muchas de estas restauraciones han llegado hasta nuestros días, como las realizadas en las obras de Pedro de Campaña, que nos hablan de los métodos, técnicas y criterios seguidos e incluso de la vigencia actual de los mismos, y por supuesto de los lamentables errores que se cometieron en algunas de ellas. De cualquier forma, el conocimiento de las mismas son fundamentales para afrontar las restauraciones actuales de estos mismos bienes muebles y conocer mucho mejor, no sólo su historia material, sino también el desarrollo que alcanzó la práctica y los autores de la restauración en Sevilla, en particular, y de España en general, tema aún poco investigado. Pero, dichas restauraciones fueron posible gracias a un conjunto de personas, conocidas unas, anónimas otras, cuya labor, hasta hoy desconocida y poco valorada, hicieron posible la supervivencia de algunos bienes. No obstante, hay que señalar que no todas las iniciativas que se propusieron en estas fechas fueron aceptadas por parte del Cabildo hispalense, pues existen varias que fueron rechazadas o nunca fueron contestadas, como suceden con las de los pintores y restauradores José Rivero o Antonio García Real para restaurar el cuadro de *San Antonio* de Murillo, Juan de Olivar para el de la *Virgen de la Antigua*, o la de la Asociación de Arte Antiguo de Sevilla para la del retablo de San Pedro, con pinturas de Zurbarán⁵⁰.

46. HERNÁNDEZ NÚÑEZ, J. C.: "El legado del Mariscal Diego Caballero en la Catedral de Sevilla: la capilla de La Purificación de Nuestra Señora" (en prensa). Del mismo autor, "El retablo de La Purificación de la capilla del Mariscal en la Catedral de Sevilla" (en prensa).

47. A. C. S. Secretaría. Autos Capitulares. Leg. 07278. Fol. 127 v. – 128. Leg. 07274. Fol. 100 v.

48. Ídem. Leg. 07279. Fol. 62. Sobre el origen del retablo, VILLAR MOVELLÁN, A.: *La Catedral de Sevilla. Guía oficial*. Sevilla, 1977. P. 80.

49. A. C. S. Secretaría. Autos Capitulares. Leg. 07278. Fol. 187, 190. Fábrica. Junta de obras. Leg. 40.

50. Ídem. Leg. 07268. Fol. 173 v. y 176-176v. Leg. 07274. Fol. 42 v. Leg. 07281. Fol. 34.



Fig. 1.- Monumento de Semana Santa. Catedral de Sevilla



Fig. 2.- Retablo de La Purificación. Tras la restauración del 2009



Fig. 3.- Descendimiento. Pedro de Campaña. Aún son visibles, en las uniones de las tablas, las huellas de la restauración de Manuel Lucena en 1880



Fig. 4.- San Pedro Liberado por el Ángel. Valdés Leal. Restaurado por Gonzalo de Bilbao en 1913



Fig. 5.- La visión de San Antonio. Bartolomé Esteban Murillo.
Grabado aparecido en La Ilustración Española y Americana el 15 de noviembre de 1874

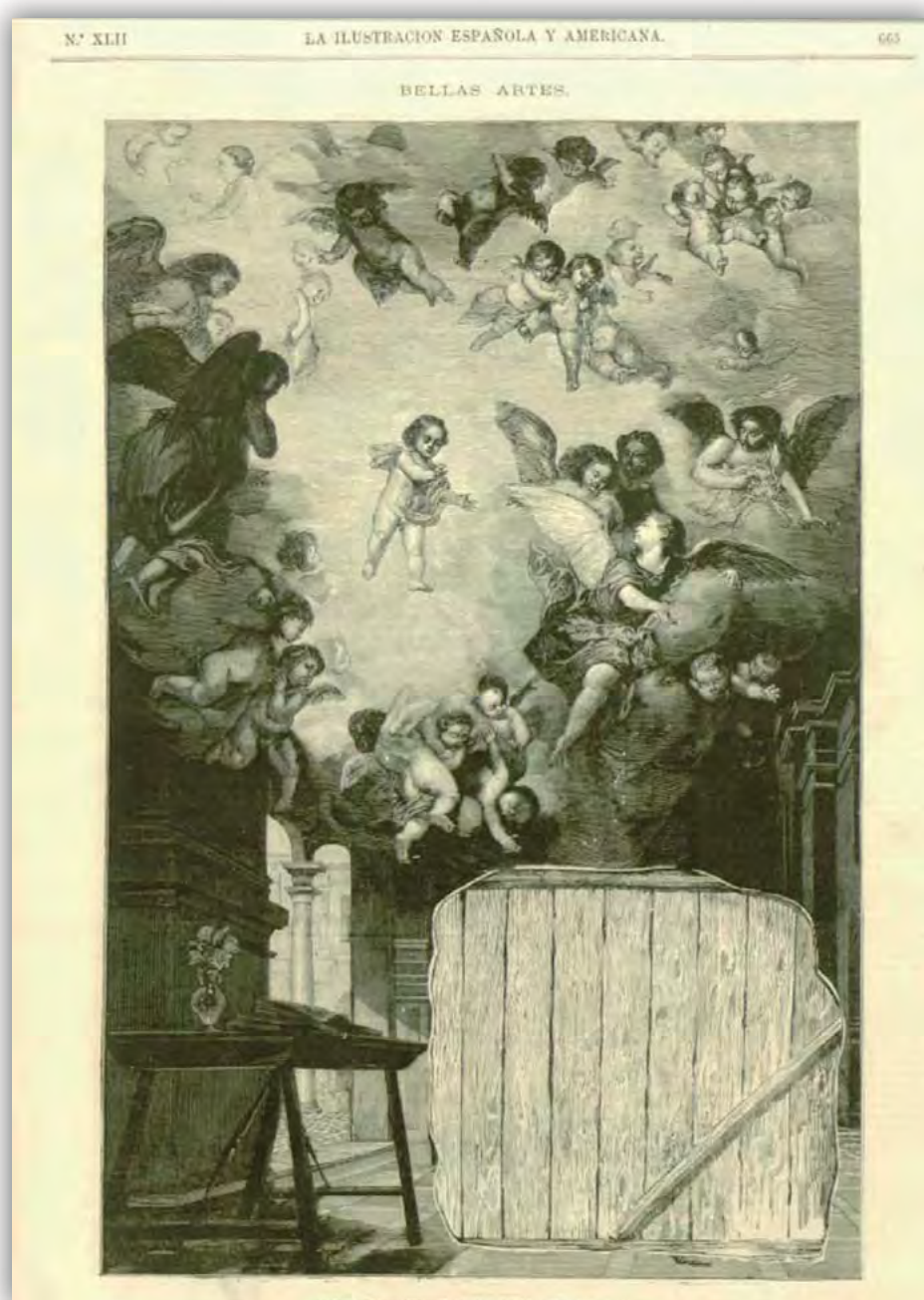


Fig. 6.- "Copia del cuadro de San Antonio de Padua, después de la sacrílega mutilación".
Grabado de La Ilustración Española y Americana, publicado el 15 de noviembre de 1874.

Creación estética y lógica de red

ADRIÁN HIEBRA PARDO

Universidad de Santiago de Compostela

Resumen: Breve acercamiento a los nuevos escenarios de creación artística definidos por la convergencia entre las tecnologías de la información y las prácticas estéticas, en un contexto determinado por un proceso de hiperestetización inherente a la lógica mercantil. Se subrayan los principales hallazgos derivados de la proliferación de estructuras en red, horizontales, expansivas e inclusivas, y de su importancia a la hora de establecer procesos creativos colectivos y abiertos.

Palabras clave: Posmodernidad, informacionalismo, código abierto, estética relacional, espacio público, capitalismo postindustrial

Abstract: *Brief rapprochement to a new artistic scene determined by the convergence between information technologies and aesthetic practices, in a context clearly defined by a huge process of hyper-aesthetization inherent to mercantile logics. The main findings related to the proliferation of horizontal, expansive and inclusive network structures are emphasized, as well as their importance in order to establish open and collective creative processes.*

Keywords: *Postmodernity, informationalism, open source, relational aesthetics, public sphere, postindustrial capitalism.*

Analizar la creación estética actual requiere, a menudo, enfrentarse a una serie de conceptos relacionados con las nuevas tecnologías y los patrones cognitivos y comunicativos que de ellas se derivan. Los nuevos soportes audiovisuales, los nuevos *media* y sus estructuras de creación y distribución de contenidos se convierten en lugares comunes del pensamiento contemporáneo. Con frecuencia, sin embargo, asistimos a análisis fragmentarios que obvian, deliberada o inconscientemente, la multiplicidad de factores que influyen en la definición de un nuevo horizonte cultural que no puede -ni debe- ser explicado como mero fruto de la emergencia de determinadas innovaciones técnicas, por singulares o novedosas que éstas sean.

Es importante entender la naturaleza y el impacto de la aparición de las llamadas tecnologías de la información, “un conjunto convergente de tecnologías de microelectrónica, informática, telecomunicaciones, optoelectrónica y genética”¹ que tienen como principal objetivo y como fuerza motora el procesamiento de la información. No se trata simplemente de tecnologías

1. Manuel Castells, *La era de la información*. Vol. 1 “La sociedad Red”. Alianza editorial, 1996. Pg. 31

resultantes de la aplicación del conocimiento, sino de tecnologías destinadas a operar sobre la propia información, incluida la que permite su configuración. Este rasgo esencial es lo bastante importante como para desmarcar el seísmo técnico-científico acaecido en la segunda mitad del siglo XX de los que lo precedieron, sobre todo en la medida en que la “capacidad de generación y procesamiento de información y la comunicación de símbolos” se convirtió en “fuente directa de productividad y riqueza”², determinando las relaciones de poder y, en consecuencia, las estructuras sociales.

No obstante, en paralelo a esta genuina revolución, el capitalismo asistió en la década de los setenta a una crisis de alcance global que constató las deficiencias de su configuración, caracterizada por la rigidez extrema en los mecanismos de producción y distribución, por un gigantesco aparato burocrático y por estructuras de trabajo centralizadas y jerarquizadas con escasa capacidad de reacción ante las circunstancias externas. El modelo *fordista-keynesiano* imperante se vio acuciado por sus propias contradicciones y se impuso la necesidad de una reestructuración integral del sistema económico. En palabras de Harvey, fue entonces cuando tuvo lugar el reemplazamiento de un “régimen de acumulación rígido” por un “régimen de acumulación flexible”, esto es, una nueva economía basada en estructuras flexibles, nuevos servicios financieros y sectores productivos, estrategias globalizadoras y niveles sumamente intensos de innovación cultural, tecnológica y organizativa. Fue entonces cuando el capital se volvió “transnacional”; el mercado adquirió una condición auténticamente global; se optó por el sistema de producción *just in time*, que permitía a las empresas ofrecer sus servicios y productos bajo demanda sin necesidad de acumular stocks, y se descentralizaron los equipos de trabajo para favorecer la toma y ejecución de decisiones. Grosso modo, este nuevo orden de los sistemas de producción y de mercado es lo que se dio en llamar capitalismo postindustrial.

A tenor de lo antedicho, no resulta difícil inferir el papel crucial desempeñado por el informacionalismo en la reorganización del sistema capitalista. Las herramientas y procesos inherentes a este nuevo paradigma tecnológico posibilitaron la reestructuración integral del sistema, precisamente porque poseían todas las virtudes de las que un capitalismo vetusto carecía. Fue el avance de las tecnologías de la información el que permitió tomar decisiones en tiempo real y a nivel global; concebir modelos descentralizados y altamente eficientes de producción y distribución; regular la disponibilidad de *stock* en función de la demanda efectiva y generar estructuras horizontales -o de red- que superasen la problemática inherente a los esquemas de trabajo excesivamente jerarquizados.

De este modo, las tecnologías de la información suministraron a un sistema en proceso de reestructuración la capacidad necesaria para redefinir sus mecanismos de funcionamiento. Pero como es lógico, esta alteración de los principios rectores de las economías internacionales respondió, simultáneamente, a la convergencia de diversos condicionantes políticos y culturales. De entre ellos, tal vez el más significativo fue el advenimiento de la Posmodernidad, con todos sus

2. Manuel Castells, Op. Cit. Pg. 43

hallazgos, matices, contradicciones y consecuencias. A grandes rasgos, el agotamiento del proyecto moderno, con su inquebrantable fe en la capacidad emancipadora de la razón y en la idea de progreso, derivó en un nuevo escenario intelectual y cultural, caracterizado por la ruptura de las barreras entre la cultura de elite y de masas, la preponderancia de lo superficial a nivel formal y conceptual, la asimilación total de la creación estética por parte del mercado en un proceso intensivo de cosificación, la disolución de la visión lineal de la historia y del propio tejido espacio-temporal y, muy especialmente, la pérdida de referentes absolutos, o lo que es igual, la desaparición de los meta-relatos, discursos legitimadores de las prácticas sociales, estructuras de poder y pautas culturales. Dicho de otro modo, la posmodernidad emergió, por encima de todo, como la asunción de la imposibilidad de fijar criterios universalmente válidos a nivel epistemológico y moral.

Un nuevo paradigma de desarrollo tecnológico, un nuevo sistema socioeconómico y una nueva sensibilidad cultural. La acción conjunta de estos tres vectores dibujó nuestra época, comportando modificaciones esenciales en nuestros modelos de representación y en nuestros modos de percepción y expresión.

Algunas de estas modificaciones son consecuencia indirecta de la interacción de estas tres fuerzas. Por ejemplo, la voluntad de las grandes corporaciones de ampliar indefinidamente sus cuotas de mercado y acelerar el ritmo de rotación del capital se tradujo, gracias a la complicidad de las nuevas tecnologías, en una reconfiguración de las estructuras espacio-temporales que, como preclaramente comprendió Bourdieu, “estructuran no sólo la representación del mundo del grupo sino el grupo como tal, que se ordena a sí mismo a partir de esta representación”³; la producción simbólica/estética se integró de manera absoluta en la producción general de mercancías, dando lugar a lo que Vattimo denominó “estetización difusa”; más aun, el procesamiento de la información se erigió en el actor más importante de este nuevo y omniabarcante mercado, en el que el papel de los *mass media* adquirió una relevancia decisiva, propiciando la consolidación de una cultura netamente (audio)visual y modificando de manera irreversible la naturaleza de la imagen en una era en que la reproducción digital consumó las predicciones del célebre ensayo de Benjamin: *La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica*.

La imbricación entre la producción simbólica y la producción general de mercancías fue lo que llevó a Fredric Jameson a definir la Posmodernidad como la “lógica cultural del capitalismo avanzado”; la influencia de las tecnologías de la información terminó por definir nuestra sociedad como “sociedad red” o “del conocimiento”. Éstas son, precisamente, las claves que nos permiten reflexionar acerca de las manifestaciones más recientes -y, en cierto modo, de mayor trascendencia- de la cultura contemporánea y, por extensión, de la creación artística.

Una consecuencia directa del auge de las tecnologías de la información ha sido la disolución de las barreras que separaban a emisor y receptor en el proceso comunicativo, o lo que es igual, la progresiva -e irrevocable- sustitución de los medios de comunicación analógicos por

3. Cfr. David Harvey, *La condición de la posmodernidad*. Amorrortu editores, Buenos Aires 1998. Pg. 239

medios de comunicación digitales/dialógicos. En efecto, la característica común a prensa, radio y televisión tal y como fueron concebidas originariamente era su capacidad para permitir a un determinado emisor alcanzar una audiencia masiva y pasiva; la aparición de redes multinodales, como Internet, trastocó esta premisa básica haciendo estéril la diferenciación entre productores y consumidores de información. La comunicación ha dejado de estar dirigida y, de acuerdo con la lógica inherente a estas nuevas redes⁴, no es posible definir una voz que predomine sobre otras; un modesto ordenador personal nos da la posibilidad de elaborar y distribuir la información de manera ilimitada y en igualdad de condiciones con cualquier otro productor de información, por importante que éste sea. El acceso a Internet es intrínsecamente bidireccional: si podemos recibir información, también podemos emitirla.

Sin embargo, no hablamos, en ningún caso, de una cuestión moral o legal. Esta característica distintiva de las nuevas formas de comunicación radica en la arquitectura que regula su funcionamiento. No se trata sólo de Internet, sino de todas las redes de comunicación que definen la gran red global interconectada en la que todo acontece en nuestro tiempo. Una red no es más que un conjunto de nodos interconectados, y su estructura puede ser -o no- reacia a la existencia de núcleos predominantes que impongan condiciones o restricciones a los flujos comunicativos. Específicamente, y de una manera excesivamente simplista, podríamos decir que la de Internet lo es porque todos sus nodos tienen la capacidad de distribuir información -más concretamente, secuencias de *bytes*-, en virtud de un conjunto de protocolos, denominado TCP/IP, que transfiere a los extremos del proceso comunicativo -las aplicaciones que ejecutamos en nuestros ordenadores y mediante las que accedemos a la red- la parte compleja del proceso de transmisión de información, esto es, la codificación y decodificación de los datos transportados en la red.

Esta suma de condicionantes hace factible hablar de un nuevo y potente tipo de comunicación, directa y no mediatizada, entre los individuos, capaces de consultar y manipular, en tiempo real y de manera simultánea, ingentes cantidades de información no jerarquizada y en constante crecimiento. La influencia de estas nuevas estructuras en la producción y difusión de contenidos culturales es notoria y ha sido ampliamente estudiada desde diferentes puntos de vista.

Nicolas Bourriaud, por ejemplo, ha puesto el acento en dos aspectos fundamentales. En primer lugar, en el hecho de que la disponibilidad de un creciente archivo reproducible de imágenes, técnicas, procesos, símbolos y códigos ha orientado la creación artística hacia un continuo proceso de reelaboración -de “post-producción”, según sus propias palabras. Es sentido amplio, esto mismo puede decirse de gran parte de la historia del arte, pero su idea va más allá:

Es interesante ver que los artistas que utilizan estos métodos de post-producción se distinguen radicalmente de sus colegas postmodernos de principios de los años

4. Kevin Kelly expresa esta lógica de funcionamiento con gran acierto: “el átomo es el pasado”, mientras que “el símbolo de la ciencia para el siglo próximo es la red dinámica [...] la única organización capaz de un crecimiento sin prejuicios o aprendizaje sin guías [...] la organización menos estructurada de la que pueda decirse que tienen una estructura” (Kevin Kelly, *Out of control: The Rise of Neo-biological Civilization*, Menlo Park CA. 1995. Pgs. 25-27)

ochenta, por ejemplo: estos últimos citan, apelan a la autoridad de la Historia del arte, contrariamente a sus colegas más jóvenes que no ven en ésta más que una caja de herramientas. ¿Existe el arte minimal? Bueno, ¡pues usémoslo! De este modo, las formas recientes del arte se revelaron como radicalmente corrosivas frente a este respeto para-religioso con el que se rodea al arte.⁵

En segundo lugar, Bourriaud ha enfatizado la importancia de lo que ha definido como “estética relacional”, “un arte que tomaría como horizonte teórico la esfera de las interacciones humanas y su contexto social, más que la afirmación de un espacio simbólico y privado”⁶. Su visión parece estar en deuda, todavía, con la concepción clásica del artista como “artífice” único del hecho estético, pero dibuja su consideración como “agente” que contribuye a un proceso emancipador no de los individuos sino de la propia “comunicación humana”. Una emancipación vinculada al nuevo papel de un arte que “modeliza más de lo que representa” y “en lugar de inspirarse en la trama social, se inserta en ella”⁷.

Este proceso de emancipación se entiende en relación a la posibilidad de generar diálogo fuera de las zonas de comunicación impuestas, esto es, de los espacios comunicativos definidos -y sometidos- por la acción del capital. Éste es el modelo de diálogo que permiten las estructuras ajerarquizadas de las redes multinodales; éste es, en parte, el modelo del que José Luis Brea habla cuando reflexiona acerca del papel del arte en la construcción del dominio público, del *net.art* y el *media art*, en sentido estricto, como generadores de “un espacio público de intercambio comunicativo”⁸. A propósito de esta nueva serie de manifestaciones artísticas, ampliamente deudoras de las prácticas y modos situacionistas, por otro lado, el aporte fundamental de Brea es efectuar una lectura mucho más política y menos historicista, si se quiere, que la de Bourriaud, demasiado respetuosa con el binomio artista-museo y con la inscripción de las prácticas actuales en la Historia del Arte. Una lectura política -en el sentido más trascendente de la palabra-, decimos, que nos permite entender la importancia decisiva de las estructuras en red y de una de sus capacidades más singulares: la de constituir y alimentar espacios disensuales.

En efecto, es la renuncia al artificio del consenso, el cuestionamiento de la producción de masa en el sentido más peyorativo del término, lo que otorga a estas prácticas su especificidad y su valor. No se trata de la aceptación de lo ajeno, de la taimada condescendencia con “lo diferente” o de su explicación en función de parámetros propios del más arraigado colonialismo cultural, sino de la exaltación de la diferencia a través de la supresión del referente de diferencialidad, del modelo universalizante que subsume y explica lo ajeno con arreglo a su propia dialéctica. Es la

5. Entrevista de Humberto Beck a Nicolas Bourriaud [en línea]. Disponible en <http://esferapublica.org/nfblog/?p=10989> (Consulta: 19/09/2010)

6. Nicolas Bourriaud, *Estética relacional*, Adriana Hidalgo editora, Buenos Aires, 2006 Pg. 13

7. Ídem, Pg. 17

8. José Luis Brea, *La era Postmedia. Acción comunicativa, prácticas (post)artísticas y dispositivos neomediales*. [en línea]. Disponible en .PDF en www.laerapostmedia.net (Consulta: 19/09/2010)

producción de espacios de divergencia y conflicto la que caracteriza y pone en valor la aplicación de los procesos y estructuras de red.

En última instancia, la asunción de estas premisas supone el cuestionamiento del valor de la exposición espacializada en tanto que espacio de enunciación, de discurso regulado, así como de la galería/museo en tanto que dispositivo de comunicación analógico e instrumento articulador de un predicado etno y logocéntrico. Muy probablemente, la superación de este conflicto radique no tanto en la supresión o de ambos o en su adaptación al nuevo contexto tecnológico como en su reformulación funcional de acuerdo con las nuevas necesidades y modos de creación e intercambio cultural.

En virtud de todo lo anteriormente expuesto, nos gustaría reflexionar someramente acerca de algunas formas de expresión surgidas del contacto entre la práctica artística contemporánea, las tecnologías de la información y sus correspondientes estructuras, para centrarnos a continuación en aquellas que introducen líneas de investigación que, a nuestro juicio, deberían ser tenidas en cuenta a la hora de trazar no tanto el incierto programa de un desarrollo futuro de la práctica estética sino su heterogénea panorámica actual:

Una de las formas más evidentes de influencia de las nuevas tecnologías en la creación contemporánea se materializa en aquellas obras concebidas en función de estos nuevos soportes y lenguajes. Este hecho induce a confusión por diversas causas, a saber: porque bajo la denominación de “nuevas tecnologías” el establishment artístico entiende cosas tan inverosímiles como una “simple” proyección audiovisual; porque estas prácticas han degenerado, a menudo, en un malentendido consistente en vincular la aparición de un determinado soporte o novedad técnica a un nuevo género artístico; y porque aquellas obras que poseen un interfaz de usuario han introducido un concepto falaz de la interacción con el espectador, relegándolo a una recepción pasiva de la obra en la que es invitado a “toquetear” parámetros y pulsar “teclas” que en ningún caso modifican la estructura de la misma, es decir, que en ningún caso producen contenido alguno. La conclusión evidente es que la novedad técnica, por sí misma, no aporta prácticamente nada digno de consideración.

A un segundo nivel encontramos obras que se materializan en el espacio “real” -por oposición a virtual, aunque esta supuesta distinción merecería mayor atención- pero que solamente pueden ser comprendidas en función de la disponibilidad de nuevas tecnologías de elaboración y distribución de la información. Es el caso de *Nike Ground*⁹, una acción de 0100101110101101.org mediante la que se hizo creer a la población y los medios de comunicación austriacos que la célebre Karlsplatz vienesa sería adquirida y reconvertida por parte de la multinacional Nike para servir a propósitos propagandísticos. El juego es muy antiguo, pero la efectividad del artificio fue posible, únicamente, gracias a la facilidad con que la información pudo ser difundida en Internet (engañando a los medios tradicionales, que contribuyeron sin saberlo a legitimar este proceso fic-

9. <http://www.0100101110101101.org/home/nikeground/intro.html>

cional) y a la potencia de la informática personal, que les permitió producir -y reproducir- todos los documentos necesarios para llevar a cabo el engaño.

Una tercera vía explica aquellos trabajos que reflexionan acerca del impacto de las nuevas tecnologías en nuestros esquemas perceptivos y de representación. Este tipo de obras exploran desde la superación de la escisión entre el espacio físico y el virtual hasta el surgimiento de nuevas formas de participación del espectador en la obra de arte, pasando por la alteración de la naturaleza de la imagen en función de las más recientes técnicas de reproducción y edición. La diferencia con el primer tipo de obras reseñado es que, en este caso, sí se hace efectivo un proceso de autorreflexión: se aborda *la tecnología a través de la tecnología*, hecho que da lugar a interesantes procesos de investigación formal en relación con los nuevos medios y lenguajes.

En cuarto lugar, podemos observar la influencia recíproca entre la producción estética y el activismo vinculado a las tecnologías de la información, muy especialmente el *hacktivismo*. Esta reciprocidad comprende tanto la presentación de prácticas activistas bajo formas propias de la tradición artística como la concepción de obras de arte, en su sentido más convencional, de acuerdo con estructuras y criterios propios del activismo en red:

El primero de estos dos casos es el menos estudiado, ya que la propensión a acotar el ámbito de la expresión estética al escenario determinado por un sistema altamente codificado -el *establishment*, de nuevo- ha impedido observar en detalle determinadas prácticas realizadas al margen del campo de acción definido por la “masa cultural”¹⁰. Basta una mirada sesgada a este tipo de acciones, sin embargo, para comprender sus múltiples puntos de contacto con la contemporaneidad artística.

El segundo supuesto, por contra, ha sido abordado desde las más diversas posturas. Como ya hemos comentado, las estructuras de comunicación en red y las prácticas de activismo social por ellas generadas disponen de una excepcional capacidad para producir espacio público, estableciendo canales de comunicación que eluden la lógica inherente a los dispositivos de transmisión de información mediatizados por el capital, unidireccionales y unívocos. Es precisamente esta tarea, la de liberar espacios de comunicación y de producción simbólica, la que consideramos definitoria de gran parte de la producción artística actual, tanto si apelamos a la tradición en que se inscribe -desde Beuys a la Internacional Situacionista- como si incidimos en la sumisión de la estética a la voluntad del mercado, en cuyo caso comprenderemos la necesidad de que estas obras constituyan “intersticios sociales”, en el sentido marxista del término (“comunidades de intercambio que escapan al cuadro económico capitalista”¹¹), en consonancia con la lectura netamente política de la producción artística que hemos preconizado en las páginas precedentes.

Nos encontramos, pues, ante un segundo nivel de reflexión a propósito de las estructuras y modos derivados de las nuevas tecnologías de la información. Sólo que en este caso no se trata de un análisis exclusivamente formal, ni del estudio de la influencia de estas estructuras en las

10. Cfr. David Harvey, Op. Cit. Pg. 78

11. Cfr. Nicolas Bourriaud, Op. Cit. Pg. 15

formulaciones “convencionales” del arte, la imagen y la producción estética tal y como las conocemos; se trata de analizar hasta qué punto asistimos a la consumación de un proyecto conceptual muy amplio, aquel que parte de las propias vanguardias históricas y que cuestiona la materialidad de la obra de arte, su carácter aurático y la propia institución del Arte en cuanto tal. Es la afirmación de un profundo proceso autorreflexivo -en el sentido de “autocrítica inmanente” definido por Brea¹²- que alcanza a comprender un axioma esencial: “las tecnologías de la información no son herramientas que aplicar sino procesos que desarrollar”¹³. Esto es lo que tan claramente se expresa a través del *hacktivismo*, consciente de que estas tecnologías permiten generar estructuras de red abiertas y expansivas, en cuyo desarrollo los propios espectadores/receptores/usuarios están implicados de manera activa y necesaria.

Claro que la plasmación de estas ideas es tan heterogénea y polimorfa como cabría esperar de un corpus teórico que apela a la disensión. Precisamente, y en virtud de esta ruptura con las estructuras inherentes al mercado, cabe destacar la proliferación de propuestas que tienen por objeto disolver la noción de autoría y apelar a una acción no dirigida, fundada en procesos abiertos de desarrollo colectivo. El ejemplo paradigmático es el *Proyecto Luther Blissett*, un pseudónimo colectivo, adoptado en algún momento de 1994 por centenares de artistas, activistas y *hackers*, principalmente europeos, con objeto de “interferir” de manera consciente en los canales de comunicación convencionales.

Ésta y otras propuestas han destacado el valor de las estructuras y los procesos comunicativos, renunciando de manera consciente a un supuesto valor de “obra”, en tanto que objeto reconocible, acotable y “exhibible” -o, cuando menos, predicable. Huelga decir que estas manifestaciones suponen un claro problema tanto para el museo, enfrentando a proyectos que no puede definir ni difundir, como para la galería y el mercado, que no sólo chocan contra la naturaleza etérea de estas prácticas sino también contra la imposibilidad de definir su autor y, por tanto -no lo olvidemos- de transformarlas en mercancía asignándoles un valor específico.

Sin embargo, todavía es posible dar una vuelta de tuerca más a este modelo de producción. Ya hemos abordado proyectos cuyo cometido ha sido ejercer como operadores de visibilidad, como entidades que favorecen la emancipación de la producción simbólica del yugo del sistema económico global. Sin embargo, y aunque hemos revisado algunos ejemplos especialmente elocuentes en este sentido, hemos omitido una vertiente fundamental a la hora de evaluar este tipo de prácticas: la iniciativa que surge a raíz del trabajo de los grandes intérpretes del lenguaje tecnológico y de red, los programadores.

En efecto, son los programadores quienes trabajan con el código que regula el funcionamiento de nuestros ordenadores personales, los protocolos que distribuyen la información en las

12. *Sólo aquellos lenguajes, o dominios de producción significativa, en los que se procede a una exploración crítica de sus propios límites -contribuyen producciones que legítimamente debemos considerar “arte”.* En José Luis Brea, Op. Cit. Pg. 6

13. Manuel Castells, Op. Cit. Pg. 58

redes de comunicación y el modo en que los diferentes nodos de estas redes interactúan entre sí. En otras palabras, son ellos quienes establecen la arquitectura de la red a través de su dominio del código, definiendo el escenario de los procesos creativos y comunicativos.

No se trata de un símil gratuito, ya que la arquitectura ha sido, con certeza, el ámbito artístico más sensible a las innovaciones tecnológicas. Pensemos por un momento en un icono arquitectónico del siglo XIX, el Palacio de Cristal. Si esta construcción ha perdurado en la Historia del Arte no ha sido tanto en virtud de criterios estéticos como en razón de cuestiones técnicas. No han de extrañarnos las mofas de que fue objeto; tampoco el que sus trazas se debiesen a Joseph Paxton, quien pese a no ser arquitecto poseía un amplio conocimiento de las nuevas técnicas, procesos y materiales de la época. Fue su visión, tan alejada del academicismo como cercana a un nuevo lenguaje, la que confirió a esta obra su singularidad y valor.

Volvamos, pues, al punto de partida. Los programadores operan con el código, definen la arquitectura de la red y de las aplicaciones que la regulan, establecen las pautas que modelan -que nos permiten modelar- el espacio digital en todas sus facetas. Han sido ellos los que han abierto la veda de los proyectos de código abierto¹⁴, los primeros en generar espacios de comunicación genuinamente libres y no mediatizados; pioneros a la hora de desarrollar los procesos de creación colectiva de manera eficiente y en oponer una resistencia real, permanente y tangible al aparato productivo capitalista y su manipulación de los medios de comunicación. Puede alegarse que no han *inventado* nada, pero nadie discutirá que lo han hecho todo *posible*.

Creemos que existen (poderosas) razones para acercarnos a un proyecto como *Linux* -un sistema operativo desarrollado en código abierto- desde este punto de vista, ajeno a su consideración como mera producción “informática” y en íntima relación con los derroteros que ha seguido la producción artística durante las últimas décadas. Resulta imposible obviar la extraordinaria capacidad creativa de aquellos que trabajan con los lenguajes de programación para generar *software*, sistemas e interfaces de usuario; imposible, también, ignorar su aportación en el ámbito de la construcción de una esfera pública como tal. *Linux* es un ejemplo paradigmático de estas dos vías: es un espacio público de diálogo efectivo, que hace posible la divergencia y permite germinar visiones e ideologías enfrentadas, un espacio en el que todo espectador/consumidor es también creador/productor; es también una compleja y cambiante arquitectura que regula una comunicación creativa y define el ámbito en que ésta puede tener lugar en función del aprovechamiento de un nuevo lenguaje; es, por encima de todo, un escenario de creación y comunicación libre, ajeno a la lógica mercantil y al radio de acción de la “industria cultural”. *Linux* dispone, además, de una cualidad insoslayable: funciona. Funciona tan bien que se ha convertido en la demostración empírica de que los sistemas de creación colectiva autorregulada -esto es, aquellos

14. A grandes rasgos, e independientemente de ciertas particularidades, los proyectos de código abierto permiten el acceso de cualquier persona interesada al código fuente de un determinado programa, autorizándole a realizar modificaciones sobre el mismo, de cara a optimizarlo o a orientarlo hacia un uso específico.

en las antípodas de los esquemas clásicos de autoría y de organización jerárquica del trabajo pueden ser insultantemente eficaces.

Linux es una suerte de nuevo Palacio de Cristal, una obra en la que el dominio de la técnica, del lenguaje, permite optimizar los recursos y adaptarse plenamente a las necesidades de los usuarios. Es la reflexión de la tecnología sobre la tecnología, un análisis certero en relación con los profundos cambios sociales y culturales acaecidos en nuestro tiempo. Y no es el único ejemplo. Si algo ha trastocado las estructuras narrativas en las últimas décadas, ese algo ha sido el hipertexto, y es justo reconocer que el escenario en donde más interesante ha sido su desarrollo ha sido en el área del diseño web, y no precisamente al amparo de la institución artística. Por otro lado, si pensamos en las interfaces de comunicación humano-máquina, descubriremos un campo inagotable para la experimentación con las nuevas estructuras de percepción y expresión. Y no hallaremos las propuestas más interesantes a este respecto entre las cuatro paredes del museo, sino más bien, por ejemplo y por citar también un producto comercial, en las famosas *Stores* de Apple, en las que un nuevo dispositivo, el iPad, parece haber reescrito las reglas del juego: su interfaz reequilibra la balanza entre lo visual y lo táctil, poniendo sobre la mesa cuestiones trascendentales acerca de nuestra forma de recibir, producir y distribuir información; más aún, acerca de la naturaleza de la imagen, cada vez más dúctil, continuando la profunda transformación que dio inicio cuando comenzó a ser electrónica/digital, independiente de su soporte, efímera y etérea.

La imagen, el conocimiento, la producción y distribución de información y el procesamiento de símbolos han visto transmutada su naturaleza en la era digital. Es importante destacar la necesidad de estudiar esta transformación desde su propio origen, incidiendo en la articulación de las estructuras en que acontece y enfrentando los lenguajes, soportes y técnicas que la hacen posible. Es fundamental considerar esta nueva arquitectura, que integra diferentes modos perceptivos y comunicativos, como tal, abandonando la idea de que debe ser adaptada a la tradición y abrazando, por el contrario, la de que debe suscitar la modificación de los mecanismos y pautas tradicionales de creación estética. Reconocerla como un nuevo y fecundo escenario para la expresión artística, y analizarla en consecuencia, es el reto.

Lujo monacal: pecados estéticos de los monjes benedictinos

NATALIA JUAN Y DELIA SAGASTE
Universidad de Zaragoza

Resumen: Nada habla tanto de nosotros como los objetos que nos rodean. Revelan nuestras querencias e ideales pero también desvelan nuestras debilidades y pecados. Nadie, ni siquiera un devoto monje benedictino, es inmune a los encantos de lo que Santo Tomás de Aquino consideraba “cosas temporales” frente a las “cosas eternas” o asuntos del alma. Nuestro estudio se aproxima a los enseres de lujo que los piadosos benedictinos de la España de los siglos XVII y XVIII atesoraban en sus celdas, práctica que contravenía el voto de pobreza de la Regla que profesaban. Estos ricos objetos les singularizaban con respecto a la comunidad de la que formaban parte, es más, les distinguían de ese colectivo que constituía la razón de ser de un monasterio. Esta moderna idea de individualidad y de intimidad generada por cada monje al decorar su celda particular suponía la construcción de un espacio propio y exclusivo que sólo le pertenecía a él.

Palabras clave: Celda-lujo-Orden benedictina-ajuar doméstico-mobiliario

Abstract: *Objects around us say so much about who we are. They reveal our haunts and ideals, but also disclose our weaknesses and sins. Nobody, not even a pious Benedictine monk is immune to the charms of “material” or “temporary things”, in words of St. Thomas Aquinas. Our paper addresses the private possession of luxury objets d’art, household goods and furniture in the context of Spanish Benedictine monasteries, in the period comprising the XVIIth and XVIIIth centuries. This practice was theoretically forbidden, as monks took a vow of poverty when entering the Order of St. Benedict. However, costly household goods distinguished a monk within the community and enabled the construction of an exclusive and personal space in his personal cell, revealing a modern notion of intimacy and individuality.*

Keywords: Cell-luxury- Benedictine order- household furnishings-furniture

La regla de San Benito y las disposiciones sobre el hábitat del monje. Del dormitorio común a las celdas en los monasterios benedictinos.

Antes de analizar las posesiones personales que tenían los monjes hemos de tener en cuenta que éstas se insertaban en un marco arquitectónico determinado, la celda. San Benito de Nursia (480-547) en su Regla, fechada en el año 529, recomendó que las comunidades religiosas durmieran en un dormitorio común, práctica que se mantuvo durante toda la Edad Media y hasta los inicios del siglo XV. Sin embargo, en la Edad Moderna, conforme la observancia benedictina fue evolucionando, los monasterios modificaron su estructura arquitectónica para

adaptarse a nuevas ordenanzas en materia religiosa¹. El largo y complicado proceso por el que los religiosos pasaron de dormir en una única habitación compartida a disfrutar de habitaciones individuales tuvo sus orígenes en la *Devotio Moderna* de la primera mitad del siglo XV y en el *Humanismo Renacentista* del siglo XVI². Según los ideales de espiritualidad interna, recogimiento y lectura que propugnaban estos dos movimientos culturales, los monjes debían tener lugares propios donde poder estar solos con el fin de practicar la oración mental y el estudio individual. Estas recomendaciones se materializaron en el Concilio de Constanza (1414-1418) y en el Concilio de Basilea (1431-1449) donde se estableció que la mejor manera de conseguir la espiritualidad interna era que el monje tuviese su propio espacio individual para leer, escribir, meditar y examinar su conciencia con total tranquilidad, condiciones que la celda monacal cumplía perfectamente. Esta disposición afectó, sin duda alguna, a la distribución arquitectónica de los monasterios que pronto comenzaron a adaptarse a esta nueva moda hasta el punto que la celda se convirtió en un elemento clave de la observancia benedictina en todos aquellos monasterios construidos o reformados en la Edad Moderna. El primer monasterio benedictino que acogió esta medida fue el italiano de Santa Justina de Padua (fundado en el año 1282) en el que a partir de 1419 -mediante una bula de Martín V- se estableció que “conforme a la costumbre moderna, por razones de honestidad y para que los hermanos puedan ejercitarse en la oración y en otros ejercicios individuales”³ el dormitorio debía compartimentarse “en diversas celdas, y asignamos una a cada hermano, de modo que cada cual duerma en la suya”⁴. Así, el dormitorio común existente se dividió “en celdas a lo largo de un corredor, que se hizo característico, y que de ordinario acabó con la construcción de un segundo claustro”⁵. En España, el primer caso que adoptó esta disposición fue el monasterio de San Benito de Valladolid en el que también, mediante una bula papal fechada en Roma el 11 de marzo de 1426, se animó al prior a organizar el dormitorio común en celdas individuales⁶. A estos dos casos siguieron otros monasterios benedictinos españoles, tanto de la Congregación de San Benito de Valladolid como de la Congregación Claustral Tarraconense Caesaragustana, que también llevaron a la práctica la construcción de celdas individuales, pues se creía que sería algo

1. W. Braunfles, *Arquitectura monacal en Occidente*, Barcelona, Barral, 1975 y C. Butler, *Monacato Benedictino*, Zamora, Ediciones Montecasio, 2001.

2. Por cuestiones de espacio limitado resulta imposible que tratemos aquí el complejo proceso que llevó a los monjes benedictinos a construir celdas en sustitución del dormitorio común, por ello remitimos al estudio que ya hicimos en N. Juan García, “Monje benedictino busca celda para meditar”, en VV.AA., *Espacios Interiores. Casa y arte desde el siglo XVIII al XXI*, Barcelona, Universitat de Barcelona, Centro de Recherches Historiques sur les Sociétés Méditerranéennes, Université de Perpignan, 2007, pp. 115-127.

3. Esta afirmación se recoge en un manuscrito de la Regla de San Benito que se conserva en la Universidad de Padua titulado “*Declaratorium Regule*” que nosotros hemos consultado a partir de la transcripción publicada en G.M. Colombás, *La tradición benedictina: ensayo histórico. Los siglos XV y XVI*, Zamora, Ediciones Montecasio, Tomo sexto, 1996, p. 160.

4. *Ibidem*.

5. G.. M. Colombás, *op. cit.*, Tomo sexto, 1996, p. 145.

6. G. .M. Colombás, *op. cit.*, Tomo sexto, 1996, pp. 34-41 y pp. 455-493.

muy útil para “el reposo de los monges y porque más fácilmente”⁷ podrían “vacar a la lección, meditación y oración”⁸ por esto se fomentó construir “celdas para los monges”⁹.

Sin embargo, no debemos pensar en la celda como un espacio reducido, sino todo lo contrario. Al tratarse de una especie de “microcosmos individual dentro de un espacio comunitario”¹⁰, era una construcción de grandes dimensiones, a veces de varios pisos en altura, que contaba con sótano, jardín, leñero y desván. Su amplio desarrollo arquitectónico permitía una compartimentación interior en distintos ambientes: alcoba, cuarto de estar, sala de estudio e incluso sala de visita para recibir huéspedes, pues es sabido que “en las celdas respectivas recibían los graves padres maestros a sus amigos y contertulios con los que pasaban el rato comentando las últimas novedades políticas o literarias”¹¹. Obviamente, las visitas que recibían los monjes en sus celdas no eran del agrado de los Generales de la orden benedictina a tenor de los reproches que constan en la documentación estudiada “excusen en cuanto pudieren el servirse de criados seglares, sirviéndose de algún lego, o monje junior (...) [*que*] con el pretexto de socios entran en sus celdas a todas horas, para tener con quien hablar con gran detrimento de la observancia religiosa”¹². A raíz de las conversaciones que mantenían en el interior de las celdas “algunos monjes acumulaban tantos libros que formaban verdaderas bibliotecas”¹³. Pero no sólo de libros vivía el monje, sino que cada una de las estancias estaba ambientada de manera diferente y particularmente la zona de recibir visitas, que debía mostrar la decencia y la clase propia de su morador. Las celdas reunían una serie de comodidades que eran interpretadas por cada monje a su manera, pues era el único espacio del monasterio habitado por la persona y no por la comunidad, de modo que podían decorarla según sus propios criterios, con plena autonomía. En definitiva, el espacio interior de estas celdas se articulaba en torno a una determinada cultura material, es decir, una serie de objetos que rodeaban al monje en su vida cotidiana. Consideramos que en ellos se materializa esa tensión estética y moral entre lo que dictaba la norma colectiva frente a la pasión individual.

Abusos y relajaciones: las críticas de los monjes visitantes recogidas en sus cartas

Gracias a la documentación conservada podemos reconstruir el entorno habitado por estos monjes, especialmente a partir de las cartas que fueron redactadas por miembros de la propia

7. E. Zaragoza Pascual, Los Generales de la Congregación de San Benito de Valladolid. 2, Los abades trienales (1499-1568), Silos, Abadía de Silos, Studia Silensia, 1976, p. 406.

8. Ibidem.

9. Ibidem.

10. L. Arciniega García, El monasterio de San Miguel de los Reyes, Valencia, Generalitat Valenciana, vol. II, 2001, p. 49.

11. G. M. Colombás, La tradición benedictina: ensayo histórico. Los siglos XVII y XVIII, Zamora, Ediciones Montecasinó, Tomo séptimo, 1998, parte 2, pp. 565-566.

12. Carta circular del 29 de junio de 1701, Archivo Histórico Nacional de Madrid (A.H.N.M.), Sección Clero, Legajo 5871, s.f. en E. Zaragoza Pascual, Los Generales de la Congregación de San Benito de Valladolid (1701-1801), Silos, Abadía de Silos, Studia Silensia, 1984, vol. V, pp. 278-281, concr. p. 279.

13. G. M. Colombás, op. cit., Tomo séptimo, 1998, parte 2, pp. 565-566.

orden benedictina en las que criticaban el lujo con el que se vivía en el interior de algunos monasterios. La historiografía reciente se ha ocupado de poner de relieve esta situación¹⁴. Los informes de los monjes visitantes se hicieron eco explícito del lujo y las comodidades que encontraban en el interior de las celdas al efectuar las inspecciones propias de su cargo¹⁵. Como ha expresado García Colombas, “la atmósfera que se respiraba en los monasterios, no era favorable al cultivo de la virtud, de la oración”¹⁶ ni de la observancia benedictina en ninguna de las dos Congregaciones españolas. Lo cierto es que ni en la Congregación de Valladolid ni en la Congregación Claustral “era fácil santificarse en el seno de comunidades dominadas por religiosos que, atraídos por los cargos, los honores, la vida cómoda y mundana, olvidaban algunos de sus deberes monásticos”¹⁷ siendo uno de los más importantes –y el que menos se cumplía– el de la pobreza. Según el testimonio en 1705 de Fray Juan Bautista Lardito, monje perteneciente a la Congregación vallisoletana, algunos religiosos tenían “una vida monstruosa, comiendo cruelmente y sin piedad la sangre de los pobres”¹⁸ y no es la única crítica encontrada en las cartas estudiadas, todo lo contrario. Se acumulaban acusaciones generales sobre la vida ociosa que se materializaron en la Congregación de Valladolid en la existencia de comportamientos relajados (como la poca entrega demostrada en la celebración de las misas¹⁹ o el excesivo intercambio de cartas²⁰ que escribían los monjes)

14. En concreto nos referimos en el estudio exhaustivo de estas epístolas y de su interpretación en el contexto de la historia eclesiástica llevado a cabo en M. Dubuis, “Usos ‘aseglarados’ y reconstrucción de privilegios entre los benedictinos de la Congregación de Valladolid (siglo XVIII)”, en R. Fernández y J. Soubeyraux (eds.), *Historia Social y literatura. Familia y clero en España (siglos XVIII-XIX)*, Tercer Coloquio Internacional Acción Integrada Franco-española, Maison méditerranéenne des sciences de l’homme, Aix-en-Provence, septiembre de 2003, Lleida 2004, pp. 107-124. Este autor analiza con minuciosidad lo referente a la Congregación de San Benito de Valladolid en relación a la mentalidad de la época, pero no atiende al análisis de los objetos que decoraban las celdas de estos monjes desde el punto de vista histórico-artístico, ni tampoco se refiere a la Congregación Claustral Tarraconense Caesaragustana, tal y como se expone en este trabajo.

15. Los monasterios benedictinos españoles se organizaban a partir de dos Congregaciones: la Claustral Tarraconense Cesaragustana y la de San Benito de Valladolid. Cada Congregación estaba conformada por diferentes monasterios y para controlar su observancia se servían de la figura de los llamados monjes visitantes. Éstos eran religiosos que se dedicaban a visitar los monasterios con el fin de comprobar que ciertamente se seguía la Regla de San Benito y los preceptos que en ella estaban fijados. Si encontraban alguna costumbre reproachable debían dejar constancia escrita para informar de lo sucedido. Se conservan un gran número de cartas que hemos estudiado atentamente para localizar referencias a los enseres de lujo que había en las celdas monacales.

16. G. M. Colombás, op. cit., Tomo séptimo, 1998, parte 2, p. 572.

17. *Ibidem*.

18. Carta circular del general Fray Melchor Morales el 11 de julio de 1713 A.H.N.M., Sección Clero, Legajo 1358 en E. Zaragoza Pascual, op. cit., 1984, vol. V, p. 292.

19. “Lo que tampoco se puede ver ni oír sin dolor, es la celebración del tremendo y santo sacrificio de la misa. En las privadas algunos dan motivos de reír a unos, y a otros de llorar. La precipitación con que salen de la sacristía, la apresuración con que manejan los utensilios destinados al sacrificio, la disolución con que se traen y prosiguen toda la misa, y la brevedad con la que la concluyen” Carta circular de Fray Benito Uría y Valdés del 6 de julio de 1777 A.H.N.M., Sección Clero, Legajo 5871, s.f en E. Zaragoza Pascual, op. cit, 1984, vol. V, pp. 385-396, concr. p. 393.

20. Del que se quejaba Fray Benito de la Torre de la Congregación de Valladolid “se manda en dichas constituciones que nadie escriba cartas de pascua ni al general ni entre sí, si no es que tengan algún negocio preciso que comunicarme. Y porque este abuso se ha extendido tanto, que hasta los colegiales artistas –y aún los juniors de las casas– ocupan lo más del tiempo en este ejercicio” Carta circular del 29 de junio de 1701 A.H.N.M., Sección Clero, Legajo 5871, s.f en E. Zaragoza Pascual, op. cit, 1984, vol. V, pp. 278-281, concr. pp. 278-279.

y en el caso de la Congregación Claustral en el incumplimiento de la observancia benedictina (especialmente en la celebración del oficio divino²¹ o en permitir la entrada de mujeres dentro del recinto monástico²²) así como otros vicios comunes detectados en ambas Congregaciones como el escandaloso gusto por el juego²³. Sin embargo, en la documentación analizada, los monjes visitantes no llegaban a dar nombres ni a citar monasterios concretos, por lo que las comunidades nunca se daban por aludidas, pues la referencia más específica que hemos encontrado señala, de manera ambigua, que era “en los monasterios pequeños”²⁴ donde los monjes solían “andar con suma indecencia”²⁵ y como la mayoría se consideraban a sí mismas grandes abadías, no advertían la necesidad de corregirse²⁶, aunque algunos lo deberían haber considerado²⁷.

21. En los monasterios de la Congregación Claustral “el oficio divino lo dezían con muy poca devoción y no a las horas devidas (...)Dexávanse de decir algunas misas y aniversarios a que tenían obligación” en E. Zaragoza Pascual, *Història de la Congregació benedictina Claustral tarraconense (1215-1835)*, Montserrat, publicacions de l'abadia de Montserrat, 2004, p. 129

22. “En los claustros entravan mugeres hasta las casas de los monjes, donde estaban algunas vezes de día y de noche” en *Ibidem.*

23. Así lo relata Fray Melchor Morales de la Congregación vallisoletana “No es menos indicio del estado que hoy tiene la pobreza la continuación y frecuencia del juego, especialmente de naipes, aun en casas que se precian de grandes y religiosas, y las mas veces en cantidad excesiva y en muchas ocasiones a vista de seglares, de que se sigue mal ejemplo y no poco escándalo” Carta circular del 11 de julio de 1713 A.H.N.M., Sección Clero, Legajo 1358 en E. Zaragoza Pascual, op. cit., 1984, vol. V, pp. 291-296, concr. p. 292. En la Congregación Claustral Tarraconense también encontramos ejemplos de monjes que “jugaban a juegos de embite y con seglares” en E. Zaragoza Pascual, op. cit., 2004, p. 198. Y se sabe que “jugaban a todas maneras de juegos entre sí y con seglares, en lo qual avía algunos muy viciosos” en E. Zaragoza Pascual, op. cit., 2004, p. 130. Es más en la Congregación Claustral además de al juego los monjes se dedicaban a la caza pues los visitantes reprochaban “los juegos de azar, o de dados, y cualquier otro vedado por la ley; las cacerías, que se realizan con estrépito, con perros, con aves y con voces” en *Constitutiones Congregationi Tarraconense et Cesaraugustanae Claustralis Sanctissimi Patriarchae Benedicti. Renovata et Reformata in capitulo generali*, Barcelona, Tipografía Antoni La Cavalleria, 1662 (reimpresión de 1737), p. 81.

24. Carta circular de Fray Benito de la Torre del 29 de junio de 1701 A.H.N.M., Sección Clero, Legajo 5871, s.f. en E. Zaragoza Pascual, op. cit., 1984, vol. V, pp. 278-281, concr. p. 279.

25. *Ibidem.*

26. Queremos advertir que cuando decimos que en las fuentes que hemos trabajado no se citan ningún ejemplo concreto de monasterio es porque hemos manejado textos que se refieren en general a la Congregación, es decir, cartas que fueron redactadas por los monjes visitantes que recogían las faltas observadas y las recopilaban para estar al tanto del panorama que se vivía. Sin embargo, en las actas de los capítulos que se celebraban en cada uno de los monasterios benedictinos sí que había exposición de faltas públicas donde se citaba nombres de monjes concretos para que rectificaran su conducta y pudieran reformarse. Para comprobar estas cuestiones hacemos alusión a dos ejemplos concretos pertenecientes a cada una de las Congregaciones que hubo en nuestro país. Por un lado, el monasterio de San Benito de Sahagún (Valladolid) de la Congregación de San Benito de Valladolid que ha sido investigado por P. García Martín, *El monasterio de San Benito el Real de Sahagún en la Edad Moderna*, Consejería de Cultura de la Junta de Castilla y León, 1985, p. 56, p. 91, p. 110 y, por otro, el monasterio de San Juan de la Peña (Huesca) de la Congregación Claustral Tarraconense Caesaragustana que ha sido estudiado en N. Juan García, *San Juan de la Peña y sus monjes. La vida en un monasterio altoaragonés en los siglos XVII y XVIII*, Zaragoza, Delegación del Gobierno de Aragón, 2007, pp. 233-280. En ambos trabajos se citan ejemplos concretos de mala praxis en la observancia benedictina dentro de estas dos comunidades benedictinas.

27. Este fue el caso de una visita de monjes de la Congregación Claustral tras la cual describieron este desolador panorama de los monjes “Hanse hallados algunos culpados de gravísimos crímenes, adulterios y fornicaciones, hurtos, homicidios, simonías, odios, enemistades, de aver acogido y tenido amistad con bandoleros y gente de mal vivir,

Algo que todavía sorprende con la distancia de los siglos es la aparente desobediencia general a determinados votos. En primer lugar, a la propia regla de clausura que les llevaba a ausentarse del monasterio y emprender frecuentes viajes, mezclándose con seculares, según relatan los informes de los visitadores, quienes hacían notar las excesivas faltas de muchos monjes, especialmente de los propios abades. Así frente a “la estrecha clausura que prometían todos los monjes de la Congregación al profesar, luego no cumplían o cumplían mal”²⁸ en los monasterios vallisoletanos. Sobre esta circunstancia se lamentaba profundamente en 1777 Fray Benito Uría, monje visitador de la Congregación de Valladolid, cuando exclamaba que:

“es difícil persuadir a quien lo ignore, que hacemos voto solemne de clausura (...). He notado algunas veces, que los seculares se sonríen al oírnos que hacemos voto de clausura, y con razón, pues los súbditos [*monjes*] piden frecuentes licencias para salir, sin más motivos que la gana de salir, sin más asunto que pasear, sin más causa que la curiosidad afeminada de ver lo que pasa en una feria, en una fiesta, en una concurrencia de gentes de todas clases y sexos”²⁹.

En estos lugares tenían contacto con el mundo exterior, rompiendo así el retiro que debían cumplir. Principalmente se criticaba la secularización de las costumbres, mediante las habituales salidas del monasterio y el consiguiente trato con personas seculares. De hecho, en el caso de la Congregación Claustral el nombre se impuso por tradición popular a modo de ironía, pues *Claustral* proviene de “clausura o cerradura”³⁰ y a sus monjes se les conocía como *claustrales* porque “no guardaban clausura y tenían abiertos los claustros y puertas de los monasterios para cuantos querían entrar y salir de ellos”³¹. Los visitadores de la Claustral Tarraconense se mostraban muy preocupados pues sus monjes “no tienen clausura, sino que salen siempre que quieren de día y de noche, [*ni*] portero que tenga cuidado de abrir y cerrar la puerta, y si bien de noche [*la cierran*], sale y entra el que quiere”³² hasta el punto que incluso “asistían a los bayles, así en lugares públicos como en casas [*particula*]res y bailaban ellos con las mugeres con gran indecen-

de apostasías, de ser sediciosos y revoltosos, y andar de noche armados con ruyn gente, y así muchos están enlazados con muchas maneras de censuras, sin que ellos lo entiendan, porque no se curan de saberlo, como gente que vive con grande olvido de la salud de su ánimas. Este es el estado miserable en que se han hallado los sobredichos religiosos que se han visitado” en E. Zaragoza Pascual, op. cit., 2004, p. 130.

28. G. M. Colombás, op. cit., Tomo séptimo, 1998, parte 2, p. 571.

29. Carta circular de Fray Benito Uría y Valdés del 6 de julio de 1777 A.H.N.M., Sección Clero, Legajo 5871, s.f en E. Zaragoza Pascual, op. cit., 1984, vol. V, pp. 385-396, concr. p. 389.

30. B. Tristany, *Corona benedictina adornada de lo mas precioso de sus singulares prerrogativas con el esmalte de la lurisdiccion Ordinaria, que pueden exercer los presidentes dela muy Ilustre y esclarecida Congregación Claustral de San Benito de la Provincia Tarraconense, Cesaragustana, Navarra y Obispao de Mallorca que ciñe y defiende las personas de los monjes y bienes de los conventos de quien se atreviere a su injuria y les offendieren*, Barcelona, Raphael Figuero, 1677, p. 220.

31. *Enciclopedia Espasa Calpe*, Ministerio de Cultura, Madrid, tomo 13, 1912, voz *claustral*.

32. E. Zaragoza Pascual, op. cit., 2004, p. 128.

cia de su estado y [escándalo] de los que los veyan”³³ al darse cuenta que eran monjes claustrales y no civiles. Para no ser reconocidos lo que hacían “algunos, especialmente de noche”³⁴ era ir “sin hábito, por lo que muchos han [incurrido en pena] de excomunión y irregularidad”³⁵. Lo que realmente preocupaba eran las consecuencias que estas salidas y estos contactos llevaban aparejadas, tal y como luego veremos.

Unas faltas solían acompañar a otras en la relajación de la observancia benedictina siendo una de las más graves la ausencia de una vida en común en favor de una individual “por eso se ha escrito repetidamente, no sin razón, que la vida de los claustrales se parecía más a la de los canónigos seculares que a la de verdaderos monjes”³⁶ regulares circunstancia que ocurría también en el caso de los vallisoletanos entre quienes era frecuente “el escándalo que padecen los seglares de algunos religiosos de no buenas costumbres que olvidados de las obligaciones de su estado viven libremente fuera de sus conventos y no dentro de ellos”³⁷. Los benedictinos, las veces que se encontraban dentro del monasterio, hacían vida individual pasando todo el tiempo en el interior de su celda. De hecho, progresivamente dejaron de acudir a comer en el refectorio para hacerlo de manera individual para lo cual se hacían servir las comidas en sus habitaciones, a lo que los generales de la Congregación de San Benito de Valladolid tuvieron que recordar que “cenen todos o en la cillería o en otra pieza deputada para este efecto y de ningún modo en celdas particulares”³⁸, tal y como acostumbraban los religiosos de la Congregación Claustral quienes tampoco comían “en refitorio comúnmente, exepcto en Advierto y Quaresma”³⁹, pues lo hacían “cada uno por sí, como quería y lo que quería”⁴⁰ es, decir, que sólo comían “algún día juntos por cumplir”⁴¹. Así, se comprende mejor que los monjes pusieran todo su empeño en decorar la celda, su propio espacio individual, a la que se sentían estrechamente ligados y por ello se rodeaban de objetos con los que se identificaban. En definitiva, el monacato benedictino español durante la Edad Moderna vivió una observancia completamente alejada de los preceptos marcados por su fundador, circunstan-

33. E. Zaragoza Pascual, op. cit., 2004, p. 130.

34. Ibidem.

35. Ibidem.

36. G. M. Colombás, op. cit., Tomo séptimo, 1998, parte 2, pp. 525.

37. Carta circular de Fray Juan de la Riba del 12 de junio de 1665 A.H.N.M., Sección Clero, Libro 5871 sf. en E. Zaragoza Pascual, Los Generales de la Congregación de San Benito de Valladolid (1613-1701), Silos, Abadía de Silos, Studia Silensia, 1982, vol. IV, pp. 339-343, concr. p. 341.

38. Carta circular de Fray Juan Lardito del 25 de junio de 1705 A.H.N.M., Sección Clero, Legajo 5871, s.f en E. Zaragoza Pascual, op. cit., 1984, vol. V, pp. 281-288, p. 285.

39. E. Zaragoza Pascual, op. cit., 2004, p.172

40. E. Zaragoza Pascual, op. cit., 2004, p. 129.

41. Archivo del Monasterio de Monjas Benedictinas de Jaca, Papeles sueltos, Discurso sobre el Real Patronato y derecho de los Reyes de España por lo perteneciente a presentación de abadías benedictinas de Castilla, de Aragón y de Cataluña, año 1757.

cia que nos permitirá entender cómo esta situación provocó que los monjes cometieran una serie de “pecados” estéticos.

En cualquier caso, la crítica más recurrente (y sobre la que más nos interesa profundizar ahora) hacía referencia al voto de pobreza que, sin embargo, sólo era visible en las zonas comunes de los monasterios donde reinaba el descuido y el abandono absoluto, mientras que los espacios privados eran justamente criticados por todo lo contrario. Así, los monasterios claustrales “tenían las iglesias mal aderezadas, y los altares mal compuestos, y las cosas del altar suzias”⁴² situación que se repetían en las casas vallisoletanas donde se veía “templos desiertos, los coros indecentes en las más casas () los libros del coro desencuadrados () los monasterios inmundos, las puertas de nuestras casas como si estuvieran quemadas, porque a todas horas se hayan abiertas”⁴³ mientras que, por otro lado, los monjes se detenían en el adorno particular de sus celdas alejándose del voto de pobreza del que “apenas tiene señal de su primer instituto, como se ve en los cuantiosos depósitos de algunos, en los adornos superfluos de muchísimos, en las alhajas y servicios de plata en todos los que pueden”⁴⁴ adquirirlos.

Esa vocación por el lujo en detrimento de la humildad serían consecuencias directas de la vanidad de algunos monjes ligada a su vez al concepto de “moda”, una noción originada en el XVIII y nueva en el ámbito de la clausura. A ella se refería Fray José de Barnuevo, monje visitador de la Congregación de Valladolid, cuando expresaba “estas nuevas modas del siglo ha introducido la vanidad de algunos en el claustro, más no les parecerán a éstos cosa de tanta monta que merezcan esta represión y censura (). Porque ¿qué cosa más extraña y peregrina del claustro que lo que es vanidad del siglo?”⁴⁵. Circunstancia que se vivía por igual en los monasterios de la Congregación Claustral, por ello, las Constituciones de 1662 intentaron, por todos los medios, estimular el sentimiento de pobreza entre sus monjes a los que recomendaban que huyesen “de las bromas como de la peste, y de las palabras que muevan a risa, de las comilonas de lujo, del fasto superfluo y suntuoso de los muebles, del aumento de su estado social y vayan al encuentro de la pobreza”⁴⁶ que, era al fin y al cabo, una de las premisas que más predicó San Benito y de la que más se alejaron los monjes benedictinos españoles de estos siglos. Las referencias en estas cartas moralistas a la “moda”, como vemos, son numerosas y contantes en ambas Congregaciones. A este respecto el vallisoletano Fray Juan Lardito estaba convencido en 1705 de que “fomenta también este daño la frecuencia de jornadas y más las de aparato, gasto y ostentación, en las cuales se conmueven los pueblos a la novedad, no sin la nota de nuestra inconstancia en grave perjuicio de la humildad y

42. E. Zaragoza Pascual, op. cit., 2004, p. 130.

43. Carta circular de Fray Melchor Morales del 11 de julio de 1713 A.H.N.M., Sección Clero, Legajo 1358 en E. Zaragoza Pascual, op. cit, 1984, vol. V, pp. 291-296, concr. p. 292.

44. *Ibidem*.

45. Carta circular de Fray José de Barnuevo el 24 de julio de 1725 A.H.N.M., Sección Clero, Legajo 5110, ff. 18v-22r en E. Zaragoza Pascual, op. cit, 1984, vol. V, pp. 307-315, concr. p. 312.

46. *Constitutiones* op.c it., 1662 (reimpresión de 1737), p. 81.

la santa pobreza⁴⁷ y se pregunta de forma retórica “¿Muchas [más] alhajas para la vanidad que para la necesidad?”⁴⁸. Fruto de la vanidad era considerada, asimismo, la rica vestimenta a imitación de la de los seglares, emulando las modas del momento que se convertían en tendencia también dentro del claustro. Así lo denuncian repetidas cartas de visitantes vallisoletanos como la redactada por Fray Benito de la Torre en 1701⁴⁹, algo de lo que todavía se quejaba Fray Benito Uría en 1777, quien criticaba que del “principio de vanidad o ligereza pueril nace el uso de gorros y coquetas, el cual se va haciendo tan común que apenas salen los jóvenes del colegio de teología, cuando no dudan en presentarse con una coqueta pulida o un gorro fino”⁵⁰. Las cartas escritas por los visitantes claustrales también recogen estas mismas prácticas, pues habían observado que algunos monjes “vestían sedas, medias de pelo, llevaban mangas abiertas, botones de oro, y piedras preciosas, grandes listones de seda en los çapatos, muchos cabellos y topetes”⁵¹ vestimentas y complementos con los que iban a la moda.

Esta vanidad se extendió a la decoración de las celdas, sobre cuyos alardes estéticos existen muchas referencias que inciden en el “aseglarado aseo de sus camas, habiéndose olvidado tan del todo el uso de la estameña”⁵² considerada como un textil sencillo, propio del estado monacal y que, sin embargo, ninguno utilizaba. La rica y excesiva decoración de las celdas -en la que profundizaremos a continuación- no eran sino síntoma de la debilidad propia de las gentes de mundo a la que se sumaron los monjes al no cumplir el precepto de clausura, tener contacto con seglares y comprobar cómo se vivía en el exterior, viviendo la moda como verdaderos hombres de su tiempo.

47. Carta circular de Fray Juan Lardito del 25 de junio de 1705 A.H.N.M., Sección Clero, Legajo 5871, s.f en E. Zaragoza Pascual, op. cit, 1984, vol. V, pp. 281-288, concr. p. 282.

48. Carta circular de Fray Juan Lardito del 25 de junio de 1705 A.H.N.M., Sección Clero, Legajo 5871, s.f en E. Zaragoza Pascual, op. cit, 1984, vol. V, pp. 281-288, p. 286.

49. “Que ningún monje ni fraile lego se vista interior ni exteriormente de tela lustrosa; tengolas por tales las de pelocamello doble o sencillo o camellón por más que se moje. Y también tengo por indecente los calzones blancos de gamuzas o ante o cualquier otra tela que no sea de paño o estameña negra o parda, y así prohíbo de todo punto las telas lustrosas y calzones de este género, como también las ropillas y gorras aseglaradas. Y por que he visto en algunas casas que los hermanos legos se visten de estameña cuasi negra, mano a Padres Visitadores no lo permitan sino es que los vistan de negro o estameña parda que no se confunda con el color negro. Y para que esto tenga su debido cumplimiento mando a Padres Visitadores que en todos sus conventos así grandes como pequeños. Den el vestuario a todos los monjes frailes y legos a su tiempo en especie y no en dinero, por no ver las indecencias con que andan así unos como otros; que si reciben el vestuario en dinero lo gastan en otras cosas ajenas de nuestro estado, especialmente en los monasterios pequeños en que suelen algunos monjes andar con suma indecencia” Carta circular de Fray Benito de la Torre del 29 de junio de 1701 A.H.N.M., Sección Clero, Legajo 5871, s.f. en E. Zaragoza Pascual, op. cit, 1984, vol. V, pp. 278-281, concr. p. 279.

50. Carta circular de Fray Benito Uría y Valdés del 6 de julio de 1777 A.H.N.M., Sección Clero, Legajo 5871, s.f en E. Zaragoza Pascual, op. cit, 1984, vol. V, pp. 385-396, concr. p. 392.

51. E. Zaragoza Pascual, op. cit., 2004, p. 198.

52. Carta circular de Fray Melchor Morales del 11 de julio de 1713 A.H.N.M., Sección Clero, Legajo 1358 en E. Zaragoza Pascual, op. cit, 1984, vol. V, pp. 291-296, concr. p. 292.

Objetos “aseglarados, profanos, pueriles y afeminados”

¿Qué usos y enseres merecen tal censura? ¿A qué alhajas se refieren en concreto? Aunque la aparición de los objetos y muebles personales es escasa en la documentación (pues las críticas de los monjes visitantes se centran en reprochar la vida lujosa sin detenerse en descripciones mobiliarias), sí encontramos algunas menciones expresas a determinadas posesiones, lo cual nos permite conocer qué tipologías seguían e interpretar su valor tanto económico como simbólico, ya que fuera de los muros del monasterio, muchas de estas piezas únicamente podían ser adquiridas por una élite acomodada⁵³. Todo signo de ostentación, de gusto femenino, profano, pueril o seglar que condujera a placeres y excesos debía ser eliminado⁵⁴. Así lo expresan tajantemente los monjes visitantes de la Congregación de San Benito de Valladolid, quienes recomendaban prescindir del “aseo aseglarado de las camas, quitando las colgaduras y otros afeminados aseos de colchas profanas, cobertores de Inglaterra”⁵⁵. Esta despectiva mención de *aseo aseglarado de las camas* refiriéndose a los muebles de descanso y a los textiles con que se decoraban los aposentos, revela un rechazo a la moderna idea de privacidad e intimidad, ligada al confort y al gusto particular del usuario que había arrinconado la austera estameña, como se ha visto antes. La documentación habla de *colgaduras*, es decir, los paños con que se entoldaban las camas⁵⁶, que de acuerdo con esta información serían camas ricas que para algunos estudiosos estaban compuestas de los siguientes elementos: “cielo, cenefas, cortina de cabecera, telliza o colcha y rodapié”⁵⁷. Sin embargo, por *colgaduras* también se entendía en la época, en un sentido más amplio, el conjunto de piezas textiles que ornaban y completaban la habitación: desde la alfombra que pisaban, pasando por las telas dispuestas sobre los muebles, las colgaduras de la cama, los cortinajes para

53. En torno al concepto de lujo y sus implicaciones morales gira J. Sempere y Guarinos, “Historia del Lujo y de las leyes suntuarias en España”, Madrid, 1787; importante fuente contemporánea para los estudios sociales y culturales que se han ocupado de este “uso y abuso de cosas superfluas”. Sobre la generalización del consumo de distintos objetos suntuarios y su lectura en el ámbito de la decoración y la cultura material de época moderna se reflexiona en C. Abad Zardoya, “La vivienda aragonesa de los siglos XVII y XVIII. Manifestaciones del lujo en la decoración de interiores”, Artígrama. Revista del Departamento de Historia del Arte, nº 19, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 2004, pp. 409-425. En este estudio se plantea una interesante definición teórica del “lujo como indicador de riqueza o distintivo social” y su representatividad, una perspectiva que nos interesa especialmente para nuestros fines. En este sentido, agradecemos a la profesora Carmen Abad Zardoya las indicaciones y observaciones ofrecidas a este respecto.

54. Con respecto a las censuras morales a la ostentación por parte del clero, debemos recordar que, lógicamente, el rechazo a la relajación de costumbres de las órdenes seculares trascendía los límites de la institución benedictina y tuvo implicaciones históricas y económicas. De hecho, constituyó, a lo largo del siglo XVIII, un argumento de peso para un incipiente anticlericalismo, que cristalizaría en el siglo XIX. Véanse V.M. Arbeloa Muru, “Clericalismo y anticlericalismo en España (1767-1930). Una introducción”, Madrid, 2009 y R. Fernández y J. Soubeyraux (eds.), op. cit.

55. E. Zaragoza Pascual, op. cit., 1984, vol. V, 291-296, concr. p. 292.

56. Voz “Colgadura” en S. Rodríguez Bernis, *Diccionario de mobiliario*, Madrid, Ministerio de Cultura, 2006, p. 115. “Paño o conjunto de paños de cualquier tipo, con los que se cuelgan, tienden, empalian, entoldan o tapizan las paredes y vanos de una habitación. También, el conjunto de cortinajes de una cama”.

57. A. López Castán, “La ebanistería madrileña y el mueble cortesano del siglo XVIII”, Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, Departamento de Historia y Teoría del Arte, vol. XVI, 2004, pp. 129-150, concr. p. 136.

puertas y vanos, o incluso las sargas y los tapices de pared. Elementos todos ellos que podrían estar presentes en este ámbito monacal y que revestirían las superficies de la celda dotándola de calidez y suntuosidad. Además, permitían la opción de ir transformando la habitación conforme los rigores o dulzuras de las estaciones hicieran más convenientes las lanas o las sedas que, en aquella España de la época, podían ser tanto de origen nacional como de importación china y a menudo bordadas⁵⁸. Estas piezas, por otra parte, ponían en relación el ámbito monástico con otros modos de vida de la época, algunas de ellas exóticas y evocadoras de lugares lejanos⁵⁹. La despectiva asociación al mundo de lo femenino -*afeminados aseos*- y a los edredones de adorno que tildan de *colchas profanas*, no hace sino subrayar el posible decorativismo y variedad de motivos y temas de las denostadas telas. Textiles posiblemente ligados a la fecunda imaginaria de motivos orientalizantes y galantes muy en boga en aquella época. En cuanto a los *cobertores de Inglaterra*, se hace referencia al paño o cubierta con el que se cubría la cama, y la sugerencia a su origen británico, recordemos el importante desarrollo de la industria textil de la época, las calificaría como mantas de importación y, al mismo tiempo, de gran calidad⁶⁰.

El brillo y valor de la plata parecía complacer más de lo debido a nuestros frailes, pues Fray Benito Uría, en 1777, debía recordar a abades y monjes de la Congregación de San Benito de

58. N. Rothstein y S. M. Levey, "Furnishings, c. 1500-1780", en D. Jenkins (ed.), *The Cambridge History of Western textiles*, Vol. I, Cambridge, Cambridge University Press, 2003, pp. 631-658, espec., p. 649-651. Lamentablemente, no se ha profundizado en el estudio sobre el consumo de textiles de filiación e inspiración asiática en un contexto tan concreto como el de las comunidades de clausura españolas, o al menos, no tanto como en el caso de los objetos lacados y de las cerámicas orientales. En esta ausencia de estudios sobre los textiles insiste M^a P. Aguiló Alonso, "El coleccionismo de objetos procedentes de Ultramar a través de los inventarios de los siglos XVI y XVII", *Relaciones artísticas entre España y América*, CSIC, Madrid, 1990, pp. 107-149, espec., p. 128.

59. A este respecto, resultó fundamental M. Alfonso Mola y C. Martínez Shaw (com.), "Oriente en Palacio. Tesoros asiáticos en las colecciones Reales Españolas", Madrid, Patrimonio Nacional, 2003, exposición donde se incluían numerosas piezas que formaban o habían formado parte de colecciones religiosas. Más reciente y centrada en el estudio de una colección particular decimonónica, F. Tabar de Anitúa (com.), "Lujo asiático. Arte del Extremo Oriente y Chinerías en el Museo Cerralbo", Madrid, 2003, cuyo título, inspirado en una expresión hecha, sugiere las connotaciones suntuarias que las mercaderías orientales han tenido tradicionalmente entre los coleccionistas europeos y, más concretamente, españoles. Por otra parte, y en lo relativo al mobiliario y el ajuar doméstico de origen asiático oriental en la Península, debe acudirse a los siguientes trabajos: M^a P. Aguiló Alonso, "Via Orientalis" 1500-1900: la repercusión del arte del Extremo Oriente en España en mobiliario y decoración", en M. Cabañas Bravo (coord.), *Actas del congreso El arte foráneo en España: presencia e influencia*, 2005, pp. 525-538; M^a P. Aguiló Alonso, "El interés por lo exótico. Precisiones acerca del coleccionismo de arte namban en el siglo XVI", en LX Jornadas de Arte. El arte en las Cortes de Carlos V y Felipe II, 24-27 de noviembre de 1998, Madrid, CSIC, 1999, pp. 151-168. Asimismo, un estudio del comercio artístico con Asia Oriental a través de Filipinas puede verse en M. Estella Marcos, "Tráfico artístico entre Filipinas y España, vía Acapulco", en F. Solano Pérez Lila, F. Rodao García y L.E. Togores Sánchez (coords.) *Extremo Oriente Ibérico: investigaciones históricas, metodología y estado de la cuestión*, 1989, pp. 593-606. Por último, consúltese la compilación de estudios de E. Barlés Báguena y D. Almazán Tomás (coords.), "Monográfico. Las colecciones de arte Extremo-Oriental en España", *Artigrama. Revista del Departamento de Historia del Arte*, n^o 18, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 2003, pp. 15-270.

60. Se señala el aumento de la exportación de ropa de cama manufacturada en Inglaterra en N. Rothstein y S. M. Levey, "Furnishings, c. 1500-1780", en D. Jenkins (ed.), *The Cambridge History of Western textiles*, Vol. I, Cambridge, Cambridge University Press, 2003, pp. 631-658. La pujanza de las manufacturas inglesas ha sido bien puesta en relación con la internacionalización del consumo de objetos "de lujo" en M. Berg, "Luxury and Pleasure in Eighteenth-Century Britain", Oxford, Oxford University Press, 2005.

Valladolid que su propia “Constitución prohíbe toda plata en los ajuares particulares del uso del monje, exceptuando sólo el engaste de alguna reliquia que no exceda de cien reales de precio”⁶¹. Por ello, preguntaba “con qué autoridad, pues, se le concede licencia al monje para tal y tanto exceso, no lo alcanzo”⁶² es decir, era algo que estaba fuera de toda comprensión y rogaba que se dejaran de utilizar “por el amor de Dios, con la decencia y mayor utilidad de la plata en puños de bastones, en cajas, en cubiertos de mesa y otros ajuares. Toda disculpa no es más que un disfraz que sugiere la vanidad de un corazón seducido”⁶³. En este mismo sentido se expresaba el también vallisoletano Fray Melchor Morales, quien recomendaba abandonar este tipo de ornatos con la esperanza de poder “remediar los excesos en punto de pobreza, porque estando prohibido en ellas que los monjes de nuestra Congregación tengan joyas ni piezas de oro, ni de plata, ni de otro metal precioso, salvo el engaste de alguna reliquia”⁶⁴, que como en el caso anterior su decoración no superase los cien reales de precio. Tampoco permitía que tuvieran “para su uso y servicio dichas alhajas, ni tapicerías, ni escritorios preciosos, ni otra cosa que huelga de profanidad (...) Padres Visitadores pasen a quitarles todo lo que por la leyes está prohibido, sin permitir cajas de plata, ni servicios de mesa del mismo metal, ni otras puerilidades semejantes”⁶⁵. Puerilidades que en el caso de la Congregación Claustral eran incluso peligrosas pues los monjes visitadores detectaron en algunos religiosos “tenían y traían armas ofensivas y defensivas, sin licencia”⁶⁶. Esta posesión se consideraba como algo opuesto a la paz propia de los monjes, por lo que las Constituciones claustrales tuvieron que subrayar el hecho de que no se permitía la tenencia de “pedreñales, pistolas, carabinas, puñales, dagas, y otros objetos que ocultamente llevan armas”⁶⁷.

A este respecto resulta muy interesante la referencia que recoge el ya citado vallisoletano Fray Benito Uría en una carta fechada el 6 de julio de 1777, cuando dice que:

“las celdas de algunos parecen escaparates; allí, se ven las láminas y finas pinturas, los escritorios bronceados y concheados, las papeleras charoladas, y lo que es más, relojes de valor excesivo. ¿Son estas celdas de monjes o lonjas de mercaderes? Si miramos las personas se ve (con rubor lo presencié algunas veces) que en una concurrencia de seculares de la primera estofa, quedan estos o escandalizados o sonrojados, no pudiendo presentar una muestra o una caja de tanto coste y primor como la de un monje”⁶⁸.

61. Carta circular de Fray Benito Uría y Valdés del 6 de julio de 1777 A.H.N.M., Sección Clero, Legajo 5871, s.f en E. Zaragoza Pascual, op. cit., 1984, vol. V, pp. 385-396, concr. p. 391.

62. Ibidem.

63. Ibidem.

64. Carta circular de Fray Melchor Morales del 11 de julio de 1713 A.H.N.M., Sección Clero, Legajo 1358 en E. Zaragoza Pascual, op. cit., 1984, vol. V, pp. 291-296, concr. p. 294.

65. Ibidem.

66. E. Zaragoza Pascual, op. cit., 2004, p. 130.

67. *Constituciones op. cit.*, 1662 (reimpresión de 1737), p. 84.

68. Carta circular de Fray Benito Uría del 6 de julio de 1777 A.H.N.M., Sección Clero, Legajo 5871, s.f en E. Zaragoza Pascual, op. cit., 1984, vol. V, pp. 385-396, concr. p. 391.

El *escaparate*, mueble con puertas y costados de vidrio también conocido como ‘urna’⁶⁹, se utilizaba en las casas nobles para mostrar los objetos más preciados, delicados y valiosos de la familia, identificando a sus poseedores quienes mostraban orgullosos su contenido vanagloriándose de su procedencia, su elevado rango y su fino gusto. Idéntico uso le daba el monje benedictino que a su llegada al monasterio llevaba consigo una suerte de ajuar familiar, que iba acrecentando con el paso de los años y que, sin duda alguna, vulneraba la pobreza y austeridad que se les suponía. De hecho, el monje debía considerar familia a la comunidad en la que había ingresado, y una vez que profesaba en el monasterio tenía que despojarse de todo aquello que hubiese pertenecido a su vida secular anterior. Sin embargo, era difícil olvidarse de su pasado y la mayoría desobedecía lo que preconizaba la Regla de San Benito.

En cuanto a las pequeñas obras de arte como *láminas y finas pinturas*, es decir, estampas y pinturas en distintas técnicas y formatos, debemos relacionarlas con la típica actividad del pequeño coleccionista particular del XVIII⁷⁰. En sus gabinetes y galerías, se reunían junto a todo tipo de objetos curiosos, rémora del mundo de las *wunderkammer*, o cámaras de maravillas⁷¹, una serie de obras de pequeño y mediano formato, al alcance de sus posibilidades económicas, más menguadas que las del gran coleccionismo eclesiástico y aristocrático. La temática, muy diversa, abarcaba los asuntos religiosos, el paisaje, los bodegones y floreros o el retrato, y se materializaban a través de técnicas tan diversas como el óleo sobre lienzo y tabla, el grabado, la encáustica o incluso el emplumado.

La alusión que la citada carta realiza sobre el mobiliario de las celdas es realmente interesante. Dada la vocación de estudio esperable entre los internos, el *escritorio* era una pieza angular en sus vidas. Además de emplearlo para estudiar, los monjes también le otorgaban un uso de escritorio en el sentido más literal del término, ya que sobre él redactaban las cartas sobre cuya proliferación tanto se quejaban los dirigentes de la orden⁷². El escritorio como mueble indivi-

69. Véase la definición ofrecida por A. López Castán, op. cit., p. 137 y, para profundizar más en esta tipología tan hispánica, la Tesis Doctoral de A. Morera Villuendas, “El escaparate, un mueble para una dinastía: ostentación y devoción en el Madrid de los siglos modernos”, Madrid, UNED, 2010.

70. Para aproximarse a este tipo de coleccionismo, véase D. Sagaste Abadía, “Naturam et artem sub uno tecto. Las colecciones pictóricas del ilustrado Pedro Franco Dávila (1711-1786)”, Artígrama. Revista del Departamento de Historia del Arte, n° 24, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 2009, pp. 391-411. Asimismo, se interpreta la disposición de estas pinturas y con qué objetos eran combinados en C. Abad Zardoya, “La casa y los objetos. Espacio doméstico y cultura material en la Zaragoza de la primera mitad del XVIII”, Zaragoza, Delegación del Gobierno en Aragón, 2005, espec. pp.87- 140. concr. 90-92.

71. Sobre el fascinante mundo de las *wunderkammer*, *kunstkammer* y otras formas de exhibición premodernas, son dos clásicos J. von Schlosser, “Las cámaras artísticas y maravillosas del Renacimiento tardío: una contribución a la historia del coleccionismo”, Madrid, Akal, 1988 y O. Impey y A. MacGregor, “The Origins of Museums The Cabinet of Curiosities in Sixteenth- and Seventeenth-Century Europe”, Oxford, Oxford University, 1985.

72. Una carta de Fray Benito Pañeres se hacía eco de la arraigada costumbre monacal de escribir cartas de los monjes indicando lo siguiente “debo advertir a los Padres Visitadores de orden de la Congregación, celen con la mayor vigilancia el remedio al introducido abuso de la frecuencia de cartas en que el mismo malogro del tiempo que se pierde se compra a costa de lo mucho que se gasta” Carta circular fechada el 2 de junio de 1717 A.H.N.M., Sección Clero, Legajo 5110, ff. 3v-7r en E. Zaragoza Pascual, op. cit, 1984, vol. V, pp. 296-301, cr. p. 301. Por su parte Fray

dualizado era una necesidad del monasterio casi histórica, pues las comunidades medievales ya contaban con un *scriptorium* común que con la llegada de la celda (al sustituir ésta al dormitorio común) también se vio anulado en favor del mueble individual. Por ello, a partir de entonces, los monasterios tuvieron que encargarse de la ejecución de estos muebles⁷³. A lo largo del siglo XVIII, el escritorio, *secrétaire* o *buró*, experimentó una gran evolución y, como se ha señalado, “la complejidad tipológica caracterizaba los muebles de escribir”⁷⁴ de esta época similar a la sofisticación y multiplicación de formas que distinguiría el mobiliario por toda Europa. Al tradicional escritorio papelería española se sumarían los modelos franceses de puerta abatible (*à batant*), un tipo vertical con tapa abatible y cajones frontales, y el de “mesa de tambor” o “de cilindro” (*à cylindre*). También se daba un modelo de mesa plana con cajonera en el faldón, derivado del *bureau plat* francés. Dado que en el caso de España⁷⁵ y con respecto al mueble del siglo XVII, se experimenta una similar especialización, la nómina de muebles en torno al escritorio del monje podría completarse con distintos muebles de asiento, cómodas, biombos, arcas para guardar ropajes y ropa de cama, estantes, armarios y mesas de arrime que, posiblemente, estarían lacados, decorados con taraceas, tapizados en el caso de los asientos y rematados, en los casos más lujosos, con apliques y guarniciones de bronce dorado a fuego u *ormoulu*.

Además, no es gratuita la descripción que dedica Fray Uría a los escritorios, definiéndolos como *bronceados y concheados*, puesto que ayudan a definirlos como muebles suntuarios. Por una parte, el término *bronceado* hace referencia a las cerraduras, guarniciones, apliques, asas, fileteados y remates realizados en bronce, frecuentemente dorado. Más interesante es la mención a la técnica del *concheado* o *enconchado* a la que algunos estudiosos definen como “marquetería cuyo efecto decorativo reside en la combinación de nácar con otros materiales, como maderas,

Juan Baptista Lardito señalaba “Es cosa increíble cuanto se gasta en cartas inútiles de pascuas y parabienes y otras cosas de esta calidad, siendo ocasión que le gaste con igual ociosidad quien las recibe, empleando la Religión no cortas cantidades en portes (...) conténtome mandar, como mando, que del todo se excusen cartas que no contienen algún negocio preciso, mandando asimismo que no responda quien las recibiere, y así lo ejecutaré yo, sin omitir el debido castigo” Carta circular del 25 de junio de 1705 A.H.N.M., Sección Clero, Legajo 5871, s.f en E. Zaragoza Pascual, op. cit., 1984, vol. V, pp. 281-288, concr. p. 281

73. Baste decir que para el monasterio jerónimo de San Lorenzo de El Escorial se manufacturaron entre 1571 y 1599 cuarenta escritorios, veinticinco de ellos destinados a las celdas, según el estudio de M^ª. P. Aguiló Alonso, *Orden y decoro. Felipe II y el amueblamiento de El Escorial*, Madrid, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2001, p. 81. La misma autora ha investigado sobre escritorios de la centuria anterior en M^ª. P. Aguiló Alonso, “Muebles y escritorios en las colecciones de Vicencio Juan de Lastanosa”, en C. Morte García (com.), *Vicencio Juan de Lastanosa (1607-1681). La pasión de saber*, Huesca, Instituto de Estudios Altoaragoneses, 2007, págs. 97-107.

74. Para conocer la extensa variedad tipológica del mobiliario español dieciochesco, nos remitimos al excelente estudio de A. López Castán, op. cit., p. 137 y para una precisa clasificación de su funcionalidad en el contexto de los ajuares domésticos C. Abad Zardoya, op. cit., 2005, espec. pp.87- 140.

75. M^ª. P. Aguiló Alonso, “El mueble en España. Siglos XVI y XVII”, Madrid, CSIC, Antiquaria, 1993 y C. Castellanos Ruiz, “El mueble español del siglo XVIII”, en *El mueble del siglo XVIII*. Francia, España y Portugal, Barcelona, 1989. pp. 38-80. S. Rodríguez Bernis, op. cit. p. 147.

concha de tortuga, hueso o marfil⁷⁶. Es este un término empleado principalmente para referirse a obras novohispanas de los siglos XVII y XVIII, y a los portugueses del XVIII y, de hecho, era muy habitual la importación a la Península de mobiliario y objetos procedentes de las colonias americanas, que en ocasiones reutilizaban materiales y tablas previamente elaboradas en el continente asiático y que se hibridaban en Nueva España con formas y técnicas locales, dando lugar a muebles singulares y apreciados entre las élites españolas⁷⁷.

Asociada al escritorio encontramos la *papelera*, guardapapeles o *cartonnier*, que era un mueble compartimentado para contener papeles y no (como ocurre en la actualidad) para tirarlos. Originado a mediados del siglo XVII, se sofisticó por influencia francesa a partir del siglo XVIII y “podía presentarse exento o adosado al escritorio, con o sin tablero abatible”⁷⁸. Su condición de *charoladas* o *lacadas* alude a un fenómeno común en la Europa del XVIII, la fascinación por los muebles y objetos de factura japonesa lacados y con decoración de tipo *maki-e* o maqueadas. Diferentes manufacturas nacionales perseguían la imitación más perfecta del acabado brillante, satinado e inmaterial de las lacas japonesas, mediante diversos procedimientos y barnices que adornaban paneles decorativos y muebles de todo tipo. Los resultados alcanzaron un aspecto y calidad variables, como el *Japanning* inglés, los muebles *Vernis Martin* franceses o los charoles en el caso español. En el caso de la Península Ibérica, además, existía una tradición previa de presencia histórica de objetos lacados de arte Nambán desde el siglo XVII en conventos y monasterios de ordenes misioneras y con vinculaciones a la Corona española⁷⁹. A ello hemos de sumar la llegada a España de muebles novohispanos de exportación a través de la ruta comercial del Galeón de Manila, en los que se hibridaban técnicas, temas y materiales tanto orientales como americanos.

Tampoco es de extrañar la existencia de *relojes de valor excesivo*. Si bien el reloj, ingenio tecnológico antaño reservado a príncipes y poderosos, había visto extendido su uso, continuaba siendo un valioso objeto suntuario de especial significación y prohibitivo precio. En el contexto del monasterio, además, supone la intromisión del tiempo profano en el tiempo litúrgico. La posesión de un reloj en la celda distinguía a su propietario y servía como un sistema preciso, científico y moderno de ordenar lo cotidiano, frente al sistema tradicional que marcaba y regulaba la jornada y las ocupaciones del monje, distribuyéndolas en Maitines, Laudes, Prima, Tercia, Sexta, Nona, Vísperas y Completas. Vinculados a la astronomía y la mecánica, los relojes salieron en la Edad Moderna del ámbito cortesano al que habían estado restringidos en los siglos XIV y XV y a

76. S. Rodríguez Bernis, op. cit. p. 147.

77. Véase M^o D. Alfonso Mola y C. Martínez Shaw (com.) “El Galeón de Manila”, Sevilla, Fundación Focus-Abengoa, 2000. También P. Aguiló Alonso, “Muebles enconchados americanos, portugueses e indoportugueses”, *Archivo español de arte*, Tomo 51, N^o 203, 1978, pp. 337-345 y P. Aguiló Alonso, “Presencia del mueble virreinal americano en España”, en AAVV, *El mueble del siglo XVIII: nuevas aportaciones a su estudio*, 2009, pp. 19-32.

78. S. Rodríguez Bernis, op. cit., p. 186. Véase también C. Abad Zardoya, op. cit., 2004, p. 421.

79. Veáanse Y. Kawamura, “Coleccionismo y colecciones de la laca extremo oriental en España desde la época del arte namban hasta el siglo XX”, en E. Barlés Báguena y D. Almazán Tomás (coords.), op.cit., 2003, pp. 211-230 y A. García Sanz y A. Jordán Gschwend, “Vía Orientalis: objetos del Lejano Oriente en el Monasterio de las Descalzas Reales”, *Reales Sitios*, 1998, año XXXV, n^o 138, Madrid, pp. 25-39.

lo largo de los siglos XVII y XVIII formarían parte de gabinetes particulares, por su combinación de un elemento natural como el tiempo, dominado y sistematizado por el ingenio humano. En esta época era común la utilización de materiales que embellecían la caja que contenía la maquinaria, especialmente las aplicaciones de oro, plata o bronce dorado de estética *rocaille*. En algunos casos se combinaban con figuritas de porcelana china y europea⁸⁰ e, incluso, se añadían pequeñas figuras autómatas. Ejemplos más modestos eran elaborados en latón y plata, posteriormente dorados, y en cuya caja se aplicaba una decoración con los motivos más diversos. Conforme avanzaba el siglo se decantaban por los temas galantes, pastoriles y pintorescos y el diseño curvaba sus líneas que se ornaban con esmaltes, motivos grabados o taraceas en diversos materiales como carey o madera⁸¹. En cualquier caso, estos relojes de sobremesa eran el complemento inexcusable en la decoración de interiores dieciochesca y concretaban una serie de aspiraciones científicas que no excluían la ostentación y distinción del propietario. En definitiva, un objeto extraordinario y fuera de lo común, no sólo intramuros del monasterio. Para estos benedictinos podía ser regalo o inversión costosa, de probable origen inglés o francés, y marcaría dos horarios distintos para el monje: el horario de la comunidad, público y general, frente a su tiempo privado, marcado por el giro de las agujas en el interior de su celda.

Amén de este diverso amueblamiento y ajuar textil, estos interiores se terminaban de decorar con otro tipo de objetos seleccionados por el propietario⁸². Pequeñas cajitas de mucho *coste y primor* y otros complementos conformaban el entorno a mano del monje. Hay un tipo de caja que se menciona repetidas veces en la documentación estudiada, aquella que cumplía la función específica de tabaquera sobre la que tenemos documentado su uso de manera general entre los benedictinos, ya que “se admitía el uso de polvo de tabaco o rapé; quien más o quien menos poseía una artística y costosa tabaquera –a menudo varias- y podía ufanarse de tabaquista-”⁸³ y era tremendo el “exceso que se ha[bía] introducido entre los monjes del uso del tabaco de humo, con gran perjuicio de la salud para muchos e indecencia”⁸⁴ para todos. Una costumbre que llegó a ser

80. Como los relojes de Pierre Le Roy (1717-1785). Un ejemplo de ello en el catálogo Orientando la mirada. Arte asiático en las colecciones públicas madrileñas. Madrid, 2009 pp. 138-139.

81. Véanse los relojes de Boulle en “Objetos de arte. Pequeña escultura, relojes”, Barcelona, 1989, p. 67.

82. Así ocurría en otras comunidades religiosas, incluso femeninas, tal y como se puede ver en el catálogo de la muestra Á. de la Morena (com.), “Clausuras: tesoros artísticos en los conventos y monasterios madrileños”, Madrid, Comunidad de Madrid, Dirección General de Patrimonio Histórico, 2007, se reunieron una serie de objetos y obras de arte vinculados principalmente a la piedad privada y la actividad doméstica de las moradoras de aquellos conventos. La selección muestra un vivo contraste entre aquellos de carácter más popular (como cerámicas de hornos españoles y Niños Jesuses para devoción personal), con otros de carácter más suntuario y elevada factura. Por otra parte, se ha estudiado un ámbito similar en M^o L. Sánchez Hernández, “El mobiliario en el espacio conventual femenino”, en El mueble del siglo XVIII: nuevas aportaciones a su estudio, Barcelona, Associació per a l’Estudi del Moble, Museu de les Arts Decoratives : Institut de Cultura de Barcelona, 2009, pp. 75-88.

83. G. M. Colombás, op. cit., Tomo séptimo, 1998, parte 2, pp. 552.

84. E. Zaragoza Pascual, op. cit, 1984, vol. V, p. 259.

notoria en el caso concreto de la comunidad benedictina de San Juan de la Peña⁸⁵, monasterio perteneciente a la Congregación Claustral Tarraconense Caesaragustana, y que se inserta en la extraordinaria generalización de pequeños placeres íntimos y sociales como el consumo de tabaco o café en la sociedad del XVIII europea.

Asimismo, en la documentación vallisoletana encontramos una curiosa mención, no sabemos si exagerada, a partir de una pregunta que cuestiona “¿de qué servirá al monje muerto al mundo por su estado una celda de tres o cuatro o más aposentos con todo género de retretes y otras disposiciones, para la familia de un seglar muy acomodado?”⁸⁶. El monje muerto al mundo, es decir, retirado de la vida secular, pocas alhajas precisa, aunque lo que aquí nos interesa destacar es el término *retrete* sobre el que la documentación se puede estar refiriendo a sillas y mesitas de retrete. Moderna y conveniente tipología para la higiene personal, con un tablero de mármol sobre madera y un hueco para guardar una bacinilla junto al lecho nocturno⁸⁷ quizá era el único elemento decorativo de la celda que se ajustaba a una necesidad humana.

A modo de conclusión

Si bien es complicado reconstruir una visión exacta de cómo pudo ser el entorno habitado por estos monjes, sí que podemos determinar que habitaron en un conjunto con vocación de comodidad, belleza y lujo en cuanto a las texturas, colores y calidades de los objetos de que se hacían rodear; un aspecto posibilitado por su erudita formación intelectual, su elaborado gusto y la elevada extracción social de la que muchos procedían antes de entrar a formar parte de la Congregación. Algunas notas comunes a estos ambientes son la valoración de los objetos en función de la nobleza de sus materiales, de sus acabados, de su origen y también de su rareza. Especial significación tenían los muebles de evocación exótica aunque fueran de manufactura europea (como los *enconchados* y *charolados* que se citan en la documentación manejada), así como la predilección por objetos ricos, como *puños de bastón*, *tabaqueras* y *relojes*. Una mundanidad no alejada del concepto de “moda”, que les mantenía vinculados a su tiempo y a los usos sociales de las élites a las que por cuna pertenecían. Una emulación a pequeña escala del coleccionismo de la nobleza y el alto clero de la época. Toda esta suma de elementos permitía al benedictino anónimo habitar en un espacio lujoso y confortable. En definitiva, vivían en una moderna unidad de habitación que, si bien había sido concebida en origen para la vida rigurosa del monje, fue

85. Los monjes de San Juan de la Peña mascaban hojas de tabaco y escupían las sustancia sobrante en unas esterillas durante la celebración del Oficio Divino, costumbre que fue reprochada en el capítulo celebrado el 10 de junio de 1699 en el que se recomendó que “en la iglesia se escuse de tomar tabaco por la mayor decencia, mayormente antes y después de decir missa”. Biblioteca Pública de Huesca, *Libro Actas de Gestis 1681-1721*, fol. 173 esta circunstancia se explica con mayor detenimiento en N. Juan García, *San Juan de la Peña y sus monjes*. op. cit., p. 254.

86. Carta circular de Fray Juan Lardito del 25 de junio de 1705 A.H.N.M., Sección Clero, Legajo 5871, s.f en E. Zaragoza Pascual, op. cit, 1984, vol. V, pp. 281-288, p. 286.

87. A. López Castán, op. cit., p. 137.

posteriormente secularizada y adaptada a los parámetros de la decoración de interiores propia de la Europa del momento⁸⁸.

Por otra parte, resulta intrigante cómo, supuestamente alejados del mundanal ruido, no digamos ya de los principales centros de mercado artístico y de los focos de creación artesanal de la época, estos monjes eran capaces de conocer, valorar y adquirir determinados enseres. Consideramos que pudieron darse dos posibles vías de entrada de estos objetos. En primer lugar, la compra a título personal haciendo uso de su capital privado⁸⁹, favorecida por la frecuente y flagrante desobediencia a la clausura, ya comentada, que les permitía una serie de correrías por entornos más idóneos para el consumo de lujo. En segundo lugar, el monje podía ser receptor de regalos por parte de su círculo social secular. Unas amistades que formaban parte de su vida ajena a la clausura y con la que se mantenía comunicado mediante correspondencia. Al ser una práctica *invisible*, la cuestión de la adquisición de objetos de lujo –bien por compra o bien por regalo– en el ámbito monástico es un aspecto poco estudiado. Esta circunstancia se debe a que en la documentación administrativa de los monasterios benedictinos (libros de fábrica, libros de cuentas, actas de gestis, libros de mensa, contratos y otros documentos), no consta la recepción ni compra de ajuar doméstico a título individual por parte de los monjes, a diferencia de lo que ocurre con los bienes comunales, los cuales sí figuran en este tipo de manuscritos. Esta capacidad adquisitiva debe ponerse en relación con una crítica frecuente en los informes: la continua mención al estado deplorable de las zonas comunes frente al lujo desplegado en las zonas individuales, es decir, las Bien al contrario, la documentación suele subrayar la humildad de los enseres para enfermerías, hospederías así como otras estancias restringidas al uso de personas externas a la comunidad donde abundaban los cacharros y ollas pobres que hacían creer que estos monjes habitaban en la pobreza cuando sabemos que no era así, pues vivían notablemente alejados de ella. Es este un vivo contraste que no debe sorprendernos, puesto que en la orden benedictina estaba establecida la división de rentas abaciales y conventuales. Los monjes benedictinos españoles contaban con un capital privado al recibir rentas por el desempeño de sus oficios. Éstas las empleaban en lo que gustaban sin tener que dar cuenta a nadie, al menos, así ocurría en la Congregación Claustral cuyas *Constituciones* de 1662 expresan que los monjes lo podían hacer legítimamente⁹⁰.

88. Al respecto véase K. Scott, "The Rococo interior: decoration and social spaces in early eighteenth-century Paris", New Haven, Yale University Press, 1995.

89. Los monjes benedictinos españoles recibían rentas particulares por el desempeño de sus oficios sin tener que dar cuenta a la comunidad de en qué habían gastado su dinero según consta en las *Constituciones* "monjes oficiales, a quienes por la Santa Sede Apostólica, desde tiempo largísimo (sic) e inmemorial, se confieren Beneficios Regulares (...) y consecuentemente los réditos de ellos pueden gastarlos como suyos" *Constituciones... op. cit.*, 1662 (reimpresión de 1737), pp. 14-15.

90. Los "monjes oficiales, a quienes por la Santa Sede Apostólica, desde tiempo largísimo e inmemorial, se confieren Beneficios Regulares (...) y consecuentemente los réditos de ellos pueden gastarlos como suyos" *Constituciones... op. cit.*, 1662 (reimpresión de 1737), pp. 14-15. Y más adelante señala "administrar pues las cosas de la iglesia en nombre del Papa, del superior o de la comunidad, y por el consentimiento de los mismos, y de forma gratuita, no es contrario al voto, y no está prohibido por ninguna ley divina o humana. Por tanto es lícito a los monjes obtener abadías, prioratos, beneficios y oficios regulares, por institución Apostólica o del Ordinario, cuyos réditos (...)

Tras plantear este panorama, se nos presentan dos interrogantes que, dados los límites de este estudio, quedan sin respuesta por el momento. En primer lugar, ¿qué ocurría con estos objetos cuando fallecían los monjes? ¿Revertían a su entorno familiar? ¿O bien, a la orden? ¿Hubo inventarios particulares? Sobre estas cuestiones podemos adelantar que, en caso de fallecimiento del monje estaba todo perfectamente reglado en ambas Congregaciones. La Congregación de San Benito de Valladolid⁹¹ ofrecían los pasos sobre cómo había que actuar en estas situaciones, especialmente si se trataba de novicios, por otro lado las claras recomendaciones de la Congregación Claustal⁹² tampoco dejaban lugar a dudas. En ambos casos, los miembros de la comunidad debían acudir a la “celda del enfermo”⁹³ donde se apropiaban de las pertenencias del finado quien antes de expirar debía cederlos de viva voz. Para ello se recomendaba a “todos, abades y monjes, al caer enfermos, antes de recibir el Viático, renuncien a sus bienes (...) para que el religioso no muera no habiendo hecho esta renuncia”⁹⁴ que debía ser “de corazón una resignación total; así rotas las cadenas de los bienes temporales el tránsito a la eternidad será más veloz”⁹⁵. Mientras tanto el monje secretario tenía que ir escribiendo “lo que va diciendo el moribundo”⁹⁶ sobre la cesión de sus bienes y así éstos pasaban a formar parte del monasterio⁹⁷.

Respecto a los inventarios de las posesiones particulares debemos señalar que los monjes teóricamente no podían contar en sus celdas con pertenencias propias aunque, sin embargo, poseían propiedades particulares -tal y como ha quedado demostrado a lo largo de este trabajo- que se denominaban cosas *ad usum*. Se consentía que cuando se tratase de bienes de menor entidad no tenían la obligación de declararlas y por lo tanto no constaban en ningún registro⁹⁸ pues “no se hacían los escrutinios por las celdas, sino que cada uno tenía lo que podía, y muchas cosas demasadamente curiosas, fuera de simplicidad y pobreza religiosa”⁹⁹. Para argumentar este tipo de actitudes expresaron que no era necesario que se hicieran memoriales “tan exactamente”¹⁰⁰ de

pueden distribuir en utilidad propia (...) o para otros fines piadosos” *Constituciones...op. cit.*, 1662 (reimpresión de 1737), pp. 17-18.

91. Constituciones de la Congregación de nuestro glorioso Padre San Benito de España è Inglaterra, Madrid, Viuda de Melchor Alvarez 1706, p. 171.

92. Constituciones op. cit., 1662 (reimpresión de 1737), pp. 22-23.

93. Ibidem.

94. Ibidem.

95. Ibidem.

96. Ibidem.

97. Esta circunstancia ocurría también en otras órdenes religiosas como los jerónimos que se ha estudiado en el caso del monasterio de San Miguel de los Reyes en Valencia. Véase L. Arciniega García, op. cit., vol, II, p. 54.

98. “Es decir una camisa, una capa, y cosas semejantes a estas, que se gastan con el uso, y que sirven para las necesidades propias (...) la santa Congregación permite a los claustrales utilizar para sí estas pequeñas cosas, sin necesidad de manifestarlo” *Constituciones...op. cit.*, 1662 (reimpresión de 1737), p. 19.

99. E. Zaragoza Pascual, op. cit., 2004, p. 129.

100. *Constituciones...op. cit.*, 1662 (reimpresión de 1737), p. 16

las pertenencias particulares de los monjes, pues no hacía falta conocer todas las “menudencias”¹⁰¹ personales y que únicamente había que dejar constancia documental de las “alajas que sirven para la Comunidad y no de las cosas que tiene el monge en su celda”¹⁰² porque, según ellos, era algo que ni siquiera “en ninguna de las religiones muy observantes”¹⁰³ se estilaba. Por ello resulta ciertamente complicado investigar este tipo de cultura material, pues al intencionado silencio documental que existe sobre ellos (de hecho, los propios monjes señalan que sobre los objetos que había en el interior de las celdas “no tenían las escrituras en orden, ni tenían hechos inventarios dellas, y algunas tenían fuera de casa, y assí se han perdido muchas”¹⁰⁴), debemos sumar el agravante de que muchas de estas piezas no se conservan en la actualidad tras su desaparición a raíz de la desamortización de los monasterios. En segundo lugar, ya en el contexto de una historia del coleccionismo privado en España¹⁰⁵ carecemos, lamentablemente, de datos estadísticos que puedan esclarecer si nos encontramos ante una posesión puntual o ante una adquisición consciente y sistemática de obras de arte, muebles y alhajas suntuarias. En el primero de los casos, se trataría de una manifestación más del consumo de objetos de lujo propio de las élites del Antiguo Régimen dentro de un ámbito eclesiástico privilegiado; consciente de su pertenencia por nacimiento y función social a las clases dominantes de su tiempo¹⁰⁶, y que asumiría sus mismos códigos de consumo y representación. En la segunda hipótesis nos encontraríamos ante los albores de una práctica coleccionista real como prefiguración del coleccionismo burgués decimonónico, cuestión que esperamos acometer en futuros estudios, pero tan sólo un análisis de los casos particulares lo confirmaría.

101. *Ibidem*.

102. *Ibidem*.

103. *ibidem*.

104. E. Zaragoza Pascual, op. cit., 2004, p. 130.

105. M. Morán y F. Checa, “El coleccionismo en España. De la cámara de maravillas a la galería de pinturas”, Madrid, 1985.

106. C. Abad Zardoya, op. cit., 2004.

José González y Giménez y la Academia Nacional de Bellas Artes de Quito

ÁNGEL JUSTO ESTEBARANZ
Universidad de Sevilla

Resumen: En 1872, el escultor español José González y Giménez, entonces residente en Quito y Director de la Academia Nacional de Bellas Artes, enviaba varias misivas al Presidente de la República del Ecuador, Gabriel García Moreno, y al Ministro del Interior e Instrucción Pública. En ellas mostraba sus inquietudes por la marcha de la Academia quiteña, recién creada; hacía un inventario de bienes que a su juicio debería tener esta institución, haciendo una relación de la dotación necesaria, distribuyendo los enseres según las salas en las que habrían de colocarse. En este trabajo se estudian las cartas que documentan su visión de la Academia y las necesidades de dotación, así como la falta de atención que prestaron las autoridades ecuatorianas.

Palabras clave: José González y Giménez, Academia de Bellas Artes, Quito, siglo XIX, García Moreno

Abstract: *In 1872, the Spanish sculptor José González y Giménez, resident at the time in Quito and Director of the National Academy of Fine Arts, sent several letters to the President of the Republic of the Ecuador, Gabriel García Moreno, and to the Secretary of the Interior and Public Instruction. In them he showed his worries for the course of events of Quito Academy, recently created. He made an inventory of goods that to his judgment should have this Institution, doing a list of the necessary endowment, distributing chattels according to the rooms in those who should be placed. In this paper, the letters that document his vision of the Academy and needs of endowment, as well as the lack of attention that gave the Ecuadorean authorities, are studied.*

Keywords: José González y Giménez, Academy of Fine Arts, Quito, XIXth century, García Moreno

Durante el segundo mandato de Gabriel García Moreno, llega a Quito José González y Giménez, escultor andaluz formado en Roma, donde residió durante más de una década becado por el Gobierno español, el infante D. Sebastián y el general Ezpeleta. Durante su largo período en Roma, y a través del Cónsul del Ecuador, se le contrató para dirigir la Academia de Bellas Artes de Ecuador, y la compra de objetos necesarios para su funcionamiento¹. Llegó a Quito en 1871², y desempeñó sus funciones como Director de la Academia, creada por expreso deseo del Presidente Gabriel García Moreno.

1. Así lo reconoce el propio escultor en una carta dirigida al Presidente del Ecuador, Gabriel García Moreno. Véase Archivo Nacional de Historia de Quito (ANH/Q), Ministerio del Interior, Gobernación Pichincha, 23 de febrero de 1872.

2. Véase S. Sebastián, "Ecuador, República de El. Arte II", Gran Enciclopedia Rialp, 1991. http://www.canalsocial.net/GER/ficha_GER.asp?id=3676&cat=arte Consultada el 24/01/2010.

Hasta ahora se conocía mejor la actividad de González y Giménez en el Viejo Continente que sus proyectos en Quito³. Se tenían pocos datos de su labor en Ecuador, destacándose sobre todo el hecho de enseñar la técnica adecuada para que el artista Joaquín Albuja pudiese pasar a lienzo la pintura mural de Nuestra Señora de la Escalera, que éste llevó a cabo en 1909⁴. Poco más se sabía, aparte de la autoría de unas cuantas esculturas, que había realizado por encargo.

En este trabajo aportamos nueva documentación⁵ que contribuye a esclarecer sus inquietudes, ideas y continuos sinsabores en sus labores de Director de la Academia durante los primeros meses de estancia en la capital del Ecuador. El análisis de estos documentos clarifica su concepción de una Academia americana al modo europeo, y las limitaciones propias de un pequeño país creado menos de medio siglo antes, con otros frentes importantes abiertos en el mismo momento (la creación de escuelas y otras instituciones de enseñanza).

El Proyecto de González y Giménez para la Academia

Una vez nombrado Director de la Academia, González y Giménez envía diversas cartas a las autoridades de Ecuador exponiendo las necesidades de dotación para la enseñanza, tanto desde el punto de vista de la estructura, como de los recursos necesarios para cada una de las actividades artísticas. Sus solicitudes expresan la visión que tenía de lo que debía ser la Academia.

El documento principal que recoge sus peticiones en la primera fase del ejercicio de su función de director es una carta fechada el 22 de febrero de 1872, en la que hacía un listado de objetos que debería tener la Academia, clasificados por salas. El escultor se muestra como un hombre metódico y preciso en este documento. La primera hoja, firmada por él en calidad de Director de la Academia y como Profesor de Escultura, parece ser la continuación de otra hoy perdida⁶. En ella enumera una serie de artículos de primera necesidad para el funcionamiento, tales como vasijas de barro vidriado, pinceles ordinarios, esponjas, jabón, aceite y cuerdas para atar los moldes que se hicieran sobre el modelo vivo. Para la clase de Antiguo se hacían necesarios los modelos de yeso a los que se refería en anteriores cartas. No obstante, aquí reclamaba como paso previo unas figuras de madera para el dibujo de las proyecciones de sombras “copiándolas de los cuerpos terminados por faces planas”. Cita el prisma, el cubo, la pirámide, el cilindro, el cono, el cono truncado y la esfera. En cuanto a las figuras, habrían de ser de madera pintadas de blanco, de un tamaño máximo de 30 centímetros. Su última petición, calificada de muy urgente para la clase osteológica, consistía en un esqueleto del cuerpo humano para poder tenerlo ensamblado,

3. En este sentido, cabe destacar el estudio de X. Fernández Fernández, “El escultor José González Giménez y su fracasado proyecto de estatua a María Pita”, *Abrente*, 21-22, 1989-1990, pp. 89-99.

4. J. G. Navarro, “Contribuciones a la Historia del Arte en el Ecuador. Volumen III”, Quito, 1950, p. 60.

5. Las cartas que envía González y Giménez a las autoridades ecuatorianas se encuentran archivadas junto con otra misiva escrita por Juan Manosalvas en 1874, en la que daba cuenta del estado de la Real Academia de Bellas Artes de Quito. Estas cartas datan de 1872, cuando Manosalvas aún no había vuelto de Italia. Unas cartas están fechadas en septiembre y octubre de 1872. Otras corresponden a febrero del mismo año.

6. ANH/Q, Ministerio del Interior, Gobernación Pichincha, sin fecha.

con articulaciones artificiales de gonces, tornillos y alambre de metal, y un perno de hierro para colocarlo sobre un pedestal de madera. No obstante, para la Miología se podía amoldar sobre un cadáver preparado “para este efecto”, y así “tener en cinco partes la Miología de todo relieve en yeso”. El Director de la Academia se mostraba como garante del buen éxito de la realización de las obras en yeso y de la unión del esqueleto⁷. Pero sospechamos que no se atendió esta petición, pues en julio de 1874 el nuevo Director de la Academia, el pintor quiteño Juan Manosalvas, señala como nueva adquisición de la Institución un esqueleto humano que él había regalado⁸.

La lista de objetos que manda González y Giménez aclara su concepción de una Academia de Bellas Artes para Quito⁹. Detalla las piezas con que debía contar cada sala y cada empleado. En primer lugar enumeraba los “utensilios” que habrían de figurar en la Sala de Concilio de la Academia¹⁰. Así, el busto en yeso de Gabriel García Moreno, Presidente del Ecuador y fundador de la Academia, descansaría sobre un pedestal de madera¹¹. Junto a él figurarían 12 sillas, un sillón, una gran mesa con su sobremesa, dos grandes candeleros, una escribanía, una urna para las deliberaciones en las juntas y una cajita “que contenga el sello de la Nacional Academia”.

La Sala de Geometría contaría con 16 mesas con sus tableros aparte “para dibujar la Geometría, 16 cuadros con cristales para los dibujos de Geometría, los asientos correspondientes a las mesas y cuatro pizarras de las más grandes”.

Para la “Sala de principios de dibujo Anatomía V^a”, González y Giménez había pensado en 30 sostenes para los cuadros “de los que dibujasen en esta clase”, con sus asientos, 167 cuadros con sus cristales para los dibujos de figuras y 30 tableros para dibujar.

A la Sala de Antiguo, mejor dotada, correspondían 12 caballetes para el uso de los pintores, y asientos para los mismos. En cuanto a los modelos para esta clase, serían estatuas, cabezas, medios cuerpos y extremidades, todo en yeso, habiéndose de adquirir en Roma “formados sobre las mejores estatuas antiguas Griegas y Romanas”. A los modelos en yeso añadía el escultor español un maniquí de los que se fabricaban en París, de hombre, “y la construcción de los de seda”. El maniquí contaría con una túnica y manto de lana. Éste y las estatuas habrían de disponerse en una mesa giratoria, para poder estudiarse, mientras que las que estuviesen “en descanso” se colocarían en diferentes pedestales.

Todas las dependencias anteriores correspondían a las clases de pintura. La Sala de Escultura de 1^a, 2^a y 3^a clase contaría con 12 caballetes de escultor y cuatro sostenes para los planos en bajorrelieve, así como 12 asientos. Esta clase estaba pensada para 12 alumnos coincidiendo con lo que ya había dicho en otra carta anterior.

7. ANH/Q, Ministerio del Interior, Gobernación Pichincha, sin fecha.

8. ANH/Q, Ministerio del Interior, Gobernación Pichincha, 13 de julio de 1874.

9. La lista va fechada el 22 de febrero de 1872, y está firmada en calidad de Profesor de Escultura. Véase ANH/Q, Ministerio del Interior, Gobernación Pichincha, 22 de febrero de 1872, s. f.

10. ANH/Q, Ministerio del Interior, Gobernación Pichincha, 22 de febrero de 1872, s. f.

11. El texto referente al busto aparece tachado, y sobre él se ha escrito un fragmento ilegible.

La Sala de Escultura para el modelo vivo iría equipada con seis caballetes de escultor con sus sostenes para los planos de los bajorrelieves, seis asientos, una mesa giratoria con escalones para subir a ella, y otra mesa para el servicio de la escuela.

La Sala de Adornos contaría con 12 mesas con tableros aparte para dibujar, 12 asientos, 169 cuadros con sus cristales para los dibujos de adornos y cuatro pizarras grandes.

La Sala de Modelar Adornos tendría seis caballetes de escultor con sus sostenes y asientos, así como adornos en yeso “de los mejores que existen en Roma”¹². No obstante, el artista español no tenía reparos en que se utilizasen algunos cuadros de la clase de Adornos de estampas, mientras se adquiriesen los modelos en yeso.

Para la Sala de Dibujo Lineal tenía pensado disponer seis mesas con otros tantos tableros de dibujo y asientos, más 38 cuadros con cristales para los dibujos de Arquitectura y dos pizarras grandes.

Asimismo, incluía un apartado llamado “Cuadros de la Galería Artística”, el cual pretendía que contuviera 86 cuadros con sus cristales, para colocar en ellos 25 fotografías de estatuas griegas, seis litografías bizantinas o cromolitografías, 45 litografías copias de los frescos pintados “por el divino Rafael en el palacio Vaticano en Roma”, y 10 litografías de anatomía comparada del caballo. Varias de estas piezas figurarían años más tarde en el inventario que hace Manosalvas.

González y Giménez no olvidaba en su misiva del 22 de febrero de 1872 hacer mención detallada de aquello que necesitarían dos empleados que él consideraba fundamentales en una institución educativa como la Academia: el conserje y el portero.

Además añadía González y Giménez otro empleado de la Academia: el criado, con funciones diferentes a las de conserje y portero, según se desprende del material que para él reclamaba. A éste corresponderían tareas de limpieza del centro, pues el Director de la Institución solicitaba para él escobas, plumeros, regadores, una paleta para recoger la basura y recipientes para contener agua, que servirían para que bebiesen los alumnos y para utilizarlos en la clase de Escultura.

En esta carta hace una vaga alusión a una Escuela Técnica de Escultura, que, según él, “presentemente” no ofrecía la Academia un sitio en piso bajo para adecuarlo a ella¹³. Por tanto, parece que esta Escuela no sería lo mismo que la Sala de Escultura, con sus tres clases correspondientes, ni la de modelar adornos, pues a éstas sí hace mención expresa y detallada. Quizás, por su condición de escultor, hubiera querido ampliar los estudios de Escultura en el ámbito de la Academia. No obstante, al llegar a Quito vio que, por problemas de espacio, no sería posible. Con el paso de los meses, González y Giménez fue comprobando que otras limitaciones cercenarían sus planes, más ambiciosos de lo que se podía asumir en Quito en aquel momento.

12. Otra vez sale a relucir la formación romana del artista español, así como la aspiración a conseguir el material necesario de la Ciudad Eterna, que él consideraba el mejor.

13. ANH/Q, Ministerio del Interior, Gobernación Pichincha, 22 de febrero de 1872, s. f.

Un día después de enviar la lista de enseres necesarios, González y Giménez se dirigía al Presidente del Ecuador para comentarle sus opiniones sobre la Academia¹⁴. Según reconoce, cuando aceptó en Roma el cargo de Director de Escultura de la Academia de Bellas Artes, no imaginaba que ésta se encontrara ya establecida. Con el dinero que le proporcionó el cónsul de Ecuador, en la Ciudad Eterna se encargó de comprar objetos de arte de primera necesidad para preparar a los jóvenes alumnos de Escultura, tarea que hubo de realizar con escaso margen de tiempo. El escultor afincado en Roma consideraba que “el edificio principal de esta Arte (la escultura) es saber dibujar”, por lo que se hacía necesario aprender los rudimentos necesarios antes de “emprender los principios de la Escultura”. Esta consideración es muestra de la formación académica de González y Giménez, defensor del dominio del dibujo a la hora de afrontar las tareas propias del escultor.

Resulta muy revelador un dato que aporta en la carta. Comenta que él debería de haber llegado desde Roma junto con un Profesor de Pintura, del que no dice su nombre, pero que no pudo acompañarle, algo de lo que se lamentaba profundamente (quizás sea Manosalvas, que llegó luego). Por ello, se veía obligado a encargarse él solo de una gran cantidad de clases preparatorias, para las que faltaban profesores más adecuados. Ya que su misión original era solamente la escultura, se le presentó la duda acerca de qué hacer sin tener las bases de la pintura. Finalmente, el artista resolvió continuar, y “écharme encima la responsabilidad de la buena construcción del edificio” (en referencia a la enseñanza de la pintura).

González y Giménez declaraba que, indirectamente y “por el amor a las Artes”, se vio obligado a darle un Estatuto a la Academia, que junto con el Programa haría que los alumnos progresasen en poco tiempo. De esta manera tendrían escultores, estando también preparados los que quisieran ser pintores (a pesar de que él no lo era) y dejando abierta una senda “para los que entraren de diferentes oficios”¹⁵.

Al momento de escribir la carta, el escultor ya había visitado varios locales donde poder instalar la Academia. Según él, el piso medio llevaría una sala que habría de reformarse tomando luz del piso alto, para poder situar allí la clase de Escultura superior. Asimismo, el edificio tendría tres patios interiores. Uno de ellos sería de uso exclusivo de la Academia, mientras que otro sería el jardín que serviría para dar paso al anterior, y el otro daría paso a las cámaras interiores. Así, efectuando pocas reformas en los locales visitados, se podría obtener “la Academia que desean” los dirigentes del Ecuador. No obstante, si las indicaciones de González y Giménez no se consideraban adecuadas, pedía la posibilidad de elegir un lugar para impartir su clase de escultura solamente, “donde crea mas a proposito para la Escultura á uso del país”.

14. ANH/Q, Ministerio del Interior, Gobernación Pichincha, 23 de febrero de 1872, s. f. En esta misiva, el artista español firma como Profesor de Escultura. Asimismo, manifestaba al Presidente que su manera de dirigirse a él por escrito se debía a que las muchas ocupaciones que tenía García Moreno impedían que se dirigiese a él cuando deseara.

15. ANH/Q, Ministerio del Interior, Gobernación Pichincha, 23 de febrero de 1872, s. f.

La situación real: escasez de medios

Tras estas cartas, en el expediente hay un salto temporal de más de 6 meses, cuando se retoma de nuevo la documentación que González y Giménez envía al Gobierno ecuatoriano exponiendo cómo se desarrolla lo relativo a la Academia y cómo se debe equipar.

En carta de 26 de septiembre de 1872 dirigida a García Moreno, el Director dice que la Academia se instaló (aunque no especifica cuándo) con las clases de dibujo de geometría, de figura anatomía V^a y de adornos¹⁶. El español coincide en su valoración de los alumnos con las buenas calificaciones que dos años después les otorgará Manosalvas, pues alababa su mucha capacidad, aunque consideraba que, para su progreso, sería necesario ampliar las asignaturas, proponiendo dos clases más. La tercera clase sería la de “Antiguo”, consistente en el dibujo al claroscuro de estatuas de yeso “V^a”.

A continuación, menciona una Escuela de Escultura, con sus clases 1^a, 2^a y 3^a. Ésta debe ser la cuarta clase a la que aludía González y Giménez anteriormente. Según los objetos que pedía el escultor español, parece que, ya en este momento, la clase estaba pensada para seis alumnos. Es posible que hubiese un máximo de seis por cada clase, y por eso solicita esa cantidad de material, y no para doce. Para ella reclamaba una mesa como la que requería para la clase de Antiguo, con mampara y cuatro cajones, añadiendo otros materiales específicos.

Parece que González y Giménez tenía interés en que comenzasen cuanto antes las dos nuevas clases. Por ello añade a la misiva una advertencia para intentar conseguir el permiso pertinente a la mayor brevedad posible. Aunque la idea del artista español era traer “originales de estatuas antiguas” en vaciados de yeso de los existentes en Roma, comprendía la imposibilidad de tal tarea “por ahora”. La solución que proponía, válida para las clases de Antiguo y de Escultura (1^a, 2^a y 3^a), era la de vaciar medios cuerpos, brazos, piernas, manos y pies, “escojiendo del modelo vivo lo que parezca mas adecuado para el efecto”. La realización de las cabezas se haría copiando el modelo vivo, de tal manera que con todo ello se supliese “por ahora” la falta de originales de Roma¹⁷.

Para sacar los vaciados de los originales, el artista notifica también la necesidad de “piedra de hacer este yeso”, así como leña para calcinarlo, piedras para moler el yeso y peones encargados de molerlo. Estas peticiones son indicativas de lo metódico que era el Director, pues no da por sentada, ni siquiera, la necesidad de madera ni de operarios.

La segunda carta indica la ubicación de pinturas quiteñas antiguas y del siglo XIX en distintos lugares, y su intención de reunir las en la Academia¹⁸. Expresaba su conocimiento de la presencia, en dependencias ministeriales, de ciertos cuadros que pertenecieron a la Escuela de

16. ANH/Q, Ministerio del Interior, Gobernación Pichincha, 26 de septiembre de 1872. En carta de 6 de mayo de 1872, se afirma que la Academia de Bellas Artes, a la que se alude como “Escuela”, se había instalado el día 2 de dicho mes, concurriendo a las clases un total de 15 alumnos. Véase ANH/Q, Ministerio del Interior, Gobernación Pichincha, 6 de mayo de 1872.

17. ANH/Q, Ministerio del Interior, Gobernación Pichincha, 26 de septiembre de 1872, s. f.

18. ANH/Q, Ministerio del Interior, Gobernación Pichincha, 26 de septiembre de 1872. El artista firma en calidad de Profesor de Escultura.

dibujo “de la que hacia de Director el pintor Sr Luis Cadenas”, y sitúa en tiempos del Presidente Rocafuerte, que dio la orden¹⁹, la recogida de “todos los mejores cuadros en pintura antigua existentes en Quito” para hacer un Museo Nacional. Según le habían comentado, “el Cadenas” poseía un catálogo de los cuadros antiguos, así como de los objetos pertenecientes a la antigua Escuela de dibujo. Por la forma de referirse al hecho, parece que González y Giménez pretendía hacerse con el catálogo, pero no había encontrado la manera (quizás por una mala relación con Cadena²⁰, a quien llama despectivamente “el Cadenas”).

Tras comunicar al Presidente de Ecuador su conocimiento de estas colecciones, el artista suplicaba el permiso presidencial para poder recoger “estos objetos de Bellas Artes pertenecientes a la Nación”, los cuales constituirían un tesoro para enriquecer la Academia y para la educación de los alumnos de dicha Institución.

Las ideas educativas de González y Giménez se traslucen a través de estas cartas. Por su formación europea en ámbitos académicos, dejaba claro que el dibujo y copia de modelos clásicos grecorromanos era imprescindible. La larga experiencia romana del escultor hacía inconcebible una formación académica completa sin recurrir a las obras maestras conservadas en la Ciudad Eterna. No obstante, se mostraba flexible a la hora de proceder al comienzo de las clases, sustituyéndolos por soluciones transitorias. Asimismo, y como ocurrirá con su sucesor Juan Manosalvas, entendió que la producción pictórica quiteña de la Edad Moderna (los “cuadros de pintura antigua” a los que se refiere en su segunda carta), especialmente la barroca, era fundamental como modelo en el que fijarse y a través del cual progresar en el arte pictórico.

En otra carta dirigida a García Moreno, el Director de la Academia expresaba su inquietud por no habersele concedido todos los vidrios para enmarcar las estampas que se colocarían en las tres clases instaladas²¹. Según el recuento que hacía el artista, faltaban un total de 74 vidrios. Añadía su desazón por no haber conseguido que se emplomasen los 20 sostenes de madera en sus bases de piedra para la clase de Figuras. Su preocupación residía en el hecho de que los cuadros con sus vidrios “que sostienen estos sostenes” estaban muy expuestos a caerse cuando dibujasen los alumnos. Estas peticiones de material se completaban con la de un portero que vigilase la entrada de la Academia, pues para entonces ya habían sucedido “varios inconvenientes que son necesarios evitar”. Esta petición sería repetida dos años después por Juan Manosalvas, su sucesor en la Academia, posiblemente porque no se consiguió. La vaga alusión a ciertos inconvenientes, podría hacer referencia tanto a la entrada de personas no autorizadas al inmueble como a alguna disputa o a la sustracción de enseres y materiales por parte de algún alumno.

19. ANH/Q, Ministerio del Interior, Gobernación Pichincha, 26 de septiembre de 1872. Vicente Rocafuerte y Rodríguez de Bejarano (1783-1847) ostentó la Presidencia de la República entre 1835 y 1839.

20. Luis Cadena es uno de los principales pintores quiteños del siglo XIX. Había nacido en Machachi (Quito) en 1830, falleciendo en 1889. Fue director de la Academia Nacional de Bellas Artes de Quito.

21. ANH/Q, Ministerio del Interior, Gobernación Pichincha, 26 de septiembre de 1872.

Un mes después, el Director anunciaba al Ministro del Interior e Instrucción Pública su decisión de cerrar la Academia, por no tener una persona que estuviese al cuidado de las clases, desde el lunes 28 de octubre hasta que el Supremo Gobierno le mandase dos personas²². De ellas, una se encargaría de celar las clases, mientras que la otra haría de portero a la entrada de las mismas. Su decisión se debió a un alboroto por no encontrarse el celador presente en la Academia²³. De hecho, el mismo día de la redacción de la carta, la Academia se había abierto momentáneamente, para después cerrarse inmediatamente, pues el celador tenía que servir “al director de la música”. En las palabras de González y Giménez se deja ver un cierto resquemor por la nueva situación, pues por complacer al nuevo Director del Conservatorio se les privó de celador. No obstante, el tono resentido de sus palabras esconde sus ansias de contar no sólo con un conserje, pues en carta de 22 de febrero de 1872 pedía un portero, así como el material que necesitaría²⁴.

Por todo ello, el Director esperaba que su parecer llegase al Supremo Gobierno, para poder reabrir la Academia con los dos trabajadores con dedicación exclusiva a su Institución que él había solicitado con antelación²⁵. Además, para fundamentar sus exigencias, el artista español argüía que él cumplía con las obligaciones de su contrato, acudiendo diariamente a la Academia. El tono seco de la carta, que no empleaba al dirigirse al Presidente del Ecuador, viene remarcado por la firma del escultor, que en este momento, para hacer valer su categoría, no firma sólo con su nombre y puesto, sino que añade el título de “Prof(eso)r de Escultura de la Academia del Pantheon en Roma”²⁶. Así González y Giménez remarcaba su importancia, por provenir de una institución académica de Roma, que junto con París era entonces el centro artístico más importante del mundo, y para ponerse, al menos, en igualdad de condiciones con el músico italiano Rosa, nuevo Director del Conservatorio Nacional de Música de Quito²⁷. El ego del español debió de sentirse herido ante las demostraciones de afecto de la Presidencia ecuatoriana hacia el recién llegado músico italiano. Tras haber aceptado viajar a Ecuador desde Roma, donde residía desde hacía años y donde venía desarrollando su actividad, los continuos sinsabores debieron afectar

22. ANH/Q, Ministerio del Interior, Gobernación Pichincha, 26 de octubre de 1872. Precisamente, el Ministro será quien reciba importante correspondencia posterior del siguiente Director de la Academia, el pintor ecuatoriano Juan Manosalvas, quedando el Presidente al margen de la misma.

23. Unos días antes de escribir la carta, y al ir a corregir a los alumnos, encontró la Academia cerrada y a aquéllos vagando de un sitio para otro. Ello se debía a que el celador que le habían proporcionado, que hacía de conserje en toda la casa, había sido destinado “por orden superior” como criado del nuevo Director del Conservatorio de Música. Véase ANH/Q, Ministerio del Interior, Gobernación Pichincha, 26 de octubre de 1872.

24. ANH/Q, Ministerio del Interior, Gobernación Pichincha, 22 de febrero de 1872, s. f.

25. En estas palabras se adivina el malestar de González y Giménez con el Conservatorio de Música y su nuevo Director.

26. ANH/Q, Ministerio del Interior, Gobernación Pichincha, 26 de octubre de 1872, s. f.

27. El Conservatorio había sido fundado en 1870, también por el Presidente García Moreno. Su primer Director fue el músico de origen francés Antonio Neumane, a quien sucedió de forma interina el ecuatoriano Juan Agustín Guerrero, y a éste Francisco Rosa. Véase http://www.museos-ecuador.com/bce/html/inf_rel/informacion_subs_83.htm Consultada el 16/01/2010.

su ánimo y su orgullo. Ahora bien, las amargas quejas del escultor español tenían justificación relativa, pues aunque es cierto que a Rosa se le atendían sus peticiones, también es verdad que el italiano era mucho más constante en su comunicación con el Ministerio. De hecho, raro es el mes en el que no aparecen al menos dos o tres comunicaciones del Director del Conservatorio requiriendo fondos para restaurar o afinar instrumentos, mientras que de la Academia nada se sabe durante meses.

Las cartas enviadas por González y Giménez dejan ver tanto sus ilusiones por la nueva Academia, que él creía que podría modelar a su gusto, como la desazón por las continuas desatenciones a sus requerimientos, mientras se satisfacían los de la dirección del Conservatorio de Música. Sus opiniones muestran a un académico sólidamente formado, conocedor de los principios teóricos del dibujo y la escultura, pero también flexible hasta cierto punto a la hora de aplicar sus ideas. Tras su paso por la Academia, ésta seguiría bajo la dirección de otros artistas. Dos años después, el pintor quiteño Juan Manosalvas se encontrará con otras limitaciones presupuestarias, habiendo de amoldarse a las mismas para continuar con el, a priori, ambicioso proyecto del Presidente García Moreno.

Las musas en Cataluña: Educación clásica para un pueblo moderno

VASILIKI KANELLIADOU

Universidad Aristóteles de Tesalónica

Resumen: Alrededor de 1906 Eugenio D'Ors promovía un proyecto cultural al que bautizó como *Noucentisme*. La reivindicación del clasicismo como parte de un origen común procedente de la tradición grecorromana empezó a tomar fuerza. La fuente del clasicismo noucentista es el mundo grecolatino y su meta de hacer de Cataluña una nueva Hélade, construyendo una cultura moderna con un aire humanista, constituye un fenómeno peculiar y exclusivo de Cataluña en lo que se refiere a España, y tiene unas notables consecuencias en la creación artístico-literaria, pero también en la vida social. En la presente comunicación analizamos aspectos de la iconografía noucentista, como esta se nos presenta en obras de arte y ediciones para entender cómo se utiliza el lenguaje visual - en este caso en lenguaje plástico clasicista - para construir una identidad nacional.

Palabras clave: Noucentisme, iconografía, clasicismo, educación visual

Abstract: *In 1906 or thereabouts Eugenio D'Ors launched a cultural project that he called Noucentisme. The recovery of classicism as part of a common origin stemming from the Graeco-Roman tradition began to take shape. The source of Noucentisme's classicism is the Graeco-Latin world and its aim is to transform Catalonia into a new Hellas, building a modern culture with a humanist air: a phenomenon that within Spain is unique to Catalonia. It had several notable consequences not only for artistic and literary creation but also for social life in general. In this paper we study aspects of the iconography of Noucentisme as presented to us in art works and publications, with a view to comprehending how visual language – in this case the language of classicist art – is used to build a national identity.*

Key words: *Noucentisme, iconography, classicism, visual education*

El *Noucentisme* empieza con un juego de palabras. El término acuñado por Eugenio D' Ors tiene una ingeniosa similitud, por analogía, a la denominación que hicieron con el Quattrocento y Cinquecento los historiadores del arte italiano, y por otro lado juega con la homofonía que existe en catalán entre *nou* (adjetivo que significa nuevo) y *nou* (número nueve), el centesimal del 1900. La intención de sus protagonistas era de producir un arte que respondiese al *Volkgeist*, al espíritu colectivo, la esencia de la catalanidad. Así, el *Noucentisme* se opone a la mentalidad y al espíritu del siglo anterior con un clasicismo que busca en el pasado renacentista sus modelos e ideales a imitar y tiene como valores esenciales el orden, la claridad y la medida¹.

1. C. D'Ors Führer, "Apuntes sobre escultura noucentista", *Revista de la Facultad de Geografía e Historia*, 2, 1988, pp. 333-354.

Aunque hay que admitir que la *Renaixença* del mediados del diecinueve es el ejemplo más significativo del nacionalismo cultural catalán, el *Noucentisme*² se diferencia claramente por los modelos y las fuentes de inspiración que utiliza, y que se sitúan en puntos geográficos diferentes. Mientras los modernistas miraban hacia el norte y centro de Europa (prerrafaelistas ingleses, Wagner, Nietzsche) los noucentistas miran hacia el mar mediterráneo y se refieren a un “arte mediterráneo”³.

De una manera consciente, los noucentistas asumen la catalanidad de forma más explícita que los modernistas y se complacen frecuentemente en exhibir su cosmopolitismo, reivindicando el legado clásico “que no pudo ser recibido en Cataluña con toda plenitud, igual que en otras tierras de Europa, por no haber podido florecer en el momento oportuno, el renacimiento humanístico a causa de la decadencia política y cultural catalana”⁴.

En la presente comunicación analizamos aspectos de la iconografía noucentista, como esta se nos presenta en obras de arte y ediciones, para entender cómo se utiliza el lenguaje visual - en este caso en lenguaje plástico clasicista - en un intento de construir una identidad nacional. Y todo esto porque el *Noucentisme* demandó una tradición que defendía la sencillez y la simplicidad, aspectos que quedaban simbolizados en la *Ben Plantada*, arquetipo pedagógico para una Cataluña ideal, burguesa, clásica y mediterránea⁵.

La *Atlántida* de Verdaguer y las columnas de inspiración dórica en pleno parque Güel de Gaudí y las esculturas de Arístides Maillol⁶ quizás fueran muestras tempranas de que el arte clásico estaba presente en la inspiración de los artistas durante el modernismo⁷. Pero fueron los noucentistas los que buscaron de manera sistemática un ejemplo sólido de cultura en un pasado clásico (Grecia y Roma) depurado, reconstruido y premeditado “como también eran premeditados los restos griegos que se buscaban febrilmente en Empuries para localizar unas raíces desea-

2. Se pueden constatar tres etapas de en la evolución del *Noucentisme*: la primera y más creativa abarca de 1906 a 1910 y está representada por artistas como Joaquim Sunyer, Josep Aragay, Richard Canals, Joaquim Torres García, Xavier Nogués y Josep Obiols entre otros; la madurez de 1913 a 1919, en la que desempeñó un papel importante la Escola Superior de Belles Arts y una última fase que coincide con la Exposición Internacional, celebrada en Barcelona en 1929. Ver AA.VV, *El siglo de los creadores. Vanguardia y tradición en el alba de un milenio*, 1997, p. 61.

3. La larga etapa del “mediterraneismo” abarca alrededor de veinticinco años de la vida artística catalana y es una síntesis de una serie de factores convergentes que relacionaron el fauvismo con el cubismo y el estructuralismo de Torres García y surge a partir de las personalidades artísticas de Joaquim Sunyer y Josep Clará. Ver: Cirici Pellicer, A. (1988) *El arte catalán*, p.374.

4. C. D’Ors, *El Noucentisme. Presupuestos ideológicos, estéticos y artísticos*. 2000, p. 195.

5. C. Vilanou Torano, “Eugenio D’Ors y la pedagogía de la Obra Bien Hecha” *Estudios sobre Educación*, nº 14, 2008, p. 32.

6. Maillol realiza en 1902 su obra más conocida y más apreciada por los noucentistas. *Mediterránea* contrasta con las esculturas que en aquel entonces eran habituales y que tenían en Rodin su máxima expresión: no la actividad gesticulante o sentimental, tampoco el anecdotismo de un naturalismo ya en decadencia; *Mediterránea* es una vuelta a la forma y a las masas escultóricas, el abandono de la gesticulación. El clasicismo de Maillol ejerce una gran influencia en casi todos los escultores y pintores catalanes de su tiempo.

7. F. Fontbona, “L art català i Grecia” en *Fascinació per Grecia*, p. 25.

das. Aquella Cataluña quería ser griega. No es que lo quisiera la gente de la calle, pero sí lo quería su clase dirigente entonces preponderante”⁸.

El clasicismo noucentista no debe confundirse con la idea del clasicismo que se plantea en los orígenes de las vanguardias, en la pintura de Cézanne, y que tiene una presencia importante en la primera década del siglo XX, cuando lo salvaje y lo primitivo influyen notablemente en artistas como Picasso y Braque. Según estos, el clasicismo es una forma de modernidad y no su contrario. El clasicismo no se opone a lo moderno sino a lo primitivo, aunque los dos persiguen la misma cosa. Clásico y primitivo son las dos formas de acercarse a la modernidad, lo primero confía en el poder del lenguaje, que domina las cosas y lo segundo desconfía de un intermediario que solo puede ofrecer la naturaleza, razón por la que busca independizarse del lenguaje, aproximándose directamente a la cosa⁹.

Los ejemplos que presentamos a continuación tienen una relación directa con lo público y con el intento de construcción de una identidad. Ejemplo máximo de Noucentisme en la escultura es la *Diosa*¹⁰ de Josep Clará, escultura que tiene todavía una función social: hoy se encuentra en el vestíbulo de la Casa de la Ciudad de Barcelona y una copia en la Plaza de Cataluña de la misma ciudad. Para los noucentistas la Ciudad es un ente físico, cuya reconstrucción conlleva la consecución de una capital de perfil europeo, ordenada arquitectónica y urbanísticamente con infraestructuras culturales, educativas y científicas y paralelamente representa el ideal ético de la sociabilidad y el ideal estético de belleza pública. Concretamente, D’Ors considera a la escultura pública como un paso más para llegar a la “acción civilizadora”. En la concepción dorsiana del arte cívico se entrelaza su idea del arte como oficio y el artista como humilde profesional que integra en su método la espiritualidad y la técnica¹¹. La *Diosa* se enmarca dentro del espíritu noucentista con un extraordinario sentido de volumen y la forma y de un clasicismo fiel a la tradición griega. Es una versión plástica de la mujer arquetípica como la describió Eugenio D’Ors en *La Ben Plantada* y en las mismas páginas del libro la escultura aparece citada como arquetipo de la nueva catalanidad. Como decía Eugenio D’Ors, las estatuas servían para “alzar su blancura triunfante bajo nuestro sol, cerca del mar azul en las ágoras o en los jardines”¹². La línea abierta por el Noucentisme va a tener una larga continuidad en los escultores catalanes que se han centrado en el cuerpo femenino.

8. Ibidem, p.26.

9. V. Bozal, *Arte del siglo XX en España I. Pintura y escultura 1900-1939*, 1995, p. 80.

10. La primera versión de la escultura se realizó en 1907 y en 1910 se presentó con el título *Enigma* en el Salon des Beaux-Arts de París con unas modificaciones notables: el rostro de la figura femenina adoptó unas facciones clásicas. La segunda versión fue galardonada con el Premio de Honor de la Exposición Internacional de Ámsterdam de 1912. En 1927, cuando Clará recibió el encargo de realizar una escultura para la Plaza de Cataluña con motivo de la Exposición Internacional de Barcelona, esculpió una nueva versión de la Diosa, con más rigor formal que las anteriores versiones.

11. L. Mercader, M. Perán, N. Bravo, *Eugenio d’Ors del arte a la letra*, 1997, p. 21.

12. E. D’Ors, “Els Clará, noucentistes” En *Glosari 1906-1910. Obra Catalana Completa*. 1950, p. 949.

La cubierta del libro *Almanach dels Noucentistes* del año 1911, de D'Ors, verdadero manifiesto cultural que dio una cierta entidad al movimiento, tiene la cabeza de Venus de Empuries¹³ como tema central (esquemática y estilizada), es otro ejemplo de la imagen utilizada para la creación de un mediterraneismo clasicista. La dirección artística y la portada era de Josep Aragay. El Almanaque en cada mes del año presentaba un breve texto y una ilustración (incluye obras de J. Mir, I. Nonell, P. Picasso, P. Gargallo, J. Torres García, y otros). Del *Almanach* ha desaparecido la tipografía suntuosa y medievalizante; el impresor Joaquim Horta introduce nuevos tipos desde Alemania.

El tercer ejemplo que se mueve en la línea de trazado de una nueva imagen para Cataluña son los tres murales que realizó Joaquim Torres García¹⁴ para el Salón de Sant Jordi y que tienen la figura femenina¹⁵ como protagonista: se trata de *La Cataluña eterna*, *La edad de oro de la humanidad* y *Las musas en el Parnaso*.

La Cataluña eterna, se mueve también en el marco de un clasicismo mediterráneo y sintetiza la mitología grecolatina con los símbolos propios de la cultura catalana. Mediante la alegoría plasma el ideario estético, ético y filosófico de un pueblo que quiere retomar su tradición bajo la tutela de los grandes teóricos del movimiento noucentista: la escena del fresco nos muestra un paisaje inspirado en la tradición clásica, con mujeres con túnicas y vegetación frondosa, donde se cuelga el escudo de Cataluña flanqueado por dos figuras femeninas. La imagen está llena de símbolos (la mujer al lado de una hoguera representa la Tradición, la mujer con una lanza simboliza la Cataluña, los hombres jóvenes que se dedican a las labores del campo simbolizan los bienes de la tierra, mientras que el hombre más viejo que está contando algo a un niño simboliza la tradición oral).

El segundo de los murales, que corresponde al primer tramo del muro de levante del Salón de San Jorge, tiene como tema la Edad de Oro de la Humanidad, en un instante de plena crisis europea. El mural se divide en tres niveles, y se transcriben tres instantes distintos de una narración: en lo alto se representan dos hombres haciendo trabajos de campo. En un plano más cercano hay un hombre mayor jugando con un niño, y una escena de familia, con antecedentes iconográficos en la representación de la Sagrada Familia: una madre está dando el pecho a su hijo mientras el padre mira la escena, que parece ser la más importante del mural. En los dos espacios que deja el hueco de la puerta están representadas respectivamente dos figuras simbólicas: una mujer con una cesta de frutas, imagen de la Tierra, y un hombre con una pala en la mano y en actitud de reposo, simbolizando el trabajo. Todas las escenas transcurren en un paisaje rural, con árboles y plantas. Torres García no representa exactamente la Edad de Oro; pinta lo que en la literatura

13. Escultura de mármol recién descubierta en las excavaciones en Empuries.

14. Torres García recibió el encargo para la decoración de Salón de Sant Jordi de la antigua sede de la Diputación de Barcelona, hoy Palacio de la Generalitat, en 1912. Antes de empezar, el pintor solicita una ayuda económica para viajar a Italia y estudiar de cerca la técnica de los grandes artistas italianos de la pintura al fresco.

15. En las obras de Torres García de esta época son muy frecuentes las figuras femeninas vestidas con túnicas griegas o desnudas, inspiradas directamente de la estatuaría clásica.

clásica sería la Edad de Plata, la edad en la que el hombre tiene que trabajar para que la tierra sea fértil. Aunque el tema del mural se basa en una tradición tan arraigada como es el mito de la Arcadia, el tema central es la fecundidad en sus diversas formas, el trabajo, la familia y la tradición, valores básicos para la Cataluña nacionalista de principios del siglo XX. En las *Musas en el Parnaso* lo representado es una alegoría de las artes.

La medalla del *Reial Cercle Artístic* de Barcelona¹⁶ de Enric Bassas¹⁷, creada en el año 1917, se otorgaba a los premios de esta entidad, es una obra explícita y sobria, reflejo del mundo clásico que desea emular. La medalla de Enric Bassas se puede ver hoy en el Museo Nacional de Arte de Cataluña, en la colección permanente de numismática. La medalla como objeto reproducible, tiene la particularidad de conjugar la expresión plástica y la escrita y es también un objeto idóneo para la difusión de ideas. Asimismo, la medalla refleja ampliamente los éxitos y las ambiciones de una sociedad, pero también la tradición y la nostalgia histórica. La medalla de Bassas es una obra sólida e identificativa que no se gastó con el paso del tiempo. Refleja un mundo clásico y eterno: en el anverso aparece modelada una figura femenina de perfil que representa la fama – figura alegórica de la voz pública – que se puede percibir como alabanza y notoriedad debida a la excelencia de los artistas en su arte y en el exergo presenta la corona real con dos leones – que simbolizan el antiguo y el nuevo mundo¹⁸.

No hay que olvidar una medalla anterior, la que creó en 1915 Miquel Blay¹⁹ para la Exposición Nacional de Bellas Artes, titulada *Musa*. El reverso de la medalla presenta una figura femenina de cuclillas desnuda, de líneas clásicas. Con el brazo derecho sostiene un letrero y en la mano izquierda un laurel, símbolo de la gloria. La musa, como figura simbólica, es muy utilizada en esta época y constituye un recurso plástico habitual para comunicar ideas. Aunque Blay se movió dentro del modernismo, en sus últimas obras adopta una estética grecolatina que a simple vista se le podrían relacionar con el círculo *noucentista*, donde nunca se había situado oficialmente.

Del mismo año es la portada de *Ámfora* del poeta Ventura Gassol²⁰, obra del pintor y grabador Josep Obiols²¹. La cubierta presenta una mujer joven agachada y de perfil que tiene en las

16. El *Reial Cercle Artístic* de Barcelona fue fundado en 1881 (durante sus primeros años era conocido como Centro de Acuarelistas, pero recuperó su nombre inicial debido a una refundación) y reconocido con el título de Real Círculo Artístico por Alfonso XIII en 1916.

17. Enric Bassas (1890-1975) fue socio fundador y vinculado desde 1907 con el Reial Cercle Artístic de Barcelona.

18. M. I. Marín (et. al.) *Fascinació per Grècia. L'art a Catalunya als segles XIX i XX*. 2009, p. 198.

19. Miquel Blay Fábregas (1866-1936) estudió en Italia y Francia que introdujo en su escultura los elementos del modernismo.

20. Ventura Gassol i Rovira (1893-1980) fue escritor y político, partidario desde muy joven del movimiento catalanista, uno de los fundadores del partido *Acció Catalana* y uno de los participantes en la fundación de Esquerra Republicana de Cataluña, en 1931.

21. Josep Obiol i Palau (1894-1967) pintor, grabador e ilustrador, estudio con J. Torres García en la Escuela de Decoración de Barcelona y está considerado uno de los pintores más importantes del *Noucentisme*. Fue también un prolífico ilustrador de libros

manos un recipiente del cual beben agua dos golondrinas²² mientras otras ocho se están acercando, formando así una composición triangular que recuerda esculturas clásicas donde Afrodita se representa con el cabello recogido²³. Obviamente, Obiols reproduce el tema básico que el *Noucentisme* utilizó de manera exhaustiva y repetida y convirtió en un estereotipo: la figura femenina idealizada como símbolo de la belleza eterna.

Todos los ejemplos arriba mencionados son expresiones artísticas de una experiencia idealizada de una sociedad en evolución. Son formas de arte que están vinculadas con lo “público”²⁴ (estatuas, frescos, medallas, portadas) e intentan hacer – de una manera sutil y a veces sin intención abiertamente clara, apuntando más bien a lo “estético” y “bello” - una labor didáctica. Mujeres como diosas pero también como Teresa de la obra *La Ben Plantada* pueblan plazas, frescos para edificios públicos y medallas. El lenguaje visual se utiliza para promover los principios del clasicismo noucentista y para crear un “gusto” concreto, un “gusto” que va hacia atrás en el tiempo y ser “clásico” se convierte en un deber y una obligación, algo constitutivo y vinculado con lo “catalán”.

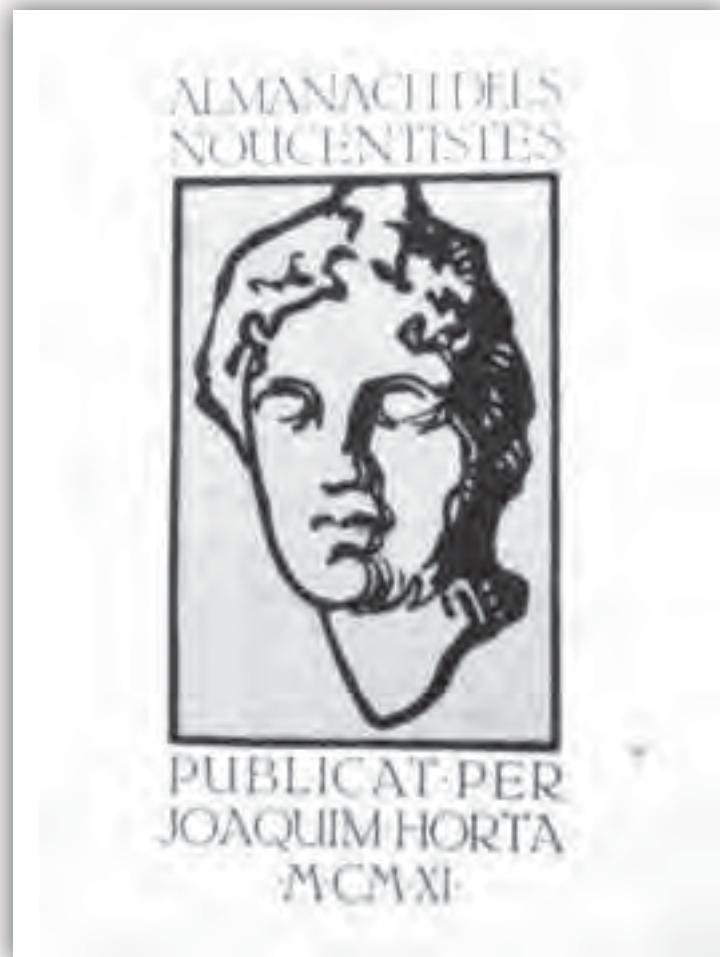
22. La golondrina se considera atributo de la diosa Afrodita, igual que la paloma. Ver H. Biedermann, Diccionario de símbolos, 1996, p. 213.

23. P. Velez, Fascinació per Grècia. L'art a Catalunya als segles XIX i XX. 2009, p. 167.

24. Se podrían mencionar muchos otros ejemplos cómo carteles, ex-libris ilustraciones de libros, etc.



Imagen 1







San Antonio: Del desierto a la multitud. Arte y tedio en el siglo XIX

DANIEL LESMES

Universidad Complutense de Madrid

Resumen: En la década de 1830 se asomó a los Salones de pintura parisinos un personaje poco dado a las reuniones sociales, más bien habitante de los más estrictos márgenes: san Antonio del desierto. El interés por su figura fue en aumento y se convirtió en tema de reflexión artística para Fanti-Latour, Redon, Rops y otros tantos pintores activos a finales del siglo. Tomando como eje estructural la obra de Flaubert *La tentación de san Antonio* y especialmente la relación que Cézanne mantuvo con ella, haremos aquí balance de un estudio que trata sobre arte, tedio y modernidad desde la valoración que san Antonio representaba, la acedia como *ennui*.

I. (Saint) Cézanne

Fue durante la Monarquía de Julio cuando apareció con mayor frecuencia el solitario san Antonio en los Salones de pintura parisinos¹. Sin el acostumbrado asedio de aquella miríada de seres extraños que el imaginario medieval le había endosado, el santo del *juste-milieu* ahora se enfrentaba como mucho a un grupo de mujeres: mujeres que ya avisaban de una fatality oscura tocando, arañando, mordiendo al buen Antonio, como ocurre en el lienzo de Paul Delaroche que hoy se encuentra en la National Gallery de Washington [Fig 1].

Nos empeñamos en cerrar con una doble cortina de fondo este tipo de imágenes: de una parte la recuperación del cristianismo en Francia, de otra parte una *delectatio morosa* que se desarrollará como corriente literaria (una entre muchas otras). *El genio del Cristianismo* de Chateaubriand reúne ambas; no sólo sostiene que esta religión es más favorable a las artes que ninguna otra, sino que contrarresta esta bella ventaja de una estructura dolorosa al decir que “La imaginación es rica, abundante y maravillosa, la existencia pobre árida y llena de desencanto. Habitamos con un corazón lleno un mundo vacío, y sin haber probado apenas nada, todo nos decepciona”².

1. B. Foucart, *Le renouveau de la peinture religieuse en France (1800-1860)*, Paris: Arthéna, 1987, pp. 98 y 99. Entre 1800 y 1827 sólo se le había visto en tres ocasiones, pero entre 1831 y 1848, doce imágenes del santo serán colgadas en París.

2. R. de Chateaubriand, *Génie du Christianisme ou Beautés de la Religion chrétienne*, Parte 2, Livre Troisième, Chapitre IX, Paris : Migneret, 1803, p.188-189.

No cabe duda de que desde las primeras décadas del XIX san Antonio estaba llamado al *Mal du siècle*, y sin embargo sus imágenes nunca van a estar exentas de humor. Ambas puertas le dieron acceso a la Modernidad, aún siendo él un santo y ésta tan descreída a fin de cuentas. Lo cierto es que en la segunda mitad del siglo será una figura más definida para los modernos de lo que en principio cabría esperar. Y digamos que hay dos formas de enfrentar esta presencia del santo en la cultura francesa. De una parte la pervivencia. Su imagen popular se habría mantenido desde la Edad Media; especialmente en la región de Vienne, en torno al monasterio que lleva su nombre. Allí daba nombre a una enfermedad, el *Fuego de san Antonio*, que hoy se identifica con el ergotismo y que se debe a la ingesta del cornezuelo, un hongo propio del centeno. No me detendré en describir sus síntomas y sólo mencionaré las micotoxinas que lo producen: polipéptidos derivados del ácido lisérgico; el lector sacará sus conclusiones con facilidad. La gnoseología del *Fuego de san Antonio* o *ignis sacer* relacionaba el término con erisipelas, ergotismo, la culebrilla y más tarde, en el siglo XVII, con la sífilis, lo cual le añadía connotaciones que tampoco necesitan mayor explicación si se observa el gesto de horror que muestra san Antonio en las imágenes a las que nos referimos.

La otra forma de entrar en escena el santo es el descubrimiento, y podría remitirse a eso que se ha llamado con elocuente torpeza el *revival* del cristianismo: desde las *Scènes du désert* de Alfred de Vigny de 1831 hasta el estudio que un escéptico como Renan publicó sobre los eremitas bajo el título de *La vie des saints* en 1854³, se desarrollaron enfoques más especializados sobre la vida de este santo, apoyados además en las numerosas ediciones que en este momento se publican del libro de Atanasio de Alejandría sobre la vida de san Antonio. Pero del descubrimiento a la invención dista poco y en este aspecto el santo habría de configurarse principalmente de mano de Flaubert y *La tentación de san Antonio*.

Con todo, nos encontramos con un personaje vinculado a las alucinaciones que el siglo XIX desplazará a un terreno específicamente erótico donde habrá no pocas mofas. Ya las había provocado de hecho a través de canciones como la que Michel-Jean Sédaine había compuesto a mediados del siglo XVIII en la que hacía saltar y bailar al santo perseguido por los demonios⁴, y este aspecto simpático, popular, habría de pervivir en imágenes bromistas [fig.2] sofisticándose hasta finales del siglo XIX con obras como la que Henri Rivière montó sobre el santo para el teatro de sombras del Chat Noir (1887).

A san Antonio se le cargó además con una tarea poco esperada al servir de modelo para el artista. De este modo parece haberlo tomado Cézanne, quien precisamente desarrollaría con bastante seriedad su temática de las bañistas a partir de las versiones que hará del tema san Antonio desde 1869 [fig. 3]. Serán al menos tres pinturas y cuatro dibujos los que el maestro de Aix le dedique a una temática que le tocaba muy de cerca por algunas razones: por el carácter solitario

3. *Journal des débats*, 5 de julio de 1854.

4. "La Tentation de Saint Antoine" en *Chants et chansons populaires de la France*, t.II, París: Henri Plon, 1859, p.105 y ss.

que Cézanne desarrollaría, especialmente acusado desde su vuelta a Aix, pero incluso por aquella tactofobia de la que Émile Bernard da cuenta. Gasquet lo comparaba sin pestañear a Flaubert, quien tenía fama de ser un trabajador obsesivo como Cézanne lo era cuando “algo así como una santidad lo enclaustraba delante de su tela, lo separaba de todo”⁵. Con san Antonio aparece el paradigma no sólo del artista solitario, sino del hombre laborioso.

Flaubert es una figura clave en el desarrollo que hizo Cézanne del tema. Antes de entregarse de lleno a la naturaleza, el pintor de Aix había buscando incansablemente cualquier cosa interesante entre los números pasados de *L'Artiste*. Entre ellos encontró algunos fragmentos de las dos primeras versiones de 1855 y 1856, cuando Gautier era aún el director de la publicación⁶. He aquí a Cézanne el eremita, el que le pregunta a Vollard: “¿Es, efectivamente, el arte un sacerdocio que exige personas puras para que le pertenezcan enteramente?”⁷. Se dirá que Cézanne alejaba de su estudio a mujeres que pudieron servirle de modelo, pero entre su correspondencia encontramos alusiones a su régimen de visitas al lupanar, y desde luego también mantiene a distancia a los sacerdotes a los que consideraba unos pringosos. Más bien, esa “santidad” de Cézanne habría de situarse como señala Merleau-Ponty en la extremada atención a la naturaleza, en el desnudo pintar antes de poner nombre a lo que pintaba, en la absoluta entrega al color, en una devoción por lo visible que no sería para el filósofo más que “una huida del mundo humano”⁸.

Pero “el diablo, como usted sabe, es un gran colorista”⁹, decía Balzac. En realidad el ejercicio del *monakos* no es otro que tentar al diablo. Nos permitimos echar un vistazo al pensamiento patrístico a través de san Antonio, y allí lo primero que encontramos es que no se habla de vicios sino de espíritus, de *loghismói*, demonios o más bien imágenes demoníacas¹⁰. Cuando Orígenes explica que “el hombre pinta su imagen con la paleta de los pecados”¹¹ debemos entender este último término en ese sentido. Los ejercicios a los que Antonio se somete quedaban estructurados en esta creencia, no se dirigen a la inactividad, y cuando en su última fase de aprendizaje el *monakos* se entrega a la completa soledad, no es ni mucho menos para huir de la algarabía de estas imágenes, de estos *simulacros*. Los simulacros interiorizan la disimilitud, explicaba Deleuze¹², y lo cierto es que si las imágenes diabólicas que san Antonio ve en el desierto tienen la capacidad

5. Gasquet, Joachim, *Cézanne. Lo que vi y lo que me dijo*, Madrid: Gadir, 2005, p. 70.

6. Ballas, Giulia, “Paul Cézanne et la revue *L'Artiste*”, en *Gazette des Meaux-arts*, n. 98, décembre 1981, pp. 223-32.

7. Carta a Ambroise Vollard del 9 de enero de 1903, en J. Rewald (ed.), *Paul Cézanne, Correspondencia*, Madrid: Visor, 1991, p. 363.

8. M. Merleau-Ponty, “La duda de Cézanne” en *Sentido y sinsentido*, Barcelona: Península, 1977, p.35.

9. H. Balzac “Massimilla Doni” en *La Comédie humaine. X. Etudes philosophiques*, Paris, Fallimard, 1979, p. 559, cit. en G. Didi-Herman, *La pintura encarnada*, Valencia: Pre-textos, 2007, p. 85.

10. Bunge, Akèdia. *La dotrina spirituale di Evagrio Pontico sull'accidia*, Bresseo di Teolo, Edizioni Scritti Monastici, 1992, p. 34.

11. Orígenes, *Homilía sobre el génesis*, XIII, 4. Sobre la imagen en Orígenes véase A. Besançon, *La imagen prohibida*, Madrid: Siruela, 2003, pp. 121-125.

12. Deleuze, *La lógica del sentido*, Barcelona: Paidós, pp. 295-308.

de arrastrarlo con ellas, será precisamente por esa característica; al interiorizar esa disimilitud con uno mismo, estas imágenes nos envuelven, se convierten en el punto de vista del quien los observa, convirtiéndolo en un otro que diverge consigo mismo.

La interpretación que Merleau-Ponty hace de Cézanne como un pintor que tiende a esta unidad subjetiva, a una *unidad cárnica* se dirá, resultado de entregarse por completo a la sensación y no a la idea, encuentra sin advertirlo un estrecho vínculo con las experiencias que san Antonio representaba. De hecho Cézanne inicia su larga serie de bañistas desde la figura del santo con esta intuición¹³: “El pintor toma y convierte justamente –dice Merleau-Ponty– en objeto visible aquello que sin él quedaría encerrado en la vida aislada de cada conciencia: la vibración de las apariencias que constituye el origen de las cosas. Para este tipo de pintor, una sola emoción es posible: la sensación de extrañeza; un solo lirismo: el de la existencia siempre recomenzada”¹⁴.

A esta emoción se remite también la figura de san Antonio a lo largo del siglo XIX, Merleau-Ponty apenas la perfila y aquí tampoco haremos mucho más que volver sobre nuestros pasos para tratar de rastrearla en un libro: *La tentación de san Antonio*.

II. (Saint) Flaubert

Siendo niño Gustave Flaubert asistió a una de las representaciones del teatrillo de marionetas que cada verano se instalaba en Rouen. La obra trataba sobre las cuitas y sufrimientos de un ermitaño de hábito raído y barba hirsuta al que tientan exóticas mujeres y apalean monstruos horripilantes. He aquí a san Antonio Abad, Antonio del desierto, que trata de concentrarse en la lectura y termina divagando. Su historia debía tener cierta gracia entonces, al menos como para ser el tema de alguna que otra canción simpática como la de Sédaine. Desde luego era lo suficientemente entretenida como para mantener la atención de un buen grupo de jovencitos. Gustave Flaubert, con esa ingenuidad que mantendría durante toda su vida, debió quedar impresionado, tanto como para dedicarle tres décadas de trabajo [fig.4].

Suele mencionarse un segundo estímulo para *La tentación de san Antonio*. En esta ocasión procede de Génova, desde allí Flaubert escribe totalmente fascinado a su amigo Le Poittevin¹⁵. Hace ya diez años que han publicado respectivamente *Voyage en enfer y Satan*; ambos habían entrado por estas puertas en el oficio de la escritura, conque encontrarse con una de esas endiabladas tablas flamencas que en el siglo XVI se pintaron con el tema de las tentaciones de san Antonio bien merece un comentario. Al volver a casa, Flaubert se agencia un gravado de Callot en la misma línea y en seguida lo apaña sobre su mesa de trabajo. Ya sabemos que no se moverá mucho de ella; exceptuando las estancias breves de París se pasará la vida en Croisset con su madre.

13. Sobre el tema véase M. L., Krumrine, “La Tentation de Saint Antoine” en *The Bathers*, London: Thames & Hudson, 1990, pp. 50 y 56; y T. Reff “Cézanne, Flaubert, St. Anthony and the Queen of Sheba” in *The Art Bulletin*, XLIV, 1962, pp. 113-125.

14. M. Merleau-Ponty, op. cit, p. 44 y 45

15. *Correspondance*, I, 87, 13 de mayo de 1845, Paris: Louis Conard, 1926.

Maupassant, a quien toma por discípulo, hace un relato muy significativo de la cotidianidad de Flaubert. Veamos: “Vivía solo casi todo el año, trabajando sin descanso, sin interrupción. Lector infatigable, sus descansos eran lecturas, y poseía una biblioteca entera de notas sacadas de todos los volúmenes que había consultado”¹⁶. A Flaubert le gustaba comentar que Pascal había habitado en aquella misma casa de Croisset, como el jansenista también él es poco amante de los viajes, a pesar de la importancia que se le suele dar a aquel que hiciera a Egipto, Flaubert detestaba moverse de casa. Su pupilo insiste en que vivía como un viejo: “toda su existencia, todos sus placeres, casi todas sus aventuras fueron mentales”¹⁷. Testigos y crítica coinciden en acercar el carácter de Flaubert a la imagen del anacoreta Antonio, tal es el punto de partida que se encuentra en la mayoría de los comentarios sobre *La tentación*, donde se observa a Antonio-Flaubert enfrentado a tentaciones mundanas, la gula, la lujuria o la avaricia, que son constantemente superadas en favor de las *Escrituras*. Sartre también comienza por identificar a Flaubert con Antonio, pero lo hace para dar un giro:

“Antonio es el artista: es solicitado por los bienes de la tierra y encuentra, en su culto del arte, fuerza para rechazarlos. Pero esta interpretación, aunque goza de mucho crédito, no resiste el examen: Flaubert ha dicho muchas veces que no podría escribir sin llevar a la vez una vida de anacoreta; pero nunca pretendió que se creyera que esta vida le resultara penosa o difícil de llevar: la presencia de los hombres y no la soledad lo pone al borde del furor.”¹⁸

Es en la tentación donde se centra Sartre para advertirnos que no proviene de los “bienes de la tierra”, que no le ofrecen placer alguno a Flaubert, sino que sólo le suponen un *fastidio*. La tentación es, tal y como diría algo más tarde Paul Valéry, la sensación de que algo placentero nos falta¹⁹, anuncia un placer, pero también es señal de pérdida de control. Para Valéry el propósito de estos textos de *Saint Flaubert* –como en este momento se permite llamarlo– era componer una “fisiología de la tentación” cuya esencia sería fundamentalmente sensual, de hecho *La tentación* desliza la narración hacia la descripción de sensaciones: sonidos, aromas, especialmente colores. El resultado sin embargo no fue tan atractivo como este programa promete, por el contrario *La tentación de san Antonio* ha sido calificada como un libro confuso, desestructurado, fastidioso incluso. Valéry, que no dejó de subrayar con admiración la profundidad del propósito de Flaubert, sin embargo advertía el miedo del escritor a sumergirse “en la esencia de su tema”, se preguntaba si por razón de este miedo Flaubert había llamado en su ayuda a la bibliografía descomunal que sostiene el libro: “ha leído demasiado, se dice del autor como de un hombre que ha bebido

16. G. de Maupassant, “Flaubert” (1884) en *Todo lo que quería decir sobre Gustave Flaubert*, Cáceres: Periferica, 2009, pp. 98 y 99

17. *Idem.*, p.126.

18. J.-P. Sartre, *El idiota de la familia/2. Gustave Flaubert desde 1821 a 1857*, Buenos Aires: Tiempo contemporáneo, 1975, p. 451

19. P. Valéry, “La Tentation de (Saint) Flaubert” en *Variété, Études littéraires*, t.1, París: La Pléiade, NRF 1962, pp.613-619 (reproducido por *Le Figaro* el 22 de septiembre de 1942)

demasiado²⁰. La tentación le dejaba a Valéry una sensación de embriaguez, como si fuera un libro que hace esos en una letanía inaudita de apariciones y referencias. El estudio que realizó André Chastel sobre las fuentes utilizadas por Flaubert para introducir en su texto a la Reina de Saba es sólo una muestra del trabajo verdaderamente arqueológico que realizó nuestro escritor²¹. Por aquella época el abate Migne estaba recopilando todos los textos de la patrística, traduciendo además los que estaban en griego al latín y es como si Flaubert se los hubiera tragado uno por uno. De modo que si el libro da esa impresión dispada es por haber caído Flaubert en la tentación de los libros, no en vicios mundanos sino en la tentación la lectura.

También Michel Foucault llamó la atención sobre esta particular entrega de Flaubert a los libros²². La idea de Foucault es ésta: el libro de Flaubert viene a testimoniar un cambio de paradigma en la relación entre cultura y creatividad; si el siglo anterior había producido desde “el sueño de la razón”, en la segunda mitad del XIX se tratará más bien de producir desde el saber. En este sentido Foucault parece adelantar las recientes tesis de Boris Groys, que niega que lo nuevo sea la representación de un acontecer exterior a la cultura, más bien la innovación procede de una variación garantizada por los archivos de la cultura²³. La idea de archivo está en la base de esta obra de Flaubert –incluso en toda su estrategia de trabajo– en el caso concreto de *La tentación*, el archivo bibliográfico pasa a convertirse en un archivo de imágenes –o si se quiere de sensaciones– cuya procedencia está en el propio libro al que Antonio vuelve una y otra vez.

Con ello el Libro toma un carácter ambiguo: a él se acude para huir de la tentación pero es de él de donde brotan las imágenes más tentadoras. A Antonio le tienta –y así lo explica Foucault– “ser otro, ser todos los otros y que todo recomience idénticamente, remontar el tiempo hasta su origen para que se cierre el círculo de los retornos”²⁴. Antonio podría haber sido como los monjes de Nitrea que se comunican entre ellos, o, sencillamente, un buen sacerdote, incluso un gramático, un filósofo, había tenido oportunidad de ser todas esas personas, se podía haber ido a Roma y ver allí miles de cosas, más le hubiera valido ser soldado, o recaudador de peaje, o comerciante de Alejandría. Antonio lo hubiera sido todo, y sin embargo seguirá viviendo así, con sus lecturas y tejiendo cestas que luego intercambiará por mendrugos de pan de centeno ... “*Quelle solitude! Quel ennui!*”, exclama Antonio²⁵.

Flaubert confesaba en su correspondencia con Louis Collet vivir en un tedio insoportable, un hastío por la vida como aquel que impulsa las fantasías de Antonio. Esto hace aún más com-

20. Idem.

21. A. Chastel, “L'épisode de la Reine de Saba dans la *Tentation de Saint Antoine* de Flaubert” en *Fables, formes, figures I*, Paris: Flammarion, 2000, p. 123-130.

22. Vid. Foucault, Michel, “Un Fantastique de bibliothéqué” en *Cahiers Renaud-Barault*, 59 (Mars, 1967), pp. 7-30. Traducción en *Revista de estudios: filosofía(historialletras)*, n.9, Instituto tecnológico autónomo de México, México D.F., 1987.

23. B. Groys, *Sobre lo nuevo. Ensayo de una economía cultural*, Valencia: Pre-textos, 2005.

24. Idem.

25. Flaubert, Gustave, *La Tentation de Saint Antoine*, Paris: Charpentier, 1874, p. 8.

pleja la propuesta de Sartre, que había concluido que, no siendo el mundo lo que le tienta sino lo que le hastía, la tentación habría de proceder de otra parte: precisamente de esa posibilidad de serlo todo. Sartre observa dos estructuras principales de la tentación: una de ellas se encuentra en la negación. En este sentido tentar es retar e implica por tanto una fuerte resistencia. La otra a cambio se entrega por completo, Sartre ve en ella la pasión. Esta entrega es para el filósofo entrega al *Otro*: “Tentado, redescubro al Otro, como fundamento de mi deseo”²⁶ y éste hace saltar el sistema de valores que estructura la realidad cotidiana, el sistema axiológico burgués en el que Flaubert ha crecido, cuyo primer dogma de fe es la utilidad. La lectura que Sartre hace de *La tentación de san Antonio* queda concretada en “la tentación del artista” o mejor la tentación del Arte, “una Nada que pinta nada”, dice Sartre, porque “más vale mantenerse en ella con el hastío altivo y la perfecta inacción del sabio”²⁷.

Ese hastío de Flaubert, tantas veces repetido en sus personajes, aparece como telón de fondo de esta tentación que no es otra que la de la escritura: serlo todo a costa de lo que el mundo ofrece. Una vida puede ser a fin de cuentas apenas un legajo de papeles de los que uno se deshace en el transcurso de una sola noche. “He aquí una vida; es decir, muchas cosas inútiles que quemamos, el indiferente pasatiempo de cada día, algunos recuerdos especiales de hechos vividos de hombres conocidos, de ternuras íntimas de familia, y una rosa marchita, un pañuelo y un zapato de mujer”, algo así pensó Maupassant la noche en que le ayudaba a Flaubert quemar aquellas cartas que no había sabido cómo clasificar al cabo de los años. Y sin embargo aquello le merecía otra consideración, puesto que sabía que por la cabeza de Flaubert, sin embargo, “había pasado el universo entero desde el comienzo del mundo hasta nuestros días. Aquel hombre lo había visto todo, lo había comprendido todo, lo había sentido todo, lo había sufrido todo, de una manera exagerada, desgarradora y deliciosa”. Finalmente la tentación de ser tantos otros: el soñador de la Biblia, el soldado bárbaro o una burguesita coqueta. Hemos de leer así una última reflexión de Maupassant sobre Flaubert:

“Felices aquellos que han recibido ese ‘no sé qué’ que hace de nosotros al mismo tiempo sus productos y sus víctimas, esa facultad de multiplicarse gracias al poder evocador y generador de la Idea. Ellos escapan, durante las horas exultantes del trabajo, a la obsesión de la vida verdadera: banal, mediocre y monótona. Aunque, después, cuando despiertan del sueño, ¿cómo podrían defenderse del desprecio y el odio artísticos que, contra la abstracta humanidad, desbordaba el corazón de Flaubert?”²⁸

En relación a esta pregunta nos parece oír una y otra vez a la Reina de Saba que Flaubert imaginó, desdeñada, herida, tratando de despertarlo con amenazas: “*Tu te repentiras, bel ermite, tu gemiras! tu t’ennuieras!*”²⁹.

26. J.-P., Sartre, *op. cit.*, p. 452.

27. *Idem.*, p. 453.

28. G. de Maupassant, “Gustave Flaubert” (1890) en *op. cit.*, pp.131-132.

29. *La tentation de saint Antoine* *op. cit.*, p. 61



Fig. 1 - DELAROCHE, P., Las tentaciones de san Antonio, 1832, National Gallery de Washington



Fig. 2, BUSH, Wilhem, Versuchung des Hl. Antonius, 1870



Fig. 3 - CÉZANNE, La tentación de San Antonio, 1875-1877, Museo de Orsay

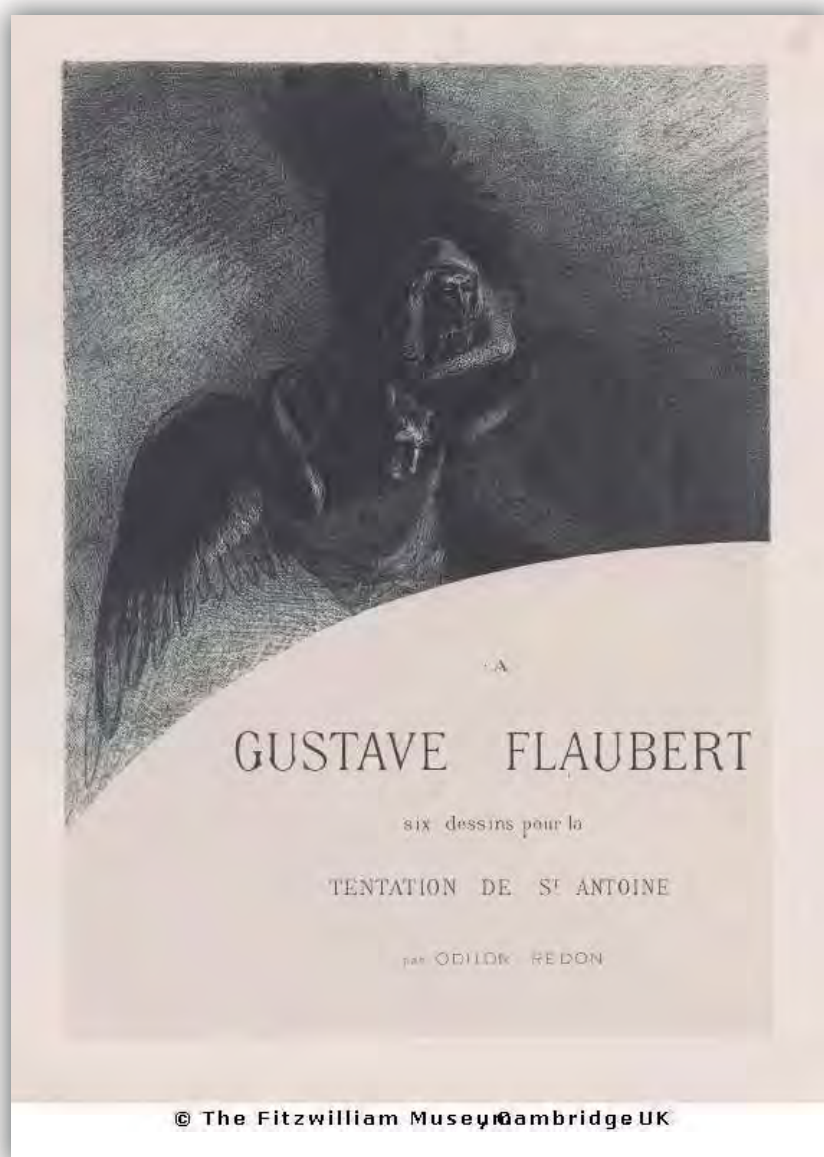


Fig. 4 - REDON, Edición 1889 del san Antonio de Flaubert

Imágenes poéticas al servicio de la Madre de Dios

La letanía de Theophilo Mariophilo

Como exponente del discurso mariológico postridentino

CARME LÓPEZ CALDERÓN

Universidad de Santiago de Compostela (GI-1907) ¹

Resumen: La letanía lauretana ilustrada *Stella ex Jacob Orta* (1680) constituye una obra paradigmática de la literatura de exaltación mariana gestada en el seno de la Iglesia Contrarreformista. Al respecto, los lemas y motivos que acompañan las invocaciones, más fácilmente comprensibles gracias al *Speculum imaginum* de J. Masen, subrayan las prerrogativas que, características de la Madre de Dios, conforman las bases del discurso esgrimido en su defensa, el cual, aunque asentado en la tradición, cobra fuerza en la Edad Moderna ante la necesidad de devolverle a la Virgen el protagonismo que la Reforma le había negado.

Palabras clave: Virgen María, Letanía lauretana, Contrarreforma, Literatura simbólica, Prerrogativas

Abstract: *The illustrated Litany of Loreto Stella ex Jacob Orta (1680) represents a paradigmatic work of the literature of Marian exaltation conceived within the Church of the Counter-Reformation. On this respect, the mottos and motifs that go with invocations, easily understood thanks to the Speculum imaginum by J. Masen, underline the prerogatives that, being characteristic of the Mother of God, define the grounds of the discourse used on her defence, which, although deeply rooted on the tradition, gathers strenght in the Modern Age due to the necessity of restoring the prominence denied to the Virgin by the Reformation.*

Keywords: *Virgin Mary, Litany of Loreto, Counter-Reformation, Symbolic literature, Prerogatives*

En el año 1601, el papa Clemente VIII promulga el decreto *Quoniam multi* al objeto de regular las letanías marianas: series de súplicas y alabanzas que, compuestas a imitación de las de los santos, habían experimentando desde la Baja Edad Media una notable difusión y evolución. Teniendo en cuenta que este decreto autoriza a emplear solamente las letanías ya presentes en los libros litúrgicos así como aquella vinculada desde el siglo XVI al Santuario de Loreto –la Letanía Lauretana–, no resulta extraño que esta última inicie entonces su expansión

1. Becaria FPU. Este texto fue realizado dentro del marco del proyecto de investigación: Artífices e patrones no monacato galego: futuro, presente e pasado (2009/PX059).

a toda la Iglesia Latina². Si a ello le sumamos que desde esos mismos años, tras las críticas de los movimientos reformadores, la Iglesia Católica debe reivindicar activamente tanto la figura de la Madre de Dios como el valor didáctico de las imágenes, se comprende que por toda Europa –así como por los demás territorios dependientes del viejo continente- se empiecen a difundir series de letanías lauretanas ilustradas que, en ocasiones, se trasladan desde el formato grabado a distintos soportes, como la pintura o la azulejería³.

En este artículo nos centraremos en la letanía titulada *Stella ex Jacob Orta, Maria*⁴, publicada en Viena, en 1680⁵, por el agustino Abraham de Santa Clara bajo el pseudónimo Theophilo Mariophilo⁶. En ella, y a diferencia de otras posteriores como las de A. C. Redelio y Fr. X. Dornn, cada invocación se desarrolla de acuerdo a la estructura propia de la emblemática, de modo que cada alabanza consta de un lema en latín, una imagen y un epigrama de corte poético constituido por dos dísticos; a mayores, se dispone una oración formada por una sucesión de epítetos que, tomados de diversos autores, definen con su letra inicial un acróstico que se corresponde con el elogio exaltado. Pese a la aparente disparidad de lemas y motivos figurados, creemos que todos ellos pueden ser sistematizados de acuerdo al discurso de apología mariana que la Iglesia ha venido elaborando desde los primeros tiempos y que en el mundo de la Contrarreforma adquiere una importante fuerza y difusión.

2. A. di Santi: "Le Litanie Lauretane. Studio Storico-critico. Articolo II", en *La Civiltà Cattolica*, Roma, Serie XVI, 21 diciembre 1896, vol IX, fasc. 1117, p. 175.

3. Sirvan como ejemplos la iglesia de N.S. da Conceição de Olinda, cuya cubierta está decorada con unas pinturas inspiradas en la letanía de Fr. X. Dornn (R. Amaral Jr: "Emblemática mariana na igreja do antigo recolhimento de N. S. da Conceição de Olinda (Pernambuco) e os seus modelos europeus", en R. Zafra y J.J. Azanza (coord.): *Emblemática trascendente. Hermenéutica de la imagen, iconología del texto*, Navarra, Universidad, 2011, pp.151-162 y la iglesia del Real Convento de Jesús de Setúbal, cuyos azulejos se corresponden con algunos grabados de la letanía de A.C. Redelio (J. A. Falção: "Azulejería setecentista do Real Convento de Jesus de Setúbal. Alguns aspectos históricos e iconográficos", en *Relaciones artísticas entre la Península Ibérica y América: Actas del V Simposio Hispano-Portugués de Historia del Arte (11-13 mayo 1989)*, Valladolid, 1990, pp.103-109.

4. Theophilo Mariophilo: *Stella ex Jacob Orta, MARIA, cujus Sacrae Litaniae Lauretanae tot Symbolis, quot Tituli, Tot Elogijs, qupt literae in quovis Título numerantur. Aucate et illustratae sunt 'a Theophilo Mariophilo*, Viena, Typis Leopoldi Voigt, sumptibus & impensis Andreae Groneri, 1680.

5. Considerando que el empleo de las letanías marianas en la esfera pública se asocia especialmente a épocas de epidemia y que en 1679 una plaga de peste asola la ciudad de Viena, trasladándose en los años siguientes a otros centros próximos –como Praga o Dresde-, cabe pensar que la publicación en 1680 de esta obra no es casual, sino que responde al deseo de encomendarse María para que ponga fin a la plaga.

6. Su verdadero nombre es Juan Ulrico Megerle (Kreenheinstetten, 1644 - Viena, 1709), predicador, moralista y escritor humorístico alemán que adquiere el nombre de Abraham de Santa Clara al ingresar en 1662 en el convento de agustinos descalzos de Maria-Brun, cerca de Viena. En esta última ciudad, así como en Gratz y Augsburgo, sus sermones reciben una gran aceptación, siendo nombrado en 1677 predicador de la corte de Leopoldo I y, tres años después, prior de su convento. Entre 1682 y 1689 permanece en Gratz, trasladándose de nuevo a Viena y recibiendo, en 1690, el cargo de provincial de la orden de San Agustín. Su producción literaria resulta tremendamente prolífica y original, lo que, juntamente con su capacidad para la oratoria, ha llevado a considerarlo como uno de los predicadores en lengua alemana más destacados de todos los tiempos (voz "Abraham de Santa Clara", en *Enciclopedia universal ilustrada europeo americana*, tomo 1, Barcelona, 1908-2003, pp. 632-633).

El pilar fundamental de este discurso es el dogma de la maternidad divina, es decir, el reconocimiento de que María es la verdadera Madre de Dios, dado que este papel la hace merecedora de poseer todas las gracias en grado sumo. Las principales, en tanto y cuanto la diferencian de las demás criaturas, son su virginidad perpetua y su Inmaculada Concepción, que determinan la incorruptibilidad de su cuerpo y su alma y favorecen, juntamente con su maternidad, su Asunción a los Cielos. A su vez, estas prerrogativas explican por qué aventaja a todas las criaturas y guardan relación con su participación activa en el proceso de Redención, erigiéndose como la nueva Eva⁷. Asimismo, su superioridad y su labor como Corredentora exigen su proclamación como Reina y Señora de todo lo creado, condición que le permite ejercer como la más excelsa Mediadora, es decir, como Corredentora, distribuidora de gracias e intercesora⁸.

Conocidas las ideas que se esgrimen para la exaltación de María, el paso siguiente es rastrear su presencia en la letanía de Theophilo, para lo cual resulta de gran utilidad el haber descubierto la obra en la que muy probablemente se inspira: el *Speculum imaginum veritatis occultae*⁹ del jesuita Jacob Masen¹⁰. Este libro ofrece una recopilación de símbolos, emblemas y jeroglíficos que atañen a diversas materias; cada uno de ellos consta de una descripción, un mote y unos versos que, con pequeñas adaptaciones en estos últimos, coinciden con el motivo, el lema y el epigrama recogidos por el predicador agustino¹¹. A mayores, J. Masen dispone unas notas en los márgenes que sintetizan, en una o pocas palabras, el mensaje que subyace tras cada imagen poética, lo que facilita la comprensión de los grabados de nuestra letanía¹².

7. A grandes rasgos, podemos decir que las prerrogativas de María se asocian al proceso de Redención, porque, por un lado, es concebida sin mancha -entendiéndose la Redención preventiva como el máximo exponente de la Redención- y, por otro, es la Madre del Redentor -lo que significa, primero, que como madre acata la voluntad divina y ofrece a su Hijo, participando también ella del sacrificio mediante la Compasión y, segundo, que su maternidad divina y su virginidad fecunda confirman la Unión Hipostática, lo que explica que el sacrificio de Cristo pueda satisfacer al Padre-.

8. Dado que los escritos mariológicos centran un ingente número de obras, nos limitaremos a señalar, como fuente de época, el volumen de Fr. L. de Zamora: *Tercera parte de la monarchia mystica de la Yglesia: hecha de hieroglyphicos sacados de humanas y divinas letras: Tratase en ella las alabanzas y prerrogativas de la Virgen madre y Señora nuestra : con nueve fiestas principales y mas tres symbolos del Rosario, Nieves, Soledad y llanto de la misma Virgen*, Madrid, Juan de la Cuesta, 1611 y, como bibliografía más reciente: S. de Fiores y S. Meo (dir.): *Nuevo diccionario de mariologías*, Madrid, 1988 y G. Sernani: *Los dogmas de María. Las piedras más preciosas de su corona*, Buenos Aires, 2002.

9. J. Masen: *Speculum imaginum veritatis occultae: exhibens symbola, emblemata, hieroglyphica, aenigmata, omni tam materiae, quam formae varietate, exemplis simul, ac praeceptis illustratum*, Coloniae Ubiorum, sumptibus Ioannis Antonii Kinchii, 1650. Para la elaboración de este artículo hemos tenido acceso a la tercera edición (1681), digitalizada y transcrita por la Universidad de Mannheim (<http://www.uni-mannheim.de/mateo/camenaref/masen.html>).

10. Si bien Abraham de Santa Clara pertenece a la orden de los agustinos descalzos, recibe parte de su instrucción en el liceo de Ingolstadt, dirigido por los jesuitas, convirtiéndose después en un gran defensor de la Compañía, de ahí que no resulte extraño que conozca y emplee los escritos de J. Masen.

11. De los cuarenta y cinco lemas dedicados a María que integran la letanía -no tenemos en cuenta ni las preces iniciales ni el *Agnus Dei final*-, sólo trece no aparecen recogidos en la obra de J. Masen.

12. Asimismo, los propios epígrafes en los que se encuadran estos símbolos resultan suficientemente elocuentes de su contenido: *Magna Dei Parens ac Virgo Maria est, Magna Dei Mater ac Virgo est, Deipara Virgo Maria est y De Immaculata B. Mariae Virg. conceptione*.

Una vez sentadas las bases, juzgamos oportuno comenzar el análisis por un símbolo que exprese la maternidad divina de María, en la medida en que es el origen y fundamento de todas sus excelencias. Para ello, podemos acudir a la invocación *Mater admirabilis*, cuyo mote, *In parvo totus* -Todo en lo pequeño- se ilustra mediante un espejo plano en el que se representa el sol. J. Masen, junto a este motivo y este lema, anota el comentario “espejo de la divinidad” e incorpora los siguientes versos: “El que rebasa las tierras, en la superficie del espejo/ todo Febo se manifiesta al ser enviados los carros por la bóveda celeste/ ¡Oh, qué diferente y semejante es María de este espejo! Aquel abraza todo el día en la superficie; ella, a Dios¹³”.

Asimismo, el *Mundo Simbólico*, retoma este símbolo¹⁴ y lo hace extensible al Sacramento de la Eucaristía, aunque mantiene también la interpretación en clave mariana ofrecida por el jesuita alemán:

Un espejo plano, en el que se representa el sol, toma con el P. Masenio el epígrafe: *In Parvo Totus*. Esta imagen concierne a la Santísima Eucaristía, en cuya reducida superficie se contiene todo el Sol de Justicia. Además la Virgen María, dentro de las estrecheces de su útero, encerró a Cristo, al tiempo que toda la luz de las virtudes. De ahí que fuese llamada por san Ambrosio «Espejo de todas las virtudes». Y por Andrea Cretense: «Espejo intelectual del conocimiento contemplativo»¹⁵.

Por su parte, J. de Valdivieso reitera la idea de la maternidad divina al indicar que “él mismo [Padre Massenio] pintó a el Sol, dando en el espejo, para significar, que el que no cabe en el mundo, se estrechó a el vientre virginal de la Virgen Nuestra Señora. Púsole este lemma: *In parvo totus*¹⁶”.

13. J. Masen: *Speculum imaginum veritatis occultae ...*, op. cit., pp. 616-617, apartado *Magna Dei Mater ac Virgo* est. Theophilo adapta este primer dístico para incorporar el lema, pero el significado del mismo no sufre variaciones significativas: “El que rebasa las tierras, todo el Sol en lo pequeño del espejo se manifiesta al ser enviados los carros por la bóveda celeste”.

14. El trabajo de Jacob Masen es una de las fuentes que nutre el *Mundo Simbólico*, una obra de carácter enciclopédico y de grandísima difusión en la época, como atestiguan las numerosas ediciones de las que fue objeto. En este sentido, resulta fundamental la labor llevada a cabo por Agustín d’Erath: traduce el texto al latín (*Mundus Symbolicus*, Colonia, 1681) –el inicial, *Mondo Simbolico* (Milán, 1653), fue elaborado por Filippo Picinelli en idioma toscano- y amplía el número de símbolos recogidos en cada capítulo, haciendo necesaria la publicación de un segundo volumen. Habida cuenta del año de aparición del original italiano, así como de la procedencia del traductor-se trata de un religioso agustino alemán-, no resulta extraño que las referencias a J. Masen se limiten a la versión latina y que respondan, pues, a las adiciones acometidas sobre la obra primigenia.

15. La explicación termina con la transcripción de los versos compuestos por Masen. F. Picinelli (Augustin d’Erath, trad.): *Mundus symbolicus in emblematum uniuersitate formatus, explicatus, et tam sacris, quam eruditionibus ac sententiis illustratus: subministrans oratoribus, praedicatoribus, academicis, poetis, &c. innumera conceptuum argumenta/ idioma itálico conscriptus Philippo Picinello; nunc verò justo volumine auctus et in latinum traductus Augustino Erath, tomus primus*, Coloniae Agrippinae, sumptibus Hermanni Demen, 1687, lib. 15, cap. 23, nº 202, p. 42.

16. J. de Valdivieso: *Vida, excelencias y muerte del gloriosísimo patriarca San Joseph. Escriuola el maestro Don Joseph de Valdivieso, Mozarabe en la Santa Iglesia de Toledo. Comentalá el doctor Don Diego Suarez de Figueroa,*

El hecho de que este autor introduzca el calificativo “virginal” al hablar del vientre de María no resulta casual, sino que a menudo el don de la virginidad corporal se exalta en relación con la maternidad, pues, no en vano, la convivencia de ambas cualidades en principio contradictorias la diferencia de las demás criaturas y determina, justamente, que sea la *Mater admirabilis*¹⁷.

Precisamente, en la obra de Theophilo, la prerrogativa de la maternidad virginal o virginidad fecunda se recoge en la invocación *Mater Christi* (lámina 1) al ser simbolizada mediante una puerta cerrada con un candado móvil que tiene grabada la palabra *Verbum*. Este motivo, así como su lema, *Panditur ad Verbum* -Se abre ante el Verbo-, J. Masen los resume en la afirmación “Desposada por el único Dios”, explicándolo del siguiente modo: “Observa que la palabra escrita adorna el cerrojo/ Vuelve, la palabra escogida abrió para ti las puertas cerradas/ La Virgen castísima se abrió para el Verbo eterno./ No fue movida ante las palabras de ningún cariñoso pretendiente”¹⁸. Una imagen semejante, aunque acompañada del mote *Uni patet Verbo* -Está abierta para el único Verbo-, es recreada por J. Boschius en el apartado de su *Symbolographia* titulado *Pariens Mater et Virgo*¹⁹, confirmándose así la interpretación de nuestro emblema en términos de virginidad fecunda (lámina 2).

En otras ocasiones, el cerrojo es sustituido por un libro que, abierto, permite leer la palabra *Verbum*; así lo presentan fray Matías de Idala en el Jeroglífico *María santíssima es libro, en quien leemos al Divino Verbo*²⁰ y Fr. X. Dornn en la invocación *Sedes Sapientiae*²¹. En esta misma alabanza, Theophilo figura el libro aún cerrado que, no obstante y como indica su lema, se pondrá al

Calificador de el Santo Oficio, Capellan de Honor de su Magestad, y su Teniente de Limosnero Mayor, dedicala a la muy noble ciudad de Badajoz, Tomo Segundo, Madrid, en la Oficina de Francisco del Hierro, 1727, p. 26.

17. “Por esta razón llama la Iglesia a la Virgen «Madre admirable», pues todas sus prerrogativas son muy admirables. Porque María nació de madre estéril, María fue Madre, pero sin obra de varón; María fue a un mismo tiempo Madre y Virgen. ¿Por ventura todo esto no es una cosa admirable?” (Fr. X. Dornn: *Litaniae Lauretanae ad Beatae Virginis, caelique Reginae Mariae, honorem, et gloriam prima vice in Domo Lauretana a sanctis angelis decantatae, postea ab Ecclesia Catholica. Approbatae & Confirmatae, Symbolicis ac Biblicis Figuris in quinquaginta septem iconismis aeneis expressae, & secundum ordinem titulorum exhibitae, Pia meditatione, Augustae Vindellicorum, sumptibus Joannis Baptistae Burckhart, 1758, p. 20).*

18. J. Masen: *Speculum imaginum veritatis occultae ...*, op. cit., pp. 615-616, apartado *Magna Dei Mater ac Virgo* est. En esta ocasión, Theophilo modifica el dístico final: “La Virgen María se abre ante el Verbo divino, así el seno materno es accesible al Verbo”.

19. J. Boschio: *Symbolographia sive de Arte Symbolica sermones septem. Auctore E. P. Jacobo Boschio e Societate Jesu. Quibus accessit studio & Opera Eiusdem sylloge celebriorum symbolorum in quatuor divisa classes Sacrorum, Heroicum, ethicorum et satyricorum. Bis mille iconismis expressa. Praeter alia totidem ferme symbolica ordine suo fusius descripta cum suis rerum, figurarum, et lemmatum indicibus cum facultate superiorum*, Augustae Vindellicorum & Dilingae, apud Joannem Casparum Bencard, 1701, classis I, p. 39.

20. “María es Libro, que del Padre El Verbo a leer nos dio, pues en ella se imprimió quando la hizo su Madre...”, reproducido en A. Bonet Correa: *Vida y obra de fray Matías de Irala, grabador y tratadista español del siglo XVIII*, vol. 1, Madrid, 1979, p.79.

21. “Se prueba el grande fundamento con que se puede llamar [a María] asiento de la Sabiduría, porque el mismo eterno Padre es el autor deste libro (...); o por decirlo mejor, el libro mariano contiene este único Verbo, que el Padre habló y que fue concebido por el Espíritu Santo” (Fr. X. Dornn: *Litaniae Lauretanae...*, op. cit., pp. 29-30).

servicio de los sabios una vez abierto -*Doctis hic servit apertus*-; los versos con los que J. Masen completa el símbolo se encargan de subrayar que la apertura no daña la pureza virginal de María: “El libro no se pone al servicio de los ignorantes, ni con el frontal cerrado,/ sabio será el lector: y el libro será expuesto./ Separada la corteza, examina los dones virginales,/ sea cual sea el que quieras; cualquier letra tiene peso²²”.

Consecuentemente, podemos decir que la Madre de Dios es una puerta o un libro cerrado, cuyos candados o sellos se abren sólo en el momento de la Encarnación, permitiendo entonces que el Entendimiento eterno del Padre, manifestado en el único Verbo, llegue y se haga visible para los hombres. Por lo tanto, el eje rector de ambas metáforas es el misterio de la maternidad virginal.

Además de la pureza corporal, otra prerrogativa íntimamente ligada a la maternidad es la Mediación, pues, no en vano, su labor como mediadora da comienzo en el momento en que, pronunciando el *Fiat*, acepta ser el vehículo para la venida de Cristo, cuyo nacimiento trae la paz al mundo. En la letanía de Theophilo, esta idea se expresa mediante el alción que, junto al lema *Paret parientibus aequor* -La superficie del mar se somete a los que paren-, ilustra la invocación *Sancta Dei Genetrix*. Al respecto, J. Masen, tras señalar en el margen “Traes la paz con su alumbramiento”, comenta: “La superficie del mar vela con el alción por la tranquila nidada,/ y al parir es protegido por las aguas allanadas por la paz./ Virgen, con mayor calma el mundo sintió tu parto/ Y no hubo lugar con guerras, cuando nació la paz²³”.

Mientras que el *Mundo Simbólico* explica este emblema de manera análoga²⁴, tanto J. Boschius como C. Leuthner parecen querer subrayar el papel activo que desempeña María en la llegada de la paz al mundo al simbolizar su propio nacimiento mediante el motivo del alción ani-

22. J. Masen: *Speculum imaginum veritatis occultae ...*, op. cit., p. 614, apartado *Magna Dei Mater ac Virgo est*. Nuevamente, los cambios que introduce Theophilo no modifican el significado de los dísticos: “He aquí un libro cerrado: Abierto, este se pone al servicio de los sabios. Cerrado no resulta útil, tampoco en absoluto favorece a los ignorantes. Examina los dones, que la Virgen María esconde, En este libro cualquier letra tiene peso”.

23. J. Masen: *Speculum imaginum veritatis occultae ...*, op. cit., p. 613, apartado *Magna Dei Mater ac Virgo est*. Theophilo parafrasea los versos de Masen: “Qué felices los alciones: la superficie del mar se somete a los que paren, Y son protegidos por las aguas allanadas por la paz absoluta. Virgen María, con tu parto el mundo se volvió más tranquilo, las guerras se acallaron, cuando la paz nació”.

24. “El alción pariendo en un mar tranquilo, toma con el P. Jacobo Masenio el epígrafe: PARET PARIENTIBUS AEQUOR. Así, al parir la Virgen María, en todas partes hubo una paz absoluta, y toda la superficie de la tierra permaneció quieta. Acerca de Cristo recién nacido canta el citarista real: «Su lugar está en paz» [Salmos, 75:3]. De ahí que fuese llamado «Príncipe de paz». En aquel mismo tiempo, los ángeles les anunciaron a los hombres una paz felicísima, y esperada en todos los siglos. «Gloria a Dios en el cielo, y en la tierra paz a los hombres». Escucha a S. Agustín: «En el útero virginal, se celebraron las nupcias espirituales, Dios se unió a la carne, y la carne se unió a Dios, de aquí al presentarse como esposos de tálamo, toda la creación conmovida se regocijó. En efecto, desde aquellas nupcias, los coros de los ángeles disponen la paz para los hombres de buena voluntad, porque aquel que era el Hijo de Dios, se convirtió en el hijo de los hombres»” (F. Picinelli (Augustin d’Erath, trad.): *Mundus symbolicus* op. cit., lib. IV, cap. IV, n° 69, p. 259).

dando, que completan respectivamente con los lemas *Pacem afferet undis* –Lleva la paz al mar²⁵- y *Nuncia pacis* –mensajera de paz²⁶-.

Pero la Virgen, como madre de Jesús, no sólo propicia que las guerras se acallen, sino que engendra al fruto que brinda a los hombres la Salvación, convirtiéndose así en el árbol que *Alit at-que tegit* –Nutre y Protege- (lámina 3). Este lema, figurado por medio de un manzano bajo el cual, brillando un sol ardiente, un Genio se alimenta y descansa, ilustra la invocación *Mater amabilis* y se acompaña del doble dístico: “El manzano que se encuentra en el camino aparta con su follaje las llamas estivales./ El árbol protege con sus hojas, y alimenta con sus frutos/ La Virgen María ofrece a los huéspedes el fruto celeste,/ ella protege del fuego del infierno”²⁷.

Asimismo, este símbolo deja entrever que la mediación de María trasciende el rol de madre –el árbol que da fruto- y comporta también la idea de protección –el follaje que resguarda²⁸-, lo que podría ser entendido como el auxilio –ante los enemigos visibles e invisibles- y la intercesión –ante la divinidad- que ella le brinda al fiel. Incluso, en última instancia, este sentido protector podría evocarnos aquellos grabados en los que el árbol se asimila al madero de la cruz²⁹, especialmente si consideramos que esta imagen cristológica se aplica también a la Virgen Dolorosa para exaltar su firme presencia en el Gólgota a los pies de su Hijo crucificado³⁰. Entraríamos así en el terreno de la Corredención, entendida como la aceptación por parte de María del sacrificio de Jesús y su consiguiente participación en el mismo por medio de la Compasión.

La letanía de Theophilo nos ofrece un claro ejemplo de esta forma de mediación a través de una venera acompañada del lema *In candore rubor* -Rojez en la blancura-, ya que, de acuerdo a

25. J. Boschio: *Symbolographia sive de Arte Symbolica sermones septem...* op. cit., classis I, p. 36. En este caso, el emblema carece de imagen, pero se incluye en el apartado *Maria nata*.

26. C. Leuthner: *Coelum Christianum: in quo vita, doctrina, passio D. N. Jesu Christi, nonnulla Deiparae Virginis festa, SS. Apostolorum & Evangelistarum gesta &c. symbolicis figuris expressa, epigrammate sacro elucidata, pia meditatione espensa proponuntur*, Augustae, sumptibus Martini Veith, 1749, estampa II (*Maria nata*), s. p.

27. La composición de J. Masen difiere tan sólo en el dístico final, resultando un poco más críptico: La Virgen muestra a los huéspedes el fruto, muestra las sombras. No te desagrade, parece agradar a Dios. J. Masen: *Speculum imaginum veritatis occultae...*, op. cit., p. 586, apartado *Magna Dei Parens ac Virgo Maria est*.

28. De hecho, la anotación que J. Masen dispone al margen reza *Refrigerium*.

29. Sirva como ejemplo la estampa 29 del *Pia Desideria*, correspondiente al versículo de Cantares *Sub umbra illium quem desideraveram, sedi* (H. Hermann: *Pia Desideria lib. III ad Urbanum VIII. Authore Herm. Hugone, Soc. Iesu, editio 6 emendata*, Antuerpiae, apud Henricum Aertssens, 1682 [1624], *liber secundus*, p. 270).

30. Véase la *Consideratio* XL de A. Ginther (lámina 4), en donde el lema *Non est hac tutior umbra* –No hay lugar más seguro que esta sombra- se ilustra mediante un árbol fundido con la cruz de Cristo, a cuyos pies se dispone un rebaño, y se acompaña de la explicación “La Virgen Dolorosa es nombrada Madre de Todos cuando estaba de pie bajo la sombra de la cruz la Virgen Dolorosa, a cuya sombra invita a todos los cristianos” (A. Ginther: *Mater amoris et doloris, quam Christus in cruce moriens omnibus ac singulis suis fidelibus in matrem legavit, Ecce Mater Tua, nunc explicata per Sacra Emblemata, Figuras Scripturae quàm plurimas, Conceptus varios Praedicabiles, SS. Patrum Sententias, raras Historias & vix ad Jesum patientem, ac sactissimam matrem eius compatientem affectus. Opus omnibus Jesum et Mariam amantibus, praedicantibus, aut meditantibus perutile. Cum triplici Indice Considerationum, rerum memorabilium, & Concionatorio, formandis per annum Concionibus opportuno*, Augusta Vindelicorum, sumptibus Martini Veith, 1741 [1711]), p. 277).

J. Masen, este emblema figura a “la Virgen abatida por la muerte de su hijo”, pues: “La perla de blanco brillante nada entre las aguas purpúreas,/ Y con la brillantez se ruboriza, y con el rubor brilla/ Cuando la Virgen sostiene con sus brazos a su descendencia ensangrentada/ ¡Entonces qué semejante fue ella a la concha roja!”³¹

Si esta imagen poética se corresponde muy acertadamente con la invocación *Mater Salvatoris*, no menos adecuada resulta la escogida para exaltar a María como *Causa nostra laetitiae*: una enorme nube dispuesta sobre el mar que sirve para expresar, en palabras de J. Masen, cómo “con sus dolores engendra la alegría para nosotros”: “Saca la nube desde el Ponto marino los líquidos salados:/ Al ser fundida por el sol, más dulce devuelve las aguas/ Entonces, la Virgen, al ser Cristo la víctima, había apurado nuestros dolores,/ pero con aquella nube nos trajo la alegría”³².

Consecuentemente, María, como Corredentora, padece en su alma los mismos dolores que Cristo experimenta en su cuerpo, lo que da lugar a compararla con la venera que nada en aguas rojizas o con la nube que se forma a partir del agua salada; pero, así como el sol funde la nube y el agua que precipita es dulce, Cristo al resucitar transforma en gozo todo el sufrimiento previo porque abre el camino hacia la vida eterna, para cuya consecución los hombres cuentan con la mediación de la Virgen.

Curiosamente, tanto la nube como la venera han sido también utilizadas para expresar la Inmaculada Concepción de María. En este sentido, J. Zoller asocia la nube a la “Madre de Dios puramente concebida”, pues “A pesar de que la nubecilla procede del Ponto salado/, esta, hija dulce, no tiene nada de salado/. Así María, aunque procede de una estirpe salada, a causa de la mancha de sus padres/, a nada sino a dulce sabe”³³. En cuanto a la venera, C. Sfondrati la representa en medio del mar bajo el lema *Ab ortu* –Desde el origen-³⁴, imagen que repite J. Boschio dentro del apartado *Sine labe concepta*, aunque figurándola cerrada y junto a las inscripciones *Intra*

31. J. Masen: *Speculum imaginum veritatis occultae...*, op. cit., pp. 611-612, apartado *Magna Dei Mater ac Virgo* est. Theophilo introduce en sus dísticos pequeñas modificaciones que no suponen cambio alguno en las implicaciones del símbolo: “La perla de blanco brillante nada entre las aguas purpúreas, Rojez en la blancura, también la misma blancura brilla; Cuando la Virgen María sostuvo en sus brazos a Jesús ensangrentado, Ella fue igual a la concha roja”. Por su parte, el *Mundo Simbólico*, pese a citar a Masen, explica la metáfora fundamentalmente en términos de maternidad, perdiendo la idea de Corredención que emana de los versos del jesuita (F. Picinelli (Augustin d’Erath, trad.): *Mundus symbolicus...*, op. cit., lib. VI, cap. XVI, n° 93, p. 446).

32. J. Masen: *Speculum imaginum veritatis occultae...*, op. cit., p.587, apartado *Magna Dei Parens ac Virgo Maria* est. En esta ocasión, los cambios que introduce Theophilo en el distico final clarifican el contenido del símbolo: “La Virgen María padeció mucho dolor al ser Cristo la víctima, Al resurgir aquel, trajo mil alegrías”.

33. J. Zoller: *Mariae höchst-wunderbarliche und ohne alle Sünden-Mackl gnaden-reich beschehene Empfängnuss: in hunderterley Sinn-Bildern vorgestellt, mit minder ... durch gleich-lauffende Vers deutlich erkläret : anbey mit einer anmüthigen Melodey versehen*, Augsburg, Gedruckt bey Iohann Michael Labhart, Hoch-Fürstl, Bischöffl, Buchdrucker, 1712, p.73.

34. C. Sfondrati: *Innocentia vindicata, in qua gravissimis argumentis ex S. Thoma petitis ostenditur, angelicum doctorem pro immaculato conceptu Deiparae Sensisse & Scripsisse. Pars prior theologica; pars posterior symbolica*, Typis Monasterii S. Galli, 1695, estampa 14, s.p.

uterum iam pura fuit –Ya fui pura dentro del útero- y *Calesti origo* –Origen en el cielo-³⁵. Incluso, Theophilo repite el motivo de la concha en relación con la ausencia de mancha en María, pero, en su caso, al disponerla bajo el mote *Caelo foecunda Parente* en la invocación *Mater inviolata*, se entiende en términos de pureza corporal, es decir, de virginidad fecunda³⁶.

En la letanía objeto de este artículo, la referencia a la concepción sin mancha de la Madre de Dios la encontramos en la invocación *Sancta Maria* (lámina 5), en donde una fuente, pese a nacer en los parajes silvestres de una tierra sin cultivar, presenta limpias las aguas de ahí el lema *Purus ab impura* –Puro de lo impuro- y las palabras de J. Masen: “A veces la fuente brota limpia de algas pantanosas/ y su agua no lleva nada de su suciedad original/ Es claro que la Virgen, aun nacida de padres contaminados,/ no contiene en sí ninguna falta con la que se haya contaminado”³⁷.

La pureza corporal y espiritual de María determinan su incorruptibilidad y justifican, pues, su Asunción en cuerpo y alma a los cielos. Theophilo expresa este misterio en la invocación *Regina Angelorum* (lámina 6) mediante una bandada de pájaros que *Comitantur ovantes* –Acompañan dando voces de alegría- a un fénix, pues: “Los demás alados [pájaros] acompañan dando voces de alegría al fénix/ La bandada que vuela cede con honor el primer lugar/ Con mayor ruido, Reina María, te reciben a ti,/ Virgen Piadosa, los nueve coros angélicos”³⁸.

Las nueve invocaciones en las que hemos profundizado demuestran cómo a través de los símbolos que las ilustran se están cantando las excelencias y prerrogativas que definen y caracterizan a la Madre de Dios; si procediésemos de la misma forma con las treinta y siete restantes

35. Imagen DX. J. Boschio *Symbolographia sive de Arte Symbolica sermones septem...*, op. cit., Classis I, p. 36.

36. Son muchos los autores que se valen de la venera con la perla para expresar la maternidad virginal de María, pudiendo acompañarla de lemas diversos. Simplemente a modo de ejemplo, basten: *Coelo foecunda marito* (C. Leuthner: *Coelum Christianum...*, op. cit., estampa I, s.p.), *Foecunda ex alto* (A. Lucarini: *Imprese dell'offitioso accademico intronato [Alcibiade Lucarini] raccolte da lo sconosciuto accad. Unito*, Siena, stamparia d'Ercole Gori, 1629, *Ad onore di Maria Vergine Madre di Dio*, p. 47), *Obstetricante caelo* (Callot, J: *Vita Beatae Mariae Virginis Matris Dei. Emblematibus delineata. Vie de la Bien-heureuse Vierge Marie Mere de Dieu. Representée par Figures Emblematiques, dessinées & gravées par Jacques Callot*, Paris, chez François Langlois, dict Charles, rue S. Jacques aux Colomnes d'Hercule contre le Lyon d'Argent, 1646, estampa 11).

37. J. Masen: *Speculum imaginum veritatis occultae...* op. cit., pp. 599-600, apartado *Virgo Deipara est*. Por su parte, el Mundo Simbólico, reproduciendo el mismo poema y la descripción de los motivos, y añade “así, de padres infectados, nació la Virgen María inmaculada y libre de todo pecado original”. (F. Picinelli (Augustin d'Erath, trad.): *Mundus symbolicus...* op. cit., lib. II, cap. XXVI, n° 518, p. 126).

38. En esta ocasión, el *Speculum* de Masen no explica este símbolo, que, por el contrario, sí está presente en el *Mundo Simbólico*: “Una corona de ángeles, que acompaña a los cielos a la Virgen Madre de Dios con innumerables muestras de alegría, puede ser representada por medio un emblema de muchísimos pájaros, que asisten y sirven de criados a un fénix que vuela, con el lema: Acompañan dando voces de alegría (...) San Bernardo dice «Los príncipes de la curia celeste, en consideración de tanta novedad, exclaman no sin admiración: «Quién es esta que asciende del desierto, llena de delicias?» (...) ¿Quién es esta que bajo el sol (donde no hay nada si no trabajo, dolor y aflicción del espíritu) asciende llena de delicias espirituales? Acaso no llamaría delicias el adorno de la virginidad con el favor de la fecundidad, señal de humanidad [en realidad el sermón dice humildad], la miel que destila caridad, las entrañas de la misericordia, la plenitud de la gracia, la prerrogativa de la gloria singular? Ascendiendo pues desde el desierto la reina del mundo, también de los ángeles santos, como canta la iglesia, «fue hecha preciosa y suave en sus delicias»” (F. Picinelli (Augustin d'Erath, trad.): *Mundus symbolicus...*, op. cit., lib. IV, cap. I, n° 23, p. 253).

comprobaríamos cómo los temas subyacentes son los mismos³⁹. En realidad, estas ideas son las que se repiten en los textos y en las series ilustradas que tienen a María como protagonista, pues, como comentamos al principio, son las base del discurso que enarbola la Iglesia para defender su persona, defensa que, si bien se inicia desde los primeros siglos del cristianismo, se vuelve totalmente necesaria en el contexto postridentino al ser puestas en tela de juicio las glorias que la diferencian. El resultado son obras como la letanía *Stella ex Jacob Orta*, en donde forma y contenido son un claro reflejo de ese ambiente contrarreformista en el que la exaltación de María conducirá necesariamente a su proclamación como vencedora de las herejías. *Sat lucis ab uno est*⁴⁰.

39. Incluso, las propias alabanzas de la letanía lauretana, si bien tienden a dividirse en seis grupos -santidad, maternidad, virginidad, símbolos bíblicos, intercesión y realeza-, podrían ser reorganizadas en función de su significado de acuerdo a estas mismas ideas. Pensemos, por ejemplo, que la invocación *Sancta Dei Genetrix* se incluye en el grupo "santidad", pero no hace sino aludir a la divina maternidad, que *Mater Castissima* engrosa el de "maternidad", pero más concretamente refiere la virginidad fecunda, o que la serie final se inicia siempre con la palabra *Regina* para especificar a continuación de qué criaturas es ella la Reina.

40. Lema que ilustra la invocación *Virgo Veneranda*: "Aunque las oscuras tinieblas llenen el cielo, el sol se basta solo, una sola luz es suficiente para todo el cielo. Si la herejía oscurece la gloria de la madre divina, de las tinieblas surgirá mayor cantidad de luz" (J. Masen: *Speculum imaginum veritatis occultae...*, op. cit., p 546).

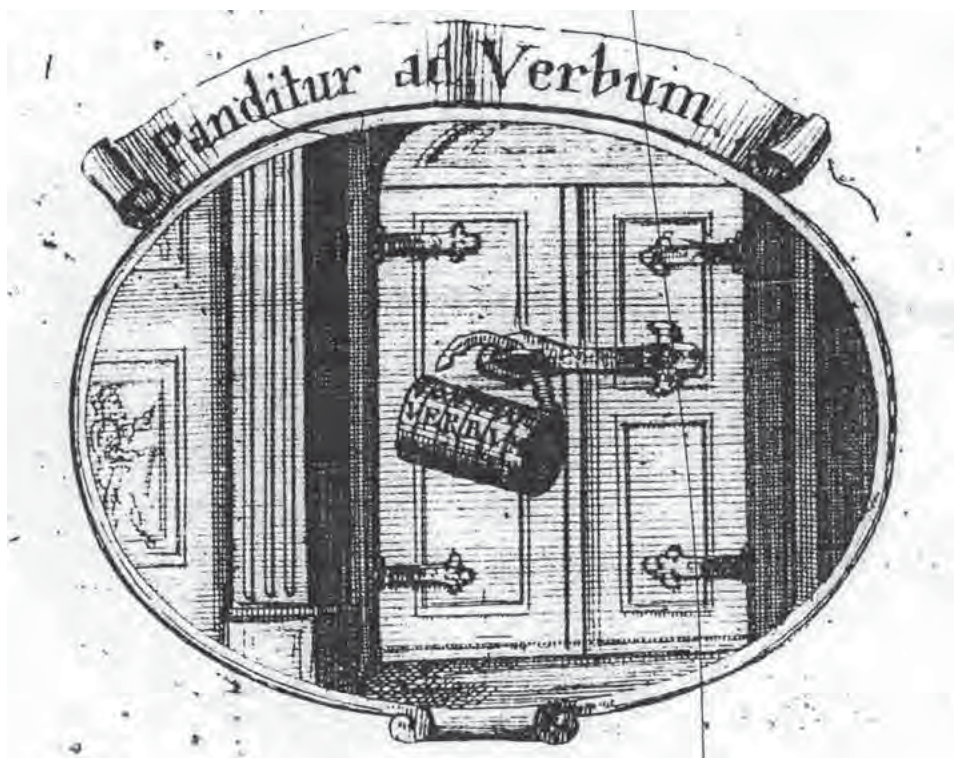


Fig.1.- *Panditur ad Verbum*. Invocación Mater Christi de Theophilo Mariophilo: *Stella ex Jacob Orta*



Fig.2.- *Uni patet verbo*. Apartado *Pariens Mater et Virgo*, en J. Boschio:
Symbolographia sive de Arte Symbolica sermones septem



Fig.3.- *Alit atque tegit.* Invocación Mater Amabilis de Theophilo Mariophilo: *Stella ex Jacob Orta*



Fig.4.- *Non est hac tutior umbra.* Consideratio XL de A. Ginther: *Mater amoris et doloris*

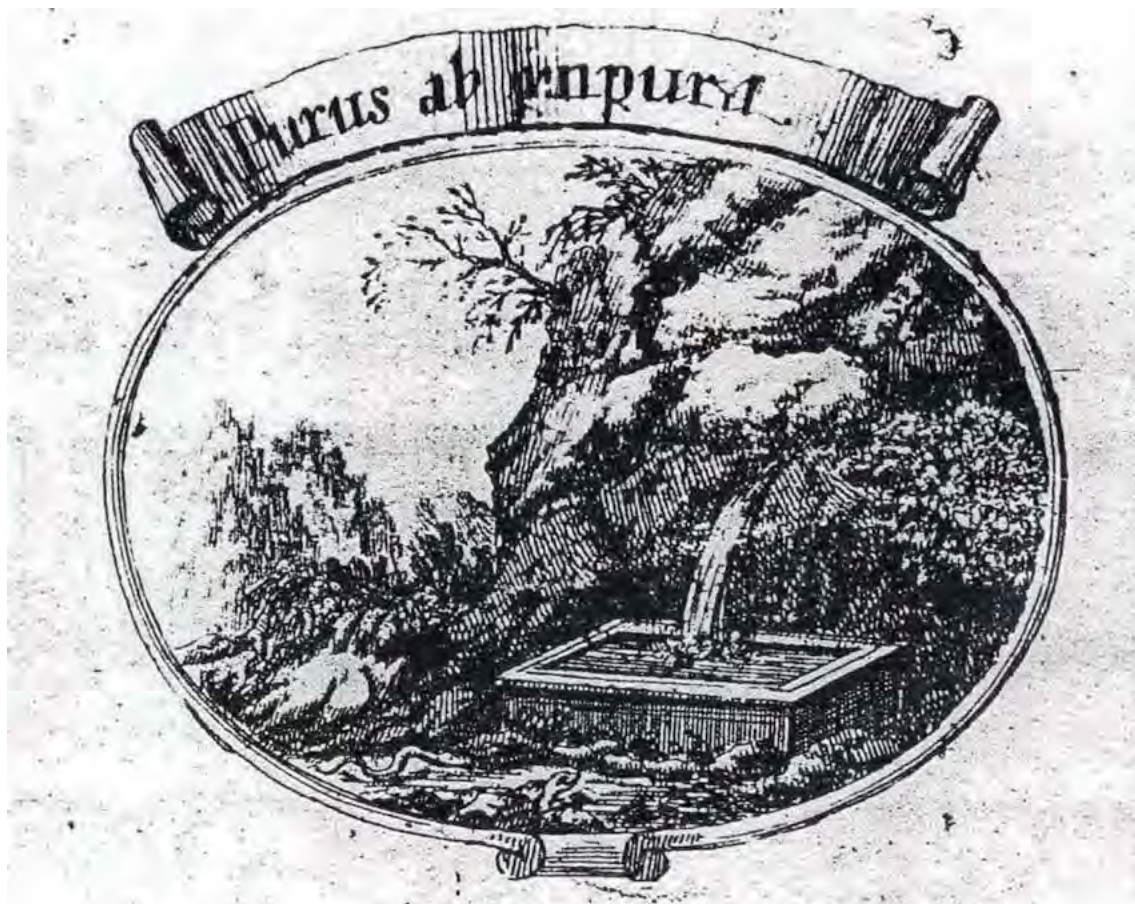


Fig.5.- *Purus ab impura*. Invocación *Sancta Maria* de Theophilo Mariophilo: *Stella ex Jacob Orta*

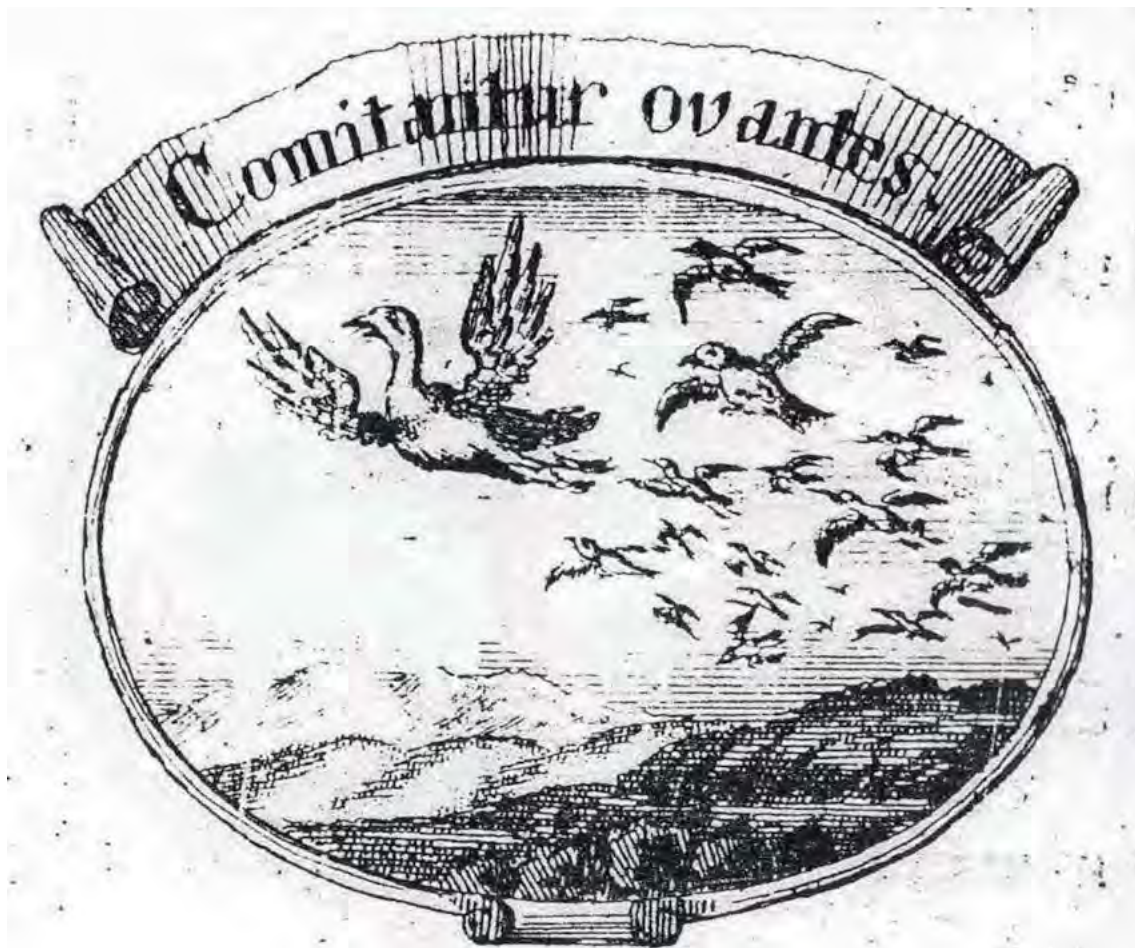


Fig.6.- *Comitantur ovantes*. Invocación Regina angelorum de Theophilo Mariophilo: *Stella ex Jacob Orta*

La arquitectura rural en la provincia de Badajoz. Un patrimonio vernáculo de significación colectiva extremeña

JOSÉ MALDONADO ESCRIBANO
Universidad de Extremadura

Resumen: La presente investigación se enmarca dentro de la Tesis Doctoral titulada "*Arquitectura residencial en las dehesas de la Baja Extremadura*", dirigida por el Dr. Antonio Navareño Mateos y defendida en la Universidad de Extremadura habiendo recibido la máxima calificación de Sobresaliente *Cum Laude*.


Se refiere al análisis de la arquitectura rural dispersa por la provincia de Badajoz, situando nuestra atención en los cortijos, casas de campo y otros inmuebles señoriales destinados para la explotación agropecuaria del terreno donde quedan enclavados, además de servir en determinados momentos como vivienda temporal conectada con el disfrute de la naturaleza. En definitiva, un patrimonio vernáculo de significación colectiva extremeña por lo que supone su conexión con la edificación tradicional y la relación entre el carácter popular individual y la relevancia grupal para entender verdaderos aspectos de la idiosincrasia artística y constructiva de esta comunidad autónoma.

Palabras clave: Arquitectura rural, Extremadura, provincia de Badajoz, patrimonio vernáculo, significación colectiva

Abstract: *This research is part of the doctoral thesis entitled "Residential architecture in the meadows of Lower Extremadura", directed by Dr. Antonio Navareño Mateos and defended at the University of Extremadura, having received the highest rating of Excellent Cum Laude.*

It refers to the analysis of dispersed rural architecture in the province of Badajoz, placing our attention on the farms, cottages and other stately buildings intended for farm land where they are locked, and should have at certain times as temporary housing connected with the enjoyment of nature. In short, a collective vernacular heritage significance as Extremadura is its connection with traditional building and the relationship between the popular character and relevance individual group to understand the true aspects of artistic and constructive idiosyncrasies of this autonomous community.

Key Words: *Rural architecture, Extremadura, Badajoz, vernacular heritage, collective significance.*

 ras haber realizado una profunda investigación sobre la *Arquitectura residencial en las dehesas de la Baja Extremadura*¹, dirigida por el doctor D. Antonio Navareño Mateos, presentada en la Universidad de Extremadura como Tesis Doctoral y calificada con la

1. MALDONADO ESCRIBANO, J., *Arquitectura residencial en las dehesas de la Baja Extremadura*, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Extremadura, Cáceres, 2010.

máxima puntuación de Sobresaliente *Cum Laude* por Unanimidad², hemos llegado a determinadas conclusiones, que presentamos a continuación.

Como decimos, en las dehesas y latifundios de la provincia de Badajoz encontramos grandes explotaciones rurales con enorme calidad histórica, artística y antropológica. Pero, a pesar de su importancia, no había sido realizado hasta el momento un estudio de conjunto con el que se potenciase su valor y se diera a conocer este relevante patrimonio vernáculo de significación colectiva desarrollado en la Baja Extremadura, que conecta lógicamente con ejemplos situados en la tierra de Cáceres³, Andalucía⁴ e incluso Castilla y León⁵.

Nos referimos a cortijos, palacios y casas de campo donde se mezclan los aspectos residenciales, el ocio y el disfrute del entorno rural con los propios del trabajo en la finca relacionados con la agricultura o la ganadería. En ciertas ocasiones todo ello se une extraordinariamente a otras ideas propias de la representación nobiliaria, por lo que encontramos verdaderos palacetes rústicos, o se desarrollan numerosas dependencias que nos llevan a considerar a estos complejos semejantes a una ciudad en pequeño.

Veremos, por tanto, además de la casa principal, a veces asociada a otras secundarias, diversas construcciones que completan tales complejos, como almazaras, graneros, caballerizas, zahúrdas, palomares, pozos, hornos o cocheras. Todo se complica con la aparición de inmuebles levantados para el desarrollo del culto religioso, espacios ajardinados con fuentes y estanques, plazas de tiendas donde recrearse durante el tiempo de descanso, incluso escuelas destinadas a la educación.

Para facilitar este estudio hemos dividido el extenso territorio en 11 comarcas, siendo las más densas en cuanto a la distribución geográfica de dichos inmuebles: Tierra de Badajoz – Los Baldíos, La Serena⁶ y la Tierra de Mérida – Vegas Bajas⁷ (con 36 ejemplos destacados cada una), seguidas por la Campiña Sur (23) y la Sierra Suroeste (20).

2. El tribunal de calificación estuvo compuesto por: D. Germán Ramallo Asensio (presidente), D^a. María del Mar Lozano Bartolozzi, D^a. María Teresa Paliza Monduate, D. Francisco M. Sánchez Lomba y D^a. Ana Castro Santamaría.

3. NAVAREÑO MATEOS, A., *Arquitectura residencial en las dehesas de la tierra de Cáceres (Castillos, palacios y casas de campo)*, Institución Cultural “El Brocense”, Diputación de Cáceres, Cáceres, 1999; MALDONADO ESCRIBANO, J., “Palacios, cortijos y casas de campo en las dehesas de Trujillo (Cáceres) desde el siglo XV al XIX”, *XXXIV Coloquios Históricos de Extremadura*, CIT de Trujillo, Trujillo, 2006, pp. 379-411.

4. VV. AA., *Cortijos, haciendas y lagares. Arquitectura de las grandes explotaciones agrarias de Andalucía (varias provincias)*, Junta de Andalucía, Consejería de Obras Públicas y Transportes, Dirección General de Arquitectura y Vivienda, 2000-2010.

5. NIETO GONZÁLEZ, J. R. y PALIZA MONDUATE, M^a T., *La arquitectura en las dehesas de Castilla y León*, Junta de Castilla y León, 1998.

6. MALDONADO ESCRIBANO, J., *Arquitectura en las dehesas de La Serena (Badajoz)*, Diputación de Badajoz, Badajoz, 2005.

7. MALDONADO ESCRIBANO, J., *Arquitectura vernácula dispersa en la comarca de Tierra de Mérida – Vegas Bajas. Cortijos y casas de campo*, Junta de Extremadura, Consejería de Cultura y Turismo, Badajoz, 2009.

Por otro lado, nos hemos acercado a un total de 57 términos municipales, en los que hallamos algo más de 200 casas de campo, siendo los más profusos, por orden: Badajoz⁸, Mérida, Jerez de los Caballeros, Don Benito⁹, Monterrubio de la Serena, Alange, Azuaga, Zalamea de la Serena, La Roca de la Sierra, Nogales, Oliva de Mérida¹⁰ y Fregenal de la Sierra.

La clientela, por su parte, es muy diversa y gracias a numerosas fuentes documentales conocemos el nombre de muchos de los propietarios tanto del estado seglar como religioso. Entre los primeros destacan las órdenes militares de Alcántara¹¹ y Santiago, además de conventos, la Catedral de Badajoz o el Monasterio de Guadalupe¹², entre otros, cuyos bienes fueron desamortizados en el siglo XIX y pasaron entonces a manos civiles.

La nobleza es aún más amplia y heterogénea en este sentido, disfrutando de importantes patrimonios algunos personajes como el Duque de Béjar posteriormente de Osuna, el Duque de Feria, el Duque de la Roca, el Duque de Fernán Núñez, el Conde de la Puebla del Maestre¹³, el Conde de Campomanes, el Conde de Torre del Fresno¹⁴, el Marqués de Perales¹⁵, el Marqués de Torres Cabrera¹⁶ o el Marqués de Monsalud¹⁷, por recordar algunos de los más importantes y a los que se unirán destacadas familias adineradas que no poseen ningún título pero sí grandes cantidades de tierra adquiridas por compra durante los siglos más contemporáneos.

8. MALDONADO ESCRIBANO, J., *El cortijo en la tierra de Badajoz*, Junta de Extremadura, Consejería de Cultura y Turismo, Badajoz, 2008.

9. MALDONADO ESCRIBANO, J., *Vivir en el campo extremeño. Cortijos y casas de labor en Don Benito*, Ayuntamiento de Don Benito, Don Benito, 2008.

10. MALDONADO ESCRIBANO, J., "Vivir en el campo extremeño. Destacados cortijos y palacetes rurales en Oliva de Mérida (Badajoz)", *Norba – Arte*, nº 25, pp. 177-197.

11. Un ejemplo destacado al respecto es Castilnovo (Villanueva de la Serena). Sobre él: NAVAREÑO MATEOS, A. y MALDONADO ESCRIBANO, J., *La encomienda de Castilnovo en la Orden de Alcántara*, Diputación de Badajoz, Badajoz, 2010.

Acerca de la Orden de Alcántara y su arquitectura en Extremadura véase: NAVAREÑO MATEOS, A., *Arquitectura militar de la Orden de Alcántara en Extremadura*, Editora Regional de Extremadura, Mérida, 1987.

12. En la actualidad estamos trabajando, junto al doctor Navareño, en un estudio sobre los conjuntos arquitectónicos rurales dispersos por las fincas extremeñas que pertenecieron durante siglos al Monasterio de Guadalupe, tales como el Caserío del Rincón, Malillo, la Casa de la Vega, la de la Burguilla o las Granjas de Mirabel y Valdefuentes.

13. MALDONADO ESCRIBANO, J., "Casi llegando a Andalucía. La Casa de la Matilla: un conjunto vernáculo en la dehesa de Puebla del Maestre", *Atrio. Revista de Historia del Arte*, nº 15-16, pp. 27-36.

14. MALDONADO ESCRIBANO, J., "El cortijo de Torrefresno, propiedad del capitán general interino de Extremadura durante la Guerra de la Independencia", *Actas del Congreso Internacional Guerra de Independencia en Extremadura. II Centenario 1808-2008*, Sociedad Extremeña de Historia, Centro de Estudios del Estado de Feria, Llerena, 2008, pp. 265-274.

15. MALDONADO ESCRIBANO, J., "Un ejemplo de arquitectura señorial en la dehesa extremeña: el Cortijo del Marqués de Perales", *Actas del I Congreso Ibérico de Casas Solariegas*, Asociación Amigos de los Pazos, Vigo-Ponte de Lima, 2004, pp. 157-168.

16. MALDONADO ESCRIBANO, J., "Una casa de campo del Marqués de Torres Cabrera: Las Gamas (Mengabril, Badajoz)", *Piedras con raíces*, nº 14, pp. 19-24.

17. MALDONADO ESCRIBANO, J., "La Casa de La China: propiedad rural del Marqués de Monsalud en Guareña (Badajoz). Análisis histórico-artístico de un cortijo del siglo XVIII", *Ars et Sapientia*, nº 27, pp. 31-44.

No conocemos demasiados arquitectos, maestros de obra y proyectistas que trabajaran en la construcción de edificios residenciales diseminados por el campo pacense, considerándose por tanto una arquitectura de carácter casi anónimo e impregnada de un elevado sabor popular aunque de notable calidad. No se han conservado muchas firmas al respecto pero es lógico que en ella hayan intervenido semejantes artistas a los que vemos desarrollando obras de ámbito urbano, demandando su labor los mismos comitentes.

A pesar de ello existen ejemplos excepcionales que rompen la norma de esta arquitectura vernácula, como proyectos asociados a las conocidas órdenes militares entre los que recordamos el de la casa y huerta de Los Bodonales (Zalamea de la Serena) de 1568¹⁸, el del desaparecido Palacio de Buengrado (Puebla de Alcocer) fechado en el siglo XVII¹⁹, el del Cortijo de San Isidro (Navalvillar de Pela) levantado por los monjes guadalupenses en 1735²⁰, las condiciones de la casa del Coto de Campomanes (Mérida) erigida por el mismo conde en la segunda mitad del XVIII²¹, el Cortijo de La Toleda (Fregenal de la Sierra) que parece pertenecer al sevillano Aníbal González o la capilla de Quinta Palomas (Badajoz) cuyos planos son de Luis Morcillo Villar, ambos últimos de la pasada centuria.

Prácticamente la totalidad de los edificios fueron construidos entre el siglo XVI y las primeras décadas del XX, a pesar de que existen algunos antecedentes como las villas romanas (Torreáguila, Montijo²²) y algunos castillos en los que, además de los elementos defensivos y de fortificación, también preocupan otros residenciales y para la explotación de las tierras que ampliaron sus rentas (Castillo de los Arcos, Badajoz²³). Pocas son las construcciones levantadas durante el XVI y XVII, que conocemos gracias a sus proyectos o determinados planos, perdiéndose todas ellas por diversas causas (Casa de la Golosilla, Herrera del Duque). El XVIII es una época de mayor demanda y desarrollo (Casa de Perales, La Coronada), apareciendo numerosos ejemplos asociados a nuevos títulos creados en la Edad Moderna y en los que late tanto el Barroco (retablo de La Jarilla, Nogales) como el estilo Neoclásico después (Caserío de La Garza, Oliva de Mérida). Algunas de las características comunes a los cortijos de la etapa dieciochesca son la utilización de buenos materiales, la regularidad en su organización o sus amplias dimensiones.

18. MALDONADO ESCRIBANO, J., "Obras y reparos de la casa y huerta de Los Bodonales en Zalamea de la Serena (1568): Un legajo de la Orden de Alcántara", *Norba – Arte*, nº 25, pp. 379-383.

19. MALDONADO ESCRIBANO, J., "El Palacio de Buengrado, residencia temporal del Duque de Béjar y cortijo para la explotación agropecuaria en Puebla de Alcocer (Badajoz)", *Ars et Sapientia*, nº 26, pp. 63-78.

20. MALDONADO ESCRIBANO, J., "Fundación y levantamiento del Cortijo de San Isidro por el Monasterio de Guadalupe: 1733-1737", *Norba – Arte*, nº 27, pp. 111-122.

21. MALDONADO ESCRIBANO, J., "Campomanes, un complejo vernáculo construido en 1773 por el ministro de Carlos III en las inmediaciones de Mérida", *Norba – Arte*, nº 28-29, pp. 113-125.

22. RODRÍGUEZ MARTÍN, F. G., "La villa romana de Torre Águila. Un asentamiento rural en la cuenca media del Guadiana", *Revista de Arqueología*, nº 176, pp. 46-55; *Las lucernas de la villa romana de Torre Águila, Barbaño (Badajoz)*, Colección Cuadernos Emeritenses, nº 30, Mérida, 2006.

23. GARRIDO SANTIAGO, M., "Los castillos de Nogales y Los Arcos (Badajoz)", *Norba – Arte*, nº 5, pp. 61-78.

Cierto retroceso en su calidad notamos a comienzos del siglo XIX, presentándose durante las primeras décadas algo más populares y sencillos (Caserío de Las Carboneras, Almendralejo). No obstante, a partir de mediados de la misma centuria apreciamos el resurgimiento de una estética más elegante y cuidada, en consonancia con la mentalidad clasicista y refinada de la proyección decimonónica (Caserío Carretero, Fregenal de la Sierra). Por último, los estilos eclécticos imperan a finales del XIX y primeros años del XX, llevándose a cabo propósitos modernos que coinciden con lo que se estaba haciendo en el espacio urbano, incluso anticipándose o siendo a veces aún más arriesgados. De tal manera, se utilizan con fuerza las formas historicistas recuperándose ideas estéticas y modelos de la época árabe (dependencias de ocio en El Carbajo, Jerez de los Caballeros), medieval (Las Poyatas, Palomas), renacentista (Cortijo de Vidrio Norte, Mérida), manierista (fuentes y grutas de Cantalgallo, Llerena²⁴), barroca (estancia para el recreo de Torrefresno, Badajoz) o neoclásica (Cortijo de Gorbea, Navalvillar de Pela) y utilizándose el neogótico de una manera espléndida en capillas religiosas (Mesas Altas, Acedera²⁵). Ya después, aunque continúan apareciendo inmuebles rurales diseminados, existe un declive del sistema debido a un profundo cambio socioeconómico.

La localización de esta arquitectura viene condicionada por varios factores, entre los que sobresale la existencia de algún camino o vía pecuaria cercana, desde las calzadas romanas en épocas más antiguas a las cañadas reales por las que han pasado durante siglos importantes cabañas ganaderas dirigidas por la Mesta; el cauce de un río o arroyo destacado, así como lagunas, manantiales o fuentes de agua, que facilitan la vida en el campo y su aprovechamiento; o el interés por un lugar elevado, bien ventilado y desde el que se domine la finca, tal y como escriben numerosos tratadistas²⁶.

Como elementos de organización general se abren patios interiores en torno a los cuales quedan distribuidas todas las demás estancias y dependencias. A pesar de que en algún caso más bien residencial exclusivamente no existe ninguno, suele aparecer un patio al que se accede desde la vivienda principal y sirve, al mismo tiempo, para el paso al resto de hogares o inmuebles destinados a la explotación. Como es lógico, si el complejo es más grande pueden llegar a darse hasta cuatro espacios, especializándose según las diferentes funciones y desarrollándose de manera especial el patio de labor alrededor del cual se localizan las caballerizas, graneros, lagares, tahonas o almacenes, entre otros.

24. MALDONADO ESCRIBANO, J., "El cortijo en la Baja Extremadura: la Hacienda de Cantalgallo (Llerena)", *La arquitectura vernácula. Patrimonio de la Humanidad*, Diputación de Badajoz, Badajoz, 2006.

25. MALDONADO ESCRIBANO, J., "Conservación del patrimonio arquitectónico en las dehesas extremeñas. El ejemplo de Mesas Altas (Acedera, Badajoz)", *Norba – Arte*, nº 24, pp. 237-244.

26. MALDONADO ESCRIBANO, J., "La casa de campo en los tratados arquitectónicos y agrícolas europeos. Su repercusión en los cortijos de la Baja Extremadura", *Libros con Arte. Arte con Libros*, Universidad de Extremadura, CEHA, Cáceres, 2007, pp. 467-485.

Se llega a ellos atravesando hermosas portadas, que igualmente pueden ubicarse a la entrada de la finca para servir de control. Poseen éstas un fuerte carácter de representación y ostentación de poder por lo que se cuida bastante su aspecto formal y en muchas ocasiones se decoran con escudos nobiliarios.

La residencia principal se presenta siempre como el inmueble más destacado y con mayor significación jerárquica. Su relevancia y escala atestiguan que se trata de la zona utilizada de manera particular por su dueño, diferenciándose con el empleo de materiales costosos, recursos ornamentales y elementos distintivos. Poseen estas casas elegantes portadas normalmente construidas en granito, cerca de las cuales encontramos también blasones con las armas particulares además de cuidados vanos con rejas, balcones, miradores y veletas a veces realizados en forja. Al interior, al que se accede en ocasiones por medio de amplios zaguanes, se abren salones comunicados a través de pasillos, que también llevan a las habitaciones y cocinas. En estas, así como en otras partes, se colocan chimeneas ya sean del tipo hogar o francesas.

La misma función es cumplida por otras viviendas ocupadas por caseros o personal trabajador de la finca, aunque son bastante menores debido a la marcada escala social que diferencia a sus moradores, que en este caso no son propietarios. Las de los guardas, que en numerosos casos todavía se mantienen habitadas, son más extensas y suelen configurarse como pequeñas casas semejantes a las populares urbanas, mientras que las demás se muestran mucho más humildes, llegando a fundirse con las construcciones pecuarias en el caso de los hogares propios de los jornaleros que atienden al ganado o aquellos ocupados por los agricultores temporeros.

La explotación agropecuaria y el aprovechamiento de los recursos de la finca es otra de las grandes funciones de esta arquitectura. Por ello, para la transformación de los productos y su almacén o con destino al cuidado de la ganadería se construyen muy diversas dependencias, que generalmente otorgan al cortijo una considerable complicación. De tal manera, almazaras y lagares son edificados para la obtención de vino y aceite mediante prensas, además de utilizarse para su depósito gracias a grandes toneles y tinajas. Graneros, pajares y almacenes sirven, generalmente situados dentro del patio de labor, para la despensa del alimento de animales o para guardar las semillas, entre otros frutos. En establos, caballerizas y tinados se cuidan caballos y demás equinos usados en el trabajo o para el recreo de sus dueños. Zahúrdas y corrales ganaderos, que se suelen ubicar alejados de las piezas residenciales, tienen como cometido la cría y atención de los cerdos y otras reses. Algunos palomares, además de servir para la explotación avícola, son diseñados con proyectos de calidad artística, a veces a modo de torre que otorga un elemento de empaque. Los pozos, pilares y abrevaderos canalizan y proporcionan el agua, cuidándose también de manera especial y sirviendo para la decoración de patios y espacios ajardinados. En las tahonas se amasa y cuece el pan utilizando hornos en los que trabaja un personal determinado, hecho que se incrementa cuando el caserío resulta numeroso. Y cocheras y diversas naves guardan la maquinaria más actual, haciéndose mayor su necesidad en aquellos casos donde la actividad se ha intensificado, delatando así la buena conservación y continuidad de la misma.

En los cortijos de la Baja Extremadura es frecuente encontrar espacios destinados para el culto religioso y detalles que muestran el fervor piadoso de su gente²⁷. De tal manera, cuidadas capillas y oratorios privados conservan buenos retablos y demás ajuar litúrgico ya que hasta hace poco tiempo se ha seguido celebrando misa dentro de ellos. Así como también imágenes de iconografía cristiana y cruces de camino aparecen diseminadas por los edificios rurales convirtiéndose en elementos de protección para sus moradores. La riqueza artística es evidente tanto en los edificios como en los bienes muebles, atendiéndose demasiado a su apariencia, diseño original y mantenimiento actual.

Otra de las funciones de la arquitectura residencial localizada en las dehesas de la provincia de Badajoz es servir a sus propietarios y visitantes de lugar para el recreo durante temporadas concretas. Con tales objetivos se cuidan en su entorno bellos jardines dotados de fuentes, estanques y piscinas donde a veces se acusa un exquisito sentido estético propiciado por la preocupación de que tales casas sean un lugar agradable, relajante y atractivo para todos los sentidos. Por su parte, ciertas plazas de tiendas, áreas deportivas e incluso teatros y cines puntuales forman parte de la oferta de ocio ofrecida en estos complejos (San José de Morante, La Roca de la Sierra²⁸). Además, escuelas y pequeñas bibliotecas vienen a sumarse a todo ello desde un punto de vista cultural, contribuyendo al mismo tiempo a la enseñanza de sus habitantes.

El estado de conservación es variable según los casos aunque, de manera general, este patrimonio está sufriendo un deterioro considerable en las últimas décadas. No se podrá recuperar ya algún ejemplo perdido por acciones ajenas a las propias de la labor agropecuaria, mientras que el abandono y mal cuidado actual de otros está derivando en su ruina al no usarse las funciones para las que fueron concebidos.

Varias son las causas que han determinado esta evolución negativa que puede poner en peligro tales complejos rurales: transformación en los medios de producción, nuevas formas de explotación y moderna maquinaria que ha reducido la mano de obra debido a los avances tecnológicos del ámbito agrícola y ganadero; adaptación de los cortijos y casas de campo a las demandas sociales de hoy día, por lo que muchas familias han cambiado su residencia desde el campo a los núcleos urbanos, influyendo en ello la mejora de las vías de comunicación que ha facilitado el desplazamiento desde los pueblos al lugar disperso de trabajo; la prosperidad económica de algunas comarcas que ha llevado al desarrollo de otros sectores económicos, así como el crecimiento urbanístico que ha rodeado ciertas construcciones antes localizadas a las afueras; o la falta de medios para mantener estos inmuebles, necesitándose un alto coste económico a veces para el cuidado de dichos edificios privados.

27. MALDONADO ESCRIBANO, J., "Ermitas, capillas y oratorios privados en los cortijos de la Baja Extremadura. Ejemplos de una arquitectura vernácula para conservar", *Arquitectura vernácula en el mundo ibérico*, Universidad Pablo de Olavide, Sevilla, 2007, pp. 261-269.

28. MALDONADO ESCRIBANO, J., "San José de Morante en La Roca de la Sierra (Badajoz). Pasado y presente de un cortijo singular", *8º Congreso de Estudios Extremeños*, Diputación de Badajoz, Badajoz, 2007, pp. 314-329.

A pesar de todo, un elevado porcentaje de los conjuntos estudiados se mantienen con un aceptable aspecto, permaneciendo habitados durante temporadas de descanso a modo de segunda residencia y continuando como centro administrativo de la finca, por lo que no tenemos la desaparición masiva de estas tipologías. Asimismo algunas veces continúan estando ocupados de forma permanente, ya sea por sus dueños y demás personal trabajador o únicamente por los guardas de la finca, siendo esto último más habitual. E incluso otras, a pesar de que la construcción como tal no sirva de residencia, algunos cortijos se usan para guardar los aperos de la actividad agropecuaria del lugar, que sigue siendo muy productivo.

Para terminar señalaremos que determinados propietarios han visto como vía de escape para su conservación y uso el acondicionamiento y rehabilitación de los mismos como casas rurales donde se mezcla el turismo natural con la calidad de un entorno impregnado de interesantes valores histórico – artísticos.

Como hemos ido viendo, un patrimonio vernáculo de significación colectiva extremeña por lo que supone su conexión con la edificación tradicional y la relación entre el carácter popular individual y la relevancia grupal para entender verdaderos aspectos de la idiosincrasia de la provincia de Badajoz.



Fig. 1. Casa de Perales (La Coronada)



Fig. 2. Casa de la Calera (Villalba de los Barros)



Fig. 3. Quinta del Marzal o San Juan (Olivenza)



Fig. 4. Campomanes (Mérida)



Fig. 5. Cantalgallo (Llerena)



Fig. 6. Palacio de la Zapatera (Oliva de Mérida)

Paolo Soleri. La concepción de la ciudad ideal. Un laboratorio urbano

JUAN AGUSTÍN MANCEBO ROCA
Universidad de Castilla-La Mancha

A Juan Antonio Ramírez, *in memoriam*

“Entre las especulaciones arquitectónicas de los sesenta debemos concentrar una cierta preeminencia a las de Paolo Soleri. Imagina que la única salvación humana consiste en concentrar el hábitat, racionalizando el espacio permitiendo que una nueva conciencia colectiva armónica surja como suma integrada de muchas conciencias individuales. La ciudad, por tanto, debe ser compacta, tridimensional y vertical: un sólido, no una superficie”¹.

Resumen: Paolo Soleri es uno de los referentes del desarrollo de nuevos espacios humanos. La preocupación por las nuevas tipologías arquitectónicas le llevó a Estados Unidos en 1947. El magisterio de Frank Lloyd Wright determinó su concepción arquitectónica hacia una investigación del hombre y su entorno a partir de ciudades metamorfoseadas por la tecnología. En 1956 se instaló con su mujer en Scottsdale (Arizona), en donde proyecta la Cosanti Foundation. Diseñador de ciudades utopías y espacios visionarios, en 1970 inicia la construcción de Arcosanti, una ciudad ideal y laboratorio urbano, fruto de sus investigaciones, cuyos principios están determinados por la sostenibilidad y el respeto medioambiental.

Palabras clave: Arcología/ Cosanti/ sostenibilidad/ urbanismo/ cuadernos de notas. Keywords: Arcology/ Cosanti/ sustainability/ urbanism/ sketchbooks

La implosión de la filosofía de la sostenibilidad y su masiva presencia en los panoramas contemporáneos ha modificado las disciplinas de creación productivas del diseño y la arquitectura. Si nos referimos a una historia de la arquitectura alejada del planteamiento hegemónico, podemos establecer una narración crítica más allá de las lecturas de la innovación. En este sentido, fueron determinantes las cualidades de regeneración de los materiales sobre los que se articulaban los productos de consumo. Richard Buckminster Fuller fue pionero en plantear un diseño realizado con materiales económicos y reciclables, que iniciaba, a partir de los años cincuenta, una crítica a la estética funcionalista y a planteamientos alternativos posteriores como

1. J. A. Ramírez, “Prospectiva y ciencia-ficción (ciudades y edificios del futuro)”, *Construcciones ilusorias. Arquitecturas descritas, arquitecturas pintadas*, Madrid, 1983, pp. 217-247.

los metabolistas japoneses, la arquitectura de consumo de Archigram, o los *radicals* italianos con una carga de desconfianza en la que la ironía era categórica respecto al sistema².

Este contexto revisionista nos lleva a una figura que no aparece -o lo hace con escasa relevancia- en las historias de la arquitectura contemporánea, pero que ha planteado una poética respecto a las problemáticas de la densificación arquitectónica contemporánea. Paolo Soleri (Turín, 1919) ha desarrollado a lo largo de su carrera una noción que, más allá de lo espacial, se dirige a lo espiritual y en la que la arquitectura se percibe estrechamente ligada al ser y éstos, unidos y modificados recíprocamente, se convierten en parte de un sistema interconectado.

Si los urbanistas del siglo XX planearon la ciudad como un espacio que desplaza al hombre, Soleri la traza partiendo del hombre como centro, instaurando una posición crítica con respecto al planteamiento hegemónico de la arquitectura moderna y sus sistemas: el automóvil, el crecimiento horizontal y el uso indiscriminado de energía. Su proyecto ha confrontado la naturaleza con la arquitectura, estableciendo la referencia de una arquitectura vertical, compacta y de dimensiones controladas; estructuras que adquieren ciclos, que se regeneran como un organismo. La humanística de su planteamiento llega a modelos radicales, como la búsqueda de referentes en culturas primitivas o una arquitectura que se pueda levantar con las manos.

Una búsqueda alternativa

La independencia configura la obra y la vida de Soleri. Hijo de emigrado del fascismo, pasó su infancia en Grenoble. En 1941 se inscribió en la Facultad de Arquitectura de Milán, un lugar que no le estimulaba intelectualmente, pero donde estudiaría apasionadamente a Le Corbusier. Su no adhesión a la República de Saló hace que se le considere “no persona” y se le prohíba comprar libros y examinarse hasta 1944. Si parte de sus biógrafos inician su recorrido en la aventura americana, investigaciones recientes han determinado la importancia de sus años de aprendizaje, con una formación escolástica en la que influyó la arquitectura del barroco piemontés y los paisajes de Turín³.

Desalentado con la Italia de la posguerra, decide emprender el viaje a América, en donde se convertirá en uno de los peregrinos del monástico ambiente creado en Taliesin West (Arizona) en torno a Frank Lloyd Wright. La idea del viaje tiene algo de azaroso, de descubrimiento, a través de la reproducción de la *Fallingwater* en la portada de *Verso 'un architettura organica* (Einaudi, Turín, 1945), publicado por Bruno Zevi tras doctorarse en el GSD de Harvard con Walter Gropius⁴. El magnetismo y la fascinación que ejercieron los Estados Unidos, en contraposición al

2. M. Wolfer Calvo, Archigram/Metabolism. Utopie negli anni sessanta, Nápoles, 2007, H. Klotz, *Vision der Moderne. Das Prinzip Konstruktion*. Frankfurt, 1986.

3. A. I. Lima, Soleri. La formazione giovanile (1933-1946). 808 disegni inediti di architettura, Turín, 2009.

4. “Apenas había terminado la Universidad, me parece que era junio. En aquellos días había aparecido un pequeño libro de Frank Lloyd Wright, creo que con imágenes a color en la portada de Taliesin West, pero no sabría decir qué título. Era un librito pequeño y no conocía nada de Wright, no recuerdo haberlo conocido antes, pero aquel libro me transmitió una gran energía, tampoco recuerdo por qué, probablemente tenía muchas dudas por la

antiguo estadio europeo, se revelan en su cuaderno de apuntes. Refleja un mundo que arranca de las ruinas, del clasicismo italiano hasta las imágenes de Manhattan durante su retención en la isla de Ellis. Bocetos de Génova, Gibraltar y el *skyline* de la isla neoyorquina que le cautivan, además de reflexiones, pensamientos y bocetos comprendidos entre el 30 de julio de 1946 al 18 de abril de 1947, suponen los inicios de una prolífica actividad de dibujante que lo ha acompañado durante toda su vida⁵.

El desconocimiento del inglés le genera problemas de comunicación en todos los ámbitos. Además tampoco tenía dinero y para pagarse el alquiler trabajó en la cocina y como camarero de la familia Wright. Durante dieciocho meses, hasta septiembre de 1948, colaboró en proyectos destacados del estudio como el Museo Guggenheim de Nueva York. Realizó independientemente el proyecto *The Beast* (1947-48), puente tubular en cemento armado publicado en *The Architecture of Bridges*, que Elizabeth Mock, *senior fellow* de Taliesin West, editó para el MoMA, y que se convertiría posteriormente en el logotipo del Atlas Cement Corporation. *The Beast* era el proyecto que sellaba una independencia creativa y personal que no podía crecer bajo Wright quien, pese a admirar sus dibujos -consideraba que eran más pictóricos que arquitectónicos-, recelaba del unánime reconocimiento del puente de su discípulo, en detrimento del encorsetado *Butterfly Wing Bridge* que había diseñado él mismo. La idea de trasladar la filosofía de Taliesin a Europa fue la culminación de un desencuentro que iba desde la filosofía de vida a la manera de vestirse.

Una arquitectura que mira al cielo

En septiembre de 1948 y hasta mayo de 1949 se retira con Mark Mills, compañero en Taliesin, a la Camelback Mountain, actualmente el centro de Scottsdale. Captar la energía de la naturaleza había sido una premisa desde su llegada a Arizona y dormía al aire libre para permeabilizarse con el entorno. Trabaja en dibujos para las *Arizonan Houses*, nueve edificaciones influidas por las casas tribales y las formas de las unidades de la *Broadacre City* de Wright⁶, pero realizadas independientemente⁷. Son bocetos en los que aparece por primera vez el logotipo de Cosanti. Proyectos parcialmente encajados en el suelo y dirigidos al sol, en los que se observa una preocupación por la integración en el paisaje.

situación en Italia, y estaba inseguro, no me sentía preparado para el mercado" P. Soleri en F. Ranocchi, Paolo Soleri, Roma, 1996, p. 7.

5. A. I. Lima, op. cit., pp. 484-498.

6. B. B. Pfeiffer, (ed.), F. L. Wright. *Collected Writings*, Nueva York, 1995.

7. "Respecto a la perfección caligráfica del diseño *wrightiano* en el que la regla y escuadra definen con ligera precisión las estructuras en la que la sutil línea salida del lápiz construye los cuerpos, en los diseños de Soleri se sintetizan paisajes de colores que exaltan volumetrías y formas, que no se difuminan en la luz, pero vienen plásticamente modelados. También recurriendo al claroscuro, a la búsqueda del gusto de la inserción natural, hay en estos dibujos una instintiva síntesis formal que le aleja de la particularidad descriptiva de Wright". S. Suatoni, "Il pensiero grafico di Paolo Soleri. Disegno di un'etica urbana" en S. Suatoni, Paolo Soleri. *Etica e invenzione urbana*, Milán, 2005, p. 22.

La *Dome House* fue un encargo de Leonore Woods para construir una casa en el desierto de Arizona, a unos treinta kilómetros de Phoenix. El proyecto, que previamente había rechazado Wright, era ante todo una casa desde la que se pudiera ver el cielo. A partir de las *Turnsole*, de la serie de *Arizonan Houses*, desarrolla la edificación sobre dos niveles opuestos. En la parte inferior están ubicadas dos habitaciones y los baños, únicas estancias cerradas. La zona de la cocina está integrada en muro del desierto, en el que la piedra sería colocada a mano, como hacía Wright. La parte superior se eleva desde una rampa expuesta a la luz natural, protegida del exterior por una cúpula transparente. La edificación responde de manera sostenible al clima, favoreciendo las corrientes naturales. Para las estaciones cálidas, existe un sistema de refrigeración externa, variable debido a la movilidad del techo, realizado en hilo de aluminio ligero y resistente, que se utilizaba en aviación militar.

Con soluciones muy avanzadas, impregnado del espíritu de Paradise Valley, la *Dome House* formará parte de la muestra *Built in USA* del MoMA (1953) y se publicará en *The Architectural Forum* y *L'Architecture d'Aujourd'hui* captando la atención de magazines de moda. En línea con los proyectos de las *Arizonan*, realiza una propuesta para el concurso de la Biblioteca Nacional de Turín que no tuvo mayor relevancia crítica.

El paréntesis italiano

En enero 1950 vuelve a Turín para dedicarse al diseño de tejidos y cerámica. Fue un periodo en el que piensa quedarse en Italia, desandar el camino que le había llevado a los Estados Unidos. También fue de una intensa meditación que lo lleva a los Potenciales Cósmicos, la idea de habitar una máquina para vivir. Así realiza una colección de veintitrés dibujos encuadrados en tela rígida en los que su preocupación no son solo los edificios, sino el uso racional de las energías. Este cuaderno, datado el 30 de abril de 1951, fue enviado al MIT para solicitar una beca que finalmente no obtendría.

Creó un medio de transporte alternativo, el “Leoncino”, con el que se dirigió a la costa amalfitana para seguir trabajando en la elaboración cerámica. En la calle Madonna dell'Arco, de la localidad de Vietro Sul Mare, construirá su taller, una estructura de cemento armado cuya ventana continua se dirige al golfo de Salerno.

El encuentro con el ceramista Vincenzo Solieme le hace concebir una fábrica en la autovía de Cascina hacia Salerno. Sugirió cambios en el proyecto previo, comisionado a un arquitecto local, y se encargó del proyecto definitivo, que tuvo parones debido a que era un emplazamiento protegido por la Superintendencia de Nápoles. Aprobado definitivamente en 1954, la fachada está realizada con 20.000 vasos de cerámica cocida que actúan como revestimiento e integran exterior e interior, cumpliendo una suerte de función publicitaria. Al volver a Estados Unidos, el proyecto sufrió cambios que alteraron el diseño original. Si es cierto que su ejecución no fue completamente fiel a los planos presentados por el arquitecto, estos defectos se subsanaron parcialmente en la restauración de 2000, en la que participó activamente. Domus publicaría un artículo sobre la fábrica en 1955, reseñándola como una de las escasas construcciones orgánicas europeas.

Cosanti

Pero el futuro de Soleri era la renuncia y se podría decir que arquitecto entendió su destino como si se tratara de un místico. En 1954, desilusionado por la situación italiana, vuelve a Estados Unidos. En Santa Fe (Nuevo Mexico), inicia la producción de cerámicas y campanas con materiales de bajo coste fácilmente moldeables. Un año después se establece definitivamente en Scottsdale, en Paradise Valley, en un terreno de dos hectáreas que compra al pintor Lou David. En Arizona empieza concebir un mundo reflejo de una filosofía que piensa en una arquitectura destinada a mejorar las condiciones de la humanidad, correlativamente a los pensamientos y proyectos anteriores. Con medios escasos, que le obligan a ejercer trabajos de supervivencia, y a través del conocimiento de las materias primas construye Cosanti (1956), un estudio exterior con estructura de tierra a presión y cubierta móvil en relieve. El nombre proviene de su amplia reflexión teórica. Cosa Anti, “antes de la cosa”, pero también Anti Cosa, “contra la cosa”, un término que sintetiza el polémico desarrollo de una poética contra en el enfrentamiento con sociedad materialista, orientada al consumismo”.

Cosanti se financió con trabajos cerámicos y de impresión en metales. Pero la producción artesanal le dificultaba su trabajo arquitectónico. Desde el principio se convirtió en un lugar en el que estudiantes y voluntarios aprendieron técnicas de modelado objetual y arquitectónico, participando activamente en la elaboración de estructuras y casas creadas con elementos del entorno natural.

Las edificaciones de Cosanti forman parte de un organismo articulado en el que hay una interacción entre la arquitectura y el paisaje circundante. Las primeras edificaciones no están bien documentadas, puesto que se imponía la experimentación de las canteras y los trabajos con tierra, además de la integración de elementos prefabricados o inventados. La primera edificación, *Earth House*, proyectada en 1955, está constituida por membranas móviles para la privacidad y en la que utiliza la graduación de tierra que ha experimentado en trabajos cerámicos⁸. El *Ceramics Studio* consta de un único boceto cuyo núcleo se concluyó en 1958. El primer estudio de Soleri, *Drafting Room*, 1959-60, se elaboró como un gran aula y ha terminado convirtiéndose en un edificio de venta de los productos de la Fundación. Otras partes que lo conforman son el *North Studio*, 1961-62 y el *North Apse*, 1963, realizado por una treintena de aprendices, que se terminó al año siguiente y sobre el que aparece el *Metal Studio*, extensión de 1964, para acoger el trabajo de fundidores de bronce. En 1963, Lisa Ponti y Charles Eames realizaron unas fotografías para Domus que darían relevancia internacional al proyecto.

8. “Para mí el motivo principal es la experimentación. Mi punto de partida era la formulación de objetos de cerámica realizada a través de formas excavadas en el terreno. Pasar de algunas fracciones de metros cuadrados a muchos metros y de la arcilla al cemento (siempre un material plástico) fue un simple proceso de extrapolación. Lo que había sido un vaso se convierte en un techo. En general las casas por la morbidez de las formas generan un carácter incierto en las superficies. La elaboración de la tierra, si está bien hecha, elimina algunas incertezas formales, y en otros introduce efectos particulares, como variaciones en texturas y colores. Pero principalmente mejora el aspecto de la estructura con la introducción de sugerencias estructurales en el área de stress”. P. Soleri en F. Ranocchi, op. cit., p. 34.

La *Cat-Cast House*, edificio de dimensiones mayores, está destinado a la residencia de colaboradores realizada entre 1965 al 67. El *Canopy*, realizado en 1966, articula la temperatura en verano y frena los efectos del invierno. La *Foundry Apse*, 1967, sirve de espacio de fundición para las campanas. *Student Apse* se inicia al final de un taller de verano. Los paisajes se realizaron entre 1968-69. El *Antioch Building* es el último apéndice de la estructura, construido entre 1974 y 1976, y donde los ábsides se convierten en motivos recurrentes en su obra⁹.

Mesa City

En 1956 proyecta Mesa City, una biotecnológica ciudad lineal para dos millones de habitantes en un espacio indefinido de clima semiárido y circundado por terrenos cultivables. La idea, relativamente anterior, se la había sugerido un cliente en Scottsdale. Si estaba diseñando pequeños núcleos urbanos ¿por qué no una ciudad? Mesa City introduce a Soleri en el “círculo de los arquitectos visionarios”¹⁰. Dibujada sobre metros de papel continuo, *scrolls*, permite gracias a la tecnología, una organización del proceso de producción, consumo y reciclaje que recuerda a investigaciones tecnológico-urbanísticas como las de Archigram y Bucky Fuller¹¹, si bien es cierto que para el arquitecto la tecnología es un medio, no un fin, pues se necesita pedirle el máximo sin concederle ninguna libertad.

La ciudad tendría treinta y cinco kms. de diámetro y diez de longitud, dimensiones similares a Manhattan. Estructurada en torno al *Axial Park* -de 15 kms. de longitud y 150-200 de anchura- uniría los dos extremos opuestos. En el norte se situaría el *Complejo Teológico*, organismo de seis estructuras que desembocarían en un museo-biblioteca para el estudio de todos los cultos y religiones. En la parte opuesta, estaría el Centro de Estudios Superiores. Su superficie externa curvada, suscita una sensación entre lo físico y lo inmaterial. Los habitantes tendrían sus residencias en los *Ground Villages*. Los componentes se inspiran en modelos orgánicos, su sistema de comunicación, enterrados o sobre elevados, situaría los negocios -*Mesa Market*- comercios, gasolineras, parkings, hoteles, etc. La ciudad estaría rodeada por un canal de poca profundidad, el *River of Waste*, que recoge el material de desecho. En los cañones circundantes se encontrarían las industrias pesadas. Una de las novedades es un circuito de regeneración y reciclaje por el que los remanentes volverían al ciclo vital como materiales y fuentes de energía. Los *scrolls* de Mesa City fueron expuestos en *Visionary Architecture* organizada por el MoMA en 1961. El interés del proyecto le lleva a la concesión de una beca de investigación de la Fundación Graham. En 1964 es nominado como miembro de la Fundación Guggenheim y obtiene otra beca para finalizar Mesa City. Su investigación está conectada con los *proyectos* de Macro Cosanti (1960-1964), dibujos autónomos de expansión en los que se pretendía crear un ambiente de trabajo y vida abierto.

9. L. Spinelli, Paolo Soleri. *Paesaggi tridimensionali*, Venecia, 2006, pp. 38-40.

10. F. Ranocchi, op. cit., p. 94

11. Si bien hay una influencia del arquitecto norteamericano, Soleri siempre lo hace en el terreno de la idea, no de la proyección arquitectónica. Las similitudes entre las experiencias de los dos arquitectos han sido desarrolladas en T. H. Garver, *Two Urbanists: The Engineering-Architecture of R. Buckminster Fuller & Paolo Soleri*, Waltham, Ma, 1964.

Cuadernos de apuntes

Los libros de apuntes son una parte fundamental del trabajo en los que se observa su crecimiento personal, espiritual y sus vivencias. Recorren su obra teórica y práctica desde 1952 hasta el 2000. Diez volúmenes de papel horizontal de gran formato¹², de aproximadamente cuatrocientas páginas de papel Zellerbach Hammermill, escritos a mano, con bolígrafo o rotulador y, ocasionalmente, materiales grasos como pasteles y ceras. Son libros conceptualmente complejos por la universalidad de los temas tratados y que se utilizan como variables en su desarrollo,

“No podría explicar por qué trabajo continuamente. En cualquier caso, cada vez que desarrollo una idea, concibo una serie de variaciones sobre el tema. La explicación más simple es que, para evitar la fragilidad intrínseca del arquetipo, desde el momento que está solo en un territorio poco común, siento la necesidad de infundirle eficacia o asignarle fuertes relaciones, o quizá, de constituir una serie de espejos con un interior de facsímil que engrandecen ligeramente o que deforman las imágenes originales”¹³.

Las portadas están realizadas en aluminio para que duraran los dos o tres años que necesita para completarlos. A partir de 1958 comienza a escribirlos en inglés.

El primer volumen, relativo a 1952-53, se extravió. El segundo, de 1954 a 1958, contiene quinientas páginas de bocetos y estudios del proyecto *Vórtice*, los *Potenciales Cósmicos* de Mesa City y proyectos para puentes. El álbum de octubre de 1959 a febrero de 1962 está compuesto por cuatrocientas páginas de sistemas de puentes elevados para Mesa City. El último cuaderno de apuntes recoge su producción de 1987 a 2000.

En 1971, una selección del segundo y tercer volumen fue publicado con el nombre *The sketchbooks of Paolo Soleri* por el MIT. En su introducción se escribe sobre su significado y el archivo visual de su trabajo cotidiano,

“El dibujo se convierte en escritura de una concepción del mundo; pensar y hacer son momentos complementarios del mismo gesto: el gesto que advierte y dibuja el mundo. Soleri dibuja y escribe continuamente; y en la constante práctica figurativa llega a construir una pictografía del mundo. El dibujo es la experiencia de conocimiento e instrumento de investigación científica y teórica, sobre la base de esquemas acompañados de argumentaciones y teóricas y anotaciones”¹⁴.

12. En realidad se trata de trece cuadernos, contando los citados tres primeros, de pequeño formato, que realiza en el barco entre Italia y los Estados Unidos en 1946-47.

13. P. Soleri en S. Suatoni, op. cit., p. 17.

14. S. Suatoni, op. cit., p. 33.

● The City in the Image of Man

En 1965 presenta en “L’ Architecture d’ Aujourd’ hui” bocetos de trabajo de una ciudad que funcionaría como un centro artístico, prototipo de las Arcologías que desarrollará a partir de 1968, comisionado por la Fundación Guggenheim y que definirá el trabajo de la última fase de su vida. La determinación por la naturaleza procede de los movimientos que plantean una reflexión sobre los modelos de habitabilidad. Fundamentadas en las teorías de Theilnard de Chardin, Claude Lévi-Strauss y Martin Heidegger, comienzan a ser concluyentes las estructuras de los nativos americanos y su equilibrio ecológico entre religión y naturaleza. Las Arcologías se configurarían como nuevas topografías vinculadas al espacio, caracterizadas por una implementación tecnológica con la naturaleza sobre una serie de niveles estructurados.

En 1969 el MIT publica *Arcology: The City in the Image of Man* que define las Arcologías como organismos urbanos, complejos, miniaturizados y autosuficientes, para hábitats planetarios y espaciales con esquemas conceptuales y modelos alternativos a los problemas de urbanización contemporáneos,

“El objetivo de este libro es proponer una alternativa al desastre urbano. Presento el programa de la Fundación Cosanti. La Fundación tiene no sólo el deber de mejorar las condiciones del hombre, sino también la conservación de la naturaleza, en cuanto que todas las ciudades dependen de la creación de ciudades eficientes y humanas. La Fundación está estudiando nuevos modelos urbanos y sistemas estructurales para su existencia. En lo que respecta a la segunda parte del programa de la Fundación, trata de iniciar la construcción de un nuevo complejo, que aplicará y conectará los elementos de modelos y estructuras al nivel mínimo de la dimensión arcológica. Ya que ha llegado el *impasse* físico, cultural y ético del hombre, considero que esta empresa es necesaria, esencial y urgente, como cualquier programa concerniente al hombre”¹⁵.

El concepto de Arcología se divide en complejidad, miniaturización y duración. El primero remite a la elaboración de elementos arquitectónicos con menor ocupación espacial. Aboga por la concentración urbana contra el crecimiento horizontal de las ciudades, al que responde con una arquitectura tridimensional, un modelo ético y urbano que reproduce la complejidad de un organismo.

El programa de elaboración de una Arcología pasa por otras ocho adicionales que constituyen un ciclo de vidas que pueden durar años. Si las primeras se situaban sobre la elección y la investigación ecológica, las excavaciones para las fundaciones y la producción material, la cuarta se considera el inicio de la vida, donde se construyen estructuras privadas y las públicas. La última fase es la metamorfosis de la ciudad, que adquiere una dimensión histórica y que puede ser parcial o totalmente desmantelada al llegar su obsolescencia funcional. La población se trasladaría a una Arcología cercana, tal y como lo hacían los nativos americanos.

15. P. Soleri, *Arcology. The City in the Image of Man*, Cambridge, Ma, 1971.

Soleri propone variaciones de ciudades con distintas funciones. Desde *Novanoah I*, desarrollada a partir de 1964, para 400.000 habitantes, con 1.000 metros de altura y 2.750 hectáreas de superficie, diseñada para el mar en dos versiones, de crecimiento lineal y crecimiento concéntrico, a partir de un núcleo central, a *Asteromo*¹⁶, una colonia espacial para 70.000 personas en que “La vida estará interiorizada no psicológicamente sino físicamente: la vida en el interior, no la vida sobre (la tierra). El centro o el de la máquina será el centro de gravedad. La cabeza apuntará él, no a su pies”¹⁷.

Apuntes para una vida

Entre 1964 y 1966, proyecta la creación de Institute of American Arts de Santa Fe (NM), realizado por estudiantes mediante la técnica del *earthcasting*¹⁸. En él se incluían representaciones artísticas de los indios anazasi, un modelo de elementos espaciales que combinan la tradición arquitectónica con los espacios de celebración religiosa de los nativos del suroeste americano.

A partir de 1965 desarrolla Arcosanti¹⁹, una ciudad basada en las arcologías cerca de Phoenix, sobre una concesión de terreno protegido, con sistemas autónomos de tecnología limpia y extensión de Cosanti. Desde las primeras estructuras se han realizado anexos como el proyecto de 2001, destinado a 5.000 habitantes, plano para la tercera fase de la ciudad.

En 1970 la Corcoran Gallery organizó, entre febrero y abril de 1970 “The Architectural Vision of Paolo Soleri”²⁰ itinerante por diferentes ciudades americanas que servirá para reconocer el trabajo del arquitecto italiano en los Estados Unidos.

En 1975 recibe el encargo de Xerox para la decoración de la exposición “The Two Suns Arcology: The City Energized by the Sun”, que se desarrollará en Rochester (Nueva York) y la Academia de Ciencia de Baltimore. Los dos soles tienen una simbología precisa. El sol físico, fuente de energía y luz, y el más importante, el sol como intelecto. Las Arcologías de los dos soles profundizan en aspectos bioclimáticos sobre el desarrollo humano en factores ambientales extremos. En los años ochenta, los programas armamentísticos de las potencias espaciales le llevan a la configuración de la muestra *Space for Peace* de 1985, itinerante por distintas capitales del mundo.

En 1996, el Hyper Building Research Committee organiza un concurso sobre la estructura del próximo milenio convocando a Rem Koolhaas, Nabuaki Furuya y Paolo Soleri. El tema es una

16. “Estamos en el umbral de la edad espacial. En la primera generación (lanzamiento del Sputnik en 1957, precedido de una triada de películas sobre las relaciones hombre-espacio propuesta de la factoría Disney), los cosmonautas están convencidos en la tecnología del llegar más allá, y una vez más allá, sobrevivir y volver. La segunda estará en el desarrollo del control del espacio y el inicio de ciclos productivos que justifican en parte los enormes costes de expediciones espaciales. Será la era de las tecno estaciones y de las colonias sobre planetas y satélites. La era de los asentamientos”. P. Soleri, Paolo en A. I. Lima, Paolo Soleri: itinerario biográfico crítico en S. Suatoni, op.cit., p. 52.

17. P. Soleri, *Arcology. The City in the Image of Man*, Cambridge, Ma, 1971, p. 117.

18. P. Soleri y M. Davis, Scott, *Paolo Soleri's Earth Casting. For Sculture, Models and Construction*, Layton, UT, 1984.

19. <http://www.arcosanti.org/>

20. P. Soleri, *Concepts Toward a new urbanism*, Corcoran Gallery, Washington, DC, 1971.

ciudad de un km. de altura sobre una superficie de un km. cuadrado para 100.000 habitantes que dure 1.000 años estudiando compatibilidad espacial y la sostenibilidad. Soleri elige las tierras del desierto de Mojave, entre Los Ángeles y Las Vegas, símbolos del consumo. *Hiper Building* o *Arcology Major* se estructura sobre una parte subterránea en la que localizarían los elementos funcionales de la vida y, sobre ellos, los espacios concéntricos para apartamentos.

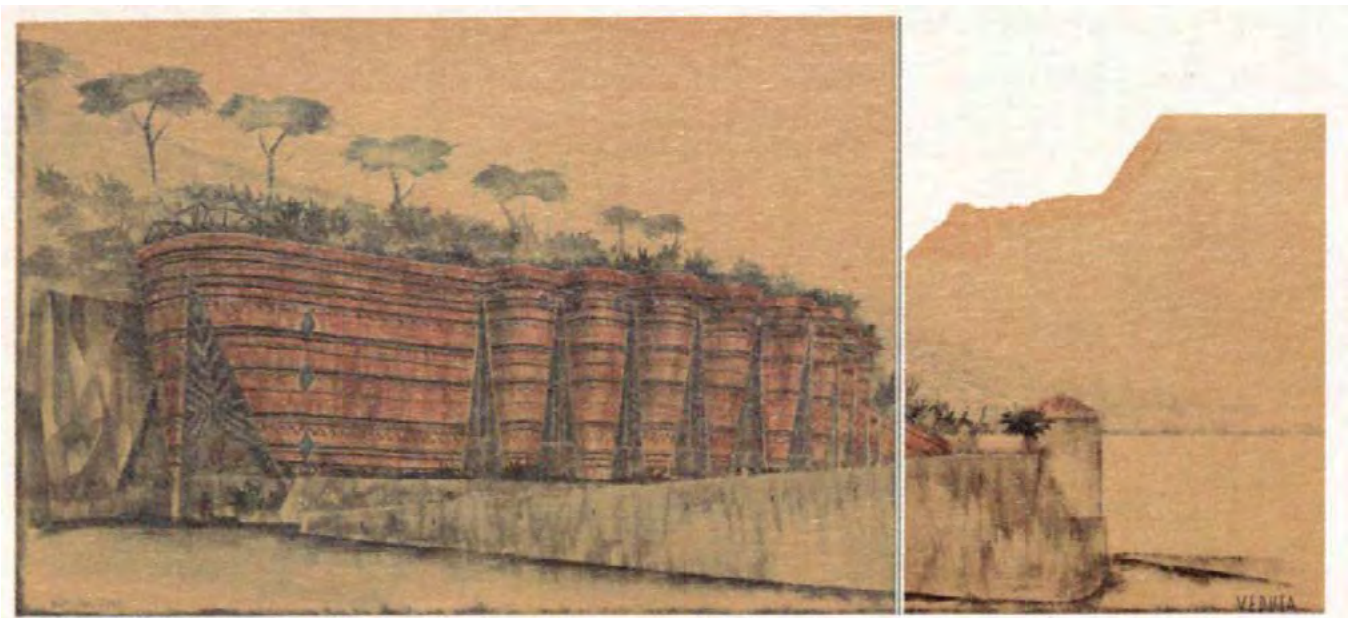
Su última megaestructura se refiere a la torre. Con ocasión de *A New World Trade Center: Design Proposals*, exposición itinerante que ha finalizado en la Biennale del 2002, se interroga sobre las propuestas para la Zona Cero neoyorquina. Frente a la polémica suscitada por el proyecto de Daniel Libeskind, despliega varios dibujos y un modelo tridimensional que remiten a las arcológicas verticales y ponen de manifiesto el mensaje de una arquitectura que sirva para el desarrollo moral del hombre.

“Paolo Soleri es, en verdad, un espíritu singular que encarna lo más brillante y delirante de la arquitectura prospectiva y del sueño fantacientífico. No me parece causal que los dibujos de sus arcológicas aparezcan a mitad de camino entre el proyecto (plantas, secciones) y ese tipo de ilustración que busca su verosimilitud apelando a los generosos brazos de la imaginación”²¹

Con 91 años, Paolo Soleri sigue trabajando en Arcosanti. Sigue dibujando, creando, construyendo aunque mantiene que su trabajo no es el de un visionario, sino que piensa elementos que se puedan en convertir en realidad en un futuro no demasiado lejano. Sus bocetos y ciudades parece que escapan de las leyes de la gravedad. La arquitectura no se concibe más que como la búsqueda de lo absoluto, de aquello que convierta la materia en espíritu, de los límites del espíritu de la creación.

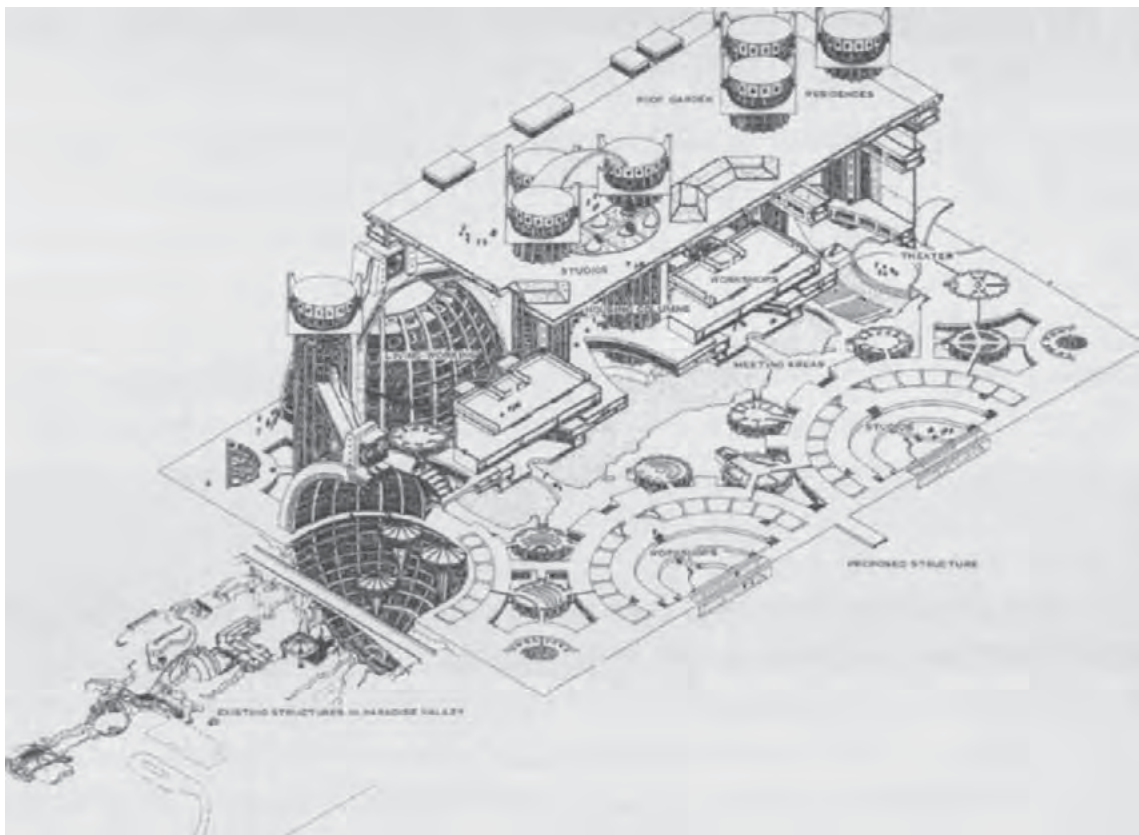
Cambridge, Massachusetts, septiembre de 2010

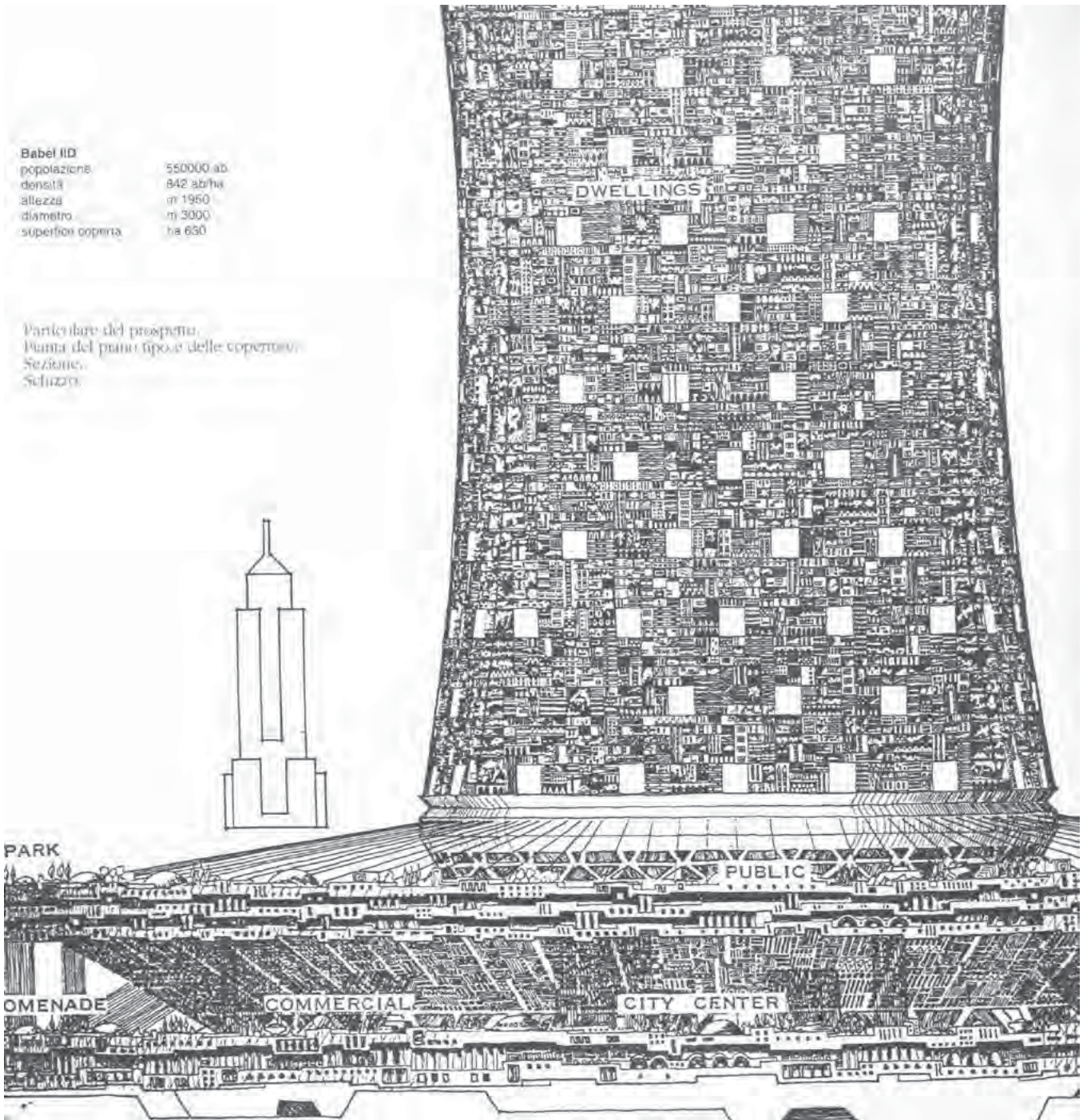
21. J. A. Ramírez, op. cit., p. 244.



1. Proyecto de la Fábrica de Cerámicas en Vietro sul Mare, 1951-54

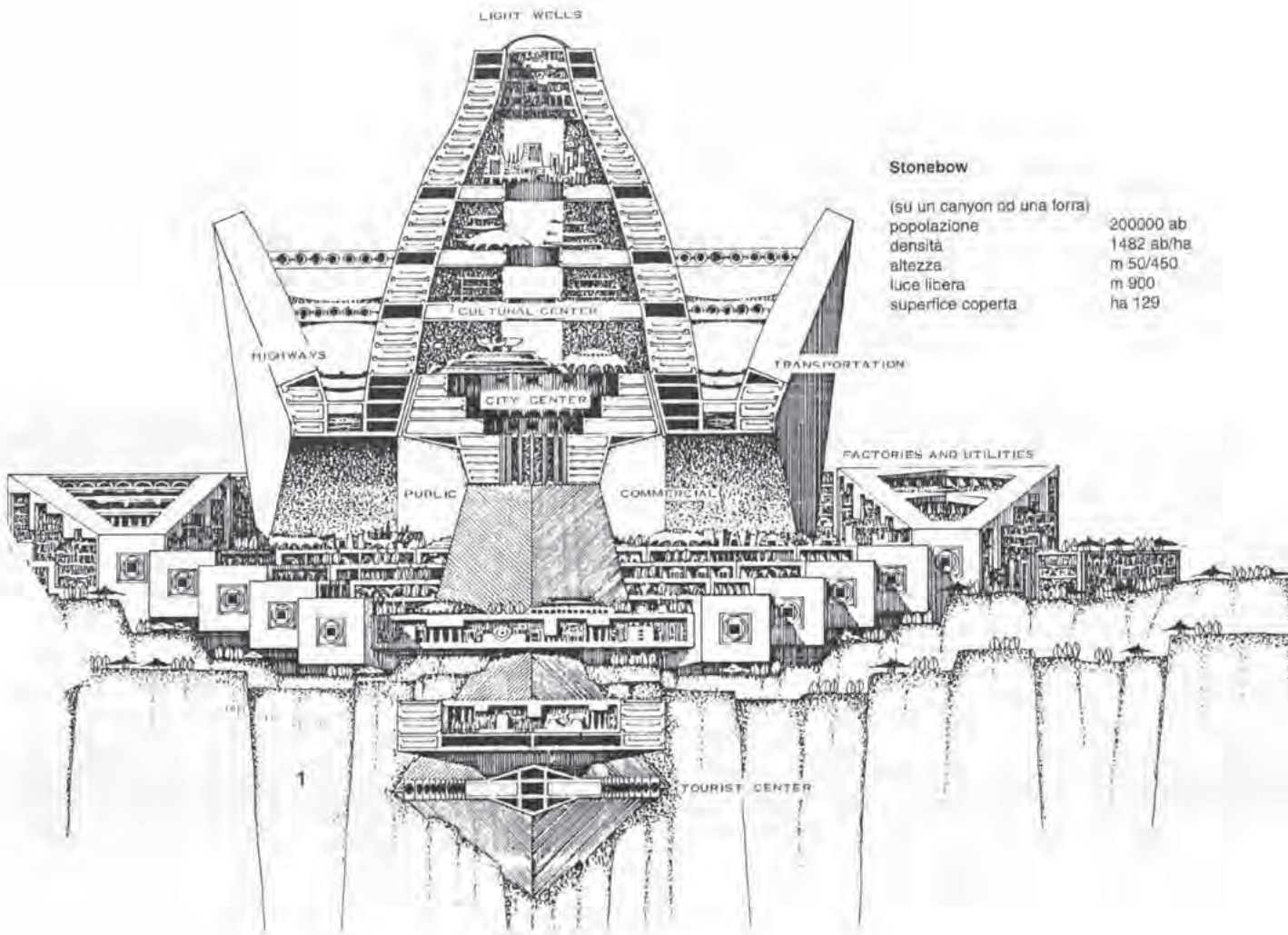




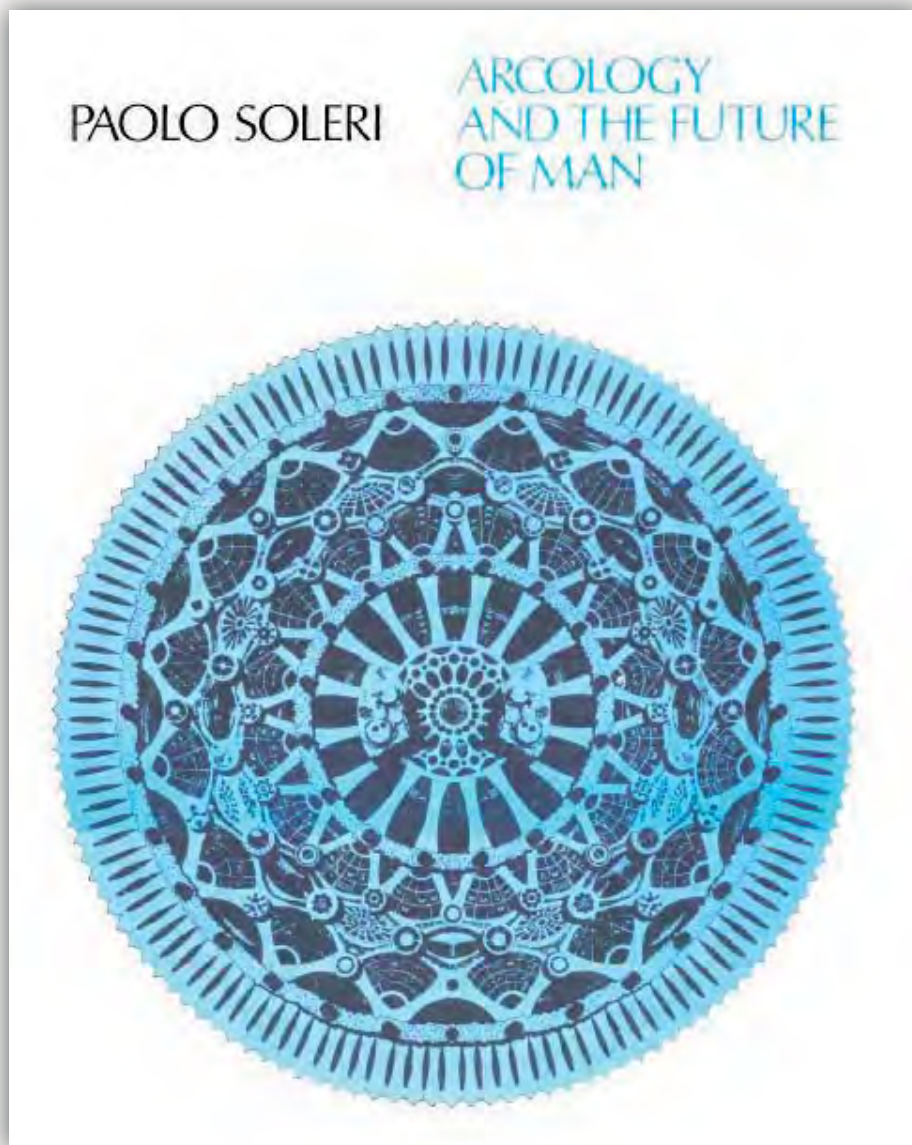


4. Babel IID. Arcology: The City of the Image of Man, MIT, 1969

MIRANDO A CLÍO. EL ARTE ESPAÑOL ESPEJO DE SU HISTORIA
 Paolo Soleri. La concepción de la ciudad ideal. Un laboratorio urbano
 Juan Agustín Mancebo Roca



Stonebow
 (sui un canyon od una torra)
 popolazione 200000 ab
 densità 1482 ab/ha
 altezza m 50/450
 luce libera m 900
 superficie coperta ha 129



La committenza arcivescovile spagnola nella Sicilia della controriforma. Un caso esemplare: la Cappella del Crocifisso nel duomo di Monreale

MASSIMILIANO MARAFON PECORARO
Università di Palermo

Resumen: È noto che la Sicilia nel XVII secolo sia un vicereame spagnolo anche se è d'obbligo sottolineare l'importanza dell'aristocrazia locale continuamente in competizione con il potere centrale. Questo, rassegnato alla straordinaria forza dell'oligarchia patrizia nel territorio isolano, riusciva a mantenere il comando limitandosi a riscuotere le tasse con il suo appoggio. Elargendo titoli altisonanti alla nobiltà siciliana, il governo spagnolo accontentava le richieste dei nobili irrobustendo così il loro potere.

La situazione era sensibilmente diversa nell'ambito clericale a causa di un privilegio concesso in epoca normanna dalla Chiesa di Roma ai sovrani siciliani: *l'apostolica legazia*. Ruggero I gran conte era stato nominato nel 1098 da Urbano II legato apostolico ottenendo dal papa la possibilità di gestire le cariche episcopali in totale autonomia. In questo modo il sovrano gestiva il potere temporale e quello spirituale come fosse un imperatore bizantino con tutti i vantaggi economici che ne scaturivano: Roma rinunciava di fatto al potere finanziario delle diocesi della Sicilia per favorirne una veloce rievangelizzazione dopo quasi due secoli di dominazione islamica. Il fruttuoso privilegio, unico nella storia di tutta Europa, fu rivendicato da chiunque portasse la corona di Sicilia, sovrani spagnoli compresi, e nei secoli servì in qualche modo a limitare l'enorme potere dell'aristocrazia isolana da parte del potere centrale. Gli arcivescovi divengono quindi i veri rappresentanti del regno dominante in un continuo e difficilissimo lavoro di mediazione tra l'autorità spagnola, quella romana e il potere locale. Sono loro, in alternativa ai potenti ordini religiosi (in una sempre maggiore rivalità con i confratelli romani e napoletani), a rappresentare la committenza religiosa in Sicilia nell'epoca della controriforma, quando a Palermo, (capitale vicereale e sede del parlamento siciliano) sorgevano più conventi che palazzi.

La decorazione marmorea policroma, detta a *mischio*, rappresenta il linguaggio artistico più diffuso nella Sicilia del tempo ottenendo spiccate caratteristiche di originalità nel coevo panorama europeo.

Gli arcivescovi spagnoli saranno particolarmente attratti dalla esagerata opulenza di tale decorazione a la predigeranno in molte opere commissionate, valga per tutte la cappella del SS Crocifisso realizzata da Giovanni Roano y Coroniero (originario di Salamanca arrivato nell'isola nel 1661 con la carica di arcivescovo di Cefalù e in seguito salito al soglio monreale) all'interno del duomo di Monreale, altissimo esempio di decorazione barocca.

Il presente contributo intende illustrare le opere a marmo *mischio*, veri capolavori d'arte barocca, in relazione alla committenza spagnola aprendo l'ennesima via di confronti tra la Sicilia e la Spagna, nel XVII secolo, legate spesso nella storia da destini comuni.

Palabras clave: Committenza, spagnola, Sicilia, controriforma, Monreale.

La Sicilia nel XVII secolo pur essendo sotto il dominio spagnolo ha mantenuto una forte aristocrazia locale in aperta competizione politica con il potere centrale. Questo, rassegnato alla straordinaria forza dell'oligarchia patrizia nel territorio isolano, riusciva a mantenere il comando limitandosi a riscuotere le tasse con il suo appoggio; elargendo titoli altisonanti alla nobiltà siciliana, il governo spagnolo accontentava le richieste dell'aristocrazia irrobustendo così il suo potere.

La situazione era sensibilmente diversa nell'ambito clericale a causa di un privilegio concesso in epoca normanna dalla Chiesa di Roma ai sovrani siciliani: *l'apostolica legazia*. Ruggero I gran conte era stato nominato nel 1098 da Urbano II legato apostolico ottenendo dal Papa la possibilità di gestire le cariche episcopali in totale autonomia. In questo modo il sovrano gestiva il potere temporale e quello spirituale come fosse un imperatore bizantino con tutti i vantaggi economici che ne scaturivano: Roma rinunciava di fatto al potere finanziario delle diocesi della Sicilia per favorirne una veloce rievangelizzazione dopo quasi due secoli di dominazione islamica. Il fruttuoso privilegio, unico nella storia di tutta Europa, fu rivendicato da chiunque portasse la corona di Sicilia, sovrani spagnoli compresi, e nei secoli servì in qualche modo a limitare l'enorme potere dell'aristocrazia isolana da parte del potere centrale. Gli arcivescovi divengono quindi i veri rappresentanti del regno dominante in un continuo e difficilissimo lavoro di mediazione tra l'autorità spagnola, quella romana e il potere locale. Sono loro, in alternativa ai potenti ordini religiosi (in una sempre maggiore rivalità con i confratelli romani e napoletani), a rappresentare la committenza religiosa in Sicilia nell'epoca della controriforma, quando a Palermo, (capitale vicereale e sede del parlamento siciliano) sorgevano più chiese e conventi che palazzi.

La decorazione marmorea policroma, detta a *mischio*, rappresenta il linguaggio artistico più diffuso nella Sicilia del tempo ottenendo spiccate caratteristiche di originalità nel coevo panorama europeo.

Gli arcivescovi spagnoli saranno particolarmente attratti dalla esagerata opulenza di tale decorazione e la prediligeranno in molte opere commissionate, valga per tutte la cappella del SS Crocifisso realizzata da Giovanni Roano y Coroniero all'interno del duomo di Monreale, altissimo esempio di questa decorazione barocca.

L'alto prelado proveniente da una ricca e potente famiglia aristocratica spagnola, molto vicina alla corona, aveva cominciato i propri studi presso l'università di Salamanca per portarli a compimento nel 1658 all'università di Valladolid; dopo aver ricoperto la carica di Canonico e Penitenziere di quella città su proposta di Filippo IV, veniva eletto da Alessandro VII vescovo di Cefalù nel 1659 dove si insediava nel 1661¹. Nel prestigioso duomo della cittadina siciliana

1. Le notizie sulla vita di Roano ci sono pervenute grazie a un testo biografico relativo alle vite degli arcivescovi di Monreale dedicatogli nel 1702 da Michele Del Giudice. M. Del Giudice, *Descrizione del Tempio e Monasterio di Santa Maria Nuova di Monreale, Vite de' suoi Arcivescovi, Abbati, Signori, col sommario dei privilegi della Chiesa di Gio. Luigi Lello, Ristampa d'ordine dell'Illustriss. E Reverendiss. Monsignore Arcivescovo Abate Don Giovanni Ruano. Con le osservazioni sopra le fabbriche e mosaici della Chiesa, la continuazione della Vite degli Arcivescovi, una tavola cronologica della medesima Istoria, e la notizia dello stato presente dell'Arcivescovado. Opera del Padre Michele Del Giudice Priore Cassinese. Dedicata al Signor D. Giovanni Ruano e Rosso, Governatore Generale della Città e Stato di Monreale, Palermo 1702.*

sono ancora presenti gli interventi (pur avendo subito successive modifiche) che testimoniano la spiccata sensibilità artistica del neo vescovo: il restauro della navata centrale del soffitto ligneo del 1668, la cappella dell'Immacolata Concezione del 1670, la realizzazione dei vetri alle finestre ancora con lamine traforate e l'imbiancata dei muri dell'intero tempio².

Nel 1673 Roano continuava la sua ascesa divenendo vescovo di Monreale, la diocesi più ricca e potente di tutta l'isola, dove trascorre il resto della sua vita rimanendo in carica fino al 1703. Qui non si limita soltanto a commissionare alcuni interventi nel duomo, ma per lasciarvi un segno imperituro decide di far edificare una cappella, posta nello spazio tra la chiesa e il seminario arcivescovile, con il pretesto di dare giusta dimora a un crocifisso quattrocentesco. Il risultato è uno dei più importanti esempi di "marmi mischi" dell'isola, ma, prima di addentrarci nello studio della cappella è d'obbligo fare un accenno al fenomeno decorativo palermitano della tarsia marmorea nel XVII secolo, unico in Europa nel suo genere³. L'uso del marmo colorato si intensificò nella capitale vicereale nei primi decenni del XVII secolo soprattutto per i monumenti funebri, al punto da rientrare in una produzione seriale come per i sarcofaghi retti da sfingi alate o puttelamoni. Sono questi gli anni di una grande espansione chiesastica all'interno del tessuto urbano sempre più ricco di conventi e monasteri, dimore dei numerosi ordini religiosi in continua crescita. L'arrivo nell'isola di nuove maestranze d'origini peninsulari fu inevitabile e inserì la Sicilia nel coevo panorama artistico sempre più portato verso l'uso del marmo quale materiale decorativo. La tendenza stilistica era indubbiamente di stampo geometrico come si può riscontrare in tutti i monumenti funebri del periodo, da Genova a Napoli. Come nell'isola, inoltre, dall'architettura funeraria i marmi policromi furono estesi alla decorazione prima delle cappelle e poi, in casi sporadici, anche delle intere chiese. L'approccio stilistico, comunque sempre di stampo geometrico, assume peculiari e originali caratteristiche soltanto nel caso della Sicilia dove sorge un modo di decorare con i marmi tutt'altro che geometrico. Il repertorio tardo rinascimentale a grottesche e girali diviene il punto di riferimento degli artisti siciliani che per ottenere maggiore risalto cromatico posizionano le tarsie colorate su una base di marmo nero. Il risultato è straordinario, esteso a tutta la superficie delle pareti, completamente rivestite secondo il maniacale *Horror vacui* tipicamente controriformista. Le colonne degli altari con le loro basi e i loro plinti, le paraste, i timpani tutto è minuziosamente intarsiato con marmi soprattutto rossi, bianchi, gialli, e successivamente anche verdi⁴.

2. Le notizie sugli interventi di Roano a Cefalù sono rese note da Maria Concetta Di Natale grazie alla trascrizione di un manoscritto di Antonio Maria Musso del XVIII secolo conservato presso la Biblioteca della Fondazione Mandralisca di Cefalù dal titolo "Storia del Vescovado e delle prerogative del ricchissimo tempio di Cefalù". M.C. Di Natale, *L'illuminata committenza dell'arcivescovo Giovanni Roano*, in L. Sciortino, *La cappella Roano nel Duomo di Monreale: un percorso di arte e fede*, Palermo 2006, pp.17-32.

3. Per una breve introduzione all'argomento. M. Marafon Pecoraro, *Barocco e Controriforma nella Sicilia del XVII secolo. La ricca decorazione marmorea nelle chiese di Palermo durante il dominio spagnolo*, in G. Ramallo Asenzio (a cura di), *La Cattedrale guida mental y spiritual de la Europa Barroca Católica*, Murcia 2010, pp. 395-441.

4. L'inglese Donald Garstang e il siciliano Stefano Piazza hanno approfondito la decorazione scultorea in Sicilia fra il XVII e gli inizi del XVIII secolo grazie a una meticolosa ricerca d'archivio. D. Garstang, *Giacomo Serpotta e*

Secondo la storiografia d'epoca moderna è la cappella di Santa Rosalia il primo esempio di questa decorazione non più geometrica ma che sia avvia a divenire un *unicum* nel panorama artistico europeo. Nascono in questo modo i “marmi mischi a fiorame”, protagonisti del Barocco siciliano e in particolare della Controriforma. Gli ordini religiosi dell'isola, soprattutto quelli della capitale, in continua rivalità con i confratelli romani e napoletani, sono i committenti di numerosi cantieri decorativi all'interno delle chiese che avrebbero dovuto ostentare il loro potere e la loro ricchezza. La finalità era inoltre quella di stupire il fedele con eccessivo fasto e rutilante magnificenza per educarlo attraverso un accattivante sistema decorativo didascalico retorico.

Purtroppo l'opera che apre la strada alla diffusione di questo nuovo modo di utilizzare il marmo a fini decorativi è stata distrutta alla fine del XVIII secolo, durante il nefasto restauro neoclassico della cattedrale di Palermo.⁵ Assieme alla straordinaria tribuna del Gagini tardo cinquecentesca⁶ e a molte altre decorazioni scultoree viene, appunto, smantellata la monumentale cappella di Santa Rosalia. È grazie all'altare e alle altre opere realizzate coevamente e dagli stessi autori nel santuario dedicato alla santa nella grotta di Monte Pellegrino che possiamo farci un'idea di come fosse la decorazione della cappella distrutta⁷. Tutte le superfici dell'altare che accoglie la statua della santa sono fittamente decorate da un continuo manto marmoreo policromo che simula un corposo broccato in cui su uno sfondo nero spiccano motivi vegetali bianchi, rossi e gialli. Il tutto era ottenuto attraverso una base di marmo bianco di Carrara dove si collocavano, secondo un disegno d'ispirazione rinascimentale, gli alloggiamenti per il marmo nero come fondo e per quelli rosso e giallo come motivi vegetali. L'autore dell'altare e della cappella è Mariano Smiriglio, pittore e architetto palermitano, che dal 1602 ricopre il prestigioso incarico di architetto del Senato di Palermo e che, durante gli eventi legati alla riscoperta del culto di Santa Rosalia, è la più alta autorità in campo artistico⁸. Figura di spicco nella transizione fra

gli stuccatori a Palermo, Palermo 1990; D. Gartsang, *Origin and early development of marbling in Palermo*, in *Antologia della Belle Arti*, 52-55.1996, pp. 80-99; S. Piazza, *Marble Architectural Decoration in Sicily, Fifteenth to Eighteenth Century*, in *Bulletin of the Dittroit Institute of Arts*, vol.73, 1-2.1999, pp. 42-54; D. Garstang, *Marmi mischi a Palermo: dalla nascita del Vernacolo all'abside di Casa Professa*, in M. C. Di Natale, *Splendori di Sicilia - Arti decorative dal Rinascimento al Barocco*, Palermo 2001, pp. 152-169; S. Piazza, *I colori del Barocco: architettura e decorazione in marmi policromi nella Sicilia del Seicento*, Palermo 2007.

5. Fra il 1781 e il 1801 la cattedrale di Palermo subisce un massiccio restauro che stravolge sia l'assetto architettonico normanno sia la decorazione interna che era stata realizzata nei secoli sin dal completamento della chiesa del 1185. L'autore di quello che allora fu definito un restauro e che oggi possiamo definire un vero e proprio scempio fu Ferdinando Fuga, architetto fiorentino attivo tra lo Stato Pontificio e il Regno di Sicilia autore di grandi opere tra Roma, Napoli e Palermo. G. Matthiae, *Ferdinando Fuga e la sua opera romana*, Roma 1952; R. Pane, *Ferdinando Fuga*, Napoli 1956; A. Gambardella, *Ferdinando Fuga 1699-1999 Roma, Napoli, Palermo*, Napoli 2001;

6. N. Basile, *La Cattedrale di Palermo: l'opera di Ferdinando Fuga e la verità sulla distruzione della tribuna di Antonello Gagini*, Palermo 1926.

7. S. Piazza, Palermo 2007, p. 15.

8. G. Ciotta, *Mariano Smiriglio, architetto del Senato palermitano (1606 - 1636)*, in G. Spagnesi (a cura di), *Atti del XXII Convegno di Storia dell'Architettura*, Roma 1989, pp. 387-393; M. C. Ruggeri Tricoli, *Mariano Smiriglio (ad vocem)*, in L. Sarullo, *Architettura*, pp. 402-404.

il Manierismo e il Barocco, Smiriglio, sembra essere uno dei primi ideatori dei “marmi mischi” siciliani anche grazie alla sua attività poliedrica. L'ormai affermato architetto scelse di cambiare tipologia stilistica, non più geometrica e astratta, volgendo lo sguardo indietro e in particolare verso il repertorio rinascimentale che con monocromatiche opere in marmo di Carrara aveva contraddistinto la scultura cinquecentesca siciliana. Da questo momento in poi questo tipo di decorazione si svilupperà a macchia d'olio rimanendo in voga fino al XVIII secolo quando inizia a concludersi la parabola dei marmi mischi siciliani che nel Settecento volge al termine sia per le nuove tendenze d'ispirazione romana di Giacomo Amato sia per l'inserimento della lavorazione a stucco portata avanti da Giacomo Serpotta. Il primo, architetto crocifero perfezionatosi a Roma, è la figura chiave per l'inserimento delle nuove istanze classiciste in Sicilia portate nell'isola con il suo ritorno nel 1685, dopo il quale ottiene moltissimi incarichi (di lui rimangono numerosi disegni autografi che ci descrivono un'artista completo che si muove in una attività fortemente diversificata⁹); il secondo è il caposcuola della lavorazione a stucco palermitana che è fra le più pregevoli in Europa. A seguito di una transizione in cui i marmi saranno utilizzati seguendo le nuove mode romane d'ascendenza geometrica lineare è lo stucco a sostituirli definitivamente nella decorazione sacra del Settecento. I motivi potrebbero essere molti, ma per tutti valga soprattutto quello economico vista la diversa natura dei materiali. Il marmo che, con i suoi alti costi sia di reperimento sia di lavorazione, aveva reso molto lunghi i tempi di realizzazione della decorazione chiesastica veniva sostituito dallo stucco, materiale povero costituito dall'impasto di gesso e polvere di marmo di facilissima lavorazione.

La committenza arcivescovile spagnola deve aver dunque contribuito alla diffusione dei marmi mischi e due arcivescovi in particolare lo testimoniano: Jayme Palafox y Cardona a Palermo e Giovanni Roano y Coroniero a Monreale; committenti rispettivamente della chiesa del SS. Salvatore nell'omonimo monastero basiliano¹⁰ e della monrealese cappella del Crocifisso. I lavori di costruzione di quest'ultima sono avviati il 7 marzo 1687, giorno in cui ricorreva l'anniversario della consacrazione episcopale dell'arcivescovo, con una cerimonia solenne di benedizione della prima pietra nella quale è incastonata una medaglia d'oro dove appaiono incisi i nomi dei tre committenti dell'opera: papa Innocenzo XI, Carlo II re di Spagna e Roano¹¹. Il primo progetto del 1686 del frate cappuccino Giovanni da Monreale è presto sostituito da quello del 1688 di Angelo Italia, architetto gesuita di spicco nel panorama barocco palermitano.

9. Gran parte dei disegni di Giacomo Amato sono conservati presso la Galleria Regionale di Palazzo Abatellis. Dall'architettura chiesastica all'ideazione di apparati effimeri, dai cicli decorativi a stucco alla progettazione di arredi per dimore private o di natura liturgica, ci descrivono un artista completo e aggiornato alle istanze peninsulari. D. Garstang, *Giacomo Amato and Sicilian Furniture in the late Seventeenth and early Eighteenth Centuries*, in *Apollo*, 9.1996, pp. 192-199. R. Rosano, *Giacomo Amato (ad vocem)*, in L. Sarullo, *Architettura*, pp. 14-15.

10. Palafox, originario di Saragozza dove aveva ricoperto l'incarico di rettore dell'università, fu arcivescovo della capitale vicereale dal 1677 al 1684 anno in cui ricevette la nomina di vescovo di Siviglia dove rimase fino alla morte nel 1701.

11. G. Millunzi, *La Cappella del Crocifisso nel Duomo di Monreale. Contributo alla storia dell'arte in Sicilia*, in *Archivio Storico Siciliano*, Palermo 1907.

Il potente ordine è a quel tempo una guida per tutti gli altri in città nell'orientamento artistico, soprattutto per quanto riguarda architettura e decorazione, e la monumentale chiesa del Gesù di Palermo lo dimostra. L'imponente tempio interamente decorato a marmi mischi e la cappella di Monreale hanno in comune non soltanto il progettista ma anche gli artisti esecutori resi noti nei primi del Novecento grazie alle ricerche documentarie di Gaetano Millunzi¹². Si tratta di Giovan Battista Ferrera, Giovan Battista Marini, Niccolò Musca, Baldassarre Pampillonia, Carlo Rutè e Luzio Tudischo, scultori/ marmorari che fino al metà del secolo scorso erano inquadrati dalla storiografia come artigiani.

L'opulenza della decorazione della cappella si manifesta ancor prima di entravi grazie all'imponente portale (fig.1), posto nel transetto del duomo vicino all'altare del SS.Sacramento nell'abside sinistra, che porta a un piccolo ambulacro d'ingresso. Il portale è frontalmente decorato da "tramischi"¹³ mentre negli stipiti presenta due ricche paraste a "mischio" dove sono realizzati i tipici motivi a grottesche d'ispirazione rinascimentale. La volta dell'ambulacro è arricchita da un mischio con frutta dove simmetricamente da due vasi, sui quali si appoggiano due leoni, si sviluppano due singolari alberi che da peri divengono vite. Questo breve vano si apre sulla cappella a forma esagonale scandito da sei monumentali colonne tortili di marmo rosso ai lati delle statue di quattro profeti: Daniele (fig.2), Ezechiele, Isaia e Geremia¹⁴. Queste, su ricchi piedistalli, stanno davanti al diffusissimo sistema architettonico del drappo dispiegato – e contemporaneamente retto – da putti, retaggio della tradizione plastica siciliana rinascimentale, manierista e soprattutto gagesca, reinterpretata in chiave barocca¹⁵.

L'ambiente è totalmente decorato da commessi marmorei dove ogni elemento, sia fitomorfo sia antropomorfo, risponde a una precisa simbologia cattolica controriformista; le sacre scritture narrate attraverso simboli appaiono meno criptiche anche grazie alle numerose iscrizioni nei cartigli in un complesso sistema didascalico persuasivo egregiamente approfondito da Lisa Sciortino¹⁶.

La copertura del vano è una cupola esagonale costolonata culminate in una lanterna a sei aperture priva della sua originaria decorazione pittorica di Antonio Grano andata perduta. Grazie alla testimonianza del 1702 di Michele Del Giudice sappiamo che vi era rappresentata la *Ba-*

12. *Idem*

13. Solitamente si definisce *mischio* il tipo di tarsia marmorea a volumetria piana che intende illusionisticamente ottenere un effetto pittorico, mentre *tramischio* un mischio con ricche volumetrie aggettanti. Il tramischio non fa parte delle prime realizzazioni secentesche ma si sviluppa soprattutto fra gli ultimi decenni del XVII e i primi del XVIII.

14. La decorazione che sovrasta il portale d'ingresso all'interno della cappella fornisce a Stefano Piazza l'opportunità di fare un interessantissimo confronto con la decorazione *Esgrafiados* della volta della chiesa parrocchiale di Fanzara (Castellón) realizzata tra il 1682 e il 1683. S. Piazza, op cit, 2007, p. 71.

15. Domenico Gagini è il capostipite di più generazioni di scultori protagonisti della stagione tardo-rinascimentale e manierista in Sicilia. In particolare il figlio Antonello è l'autore di un filone scultoreo che rappresenta uno dei momenti qualitativamente più alti della storia dell'arte siciliana.

16. L. Sciortino, op. cit, pp. 35-76.

ttaglia degli angeli contro Lucifero e la vittoria della Croce. Il recente ritrovamento di un volume ci dice che già prima del 1769 l'affresco del Grano doveva essere caduto a causa di ingenti infiltrazioni d'acqua¹⁷. In quella data risultano, infatti, due progetti di Antonio Romano per la nuova decorazione della cupola da potersi armonizzare con l'elaborato sistema decorativo marmoreo sottostante. L'architetto non concepisce alcuna pittura ma si limita a due ipotesi ottenute con l'uso esclusivo dello stucco, testimoniando sia il cambiamento del gusto ormai proteso alla decorazione a stucco sia alla possibilità di eludere il problema delle infiltrazioni d'acqua con una tipologia meno delicata dell'affresco. L'attuale aspetto della cupola testimonia il deperimento della seconda decorazione sgretolata sempre per la stessa ragione, problema ancora in parte irrisolto.

Longitudinalmente in asse rispetto all'ingresso si trova il vano presbiteriale (fig.3) dove è collocato l'altare sormontato dal crocifisso quattrocentesco. Questo è inserito in un apparato iconografico detto "Albero di Iesse" – o più comunemente chiamato Albero di Abramo – che intende rappresentare la stirpe di Cristo (nel Vangelo secondo Matteo e secondo Luca Iesse, discendente di Abramo, è il padre di Davide che a sua volta è antenato di Gesù). Quest'iconografia molto diffusa in tutta l'Europa nel Medioevo, tende a scomparire in epoca moderna ad eccezione della Spagna dove persiste anche nel Barocco, cosa che ci porta a ipotizzare che sia stata una precisa richiesta del committente. Al di sopra dello spazio rientrante che accoglie l'Albero tra putti e angeli sta seduto il Padreterno benedicente, mentre al di sotto l'altare è arricchito frontalmente da un pregevole paliotto dove avviene l'incontro di Maria con Sant'Elisabetta (fig.4). La scena rappresentata è il pretesto per realizzare un ricco commesso marmoreo dove la vera protagonista è l'architettura in un'impeccabile sfondato prospettico¹⁸; il confronto con le tarsie rinascimentali dell'opificio mediceo utilizzate per i preziosi piani dei tavoli è d'obbligo.

La volta del piccolo vano presbiteriale (fig.5) è, a mio avviso, la cosa più interessante della cappella: è facile trovare decorazioni parietali a mischio o tramischio ma è molto difficile nell'ambito delle volte, queste erano solitamente realizzate come ultimo lavoro e sempre dipinte¹⁹ (la stessa cupola della cappella in oggetto, come abbiamo già detto, era, prima di sgretolarsi, affrescata da Antonio Grano). Probabilmente la presenza di uno spazio ridotto ha portato,

17. Lisa Sciotino, grazie alla gentile segnalazione di Gaetano Correnti, ha rinvenuto una serie di documenti che attestano numerosi incarichi per il rifacimento della decorazione della cupola nell'inedito testo intitolato *Volume di Cautele del cardinale Doctor Don Mariano Dimitri Primo Cappellano attinenti alle spese fatte nell'anno 1769 pelle nuove coverte del lanternino della Cupola e del Dammuso della nostra Venerabile Cappella* nell'archivio della Arcidiocesi di Monreale. L. Sciotino, op. cit, pp. 117-119.

18. Nello stesso periodo a Palermo venivano realizzati i cinque paliotti per la chiesa dell'Immacolata Concezione al Capo, dei quali uno oggi si trova nella cappella dell'Immacolata della monumentale chiesa di San Francesco d'Assisi. Tutti simili tra loro i sei paliotti sembrano essere il frutto di quelle speculazioni ideologiche e dottrinali degli intellettuali gesuiti nel XVII secolo sul Tempio di Salomone studiata da Taylor. R. Taylor, *Ermetismo e architettura mistica nella Compagnia di Gesù*, in R. Wittkower, *Architettura e Arte dei Gesuiti*, Milano 1992, pp.52-70.

19. Il soffitti a volte della maggior parte delle chiese secentesche a marmi mischi e tramischi sono decorati nel XVIII con affreschi dallo spiccato colorismo inseriti in partiture a stucco ormai marcatamente rococò. In questi casi è facile notare l'evoluzione del gusto dalla tarsia marmorea allo stucco osservando la differenza tra volta e pareti.

l'architetto o il committente, a estendere la tarsia mormore aggettante al soffitto come a sfidare la forza di gravità nell'intento di realizzare o uno spazio simbolicamente ultraterreno o più semplicemente uno scrigno fittamente ricoperto in tutto le sue parti per "contenere" Cristo. Ai due lati dell'altare completano il presbiterio due nicchie dove ridondanti baldacchini serici accolgono da un lato la statua marmorea dell'arcivescovo Roano, inginocchiato su uno ricco cuscino (fig.6), mentre dall'altra quella della Carità. La presenza dell'alto prelato è giustificata non soltanto per la sua posizione di committente ma anche perché la cappella avrebbe dovuto accogliere le sue spoglie assieme a quelle dei suoi predecessori e successori arcivescovi monreali.

Dal presbiterio attraverso due portali opposti si accede a sinistra a un piccolo campanile e alla cripta, a destra alla sacrestia; questa è arredata da un monumentale armadio che, assieme alle due porte appena citate, rappresenta uno dei più pregevoli esempi di ebanisteria dell'isola. Queste opere realizzate nel 1690 da Alberto di Orlando e Antonio Rallo, intagliatori trapanesi attivi a Palermo²⁰, testimoniano lo stretto contatto tra scultura e arti applicate nel Barocco in Sicilia.

Infine un elemento di grande raffinatezza è dato dal pavimento dove viene rappresentato l'episodio di Giona e la balena: al centro di un mare ottenuto da un continuo rivestimento di marmo grigio, scalfito per simulare le onde, fuoriescono in alto una nave travolta dalla tempesta dalla quale precipita Giona e in basso un serpente marino pronto a ingoiarlo. Nella grande vela bianca della nave si trova una iscrizione che intende spiegare ai fedeli le ragioni di edificazione del piccolo tempio da parte del munifico committente²¹. È chiaro che Giona, il profeta rilasciato dal mostro dopo tre giorni, rappresenta uno dei più chiari riferimenti al Nuovo Testamento nell'ottica del rinnovamento della resurrezione di Cristo, momento cardine del Cattolicesimo.

La cappella viene realizzata, ma soprattutto decorata, tra il 1687 e il 1692 per il prezzo di 11.164 onze, 24 tarì e grano 1²². Il fatto che questi lavori non abbiano subito continue interruzioni ne fa uno dei più importanti esempi di marmi mischi e tramischi siciliani; il progetto architettonico di Angelo Italia è eseguito per intero con la sua direzione al fine di un risultato di grande coerenza stilistica. Molte chiese di Palermo, frutto di più fasi decorative, pur suscitando lo stesso effetto di fasto e ricchezza risultano caoticamente disorganiche²³, a differenza della cappella di

20. L. Sciortino, op cit, p. 69

21. Eccone la traduzione pubblicata da Lisa Sciortino che testimonia l'alto livello culturale dell'arcivescovo, raffinatissimo prelato: "All'invitto Atlante di Pazienza che, naufrago nei frutti sanguigni della morte, ascende sull'albero per largire agli uomini i frutti della vita e stappare da lì il genere umano al suo naufragio, Giovanni Roano di Salmania, ivi anche laureato, trentasettesimo Abate nonché Arcivescovo, questa sacra cappella dedicò con splendida munificenza e pietà. Qui collocò pure l'urna fatale con il Cardinale Vitaliano Visconte, suo predecessore, per se stesso e per i suoi successori, volendo che il tumulo di morte si tramutasse in talamo di vita e che tutti insieme potessero riposare nel sonno vitale alla fausta ombra dell'albero della vita. Nell'anno di salvezza 1690" Idem, p. 75.

22. Idem, p. 76

23. Alcuni esempi molto evidenti sono la grande chiesa del Gesù, Santa Caterina d'Alessandria e l'Immacolata concezione al Capo: il tempio dei Gesuiti presenta mischi secenteschi e tramischi tardo secenteschi in gran parte della sua decorazione parietale, mentre tarsia marmorea geometrica settecentesca nei teatrini dell'abside

Monreale che, visto il tipo di lavoro, fu completata in un tempo estremamente breve grazie, soprattutto, alle larghe disponibilità economiche del committente.

Bibliografia Essenziale

- M. Del Giudice, *Descrizione del Tempio e Monasterio di Santa Maria Nuova di Monreale, Vite dé suoi Arcivescovi, Abbati, Signori, col sommario dei privilegi della Chiesa di Gio. Luigi Lello, Ristampa d'ordine dell'Illustriss. E Reverendiss. Monsignore Arcivescovo Abbate Don Giovanni Ruano. Con le osservazioni sopra le fabbriche e mosaici della Chiesa, la continuazione della Vite degli Arcivescovi, una tavola cronologica della medesima Istoria, e la notizia dello stato presente dell'Arcivescovado. Opera del Padre Michele Del Giudice Priore Cassinese. Dedicata al Signor D. Giovanni Ruano e Rosso, Governatore Generale della Città e Stato di Monreale, Palermo 1702*
- G. Millunzi, *La Cappella del Crocifisso nel Duomo di Monreale. Contributo alla storia dell'arte in Sicilia*, in Archivio Storico Siciliano, Palermo 1907
- N. Basile, *La Cattedrale di Palermo: l'opera di Ferdinando Fuga e la verità sulla distruzione della tribuna di Antonello Gagini*, Palermo 1926
- G. Matthiae, *Ferdinando Fuga e la sua opera romana*, Roma 1952
- R. Pane, *Ferdinando Fuga*, Napoli 1956
- G. Ciotta, *Mariano Smiriglio, architetto del Senato palermitano (1606 - 1636)*, in G. Spagnesi (a cura di), *Atti del XXII Convegno di Storia dell'Architettura*, Roma 1989, pp. 387-393
- D. Garstang, *Giacomo Serpotta e gli stuccatori a Palermo*, Palermo 1990
- H. M. Hills, *La cappella del Crocifisso nella cattedrale di Monreale*, in *Centri e periferie del Barocco*, vol III, Roma 1992, pp. 59-76
- S. Piazza, *I Marmi mischi delle chiese di Palermo*, Palermo 1992
- R. Taylor, *Ermetismo e architettura mistica nella Compagnia di Gesù*, in R. Wittkower, *Architettura e Arte dei Gesuiti*, Milano 1992, pp.52-70
- R. Wittkower, *Architettura e Arte dei Gesuiti*, Milano 1992
- F. Mineo, *Antonino Grano (ad vocem)*, in L. Sarullo, *Dizionario degli Artisti siciliani-Pittura*, Palermo 1993, pp.241-242
- R. Rosano, *Giacomo Amato (ad vocem)*, in L. Sarullo, *Dizionario degli Artisti siciliani-Architettura*, Palermo 1993, pp. 14-15
- M. C. Ruggeri Tricoli, *Mariano Smiriglio (ad vocem)*, in L. Sarullo, *Dizionario degli Artisti siciliani-Architettura*, Palermo 1993, pp. 402-404

maggiore; Santa Caterina nel transetto possiede una straordinaria decorazione a mischio sulla quale spicca, a destra, il monumentale altare della santa con una imponente decorazione a tramischio, simile a quella delle paraste dell'aula che portano alle cappelle, mentre nel sottocoro, dove si impongono due gigantesche colonne tortili di marmo rosso, è inserita la tarsia marmorea d'ispirazione romana; nell'Immacolata, infine, la sovrapposizione di più progetti architettonici ha causato all'interno della arcate perimetrali dell'aula una serie di apparati decorativi tutt'altro che uniformi tra loro.

- D. Gartsang, *Origin and early development of marbling in Palermo*, in *Antologia della Belle Arti*, 52-55.1996, pp. 80-99
- D. Garstang, *Giacomo Amato and Sicilian Furniture in the late Seventeenth and early Eighteenth Centuries*, in *Apollo*, 9.1996, pp. 192-199
- H. M. Hills, *Marmi mischi siciliani: invenzione e identità*, Messina 1999
- S. Piazza, *Marble Architectural Decoration in Sicily, Fifteenth to Eighteenth Century*, in *Bulletin of the Ditroit Institute of Arts*, vol.73, 1-2.1999, pp. 42-54
- A. Gambardella, *Ferdinando Fuga 1699-1999 Roma, Napoli, Palermo*, Napoli 2001
- D. Garstang, *Marmi mischi a Palermo: dalla nascita del Vernacolo all'abside di Casa Professa*, in M. C. Di Natale, *Splendori di Sicilia - Arti decorative dal Rinascimento al Barocco*, Palermo 2001, pp. 152-169
- M.C. Di Natale, *L'illuminata committenza dell'arcivescovo Giovanni Roano*, in L. Sciortino, *La cappella Roano nel Duomo di Monreale: un percorso di arte e fede*, Palermo 2006, pp.17-32
- L. Sciortino, *La cappella Roano nel Duomo di Monreale: un percorso di arte e fede*, Palermo 2006
- S. Piazza, *I colori del Barocco: architettura e decorazione in marmi policromi nella Sicilia del Seicento*, Palermo 2007
- M. Marafon Pecoraro, *Barocco e Controriforma nella Sicilia del XVII secolo. La ricca decorazione marmorea nelle chiese di Palermo durante il dominio spagnolo*, in G. Ramallo Asenzio (a cura di), *La Cattedrale guía mental y spiritual de la Europa Barroca Católica*, Murcia 2010, pp. 395-441

MIRANDO A CLÍO. EL ARTE ESPAÑOL ESPEJO DE SU HISTORIA
La committenza arcivescovile spagnola nella Sicilia della controriforma.
Un caso esemplare: la Cappella del Crocifisso nel duomo di Monreale
Massimiliano Marafon Pecoraro



Figura 1. Scultori/Marmorari siciliani (Giovan Battista Ferrera, Giovan Battista Marini, Niccolò Musca, Baldassarre Pampollonia, Carlo Rutè, Luzio Tudischo) su disegno di Angelo Italia, *Portale d'ingresso*, marmi-bronzo, Monreale (Palermo), Cappella del SS Crocifisso (Duomo), XVII sec.

MIRANDO A CLÍO. EL ARTE ESPAÑOL ESPEJO DE SU HISTORIA
La committenza arcivescovile spagnola nella Sicilia della controriforma.
Un caso esemplare: la Cappella del Crocifisso nel duomo di Monreale
Massimiliano Marafon Pecoraro



Figura 2, Scultori/Marmorari siciliani (Giovan Battista Ferrera, Giovan Battista Marini, Niccolò Musca, Baldassarre Pampillonia, Carlo Rutè, Luzio Tudischo) su disegno di Angelo Italia, *Profeta Daniele*, marmi, Monreale (Palermo), Cappella del SS Crocifisso (Duomo), XVII sec.

MIRANDO A CLÍO. EL ARTE ESPAÑOL ESPEJO DE SU HISTORIA
La committenza arcivescovile spagnola nella Sicilia della controriforma.
Un caso esemplare: la Cappella del Crocifisso nel duomo di Monreale
Massimiliano Marafon Pecoraro



Figura 3. Scultori/Marmorari siciliani (Giovan Battista Ferrera, Giovan Battista Marini, Niccolò Musca, Baldassarre Pampillonia, Carlo Rutè, Luzzio Tudischo) su disegno di Angelo Italia, *Vano presbiteriale*, marmi, Monreale (Palermo), Cappella del SS Crocifisso (Duomo), XVII sec.

MIRANDO A CLÍO. EL ARTE ESPAÑOL ESPEJO DE SU HISTORIA
La committenza arcivescovile spagnola nella Sicilia della controriforma.
Un caso esemplare: la Cappella del Crocifisso nel duomo di Monreale
Massimiliano Marafon Pecoraro

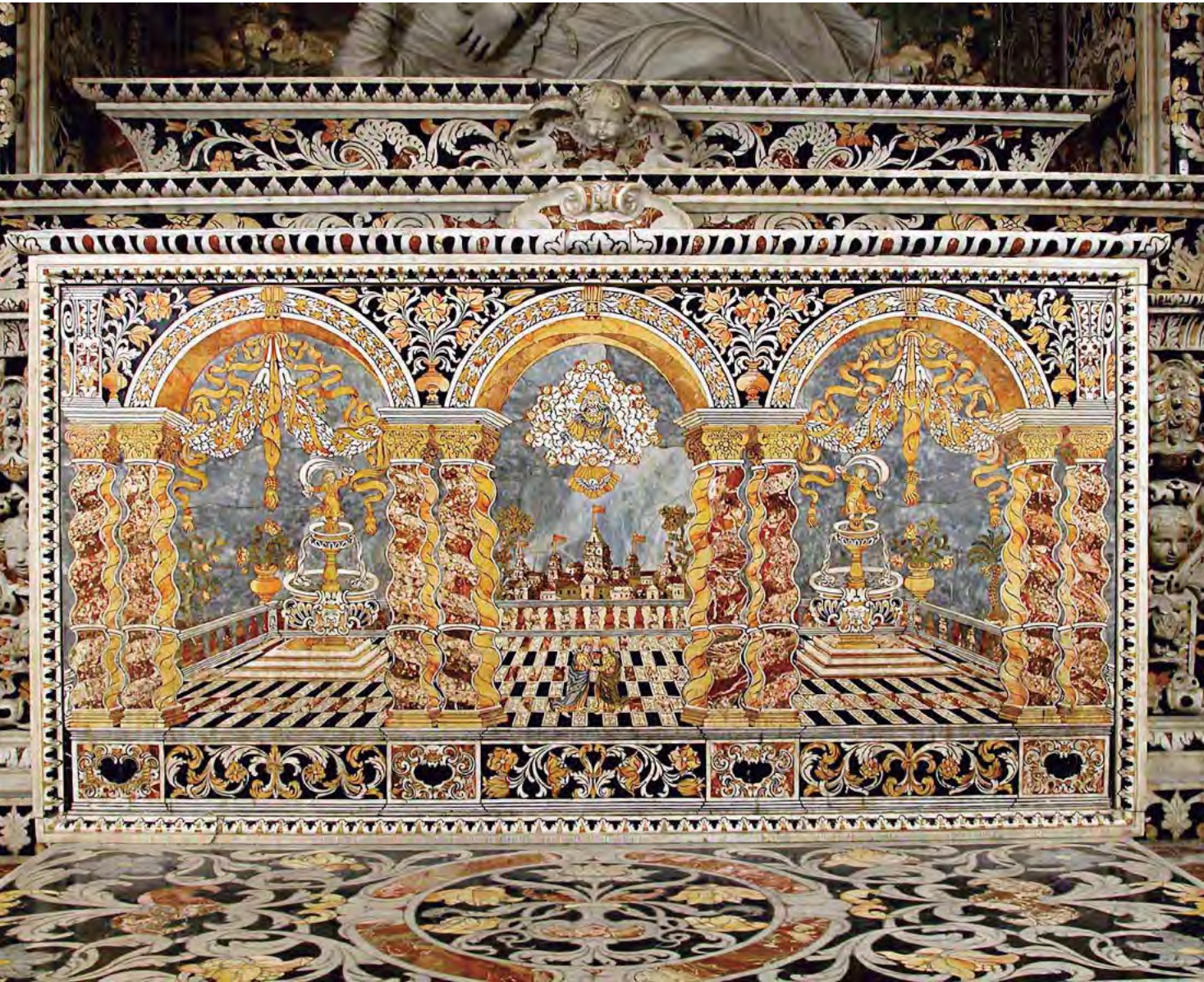


Figura 4. Scultori/Marmorari siciliani (Giovan Battista Ferrera, Giovan Battista Marini, Niccolò Musca, Baldassarre Pampillonia, Carlo Rutè, Luzzio Tudischo) su disegno di Angelo Italia, *Palio*, marmi, Monreale (Palermo), Cappella del SS Crocifisso (Duomo), XVII sec.



Figura 5. Scultori/Marmorari siciliani (Giovan Battista Ferrera, Giovan Battista Marini, Niccolò Musca, Baldassarre Pampillonia, Carlo Rutè, Luzio Tudischo) su disegno di Angelo Italia, *Volta del vano presbiteriale*, marmi, Monreale (Palermo), Cappella del SS Crocifisso (Duomo), XVII sec.

MIRANDO A CLÍO. EL ARTE ESPAÑOL ESPEJO DE SU HISTORIA
La committenza arcivescovile spagnola nella Sicilia della controriforma.
Un caso esemplare: la Cappella del Crocifisso nel duomo di Monreale
Massimiliano Marafon Pecoraro

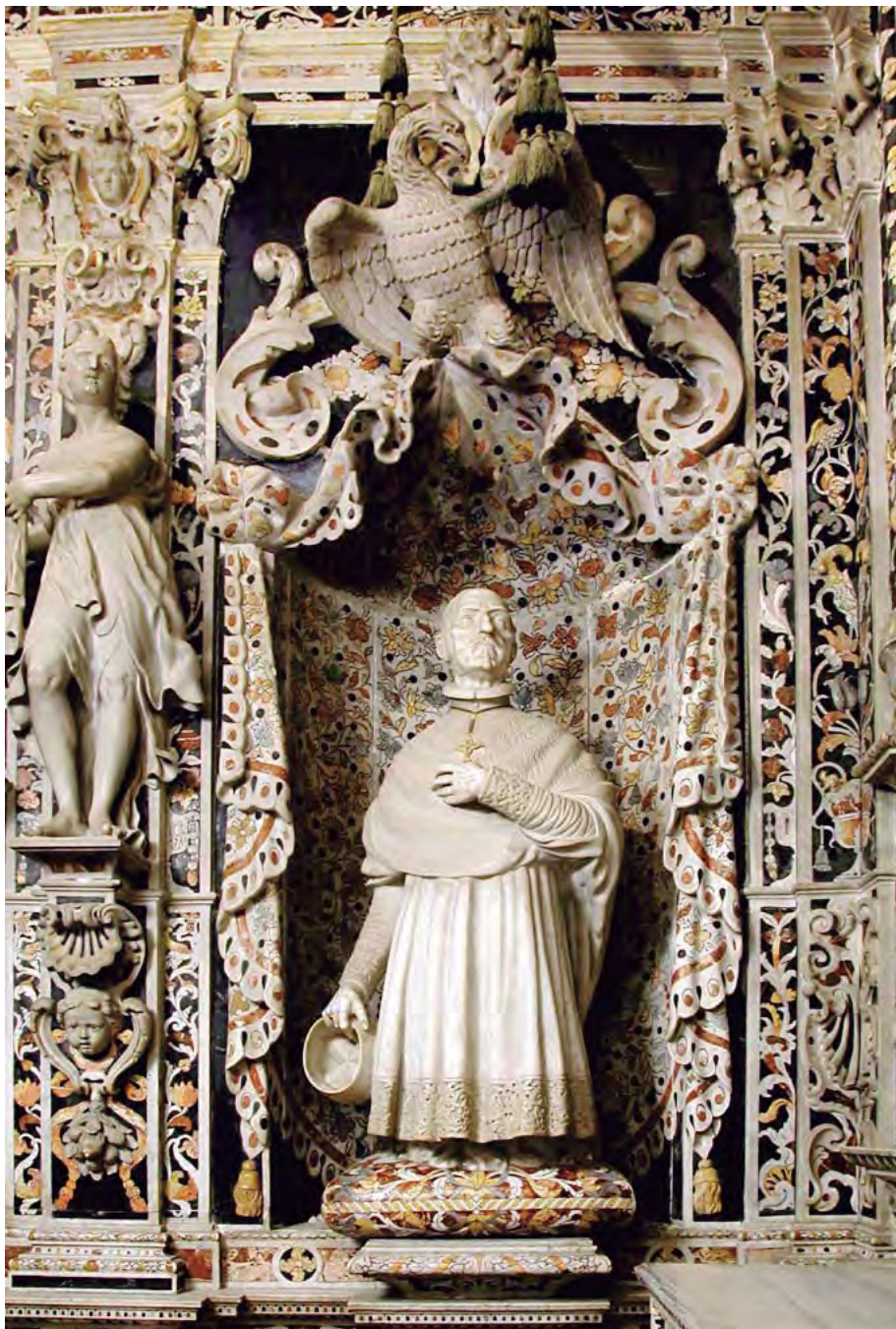


Figura 6. Scultori/Marmorari siciliani (Giovann Battista Ferrera, Giovan Battista Marini, Niccolò Musca, Baldassarre Pampillonia, Carlo Rutè, Luzzo Tudischo) su disegno di Angelo Italia, *Giovanni Roano* y *Coroniero*, marmi, Monreale (Palermo), Cappella del SS Crocifisso (Duomo), XVII sec.

El gusto de la élite murciana a través de sus pertenencias en la segunda mitad del setecientos¹

ELENA MARTÍNEZ ALCÁZAR
Universidad de Murcia

Resumen: A partir de una selección de testamentos e inventarios *post mortem* de personajes pertenecientes a la élite murciana en la segunda mitad del siglo XVIII, se pretende examinar el tipo de bienes muebles que poseían y que ayudan a visualizar el modo de vida, sus gustos y en qué medida penetraron en la ciudad las nuevas modas y usos que caracterizaron al Setecientos en lo que se refiere principalmente a decoración de estancias y hábitos indumentarios.

Palabras clave: siglo XVIII, Murcia, élite, mobiliario, indumentaria.

Summary: *Through a selection of post mortem inventories and last wills of characters belonging to the elite of the city of Murcia in the second half of the XVIIIth century, we intend to examine the kind of personal properties they owned, helping us to have a focus on their way of life and tastes, and to what extent the new fashions and customs of the seven-tenth century penetrated the city, specially as far as room decoration, furniture and clothing is concerned.*

Key words: XVIIIth century, Murcia, elite, furniture, clothing.

Introducción

El análisis de los inventarios de bienes muebles contenidos en la documentación notarial ha venido considerándose por parte de numerosos investigadores como un método factible para recomponer, a través de los elementos de que disponían nuestros antepasados, el modo de vida, los gustos y aficiones de los otorgantes². Entre los acaudalados se obtienen datos más variados que en el estado llano, en los que si bien se constata la perdurabilidad de objetos, prendas y aderezos de raigambre tradicional, también se dilucida lo que las fuentes literarias o

1. Este trabajo es resultado de la ayuda concedida por la Fundación Séneca, en el marco del PCTRM 2007-2010, con financiación del INFO y del FEDER de hasta un 80 % y del proyecto de investigación *Imagen y Apariencia* (08723/PHCS/08) financiado con cargo al Programa de Generación de Conocimiento Científico de Excelencia de la Fundación Séneca-Agencia de Ciencia y Tecnología de la Región de Murcia en el marco del II PCTRM 2007-10.

2. R. Sarti, *Vida en familia. Casa, comida y vestido*, Barcelona, Crítica, 2003; W. Rybczynski, *La casa historia de una idea*, Madrid, Nerea, 1989; P. Gonzalvo Aizpuru, *Introducción a la historia de la vida cotidiana*, México, El Colegio de México, 2006.

pictóricas ponían de manifiesto en el siglo XVIII, es decir, que la forma de vida iba cambiando, que se introducían nuevas formas de sociabilidad, que la apariencia comenzaba a recibir una atención inusitada y que lo extranjero estaba de moda.

El estudio se ha iniciado en torno a la partición de los bienes Francisco Riquelme Robles y Galtero³, padre del regidor Joaquín Riquelme Togores y abuelo de Jesualdo Riquelme Fontes Paz y Castilla, personaje este último que encargó a Salzillo su famoso Belén. Además se ha trabajado con inventarios de personalidades o cargos destacados de la época como marqueses, jurados o regidores.

Los Riquelme fueron uno de los linajes más influyentes en la Murcia del siglo XVIII. Durante siglos se habían granjeado el prestigio como férreos defensores del cristianismo y de la Corona⁴. Además, recurrieron a estrategias matrimoniales para reforzar el parentesco enlazándose con otras estirpes de renombre como los Fontes⁵.

Elementos de la vivienda

Entre la aristocracia la presencia de bienes que no se consideran de primera necesidad, es una constante en los inventarios. Algunos los heredaron de sus familias, pero muchos se corresponden con las nuevas tipologías que se difundieron por Europa a lo largo del siglo, lo que lleva a considerar algunas apreciaciones. En primer lugar, estarían en contacto con las nuevas modas, ya fuera por posibles visitas a la corte, por el comercio o porque contaran con maestros expertos, al día en estas innovaciones. En segundo lugar denota cómo el gusto coleccionista había derivado con respecto a etapas precedentes en una atención al mobiliario, influido en gran medida por el esmero que los monarcas estaban poniendo en la redecoración de los Sitios Reales, contratando a artífices extranjeros y la protección que, a su vez, tuvieron con las manufacturas nacionales suntuarias⁶. Por último, hay que tener en cuenta que fue en este siglo cuando comenzó a producirse una especialización de los espacios que dejaron de ser polivalentes para adaptarse a las necesidades del individuo⁷. Esto originó toda una demanda de nuevas tipologías mobiliarias que satisfa-

3. Archivo Histórico Provincial de Murcia (A.H.P.M.) ante Alejandro López Mesas. Prot. 3345, 11 de junio de 1766, f- 290r- 388v. Se mantiene esta referencia para las alusiones a Francisco Riquelme.

4. Los Riquelme llegaron de Francia a Vizcaya para ayudar a Don Pelayo a reconquistar España. Guillén Riquelme fue el primer miembro de esta familia que, en tiempos de Alfonso X, llegó para contribuir a la conquista del Reino de Murcia y fue nombrado regidor y procurador de Cortes. A partir de entonces sus descendientes gozaron de cargos públicos que les pertenecían por privilegios reales. (F. Piferrer, *Nobiliario de los Reinos y Señoríos de España*, III, Madrid, 1859, pp. 173-176).

5. Véase M. Pérez García, "Estrategias, alianzas y redes sociales: la familia Riquelme en el siglo XVIII", *Murgetana*, 113, 2005, pp. 72-98.

6. A. López Castán, "La colección de bienes muebles del marqués de Yranda y la renovación del gusto en el Madrid ilustrado", *Boletín del Museo e Instituto "Camón Aznar"*, XLV, 1991, pp. 131-132.

7. Véase G. Franco Rubio, "La vivienda en la España Ilustrada: habitabilidad, domesticidad y sociabilidad" en O. Rey Castelao y R.J. López (eds.), *El mundo urbano en el siglo de la Ilustración*, II, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 2009, pp. 125-135.

cían el uso a que se dedicaba cada estancia, las cuales experimentaron una notable diferenciación entre los espacios íntimos –en los que el concepto de comodidad cobraba fuerza- y públicos. En éstos, los acaudalados colocaban sus muebles más ostentosos para evidenciar su estatus.

A pesar de que en algunas particiones de bienes se van enumerando los enseres habitación por habitación, lo habitual en esta zona es que se inventarían todas las pertenencias seguidas sin un orden establecido⁸. Sin embargo, entre los acaudalados, la disposición de los bienes muebles habitualmente se distribuye conforme al material, es decir, aparecen agrupados los muebles, la ropa (diferenciando la ropa de cama/mesa, la blanca y la de color), la plata, el metal-cobre, el barro-vidriado, las pinturas y otros productos que hubiera tenido el finado como coches o libros.

Como uno de los representantes de la élite ciudadana, Francisco Riquelme contaba entre sus bienes con diversos muebles, colgaduras y otros elementos que atendían a varias funciones. La ostentación de su rango se reflejaba en la decoración de las estancias concebidas para las relaciones públicas. Los escaparates eran idóneos para estos lugares pues en ellos se exhibían objetos de adorno y devoción como vajillas de plata, piezas para tomar el chocolate de China, relicarios o pequeñas esculturas representantes de la piedad doméstica: “Item un escaparate con su pie de madera dado de color azul y molduras doradas con vidrieras y dentro de él un niño Jesús de bulto⁹”. A menudo reposaban sobre un bufete, haciendo juego en su ornamentación, como los dos escaparates grandes con cerradura y llaves y “dos bufetes todos de pino dados de charol negro y dorado con tres cristales grandes cada uno” que tuvo Francisco, junto a otros dos más pequeños de peral con doce cristales cada uno. El bufete, aunque de origen renacentista, se mantuvo vigente en las casas de estos individuos y constituía un elemento importante para reflejar el estatus del propietario en tanto que presentaba tableros jaspeados, charolados, mármoles, apliques dorados o tapetes de diferentes telas. Habitualmente sostenía relojes, espejos, urnas con esculturas¹⁰, piezas de porcelana o “china”, y papeleras. Las paredes de los gabinetes se recubrían con espejos, cornucopias, cuadros y láminas con marcos dorados, principalmente de temática religiosa, aunque también se fueron introduciendo los asuntos mitológicos, los floreros o los retratos de monarcas¹¹, cardenales o familiares, como los “dos retratos de diferentes sujetos de la familia de

8. Este hecho es común en varias zonas de España como en Galicia. Véase H. Sobrado Correa, “Los inventarios post-mortem como fuente privilegiada para el estudio de la historia de la cultura material en la Edad Moderna”, *Hispania*, LXIII/3, 215, pp. 832 y 850.

9. Partición de los bienes de José Monteagudo, Jurado del Ayuntamiento de Murcia (A.H.P.M. ante Pedro Juan de Visedo. Prot. 4045, 24 de octubre de 1769, s/f.)

10. Se citan fundamentalmente hechuras marianas, santos y figuras de Cristo niño. Algunas procedían de Nápoles. La estética naturalista de las figuras napolitanas causó verdadera impronta en España, y Murcia contó con la presencia del napolitano Nicolás Salzillo, padre del famoso escultor, que infundió en la ciudad el gusto por este tipo de figuras.

11. La supremacía de la temática religiosa es común en otras zonas como Madrid, sin embargo, queda constancia de que algunas paredes con escenas profanas disgustaban a pensadores como Torres Villarroel. (J. Vega, “Transformación del espacio doméstico en el Madrid del siglo XVIII: del oratorio y el estrado al gabinete”, *Revista de dialectología y tradiciones populares*, LX, 2, 2005, p. 194).

los Togores” de Francisco Riquelme. Completaban la decoración colgaduras textiles como las cortinas, los frisos que podían realizarse en telas o lienzos pintados y las grandes tapicerías¹².

Aunque los individuos reflejaban sus creencias en las salas de recibir, la piedad más íntima, que no por ello más austera, se vivía en los oratorios privados. Podía dedicarse una sala donde celebrar misa que albergaría una mesa de altar con sus manteles y útiles correspondientes como cálices, sacras o candeleros, un armario-escaparate con relicarios e imágenes y cuadros sacros. Sin embargo, lo más común era disponer de un retablo-oratorio en el que se veneraría una pintura o escultura. Algunos objetos devocionales se situaban en las alcobas, generalmente en los cabeceros de las camas, tales como pilas de agua bendita y cruces.

Saber leer y escribir confería a los individuos otra característica de su posición privilegiada, puesto que habían tenido los suficientes recursos para costearse un nivel de educación no al alcance de todos. Además, teniendo en cuenta que es frecuente encontrar en los inventarios varios ejemplos de papeleras, escritorios, escribanías de plata, atriles y librerías, se deja traslucir la idea de que existía un orden consciente a la hora de tener localizados los papeles o libros. En el inventario de Francisco Riquelme aparecen agrupados: “una papelería de caoba con cerradura y llave y diferentes gavetas vacías”, “un bufete de pino con travesaños de lo mismo”, “dos escritorios viejos embutidos con cerraduras y llaves”, “dos mesas de pino viejas que sirven para los escritorios” y “un armario de pino con dos divisiones, cerradura y llave que sirve de archivo”. Es probable que se encontraran en una dependencia que le sirviera de despacho. Los estantes para libros aparecen en algunos documentos. Por ejemplo, Francisco Vicente de Paz y Salad tuvo un “estante de libros de ciento y catorce grandes y pequeños de vidas de santos, historia” además de diferentes papeles de Murcia que había “en un cajón de dicho estante como también nueve libros de comedias que según su estado y positura se valoraron por Juan Royo, maestro de librero”, en 10.450 reales de vellón, cantidad considerable¹³.

Otros muebles para guardar, que se colocaban fundamentalmente en los dormitorios¹⁴ -aunque también los había en salas y cocinas- reflejan la convivencia entre lo tradicional y lo

12. Por ejemplo, Nicolás de Paz y Valcárcel, recibió de su padre Francisco Vicente Paz y Salad: “una tapicería de ocho paños de corte de las siete virtudes” y “otra tapicería de paños de corte grandes establecida para un salón de una de las casas principales de la ciudad de Granada” (A.H.P.M. ante Alejandro López Mesas, 12 de abril de 1760, f. 54v). Véase M. Pérez Sánchez, “Algunos aspectos del arte textil de ostentación en Murcia: alfombras, colgaduras y tapices de los siglos XVII y XVIII”, *Imafronte*, 12-13, 1998, p. 271-292.

13. Partición de los bienes de Francisco Vicente de Paz y Salad, (A.H.P.M. ante Alejandro López Mesas. Prot. 3336, 31 de octubre de 1760, f. 20r-87v (foliación independiente). Francisco estaba casado con Isabel Valcárcel Alemán y Riquelme, Señora de los Lugares de Campos y la Puebla de Soto. En el inventario de los bienes de Isabel sí se dan los títulos de los libros. Entre ellos destacan los religiosos, pero también tenían obras de historia, música, medicina, diccionarios y comedias (A.H.P.M. ante Antonio Costa Irlés. Prot. 2702, 30 de septiembre de 1774, f. 344r-505r). Se mantienen estas referencias para las alusiones a Francisco Vicente e Isabel.

14. En los dormitorios, las camas, aderezadas con colgaduras y doseles, eran el eje vertebrador del resto de elementos. Hay algún modelo típico portugués como “una cama de granadillo entera con clavazón bronceada dorada y nueva hechura salomónica” de Pedro Buendía Ortega, Caballero de la Orden de Santiago y Veedor por su majestad de las Reales Fábricas de Pólvora de Murcia (A.H.P.M. ante Pedro Juan Visedo. Prot. 4043, 18 de diciembre de 1725, s/f).

novedoso, entre lo horizontal y lo vertical, puesto que las citas de baúles y arcas por un lado, y las referencias a armarios, cómodas y cantaranos, se equiparan en número. Estos dos últimos eran aptos para una mejor organización de la ropa y los aderezos, al incorporar varios cajones, con la posibilidad de funcionar también como sustentantes de otros elementos, ya que no se abría el tablero¹⁵.

Las nuevas maneras de comportarse como síntoma de una desinhibición y mayor cercanía en las relaciones sociales se reflejaron en la forma de realizar los asientos. Además, las modas indumentarias femeninas, con aquellos trajes mullidos y elevados peinados, requerían lugares de reposo acordes con su aspecto. Desde Francia e Inglaterra llegaban modelos más cómodos con respaldos curvilíneos, en cabriolé, o calados y con los asientos más anchos y confortables gracias a los acolchados y cojines. Aunque en España costó desprenderse de las sillas o taburetes¹⁶ de espalda recta que imponían una postura rígida y altiva, desde mediados de siglo ya se observa en los inventarios la adopción de estas tipologías. Las más comunes son sillas francesas con asientos de anea y decoración de charol. Los taburetes o sillas a la inglesa son menos frecuentes y, como indica Rodríguez Bernis, eran propicios para las partidas masculinas de cartas al ser más rectos y ligeros¹⁷. Al canapé, una de las tipologías más modernas, en España solía denominársele sofá y fue durante el reinado de Carlos III cuando adquirió la forma conocida de respaldo único, acolchado, y reducido número de patas. La nobleza murciana no contaba con muchos de estos ejemplares entre sus bienes, aunque se pueden citar uno de nogal con colchones de damasco y otro con colchón nuevo que pertenecieron al regidor Juan Pedro Flórez¹⁸. Según comenta Junquera este mueble supuso una revolución en la manera en que la mujer se situaba en el estrado, puesto que el lugar inferior que le conferían los cojines y sillas bajas de años anteriores fue superado al poder colocarse a la misma distancia que los hombres que llegaban a cortejarlas¹⁹. A pesar de que se considera que en esta época el estrado propiamente femenino se sustituyó por pequeños gabinetes o salones de reunión de ambos géneros, todavía perviven en los inventarios bufetes, frisos,

15. M. Piera Miquel, "La cómoda y el tocador, muebles de prestigio en la sociedad catalana del siglo XVIII", *Pedralbes*, 25, 2005, pp. 266-267.

16. Hasta el siglo XIX se denominaba taburete a la silla sin brazos. Los dos tenían respaldo como se puede ver en estos ejemplares que tenía Francisco Riquelme: "seis taburetes de charol, negro y dorado con los asientos y respaldos de Inglaterra", tasados en doscientos cuarenta reales de vellón.

17. S. Rodríguez Bernis, "Nuevas maneras, nuevos muebles" en M.A. Casanovas, M. Paz, S. Rodríguez et al., *El mueble del siglo XVIII. Nuevas aportaciones a su estudio*, Barcelona, Associació per a l'Estudi del Moble: Museu de les Arts Decoratives: Institut de Cultura de Barcelona, 2009, p. 35.

18. A.H.P.M. ante Juan Mateo Atienza. Prot. 2384, julio de 1799, f. 478r-531v.

19. J.J. Junquera Mato, "Mobiliario en los siglos XVIII y XIX" en *Mueble español. Estrado y dormitorio*, catálogo de la exposición (Museo Español de Arte Contemporáneo, Septiembre-Noviembre 1990), Madrid, Consejería de Cultura, 1990, p. 140. Un lugar íntimo que se convirtió en sociable en este siglo fue el tocador, donde un público variopinto acudía a charlar con la dama mientras componía su apariencia. La profusión de adornos, afeites y perfumes hizo que este mueble evolucionara incorporando varios cajones compartimentados y un espejo encima. En Murcia apenas tienen protagonismo. Los que se mencionan llevan cerradura y llave y se acompañaban de un espejo independiente.

sillas, taburetes con sus fundas y almohadas de estrado. Como algo bastante tardío y exclusivo del bello sexo, Francisco contaba con “diez y ocho taburetes de estrado de señoras dados de encarnado con asientos de badana”, tasados en trescientos cuarenta y ocho reales.

La imagen elitista

La representación del rango de los grupos de poder contaba con otro aliado más inmediato a la vista, es decir, su aspecto. La indumentaria y las joyas actúan como símbolos que reflejan la posición social, el gusto o la influencia de la moda en los individuos. En el siglo XVIII el traje y los aditamentos cobraron un papel relevante, pues no bastaba sólo con pertenecer a determinado estrato social, también había que parecerlo. Por medio de su imagen, los acaudalados intentaron granjearse el respeto y la admiración de las clases menos pudientes y de sus iguales, implicándose en conocer lo que las modas extranjeras traían consigo²⁰ y cuáles eran las prendas o las guarniciones más ricas que podían incorporar a su indumentaria para que casara con lo que se llevaba en el momento. El resultado fue un porte ecléctico que conjugaba algunas de las piezas españolas que había asentado la tradición con otras que llegaban de países europeos como Francia e Inglaterra, junto a accesorios o telas de Oriente.

Uno de los recursos de identificación de su estrato era el decorativismo. Un traje podía transmitir elegancia y buen gusto en la calidad de las telas con que estaba realizado, pero si además se le asían otros detalles, el vestido se convertía en una pieza única que, sin obviar la moda imperante, transmitía algo más que una simple reinterpretación de unos modelos establecidos, reflejaba una diferenciación con respecto a los demás, podía convertirlo en único²¹. Aunque la burguesía emergente quisiera imitar los patrones de la clase dirigente, la decoración que podían permitirse los realmente acaudalados, los seguía separando. Entre los hombres, los ornamentos del traje se reducían a bordados en sedas, puntillas de encaje o franjas plateadas, además de los ricos botones o broches (en Murcia aparece esta denominación con más frecuencia) que bordeaban las casacas o los calzones. Sirva de ejemplo el suntuoso vestido de Francisco Riquelme compuesto de “casaca, chupa y calzones de terciopelo melado con botonadura de hilo de oro forrada en raso liso blanco”, estimado en mil sesenta y cinco reales. En la indumentaria femenina se produjo un despliegue de formas y elementos que se colocaban en faldas, mantillas, escofias, etc., tales como blondas, galones, cintas, ramos, flecos, puntas de plata, lazos y farfalás²². La variedad cromática en esta

20. El importante influjo de lo extranjero, no sólo en la ropa, si no en los usos como el deleite de las relaciones personales vivido en paseos, refrescos o tertulias eran síntoma de una sociedad más abierta que iba renunciando al pesimismo de años anteriores. Todo esto hizo que se fuera más permeable a los avances y modas de otros lugares. (M. García Fernández, “Entre cotidianidades: vestidas para trabajar de visita, para rezar o de paseo festivo”, *Cuadernos de Historia Moderna. Anejos*, VIII, 2009, p. 142).

21. Incluso la decoración de un aditamento puede informar sobre las actividades que realizan sus portadores, como el “vestido de lienzo blanco con guarnición para máscara” de Francisco Vicente de Paz.

22. El término farfalá, que aparece asiduamente como elemento decorativo del traje femenino murciano, seguramente se refiera a las falbalás o volantes que pusieron de moda las bailarinas y las tonadilleras y que darían lugar a

época fue un rasgo que numerosos investigadores han constatado en varias ciudades españolas y Murcia no quedó al margen²³. Se citan amarillos como el color canario, avinagrado, oro, melado; rojos como el pajizo, cobre, colorado, encarnado; naranjas como el melocotón o jínjol; azules y celestes; grises como el color ceniza, el perla, plata o Isabela; verdosos como el verde manzana o almendro; encarnados como el rosa, carmesí o azafrán; ocres como el color castaña, pardo, pasa, color tabaco, canela o anteado; el blanco o color de leche; y tonos oscuros como el ala de cuervo, color pizarra, musco y aplomado. A veces se menciona que determinada prenda es de “colorcico” sin poder asegurar a qué alude el término y color “pompadu” que seguramente haga referencia a algún tono pastel puesto de moda por Madame de Pompadour.

El gran número de camisas o prendas de interior de los documentos pone de manifiesto el concepto que de la higiene se tenía en la época. Se lavaban pocas partes del cuerpo, se prefería limpiar la ropa interior que absorbía las impurezas de la epidermis. Aunque hay que considerar que estas prendas también vivieron la proliferación de encajes y ornamentos de los nuevos tiempos, pues las mangas y los cuellos de las camisas quedaban a la vista. Al respecto resulta significativo que Juan Antonio Galtero distinguiera en su testamento²⁴ entre la ropa blanca de su “uso” y la de su “vestir”, lo que denota que tendría determinadas prendas de interior para el transcurrir diario y otras, de mejor calidad o mayor decoración, para los actos públicos.

Las influencias exógenas se aprecian en la adopción de prendas extranjeras y en la ostentación de telas foráneas²⁵. Todos los hombres tenían varias casacas, chupas, calzones y corbatines por herencia del traje francés o militar que establecieron los Borbones, pero mantenían algunas capas y jubones. Las mujeres adoptaron la casaca, la bata, las medias batas, el deshabillé, la polonesa, el cabriolé, las escofias, la circasiana y el vaquero inglés -aunque estos dos últimos en menor medida-. El comercio de telas que se generó en este siglo y que tantas prohibiciones tuvo que soportar para intentar defender las manufacturas españolas, se evidencia en las referencias a sedas de Francia y a indianas y muselinas inglesas, principalmente. Estos ejemplos no indican que se desdeñaran los atuendos más castizos y tradicionales, si bien fue en las mujeres donde mejor se constata la convivencia entre tipologías nacionales y extranjeras. Las damas de condición siempre cuentan entre sus bienes con varios modelos de basquiñas, guardapiés, mantillas o manteletas donde, a pesar de ser consideradas como prendas típicas del traje nacional, también se notó el devenir de las modas y el lujo imperante. La mantilla fue una de las prendas que más

las faralaes típicas del traje flamenco. (R. Plaza Orellana, *Historia de la moda en España. El vestido femenino entre 1750-1850*, Córdoba, Almuzara, 2009, p. 79).

23. A. Cea Gutiérrez, “Supuestos generales para el estudio de la indumentaria” en *Es vestir Antic. II Jornades de cultura popular de les Pitiüses*, Ibiza, Federació de Colles de Ball i Cultura Popular d’Eivissa i Formentera, 2003, p. 26 y R.M. Creixell Cabeza, “Escenografías del habitar. Casa y cuerpo en la primera mitad del siglo XVIII en Barcelona” en *Congreso Internacional Imagen y Apariencia* (Murcia, Noviembre 19-21, 2008), Murcia, Universidad de Murcia, 2009.

24. A.H.P.M. ante Antonio Pérez Lázaro. Prot. 3736, 2 de mayo de 1787, f. 1r-6v (foliación independiente).

25. Véase M. García Fernández, “Tejidos con denominación de origen extranjera en el vestido castellano. 1500-1800”, *Estudios Humanísticos. Historia*, 3, 2004, pp. 115-145.

experimentó estos cambios, pues muchas comenzaron a realizarse en materiales más livianos e incorporaron todo tipo de encajes, puntas y bordados y nuevas tonalidades como el azul o el verde. Como contraste citar “dos mantillas de bayeta blanca de la tierra” que pertenecieron a Isabel Valcárcel Alemán y Riquelme y la “mantilla de muselina de mil flores con guarnición de encajes” que se inventarió en el aprecio de los bienes del jurado Diego Guillén García²⁶. El mencionar “de la tierra” es probable que haga referencia a que era un tipo tradicional de la zona, antítesis del término “a la moda” que aparece en algunos casos. Por su parte, algunos hombres nobles fueron fieles seguidores de la evolución del traje, ya que en los últimos años del siglo contaban con algún frac, chaleco o pantalón.

Las joyas y los complementos eran firmes aliados de la indumentaria para simbolizar la posición, la devoción e incluso la superstición, donde se observa un predominio de la pedrería, más rica en la gama de colores, por encima del esmaltado –esta técnica quedó relegada para las joyas-relicario con imágenes sagradas- y técnicas de engaste al aire, en consonancia con la ligereza de las telas de los vestidos de finales de siglo. Los hombres lucieron cadenas con medallones, sortijas, anillos, bastones, espadines y sables de plata, cintillos para sus sombreros, relojes de faltriquera y hebillas para zapatos, corbatines, calzones o charreteras. La posición que ostentaban les permitía tener sirvientes para sus quehaceres diarios que ataviaban e identificaban con las divisas y libreas correspondientes. Así eran reconocidos como parte de la asistencia del señor. Por ejemplo, Francisco Vicente Paz tenía varias libreas azules y pajizas y “un capengot y capa azul para el cochero y lacayo con divisa pajiza”.

Entre las mujeres la fascinación por los diamantes es evidente, fundamentalmente en las cruces, anillos, sortijas y lazos de pecho, aunque a menudo se conjugan con esmeraldas, perlas y rubíes, montados en oro o plata. Las piedras falsas o “de Francia”, experimentaron un comercio activo y también tuvieron su representación entre las joyas de los acaudalados²⁷. Los aderezos de las murcianas estaban formados por cruces, anillos y pendientes (chorrillos, arracadas o zarcillos), habiendo menos ejemplares de collares y joyas para el cabello. Los amuletos suelen relacionarse con los niños y las mujeres y a veces se colocaban en dijeros, aunque a menudo se detallan individualmente como “una sirena de plata con seis cascabeles”, “una campanilla con su cadenilla de plata”, “una mano de cristal engarzada en plata” y “una mano de tejón engarzada en plata con cadena” que tuvo Josefa Navarro²⁸. Mucho más común era el uso del rosario y el abanico. El primero está directamente relacionado con la religiosidad, aunque también llegó a convertirse en

26. Para la referencia del inventario de Isabel Valcárcel véase nota 13. A.H.P.M. ante Ignacio Fernández Rubio. Prot. 2872, 4 de julio de 1798, 388r-437v.

27. L. Arbeteta, “La joya española. De Felipe II a Alfonso XIII” en *La Joyería española de Felipe II a Alfonso XIII*, catálogo de la exposición, Madrid, Nerea y Ministerio de Cultura, 1998, pp. 56-57.

28. A.H.P.M. ante Mateo Hernández de Córdoba. Prot. 2818, 17 de abril de 1762, f. 416r-419v. Todos estos elementos se creía tenían propiedades para combatir el mal de ojo. Aunque también hay ejemplos de castañas de indias que protegían contra enfermedades de los huesos, aderezos realizados en cuentas de leche para la lactancia y evangelios para prevenir el mal de los niños. (Véase C. Alarcón Román, *Catálogo de amuletos del Museo del Pueblo Español*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1987).

una joya más que colocar junto al resto de complementos por la suntuosidad de los materiales que los componían, como el nácar, el oro, la venturina o las perlas. El abanico fue un complemento imprescindible en el atuendo femenino, para el galanteo y la sociabilidad. En su estructura y material fue evolucionando para permitir una mayor apertura y la decoración de los paíes reflejaba las líneas temáticas de la pintura europea, importantes para el estudio de las modas y de los usos sociales del momento. En el siglo XVIII España era principalmente importadora de estos productos que llegaban de Italia, Francia, Inglaterra y China²⁹. Las damas murcianas contaban con varios ejemplares de estos lugares y se hacían con varillajes de carey, marfil, madera, charol o nácar y con paíes de sedas o papel.

Conclusiones

La forma de establecer un espacio propio y la manera en que se configura la imagen no es algo aleatorio. El prestigio social no se plasmaba únicamente con la riqueza de los materiales, la ventaja que el rango aportaba al individuo lo hacía implicarse en el devenir de los nuevos tiempos. Unos tiempos que sacaban al país de su aislacionismo y lo hacían partícipe de las corrientes europeístas en boga. Si las clases emergentes adoptaban los modelos de los más pudientes, éstos se encargaban de introducirlos en sus respectivas ciudades contratando a los mejores maestros, viajando o leyendo sobre las nuevas modas y maneras de proceder.

A finales de siglo la nobleza murciana decoraba sus casas y se vestía atendiendo en general a los modelos extranjeros que se habían asentado en España desde comienzos del Setecientos. Pero, aunque todos contarán con estos tipos, no desestimaban ciertos elementos definidores de la tradición y las costumbres autóctonas, como sus valiosos reductos de piedad privada o la forma en que muchas de las mujeres se dejaban ver al salir a la calle. Detalles relevantes que perfilan el valor y la seña de identificación de cada nación.

29. Véase J. Vega (com.), *Arte, lujo y sociabilidad. La colección de abanicos de Paula Florido*, catálogo de la exposición (25 de mayo-16 de agosto de 2009), Madrid, Fundación Lázaro Galdiano, 2009.

Imagen y autorrepresentación de Luis Paret y Alcázar a la luz de su biblioteca

ALEJANDRO MARTÍNEZ PÉREZ
UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE MADRID

Resumen: Esta investigación pretende mostrar con el ejemplo del *Autorretrato en el estudio* de Luis Paret y Alcázar, una vía de aproximación a la figura del artista a través de la reconstrucción y valoración del contenido de su biblioteca en el contexto de la historia cultural y la teoría artística de su tiempo.

Palabras clave: Luis Paret y Alcázar, autorretrato, Academia de San Fernando, biblioteca.

Summary: *This investigation pretends to show with the example of the Self-portrait in the study of Luis Paret and Fortress, a road of approximation to the figure of the artist through the reconstruction and assessment of the content of his library in the context of the cultural history and the artistic theory of his time.*

Key words: *Luis Paret and Fortress, self-portrait, Academy of Saint Fernando, library*

El artista Luis Paret y Alcázar ocupa una posición desplazada en el arte del siglo XVIII. Es reconocido tradicionalmente por la historiografía por sus cargos de pintor de corte del infante don Luis de Borbón y de Vicesecretario en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando —además de Secretario de la Comisión de Arquitectura—, y fue encajado en la historia del arte del periodo como un pintor rococó especializado en la realización de vistas de puertos, floreros y escenas galantes¹. Al mismo tiempo que se forjaba esta imagen del pintor, se le comparaba casi obligatoriamente con Goya —reconocido como el gran genio heterodoxo del momento—, buscando el reflejo de un artista espontáneo y «alegre», que se dejaba influenciar «demasiado» por el arte extranjero y que servía de jalón al advenimiento del arte goyesco.

Estudios dedicados en las últimas dos décadas, demuestran que su singularidad respecto a otros artistas contemporáneos se debe, en buena medida, a su formación, es decir, a su cultura. Este motivo sitúa a Paret y Alcázar en la órbita de otros artistas como el grabador Manuel Salvador Carmona, el matemático Benito Bails y los arquitectos Ventura Rodríguez y Juan Pedro

1. Me refiero a los estudios de M^a L. Caturla, «Paret de Goya, coetáneo y dispar», en: Goya (cinco estudios), Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1949; y de O. Delgado, *Paret y Alcázar*, Madrid, Univ. de Puerto Rico, Instituto Diego Velázquez del C.S.I.C. y Univ. Complutense de Madrid, 1957.

Arnal², todos ellos artistas académicos que completaron su formación al margen de los estudios de esta institución que, a juzgar por el contenido de sus bibliotecas y de su trabajo, podríamos considerar que ocupan una posición heterodoxa dentro del panorama artístico de su tiempo. La imagen, ya proyectada entonces por Ceán³, de un artista erudito con una gran formación humanística, tiene como reflejo inmediato su obra y puede explicarse a través del estudio y valoración de un pensamiento artístico que da muestra de las estrategias culturales, los intereses intelectuales, profesionales y sociales, y sobre la función social del trabajo artístico en términos de mérito y distinción, que nos hablan claramente de un pintor-filósofo en el sentido neoclásico.

Esta reconstrucción comienza a finales de 1785. En el año y medio transcurrido entre el levantamiento del destierro por el rey —el 24 de noviembre de 1785, en respuesta a la petición enviada por el pintor al Secretario Real⁴— y la entrega del segundo óleo para la decoración de la capilla de San Juan del Ramo en Viana, Paret iniciaría su traslado de vuelta a la capital⁵. Debió ser así, puesto que el 26 de marzo de 1787 el conde de Floridablanca envió un oficio dirigido al Ministro de Hacienda, por entonces Pedro de Lerena, en el que se hace referencia a la petición expresa hecha por Paret al conde para que «no se le exijan derechos en las Aduanas de Orduña y Madrid por los útiles de su estudio, ni se arranquen las encuadernaciones de sus libros, yá visados, y llevados de Madrid»⁶. Adjunta a esta petición, figura una lista de los útiles del estudio del pintor, redactada por él mismo, con una breve descripción de los idiomas y formatos de las ediciones. Este documento constituye la fuente principal y más valiosa para la reconstrucción del

2. La idea de la «otra cara de la Ilustración» ha sido expresada por Juan Luis Blanco Mozo en una serie de artículos relacionados con artistas de este tiempo que podemos agrupar por recibir influencias del librepensamiento francés a través de su formación: J. L. Blanco Mozo, «La cultura de Ventura Rodríguez. La biblioteca de su sobrino Manuel Martín Rodríguez», *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, VII-VIII, 1995-1996, pp. 181-221; «La otra cara de la Ilustración: La formación artística y la cultura del grabador Manuel Salvador Carmona a través del inventario de sus bienes (1778)», *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, IX-X, 1997-1998, pp. 277-312; y «Varia paretiana: I. La familia Fourdinier. II. Paret en el País Vasco: su relación con algunos miembros de la Real Sociedad Bascongada de Amigos del País», en: *Actas del I Congreso Internacional Pintura española del siglo XVIII*, 1998, pp. 299-316.

3. J. A. Ceán Bermúdez, *Diccionario Historico de los mas ilustres Profesores de las Bellas Artes en España*, Madrid, Imprenta de la viuda de Ibarra, 1800, pp. 54-55: «Estuvo D. Luis en Italia y en otras partes, donde acabó de rectificar las buenas ideas que tenia de su profesion, estudiando y copiando á los grandes maestros del buen tiempo. Como habia estudiado latinidad con aprovechamiento, aprendió con facilidad las lenguas orientales y otras vivas que le perfeccionaron en la historia y en otras ciencias y artes conducentes á la pintura... Muy pocos, ó ningun pintor nacional, tuvo España en estos dias de tan fino gusto, instruccion y conocimientos como Paret, y yo que le he tratado de cerca lloraré siempre su muerte y el poco partido que se ha sacado de su habilidad».

4. AHN. Sección de Estado, lega. 2566, doc. 154. El infante don Luis muere en 7 de agosto 1785 y un año después, el 26 de septiembre, Carlos III comisiona al artista con 15.000 reales anuales para la realización de vistas y planos del Cantábrico.

5. De la carta fechada en 25 de diciembre de 1786 por el artista con destino a Silvestre Hernández, se deduce claramente que tenía ya asuntos pendientes en la capital. Toda la documentación referida a la obra de Paret en Santa María de Viana ha sido estudiada y mostrada por J. C. Labeaga Mendiola, *La obra de Luis Paret en Santa María de Viana*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 1990. En concreto, aquí se hace mención del doc. 32 de la p. 137.

6. AGS, Secretaría de Hacienda, lega. 1280. Siglo XVIII, año 1787.

inventario de la biblioteca del artista. Fue publicado por primera vez en *Noticias y documentos para la Historia del Arte en España durante el siglo XVIII* por parte de M^a del Socorro González de Arribas y Filemón Arribas Sanz⁷, que recogieron de forma muy breve y descriptiva —en la entrada n^o374— el contenido de esos papeles. Aparentemente, el objeto de la petición del pintor era evitar que se arrancasen las encuadernaciones: es decir, que tuviera que declarar nuevamente la adquisición de unos libros por los que se había pagado ya el tributo correspondiente, puesto que estaban «yá visados, y llevados de Madrid». Enrique Pardo Canalís se hizo eco de este anuncio en un artículo del año 1965 en el que se recogía el fragmento correspondiente a la «Lista de los útiles» redactada por el propio Luis Paret⁸. En este inventario se recogen un total de 63 entradas correspondientes a títulos de su biblioteca, que suman 90 volúmenes. Y además, 9 entradas correspondientes a carteras y colecciones de estampas —que podrían suponer alrededor de 500 estampas— y también un pequeño número de «Quadros de Estúdio» (con 19 obras) más unos «borroncillos y apuntaciones en papel».

Desde el punto de vista del análisis bibliológico, el número de títulos no parece indicar que estemos ante una gran biblioteca⁹. Las bibliotecas de artistas conocidas más significativas de este siglo, las del escultor Felipe de Castro y el arquitecto Francesco Sabatini, tenían alrededor de 1000¹⁰ y 728¹¹ títulos, respectivamente; la biblioteca del arquitecto Manuel Martín Rodríguez 286¹² títulos; el arquitecto Lesmes Gabilán Sierra poseía 210¹³ títulos; y los grabadores Tomás Francisco Prieto y Manuel Salvador Carmona, 120¹⁴ y 95¹⁵ títulos cada uno. Todo parece indicar

7. M^a del S. González de Arribas y F. Arribas Arranz, «Noticias y documentos para la Historia del Arte en España durante el siglo XVIII», *Boletín de Estudios de Arte y Arqueología*. Universidad de Valladolid, XXVII, 1961, pp. 131-296.

8. E. Pardo Canalís, «Libros y cuadros de Paret en 1787», *Revista de Ideas Estéticas*, XXIII, n^o. 90, 1965, pp. 31-36.

9. El trabajo de referencia sobre las bibliotecas de artistas en este periodo que ha servido de marco comparativo básico para mi trabajo es: R. Soler i Fabregat, *El libro de arte en España durante la edad moderna*, Gijón, Ediciones Trea, 2000; y su artículo titulado «Libros de arte en bibliotecas de artistas españoles (siglos XVI-XVIII): aproximación y bibliografía», *Locus Amoenus*, n^o1, 1995, pp. 145-164. Y para el estudio del contenido de las bibliotecas de artistas madrileños de la edad moderna, véase C. García Rodríguez, *Bibliotecas de artistas madrileños (1580-1750)*, Tesis doctoral. Madrid, Univ. Autónoma, Depto. de Historia y Teoría del Arte, 1996. Para una aproximación al análisis de la producción en literatura artística del periodo: D. Crespo Delgado, «Lectura y lectores de la Ilustración. El caso de la literatura artística», *Cuadernos de Historia Moderna*, n^o 32, 2007, pp. 31-60.

10. C. Bédar, «La bibliothéque du sculpteur Felipe de Castro», *Mélanges de la casa de Velázquez*, n^o 5, 1969, pp. 363-410.

11. Una relación del volumen de todos estos artistas, incluido Sabatini, se encuentra en Soler i Fabregat, *op. cit.*, pp. 165-167.

12. La biblioteca del arquitecto fue heredada de su tío Ventura Rodríguez (AHPM, pr. 20.842, fs. 100-113v.), y ha sido estudiada por J. L. Blanco Mozo: 1995-1996, *op. cit.*, pp. 181-221.

13. M^a N. Rupérez Almajano, «Los libros del arquitecto salmantino Lesmes Gabilán Sierra a finales del siglo XVIII», *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, 55, 1989, pp. 466-471; y también por parte de la misma autora, «Bibliotecas de artistas salmantinos en el siglo XVIII», en: *Los clasicismos en el arte español: Actas del X Congreso del CEHA*, 1994, pp. 515-522.

14. J. Torres Lázaro, *Libros de un grabador del siglo XVIII*, Madrid, Museo Casa de la Moneda, 1992.

15. Blanco Mozo, 1997-1998, *op. cit.*, pp. 277-312.

que se trata de una biblioteca que podríamos calificar de «portátil», dadas las vicisitudes del artista y el formato reducido de la mayoría de obras, y de «antológica», por constituir el conjunto seleccionado por el poseedor durante su exilio.

El segundo documento que nos permite hacer una reconstrucción del contenido de la biblioteca de Luis Paret se encuentra en el Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y data del año de su muerte. Se trata de la nota de compra de varios libros del artista en su testamentaría¹⁶. El hallazgo de esta fuente lo debemos a Esperanza Navarrete que ya en su tesis doctoral avanzó la noticia¹⁷ y, poco más tarde, recogió en un artículo dedicado a las adquisiciones de libros en los primeros años de la biblioteca de la Academia¹⁸. Tanto en su tesis como en dicho artículo, se hacía referencia a la compra de 22 obras, cifra que no cuadra con las referencias escritas en el folio 98 del Libro de Cuentas de 1799¹⁹. El examen de los ejemplares que todavía hoy se custodian en la biblioteca de la Academia revela que Paret acostumbró a darles un ex libris, una costumbre que no pasó desapercibida para Sánchez Cantón, a decir de sus propias palabras: «poseyó una biblioteca con exlibris propio y su avidez por los autores de siglos pasados le llevo a interesarse, en 1794, por los “*Diálogos de la Pintura*” de Francisco de Holanda, traducidos por Manuel Denis en el siglo XVI, en manuscrito de la Academia sobre el que trabajaba, compulsándolo con un ejemplar del original portugués que entonces se conservaba en Madrid y, luego, se perdió»²⁰. Tampoco para Juan Antonio Yeves —director de la biblioteca de la Fundación Lázaro Galdiano— ha pasado desapercibido el ex libris del pintor en un ejemplar: «de la edición veneciana de 1568 del *Orlando Furioso* de Ariosto, impreso por Vincenzo Valgrisi y expurgado en Jaén por Bartolomé de Aguilar y Carrillo en 1632, figuran las firmas del conde de Altamira y del pintor Luis Paret y Alcázar»²¹. En la misma biblioteca, custodian también un *Nuevo Testamento*²²

16. Archivo RABASF, «Nota de los libros comprados en la testamentaría de Dn. Luis Paret para la Biblioteca de la Academia», Libro de Cuentas del año 1799, fol. 98.

17. Ambas publicaciones vieron la luz el mismo año, aunque hay que suponer previa esta cita por ser el compendio de su tesis: E. Navarrete Martínez, *La Academia de Bellas Artes de San Fernando y la pintura en la primera mitad del siglo XIX*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1999, p. 410.

18. E. Navarrete Martínez, «Adquisición de libros para la Biblioteca de la Academia de San Fernando (1794-1844)», *Academia*, n° 88, 1999, pp. 127-165.

19. En el documento original son 21 las entradas, cuatro de ellas coincidentes con la descripción de libros de la «Lista de útiles» del año 1787. El cotejo de estas informaciones señala que el error se debe a la incorporación de una última entrada hecha por la autora, que lleva el título «Un tomo en folio con las hojas en blanco y en ellas están pegadas 125 estampas...».

20. F. J. Sánchez Cantón, *Ars Hispaniae. Historia Universal del Arte hispánico*, vol. XVII, «Escultura y Pintura del siglo XVIII», Madrid, Editorial Plus Ultra, 1958, pp. 243-244. Sánchez Cantón fue el responsable de la publicación en 1921 del *Tratado* de Francisco de Holanda, así que debió conocer el asunto de primera mano.

21. J. A. Yeves Andrés, «Ex libris de la biblioteca Lázaro», *Goya, Revista de Arte*, n°244, 1995, pp. 198-205 (p. 200).

22. *Biblia Novum Testamentum. In quo Tum selecti versiculi 1900, quibus omnes Novi Testamenti voces continentur, asteriscis notantur; Tum omnes & singulae voces, semel vel saepius occurrentes, peculiari nota distinguuntur*, Ámsterdam, Ex Off. Wetsteniana, 1701.

que perteneció al artista y fue referido por primera vez por M^a. L. Caturla²³. Este volumen, que ha permanecido olvidado durante varias décadas, sigue en la institución. Y Marcelin Défourneaux al dar a conocer en 1963 el expediente de prohibición de lectura de la *Tragicomedia de Calisto y Melibea*, recogió también la denuncia hecha contra Luis Paret por su lectura en el tribunal de la Inquisición de Logroño, así que suponemos que poseyó también un ejemplar de *La Celestina*²⁴.

Fruto de la investigación en el circuito de subastas, hemos podido localizar un ejemplar de la *Guerra del Peloponeso* de Tucídides, vendido en la casa Drouot de París en 2 de febrero de 2007²⁵, que también perteneció a Paret y, más recientemente, se ha localizado un método de aprendizaje del francés que fue propiedad del artista (también tiene su ex libris) en la Biblioteca Complutense²⁶. Así que el inventario de la biblioteca queda formado —a día de hoy— por 84 entradas que suman 121 volúmenes.

El tradicional rechazo de los historiadores hacia el periodo «menos español» de nuestro arte tiene como argumento recurrente las excesivas deudas italianas y francesas. Unas deudas que se reflejan en la obra y cultura artística de Luis Paret y Alcázar quien, a diferencia de pintores contemporáneos, las conoce de primera mano. Con respecto a la teoría pictórica y a los textos relativos a vidas de pintores encontramos textos de Algarotti, Leonardo da Vinci, Dati, Descamps, Dufresnoy y Durero; los repertorios iconográficos de Lacombe de Prezel y Ripa —y emblemáticos como el Verriën—; y también a Lacombe, Lomazzo, Orlandi, Perrault, De Piles, Prunetti, Saint-Yves, Stubbs y Vasari. Un equilibrio que, lógicamente, se decanta del lado francés con respecto a la teoría del arte antiguo, el coleccionismo y anticuariado —Arnaud, Caylus, Cochin, Monchablon y la monumental obra de Spanheim; y en la reflexión sobre la teoría del gusto en las Bellas Artes de Pierre Estève—, hecho que depende del interés generado fuera de Italia por el coleccionismo y el estudio de las antigüedades grecolatinas desde el siglo XVII.

A continuación, como ejemplo directo de la cultura que se deduce de esta biblioteca, analizaremos su *Autorretrato en el estudio* (h. 1785-1786), la más significativa muestra de la imagen autoproyectada por el artista (Fig.1). Para hacerlo, hay que tener en cuenta que la imagen que se refleja en él pertenece a dos esferas de la proyección personal del pintor. Una imagen más íntima

23. Caturla, *op. cit.*, p. 40: «...ni de sus encariñamientos de erudito, cuyo conmovedor testimonio ha quedado en un Nuevo Testamento griego que le pertenecía y lleva su nombre estampado por él con letras de oro».

24. M. Défourneaux, *L'Inquisition espagnole et les livres français au XVIIIe siècle*, París, Presses Universitaires de France, 1963, p. 25. Y, posteriormente, fue desarrollado por A. Morales y Marín, 1998, *ibíd.*, y recogido en su *Varia Paretiana* por Blanco Mozo. En el dibujo en col. privada que lleva el título de *Composición*, dado a conocer por Enrique Pardo Canalís: E. Pardo Canalís, «Una composición inédita de Paret», *Goya, Revista de Arte*, n^o 181-182, 1984, pp. 2-4, aparece la portada de la edición salmantina de 1543, así que parece que sería éste el ejemplar poseído por el pintor.

25. Tucídides, *De bello Peloponnesiaco. Idem latine ex interpretatione Laurentii Vallae, ab Henrico Stephano recognita*, Ginebra, Henri Estienne, 1564.

26. C. Lancelot, *Nouvelle Methode pour apprendre facilement la langue latine contenant les regles des Genres, des Declinaisons, des Préterits, de la Syntaxe, de la Quantité & des Accens latins...*, 7^a ed. París, Chez Pierre Le Petit, 1667.

y emocional relacionada con las circunstancias vitales —que, posiblemente, pudieron motivar la obra—, y otra relacionada con la idea de «artista» en la que todos los atributos y símbolos que aparecen deben participar de ese significado. En este caso, como en otras obras suyas, se han ofrecido diversas interpretaciones. Para Osiris Delgado, no era un autorretrato²⁷. Pero para la mayoría de autores sí, coincidiendo casi siempre en la hipótesis que lo adscribe al modelo de «retrato melancólico»²⁸, por su semejanza con el modelo intelectual del *Retrato de Jovellanos* pintado por Goya. Pero esta opción, basada más en la apariencia general —de supuesta pesadumbre y ensoñación según el acodado modelo meditativo de Ripa— que en los símbolos, no explica bien la amplitud de significado de la imagen proyectada por el pintor, tan solo la categoriza. Por ello, trataremos de exponer ahora algunos argumentos basados en referencias relativas a su biblioteca y a través del pensamiento artístico de su tiempo.

En sus *Observations sur les arts* del año 1748 —ejemplar presente en la biblioteca de Paret²⁹— Charles-Geoffroy de Saint-Yves nos ofrece su opinión sobre un conjunto de obras expuestas en el Louvre ese mismo año. Se trata de un ejercicio de crítica artística y teoría de la pintura en el que se reflexiona sobre el trabajo de pintores como Pierre, Boucher, Vernet, Falconnet o Bouchardon, un buen termómetro sobre la teoría del gusto de su época y de la idea de excelencia en la figura del artista:

*Généralement parlant, la plupart des Peintres ne pensent & ne sentent pas assez: rarement sont-ils au fait de l'action qu'ils veulent représenter. Contens d'avoir lû le passage qui en contient le récit, ils réfléchissent trop peu sur la maniere de le rendre. Pour être un grand Peintre, il faut être Poëte & Philosophe*³⁰.

Esta imagen de un pintor, poeta y filósofo, aparece reflejada también en otras obras de la biblioteca del pintor como el contemporáneo *L'Esprit des Beaux-Arts, ou Histoire raisonnée du goût* de Pierre Estève³¹, y las anteriores *L'École d'Uranie ou l'Art de la Peinture* de Dufresnoy³² y *Le Cabinet des Beaux Arts* de los hermanos Perrault³³. Ciertamente, esta tradición de la teoría francófona que aboga por la necesidad del pintor de convertirse en poeta y filósofo caló hondo

27. Delgado, 1957, *op. cit.*, pp. 175-177, de hecho piensa que se trata del cartógrafo Tomás López.

28. F. Calvo Serraler, *Luis Paret y Alcázar (1746-1799)*, Madrid, Fundación de Amigos del Museo del Prado, 1996.

29. Comprado por la Academia en 1799 (ver nota 16).

30. Ch-G. de Saint-Yves, *Observations sur les arts: Et sur quelques morceaux de Peinture et de Sculpture exposés au Louvre en 1748: Où il est parlé de l'utilité des embellissemens dans les Villes*, Leyden, Chez Elias Luzac Junior, 1748, pp. 66-67.

31. También en la compra de la testamentaria en la Academia de San Fernando.

32. Procedente de esta misma compra.

33. En el inventario de Archivo General de Simancas, «Gabinete de las Bellas Artes, en francés, 1 vol. en folio». El cotejo de ediciones de esta obra indica que se trata de: C. Perrault y Ch. Perrault, *Le Cabinet des Beaux Arts ou Recueil d'Estampes gravées d'après les Tableaux d'un plafond ou Les beaux Arts sont représentés Avec l'explication de ces memes Tableaux*, París, Chez G. Edelinck, 1690.

en el arte francés. Un ejemplo, es el que presenta Charles-Antoine Coypel a través de la figura de la musa Talia en el lienzo *Thalie chassée par la Peinture*³⁴ (1732, y posteriormente grabada por Lépicié), donde la musa aparece recogiendo las obras teatrales escritas por el propio Coypel de entre el montón de libros en los que están también Félibien, DuFresnoy y De Piles. Sin duda, esta es la imagen que recogió después Mengs al defender el carácter del pintor-filósofo y que Paret proyecta en su autorretrato, una imagen que no se relaciona con el «acodado» de la *meditatio* de Ripa, sino con la lectura que se desprende de la representación del pintor, poeta y filósofo, que se hace en Francia a través del genio³⁵ y de la musa (Fig. 2).

En este contexto cobran pleno sentido algunos símbolos que aparecen en el cuadro, como los bustos clásicos y el lienzo ovalado que aparece sobre el caballete, y también mayor coherencia los objetos que como la carpeta de planos, paleta, tintero y libros que aparecen repartidos por el espacio complementando esa idea³⁶. Esos bustos clásicos son los de Homero y Sócrates (de perfil). Un poeta —el poeta por antonomasia— y un filósofo. Pero, ¿por qué se hace acompañar de Sócrates y no, por ejemplo, de Aristóteles o Diógenes? De hecho, Aristóteles es el «Príncipe de la Filosofía» según Carducho y todos aquellos teóricos del arte que, como Lomazzo, siguen preceptos neoaristotélicos³⁷. Una probable respuesta la encontramos en las ilustraciones de la primera edición de la obra de Winckelmann, *Reflexiones sobre la imitación de las obras griegas en la pintura y en la escultura*³⁸, ilustrada con grabados de A.F. Oesser. Esta lámina se hace eco de una anécdota relatada por Pausanias, en la que Sócrates aparece esculpiendo la estatua de una Gracia:

...elle représente Socrate en train de sculpter la statue d'une Grâce, faisant ainsi allusion à une légende dont l'origine n'est pas connue, mais qui est déjà véhiculée par Pausanias, et selon laquelle Socrate, qui était effectivement, selon des sources qu'il n'y a

34. A través de Soler i Fabregat, 2000, *op. cit.*, p. 145.

35. En el ejemplo del frontispicio de la obra de Arnaud que hallamos en la biblioteca del artista, la referencia es literal en la composición del *Autorretrato en el estudio*.

36. Nigel Glendinning advertía bien el deseo de Paret por alinearse con la idea del pintor-filósofo: «se representa en atuendo muy elegante y, en cierto sentido, bajo cortina, pensativo o melancólico en su estudio, el codo apoyado en un dibujo encima de la mesa a su lado y palpando con los dedos de su mano derecha un sedoso pañuelo.... Paret se autorretrata también, es cierto, delante de un lienzo suyo de historia contemporánea, pero rodeado, además, de bustos antiguos, libros, dibujos sueltos y en carpeta, con la paleta momentáneamente abandonada. Su propósito es, sin duda, subrayar su entrega al estudio y al concepto del «pintor filósofo», puesto en circulación en España por Antón Rafael Mengs, que también se representa pensando, y con una carpeta grande de dibujos o estampas a su lado, en el autorretrato temprano del pintor bohemio de la Fundación Casa de Alba». N. Glendinning, «Goya y el retrato español del siglo XVIII», en: *El retrato español. Del Greco a Picasso*, catálogo de exposición, Madrid, Museo del Prado, 2004, p. 232.

37. V. Carducho, *Diálogos de la Pintura*, F. Calvo Serraller (ed.), Madrid, Ediciones Turner, 1979, p. 23. Aprovecho para recordar que el *Trattato dell'arte della pittura* de Lomazzo figura también en la biblioteca de Paret.

38. La edición que tratamos es: J. J. Winckelmann, *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst*, Dresde, Hagenmüller, 1755. El conjunto de las ilustraciones de Adam Friedrich Oesser en esta edición de Winckelmann ha sido estudiado por E. Marosi, «Winckelmann, Oesser und Timanthes», en: *Acta Historiae Artium academiae scientiarum hungaricae*, Tomo XXIV, 1978, pp. 305-310 (referencia tomada de Édouard Pommier).

*pas de raison de mettre en doute, le fils d'un modeste sculpteur, et qui avait commencé par travailler dans l'atelier de son père, aurait sculpté le groupe des trois Grâces qui se dressait à proximité du Parthénon*³⁹.

Como explica Édouard Pommier en su estudio, el motivo de esta estampa se debe a las indicaciones que el propio Winckelmann hizo a Oeser según una carta en la que se dictan los asuntos que este debe hacer grabar para la edición⁴⁰. El historiador alemán escoge deliberadamente a Sócrates como paradigma de la reflexión sobre el trabajo artístico. Es probable que Paret conociera esta anécdota de Pausanias —un «Viage de la Grecia» aparece en el inventario de Simancas— e igualmente probable es su conocimiento de la figura del filósofo a través de Diógenes Laercio y de las referencias explícitas incluidas en la literatura grecolatina. También merece especial atención ese lienzo que representa un naufragio. Habitualmente se ha leído como una referencia temporal al naufragio del navío San Pedro de Alcántara en las costas de Lisboa el 3 de octubre de 1786, cuyo rescate fue encargado al teniente Goosens —el hipotéticamente retratado por Paret— que, además, supuso el encargo a Paret de levantar el plano del naufragio y de diseñar una obra que sería grabada por José Ximeno⁴¹. Esta referencia parece incuestionable, al menos, si consideramos que la obra fue realizada *a posteriori* del naufragio, es decir, después de octubre de 1786. Pero también podemos hacer una lectura en clave emblemática del asunto. De entre las fuentes recurrentes, el primer compendio que viene a la mente son los *Emblemata*⁴² de Alciato, donde encontramos el emblema que lleva el lema *Spes proxima*, un emblema que sería recogido también por Cristóbal Pérez de Herrera en sus *Discursos del amparo de los legítimos* y en los *Proverbios morales*⁴³ bajo el lema *Patientia et constantia*, y también en las *Empresas Morales* de Juan de Borja⁴⁴ con el lema *Non in aeternum*. En todos ellos aparece una nave que zozobra en mala mar y, aunque con pequeñas diferencias respecto al comentario de Alciato, todas coinciden en que su sentido es la recompensa por mantener la fe en el trabajo:

39. É. Pommier, «La notion de la grâce chez Winckelmann», en: Winckelmann: la naissance de l'histoire de l'art à l'époque des Lumières, Actas del ciclo de conferencias celebrado en Musée du Louvre, diciembre 1989- febrero 1990, París, La documentation Française, 1991, pp. 39-82 (cita en p. 54).

40. J. J. Winckelmann, *Briefe Winckelmanns*, 4 vols., Berlín, Gruyter, 1952-57, pp. 170-173. Cita tomada de Pommier.

41. El grabado se titula *La desgracia imprevista y la felicidad inesperada* (un ejemplar de este se puede consultar en la Biblioteca Nacional). De nuevo ha sido Juan José Luna el encargado de abordar este asunto, en su artículo sobre la presencia de Jean Pillement en la península: «Presencia de Jean Pillement en la España del XVIII», *Archivo Español de Arte*, n° 218, 1982, pp. 143-149.

42. El libro de Alciato, publicado por primera vez en 1531, fue traducido al castellano en primer lugar por Bernardino Daza en 1549: A. Alciato, *Los Emblemas traducidos en rimas españolas*, Lyon, Mathia Bonhomme, 1549.

43. C. Pérez de Herrera, *Proverbios morales y consejos cristianos*, Madrid, Herederos de Francisco del Hierro, 1558; *Discursos del amparo de los legítimos pobres*, Madrid, Luis Sánchez, 1598.

44. J. de Borja, *Empresas morales*, Praga, Iorge Nigrin, 1581.

El mayor consuelo que puede haber en los trabajos, es, esperar, que se han de acabar presto... Consolándose con esto en las adversidades; pues al que supiere aprovecharse dellas, como lo haze justo, no le durará para siempre la tormenta, antes, pasándola animosamente, gozará de eterna bonanza⁴⁵.

¿No es esta una clara alusión al levantamiento de su destierro? Puede que sí. Posible, en tanto que Paret estuviese al corriente de este proverbio moral, o que simplemente decidiese utilizar esta metáfora recurrente para cualquiera que se encuentra en una situación similar. Aún así, esta hipótesis resulta incompleta y todavía nos quedaría otro aspecto de la obra por analizar: la imagen del propio Luis Paret. Normalmente se considera que la imagen que proyecta es la de un artista culto, refinado y elegantemente vestido. Gaya Nuño lo describe como «una grata mezcla de majo y erudito, de hombre letrado y castizo»⁴⁶. Un carácter que Osiris Delgado no dudó en definir como una suerte de casticismo ilustrado que denomina «alegrismo»⁴⁷ ¿Madrileñismo, majismo, afrancesamiento? ¿Cómo se pueden combinar esos elementos y qué significado tiene adscribirlos a la figura de este artista?

Recordamos ahora las palabras del propio Luis Paret en su informe para la reforma de los estudios en la Academia sobre la importancia de la observación de los trajes y costumbres antiguos que nos trasladan a ese hábitat winckelmanniano de la Antigüedad: «se instruirían a lo menos ocularmente examinando y tomando apuntaciones de las estampas de antiquaria en los trages y costumbres de los griegos, romanos, etc. y acaso muchos de los mismos jóvenes se aplicarían con este motivo al estudio de lenguas extranjeras...»⁴⁸. Su indumentaria de «majo de gala» en el *Autorretrato en el estudio* —con sus zapatos de hebilla, redecilla, la chaquetilla corta, el chaleco, calzón, faja, sombrero y sus patillas⁴⁹— pueden relacionarse con hechos biográficos como su nacimiento en la capital o su más que probable deseo de volver a su tierra tras el exilio. Pero además, podemos contemplar motivos socioculturales relacionados con la identidad del majo.

45. *Ibíd.* Lema del emblema *Non in aeternum*.

46. J. A. Gaya Nuño, «Luis Paret y Alcázar», en: *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, nº 56, 1952, p. 125.

47. Delgado, 1957, *op. cit.*, pp. 60-61, «Así, el casticismo de Paret viene a ser, a diferencia del de Goya, como sentido desde fuera, sin calor, por no haber sido nunca un alma popular como el de Fuendetodos. Nunca se acerca a la figura pueblerina enmarcándola sola, probablemente porque no le gusta, pero quizás también por cierta impotencia para penetrar en ella. Sin embargo, Paret se complace en incorporarla a sus composiciones para contagiar la totalidad de sus conjuntos delo único que es capaz de conocerle: su alegría nativa. Es como si a fuerza de no ser alegres los pintores españoles ello se hubiese concentrado en Paret dotándole de una capacidad única: «alegrismo».

48. Informe presentado para la comisión de reforma de estudios en el año 1974: Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Armario 1, leg. 18, exp. 4.

49. A. Leira Sánchez, «La moda en España durante el siglo XVIII», *Indumenta: Revista del Museo del Traje*, nº 0, 2007, pp. 87-94: «Los majos eran los habitantes de los barrios bajos de Madrid y tenían sus vestidos particulares que, en realidad, constaban de las mismas piezas que otros vestidos populares de España y tenían la característica de ser muy coloridos y vistosos. Los hombres llevaban una redecilla o cofia recogiendo el cabello y grandes patillas. No usaban corbata sino un pañuelo de colores anudado a la garganta bajo el que se les veía siempre el cuello de la camisa. Vestían chaquetilla corta, generalmente adornada en la bocamanga y la pegadura de las mangas, chaleco, calzón, y en la cintura, una faja de colores» (p. 92).

Recordemos que el disfraz, el enmascaramiento en la indumentaria y, posteriormente, el excesivo lujo en el vestir, produjeron una necesidad de regular la vestimenta de los ciudadanos por parte del gobierno y algunas figuras del pensamiento ilustrado, que se traduce en las últimas décadas del siglo en un proyecto de defensa (y reforma) del traje nacional⁵⁰. Es la actitud costumbrista que se retrata en la obra de Ramón de la Cruz y también en las series de tapices de Goya con sus lavanderas, cacharrereros, majos y majas, que nos hablan de una pintura que podemos relacionar directamente con el éxito de las series grabadas de colecciones de trajes⁵¹. También sabemos que, de forma paralela, se produce la moda del disfraz entre las clases altas. Ese fenómeno que Caro Baroja denomina como de «majo decente»⁵² y que podría compararse en perplejidad al idilio entre arte académico y costumbrista de los tapices de la Real Fábrica de Santa Bárbara y de las producciones de Bayeu, Castillo, Aguirre, Camarón, etcétera. Pero el traje de Paret no es el mismo traje que utiliza como disfraz la marquesa del Llano en su retrato por Mengs. Paret entiende el traje como un símbolo contingente de la identidad cultural, que bien puede ser referido desde la amplísima perspectiva de la reminiscencia griega o romana, o bien desde el punto de vista de su propia identidad dentro de un colectivo reducido. Es un «majo de gala» sí, pero no se puede considerar un disfraz⁵³. Tampoco un elemento de construcción de la apariencia en un ámbito público, sino que formaría parte de la identidad individual —la que sugiere el autorretrato— en la que el traje define una personalidad, aunque de ello se desprenda un determinado sentimiento de madrileñismo. Se trataría entonces de una visión del majo «en su faceta plácida»⁵⁴, muestra de una actitud serena y autorreflexiva que convierte al *Autorretrato en el estudio* en la obra en la que Luis Paret proyecta la imagen más consciente y elaborada de sí mismo según sus referencias culturales, mostrándonos su consideración de los valores artísticos y sociales del artista, unas ideas que llegan hasta nosotros a través de sus libros y de la valoración de éstos en el contexto de la historia cultural de su tiempo.

50. Á. Molina y J. Vega, *Vestir la identidad, construir la apariencia: la cuestión del traje en la España del siglo XVIII*, Madrid, Ayuntamiento de Madrid, 2004. Esta preocupación parte de una visión crítica del mundo popular por parte del pensamiento ilustrado que, paradójicamente, es el resultado según Caro Baroja de «una curiosa mezcla de gazmoñería, neoclasicismo y afrancesamiento»: J. Caro Baroja, «El mundo popular en la época de Carlos III», en: *Actas del Congreso Internacional sobre "Carlos III y la Ilustración"*, vol. II, Madrid: Ministerio de Cultura, 1989, pp. 281-287.

51. Este argumento de contexto para mi análisis ha sido ampliamente tratado por Caro Baroja en los textos a lo que hago referencia, de modo que lo tomo prestado de él y de la lectura que han hecho también Álvaro Molina y Jesusa Vega.

52. J. Caro Baroja, «Los majos», *Cuadernos hispanoamericanos*, nº 299, 1975, pp. 281-349; compilado nuevamente en: *Temas Castizos*, Madrid, Ediciones Istmo, 1980, pp. 15-101 (citado por Molina y Vega en la p. 94 de su estudio); y también en «Sobre trajes, costumbres y costumbrismo», en: *Carlos III y la Ilustración*, vol. I., Madrid, Ministerio de Cultura, 1988, pp. 215-224.

53. Como recuerda Caro Baroja en sus preliminares al estudio de la figura del majo (1980, *op. cit.*, p. 18 y ss.) todo parece indicar que etimológicamente se relaciona el término con la galantería, al menos originalmente, ya que al ser objeto de la crítica gubernamental, pierde fuerza esta acepción y gana terreno su valor peyorativo.

54. Caro Baroja, 1980, *op. cit.*, p. 71.





2. Frontispicio de la obra de François Arnaud, *Description des principales pierres gravées du cabinet de S.A.S. Monseigneur le Duc d'Orléans*, vol. I, Paris, Chez M. l'Abbé de La Chau, M. l'Abbé Le Blond et chez Pissot, 1780.

La controversia trinitaria como asunto de estado en la monarquía hispánica de los siglos XVI y XVII

M^a ELVIRA MOCHOLÍ MARTÍNEZ
Universitat de València

Resumen: La cristología arriana, que negaba la consubstancialidad del Hijo respecto al Padre, derivó en una teología política, que sometía la autoridad espiritual al emperador. La Iglesia ortodoxa, reacia a someterse al poder imperial, defendía la consubstancialidad del Padre y del Hijo. El dogma, definido en el concilio de Calcedonia de 451, tuvo su trasunto icónico medieval en la representación con rostros iguales, el de Cristo, de ambas Personas de la Trinidad. En el siglo XVI, los ataques antitrinitarios de moriscos y protestantes en España fueron percibidos como un resurgimiento del arrianismo e hicieron creer al resto de Europa que todos los españoles eran conversos o heterodoxos. La monarquía hispánica reaccionó defendiendo el culto a la Trinidad casi como una cuestión de honor nacional. Como abanderada del catolicismo, incorporó a la Iglesia romana sus territorios en América y lo intentó también con el reino cristiano ortodoxo de Etiopía.

El presente trabajo plantea un estudio iconográfico de diversos tipos trinitarios en los siglos XVI y XVII, cuyas sutiles diferencias no remiten únicamente a cuestiones teológicas, sino también políticas. La iconografía medieval de la Binidad, a la que se había añadido la Paloma del Espíritu Santo, convivía con la representación diferenciada del Padre, como un anciano, y del Hijo, como Varón de Dolores. No obstante, la tipología más contraria al arrianismo, igualmente de origen medieval, era la Trinidad triándrica: las tres Personas con el rostro joven de Cristo. Con escasa representación en España, este tipo se desarrolló especialmente en los virreinos americanos, como una herencia tardía de la polémica entre arrianos y ortodoxos y, aunque fue cuestionado en la centuria siguiente, nunca fue firmemente condenada. El antropomorfismo caracterizaba igualmente las imágenes de la Trinidad en la Etiopía monofisita, que negaba la unión hipostática de Cristo y en la que estado e iglesia se hallaban estrechamente unidos. De ahí que las tres Personas mostraran el aspecto anciano del Padre y no la juventud del Cristo encarnado.

Palabras clave: Trinidad, Hipóstasis, Arrianismo, Monarquía hispánica, Etiopía

Abstract: *The Arian Christology, that denied the Consubstantiality of the Son with the Father, derived in a political theology that subjected the spiritual authority to the emperor. The orthodox Church, reluctant to submit to the empire, defended that the Son is innate in the Father. The dogma, defined in the Council of Chalcedony of 451, had its medieval iconic reflection in the representation with identical faces, that of Christ, of both Persons of the Trinity. In the 16th century, antitrinitarian attacks of Spanish Moriscos and Protestants were perceived as a resurgence of the Arian heresy and made believe the rest of Europe that all Spaniards were converted or heterodox. The Hispanic monarchy reacted defending the cult to the Trinity almost as a national question of honour. Such as leader of Catholicism, it incorporated to the Roman Church its territories in America and it also tried it with the orthodox Christian kingdom of Ethiopia.*

The present work poses an iconographic study of several Trinitarian types in the 16th and 17th centuries, whose subtle differences do not only refer to theological, but also political questions. The medieval iconography of the Binity, whom the Dove of the Holy Spirit had been added, coexisted with the different representations of the Father, as an elder, and of the Son, as the Man of Sorrows. Nevertheless, the most opposite typology to the Arian heresy, also of medieval ori-

gin, was the triandric Trinity: three Persons, with Christ's young face. Barely represented in Spain, this type developed specially in the American viceroyalties, as a late inheritance of the controversy between Arianism and orthodoxy and, although it was questioned in the following century, it was never firmly banned. The anthropomorphism also characterised the images of the Trinity in the Monophysite Ethiopia that denied Christ's human nature and where state and church were closely joined. That is why the three Persons showed the elderly aspect of the Father and not the youth of the incarnated Christ.

Keywords: Trinity, Hypostasis, Arianism, Hispanic monarchy, Ethiopia

La doctrina arriana proclamaba que el Hijo había sido creado de la nada y era diferente al Padre en naturaleza y majestad y, por tanto, jerárquicamente inferior. En última instancia, el problema radicaba en la dificultad de concebir a un Dios que fuera uno y trino, pues resultaba inexplicable que tres Personas distintas pudieran existir en una esencia increada. Una idea juzgada como herética por la Iglesia, que proclamó la igualdad de Padre e Hijo y reafirmó su consubstancialidad en 325, en el concilio ecuménico de Nicea. Celebrado en 451, el de Calcedonia, aunque no fuese aceptado por toda la cristiandad, declaró definitivamente la unión hipostática de Cristo: la unión en una única persona de sus dos naturalezas, divina y humana.

De la controversia arriana derivaron dos teologías políticas irreconciliables: una que sometía la Iglesia al emperador, en tanto que encarnación del *Logos*; y otra que subordinaba todo poder secular a la autoridad espiritual de la Iglesia, pues sólo a través de la Eucaristía, los obispos, como sucesores espirituales de los apóstoles, renovaban su alianza con el Cristo encarnado e inmolado. La Curia romana, contraria a someter los derechos de Dios a las prerrogativas imperiales, defendió la postura católica proclamando la consubstancialidad del Padre y del Hijo. De hecho, tras la querrela de las investiduras, el Concordato de Worms, firmado en 1122, concedió al papa las prerrogativas y funciones que hasta entonces había ostentado el emperador.

En ese momento se incorporan al arte europeo occidental las trinitades triándricas (tres Personas semejantes) bizantinas, cuyo trasfondo teológico se encuentra en la reforma mencionada¹, y se desarrolla la iconografía de Cristo sentado a la derecha del Padre, que se difundirá en la centuria siguiente. Las primeras imágenes de este tipo iconográfico se basan (e ilustran) en el Sal 109,1 (“Dijo el Señor a mi Señor: Siéntate a mi diestra, hasta que yo haga de tus enemigos el estrado de tus pies”)² (fig. 1), principal objeto de discordia entre ortodoxos y arrianos. Para los primeros, el texto probaba la naturaleza divina de Cristo y su igualdad respecto al Padre, mientras que para los segundos, ponía de manifiesto su inferioridad al recibir una orden de Dios, a pesar de que ésta tuviera como objetivo su glorificación. Padre e Hijo ocupan el mismo trono (el Espíritu Santo no se introducirá hasta el siglo XIII) y, hasta el siglo XV e incluso principios del XVI, muestran rostros idénticos, el de Cristo joven.

1. R. Mujica Pinilla, *El arte y los sermones, El barroco peruano*, Lima, 2002, pp. 274-276.

2. E. H. Kantorowicz, “The Quinity of Winchester”, *Art Bulletin*, XXIX, 2, 1947, pp. 73-85.

Aunque la amenaza hereje se dejó sentir durante la Edad Media³, la doctrina arriana reapareció en el siglo XVI y, en España, intervino en los debates religiosos entre cristianos, musulmanes y judíos. El Islam español había considerado que las ideas de Encarnación y Trinidad eran una ofensa a la unicidad de Alá y, tras la conquista de Granada, los moriscos se enfrentaron de nuevo con los teólogos cristianos. Los ataques antitrinitarios fueron percibidos como un renacimiento del arrianismo y así, en su *Antialcorano* (Valencia, 1532), Pérez de Chichón afirmaba que un monje hereje había comunicado a Mahoma la variante arriana del cristianismo, que “negava en la santísima Trinidad, la igualdad del hijo al Padre, y dezía que Jesu Christo era pura criatura”⁴. A la campaña antitrinitaria de los moriscos se sumó la del Protestantismo⁵. La libre interpretación de los textos sagrados, promulgada por luteranos y calvinistas, no podía dejar al margen cuestiones como la divinidad de Jesús o el lugar del Hijo en la Trinidad.

En España, la popularidad de Erasmo de Rotterdam fue digna de tenerse en cuenta, aunque ello no significa que se relajara la observancia de la fe católica. Al contrario, sus obras fueron tildadas de arrianistas en 1527, por la corte de Valladolid. Erasmo había observado que, en el Evangelio, sólo el Padre era denominado verdadero *Dios*⁶ (el Hijo alguna vez, el Espíritu Santo nunca), pero no para excluir a Cristo, sino para distinguirlo de los dioses paganos. En su edición griega del Nuevo Testamento, por otro lado, había eliminado de la primera Epístola de san Juan el conocido como *Comma Johanneum*: “Tres hay que dan testimonio en el cielo, el Padre, el Verbo y el Espíritu Santo, y estos tres son Uno” (I Jn 5,8). Una añadidura que el humanista no encontró en ningún manuscrito griego, ni en los Padres de la Iglesia. En relación con este versículo, que atribuye a san Jerónimo, Erasmo llega a la siguiente conclusión:

Quizá deberíamos esforzarnos, por medio de estudios piadosos, en llegar a una identificación con dios en vez de estar disputando, en estudios curiosos, sobre la manera como el Hijo difiere del Padre o el Espíritu Santo difiere de ambos. (...) dada la oscuridad de todo este pasaje, no puede servir en absoluto para refutar a los herejes⁷.

El de Rotterdam se limitaba a exponer los hechos y se negaba a afirmar nada que la Escritura no dijera expresamente (*Modus orandi*), pero no ponía en entredicho el dogma de la Trinidad, más bien se mostraba indiferente. A pesar de ello, fue objeto de represalias en España: se le acusó de adoptar los manuscritos alterados, de injuriar a san Jerónimo y de defender la herejía arriana (*Contra sacrosanctam Dei Trinitatem*, primer capítulo de los “errores” atribuidos a Erasmo). Pero

3. J. A. Kidd, “The Quinity of Winchester reconsidered”, *Studies in Iconography*, 7-8, 1981-82, pp. 22-26.

4. L. Cardaillac, *Moriscos y cristianos. Un enfrentamiento polémico (1492-1640)*, Madrid, 1979, p. 212.

5. Con el que incluso se acusó a los moriscos de querer realizar un sincretismo religioso con el Islam. Cfr. L. Cardaillac, op. cit., p. 129; C. Cuevas, *El pensamiento del Islam*, Madrid, 1972, pp. 249-250.

6. R. H. Bainton, *Servet, el hereje perseguido*, Madrid, 1973, p. 30; M. Bataillon, *Erasmo y España. Estudios sobre la historia espiritual del siglo XVI*, México, Madrid, Buenos Aires, 1979, p. 255.

7. M. Bataillon, op. cit., p. 249.

fue un español, Miguel Servet, el que publicó, en 1531, el tratado antitrinitario más famoso de la época, *De Trinitatis erroribus*, por lo que fue considerado el máximo exponente del arrianismo moderno y condenado como hereje en 1553.

La incertidumbre religiosa que caracterizó los siglos siguientes hizo creer al resto de Europa que todos los españoles eran conversos o heterodoxos. A pesar de la represión inquisitorial contra judíos y moriscos antitrinitarios, se llegó a acusar a España de no creer en este dogma, hasta el punto de que, en el extranjero, todo español era tenido por marrano y por tanto sospechoso de poner en duda la doctrina de la Trinidad. Su falta de fe en el dogma llegó a ser bautizada como “*peccadiglio di Spagna*”⁸. Pero la reputación de España también estaba en entredicho en Francia y Alemania. El francés Pedro de Susana opinaba que los españoles eran “*christianos fingidos (...)* por temor del *sancto officio*” y prefería más “un buen moro que un mal christiano”⁹. Lutero incluso prefería tener por enemigo a un turco que a un español por protector: “Los españoles son todos marranos, y mientras que otros herejes defienden sus opiniones con obstinación, los marranos se encogen de hombros y no defienden como cierto nada”¹⁰. Ante estas acusaciones, la monarquía española reaccionó defendiendo el dogma católico (la Trinidad y la divinidad de Cristo, además de la Eucaristía) casi como una cuestión de honor nacional¹¹, pero también personal.

La Gloria de Tiziano (fig. 2), encargada por Carlos V entre 1550 y 1551, es una obra antiarriana¹² o, lo que es lo mismo, un alegato en favor de la ortodoxia trinitaria de los Habsburgo, aunque adquirió un matiz devocional cuando el emperador quiso contemplarla antes de morir. La presencia en la parte inferior de san Pedro Mártir apoyaría esta teoría¹³, pues el santo pasó su vida combatiendo la herejía en Italia. De hecho, se ha representado en un momento clave de su vida en relación con el significado de la obra: habiendo sido herido de muerte por un hereje, san Pedro se arrodilla y, dirigiéndose a la Trinidad, reza el *Credo* para afirmar su fe en el Dios uno y trino.

Sobre el paisaje en el que se desarrolla el martirio de san Pedro y bajo la Trinidad gloriosa, el amplio nivel intermedio está ocupado, casi exclusivamente, por figuras veterotestamentarias, a excepción de la Virgen y de san Juan Bautista. No obstante, las dos únicas figuras que han sido identificadas sin lugar a dudas son Noé, que presenta a la Trinidad una réplica del arca como queriendo recordarle a Dios su alianza¹⁴, y Moisés, con haces de luz sobre la frente y las tablas de la ley. Este último levanta una de las tablas, ayudado por otra figura, erróneamente identificada

8. M. Bataillon, op. cit., p. 60.

9. AHN, Inq., leg. 3716-3: causas despachadas, Toledo 1620. Consultado por T. Werner, *Los protestantes y la Inquisición en España en tiempos de Reforma y Contrarreforma*, Leuven, 2001, p. 622.

10. R. H. Bainton, op. cit., p. 29.

11. *Ibidem*; de “nacionalismo religioso” lo califica T. Werner, op. cit., p. 621.

12. G. S. Harbison, “Counter-Reformation Iconography in Titian’s ‘Gloria’”, *Art Bulletin*, LXIX, 3, 1967, pp. 244-246.

13. Museo del Prado. Catálogo de pinturas, Madrid, 1963, p. 702.

14. E. Panofsky, *Tiziano. Problemas de iconografía*, Madrid, 2003, p. 81. El arca forma parte de la representación de la Salvación del género humano, según C. Ripa, *Iconología*, t. I, Madrid, 1987, p. 293.

con san Juan Evangelista¹⁵. El motivo de la confusión es el águila sobre la que se recuesta, que ha permitido a Panofsky identificarlo con el profeta Ezequiel¹⁶ (“El águila grande, de grandes alas, de enorme envergadura, de espeso plumaje abigarrado, vino al Líbano y cortó la cima del cedro”, Ez 17,3). La actitud de ambos personajes subraya el gesto de Noé, pues levantan la tabla pretendiendo hacer valer (o quizás renovar) la antigua alianza (“Pero yo me acordaré de mi alianza contigo en los días de tu juventud, y estableceré en tu favor una alianza eterna”, Ez 16,60).

Ezequiel, después de profetizar la derrota de Israel, anuncia una nueva Jerusalén, la fundación de un nuevo culto y una nueva tierra dirigida por un nuevo pastor, David (Ez 37, 24-26). El mensaje escatológico del profeta está acorde con las profecías de la sibila Eritrea, que podría ser (y no la Iglesia) la figura femenina situada a la derecha de Noé. También ella está gestualmente unida a Moisés, concretamente a la segunda tabla, pues la señala con una mano, mientras que con la otra parece estar llamando la atención de Dios sobre la alianza contraída con su pueblo. Así pues, a través de Moisés, ambos profetas están relacionados, como lo están en el techo de la capilla Sixtina, donde la sibila se vuelve hacia Ezequiel, estableciendo una relación única en la obra miguelangelesca. Por sus profecías sobre el fin del mundo y el Juicio Final también se la asocia con David en el réquiem (“*Dies irae, dies illa, / solvet saeculum in favilla, / teste David cum Sybilla*”), que aparecería junto a la figura femenina, con capa ribeteada de armiño y su salterio¹⁷. No obstante, la presencia de David se debe principalmente a su condición de salmista, concretamente de autor del salmo 109.

Este texto fundamenta la representación más habitual de la Trinidad en época moderna: Dios Padre como el “Anciano de los Días” (Dn 7,9), Dios Hijo, joven, con las llagas de su Pasión y el Espíritu Santo como una paloma. Aquí, la iconografía trinitaria remite, no obstante, a los primeros ejemplos del tipo, en los que Padre e Hijo eran casi iguales. En esta obra, la diferencia de edad es sensible, aunque sus túnicas azules y sus atributos (cetro y orbe rematado por una cruz) los unifican. Son numerosas las obras medievales en las que ambos visten igual, aunque el azul no es el color más frecuente, a pesar de simbolizar la divinidad. Entre los siglos XV y XVI, tanto el Padre, como el Hijo, suelen aparecer cubiertos con un manto rojo, con distinta significación para cada uno, la realeza o el martirio respectivamente. Éste último, en el caso de Cristo, se percibe más fácilmente gracias a su semidesnudez, que suele poner en evidencia las heridas de su Pasión y, por tanto, de su humanidad. También aquí una fina línea roja sobre la túnica evoca la llaga del costado, un detalle que ha pasado desapercibido a muchos autores. En cualquier caso, la arcaica (bajomedieval) figuración casi idéntica de Padre e Hijo incide en la doctrina de la consubstancialidad de las dos primeras Personas de la Trinidad.

15. Museo del Prado, op. cit., p. 701; F. Checa, Tiziano y la monarquía hispánica. Usos y funciones de la pintura veneciana en España (siglo XVI y XVII), Madrid, 1994, p. 248. Panofsky considera que las cuatro figuras situadas sobre san Juan Bautista son los evangelistas. Cfr. E. Panofsky, op. cit., 2003, p. 80.

16. E. Panofsky, op. cit., 2003, p. 78.

17. E. Panofsky, op. cit., 2003, p. 79; G. S. Harbison, op. cit., p. 246.

Otro elemento discordante con la iconografía tradicional es la posición de María, en relación a la Trinidad y a su compañero deésico en el Juicio Final, san Juan Bautista. Si el color azul de las túnicas de la Binidad es significativo de su igualdad, ¿debemos entender lo mismo respecto a María? Es evidente que ha sido ensalzada por encima del resto de santos y patriarcas (*hyperdulia*), pero su posición intermedia no permite, de ningún modo, pensar en una Cuaternidad. La composición de la imagen recuerda, no obstante, a las imágenes medievales que ilustraban la Comunión de los santos de san Agustín (La Ciudad de Dios, XXII) (fig. 3), si bien, en este caso, patriarcas y profetas sustituyen a apóstoles y santos y María se ha bajado del trono¹⁸. No se trata, por tanto, de la *Regina Coeli* sino de *Maria Mediatrix* y, por el contexto, también de María destructora de la herejía¹⁹. Por otro lado, sobre el tipo agustiniano prevalece el concepto de Juicio, que parece llevarse a cabo, debido a la presencia de la familia real envuelta en sus sudarios y a la presencia de especialistas en escatología, como Ezequiel, David y la Sibila Eritrea²⁰. Pero no se trata del Juicio Final, como también se tituló esta obra cuando Carlos V quiso verla en su lecho de muerte, sino del Particular, inmediatamente posterior a la muerte y en el que actúa como abogada la Madre de Dios.

Por sus méritos, interceden también todos aquellos que creyeron sin conocer a Cristo ni al Espíritu Santo, pues ni patriarcas ni profetas los mencionan expresamente en el Antiguo Testamento. ¿A qué se debe su presencia en esta obra? Probablemente sea un intento por justificar la doctrina neotestamentaria de la Trinidad con evidencias veterotestamentarias²¹, puestas de manifiesto por padres antenicanos como Ireneo (*Adversus haereses* 4), Tertuliano (*Adversus praxean* 16) y Lactancio (*Divinarum institutionum* 1, 6 y 2, 13). Servet, por el contrario, se había referido a ellos para justificar sus creencias antitrinitarias²².

Tres años después del Saco de Roma y el prendimiento del papa, en 1530, Carlos V se hizo coronar por éste en Bolonia, pese a que los Estados alemanes lo habían coronado ya diez años antes. Al recibir la bendición papal, el emperador pretendía restituir al pontífice cierto prestigio, que evitara su conversión en un instrumento inútil. Carlos V recuperaba una costumbre, que

18. Aunque el catolicismo no renuncia a la intercesión de María, negada por los protestantes, las imágenes del siglo XVI matizan la "deificación" que las medievales llegaron a hacer de la Virgen. Cfr. M. E. Mocholí Martínez, "El lugar de María Intercesora en las imágenes de la Escala de Salvación. Interpretación iconográfica de sus aspectos formales", *Imago. Revista de Emblemática y Cultura Visual*, 4, en prensa.

19. J. A. Kidd, op. cit., p. 23.

20. E. Panofsky, op. cit., p. 81.

21. Según la interpretación ortodoxa, la relación más clara de la Trinidad con el Antiguo Testamento es la visita de Mambré (Gn 18,1-3), fuente de las Trinidades triándricas.

22. G. S. Harbison, op. cit., p. 246. Tras analizar las supuestas alusiones a la Trinidad en el Antiguo Testamento, san Pedro Damiano considera el bautismo de Cristo como la "*prima revelatio de Trinitate*". Anteriormente, san Pedro Crisólogo había aclamado a san Juan Bautista como "*totius medius Trinitatis*". Cfr. E. Panofsky, "Once More 'The Friedsam Annunciation and the Problem of the Ghent Altarpiece'", *The Art Bulletin*, XX, 4, dic. 1938, p. 442. La obra de Tiziano, no obstante, otorga el protagonismo a las figuras del Antiguo Testamento y relega al Bautista a un margen, junto a la verdadera mediadora ante la Trinidad en esta obra, santa María.

muchos monarcas antes que él habían desdeñado, para reconciliar y “restablecer la armonía de los dos grandes poderes del mundo medieval, (...), el Emperador y el Papa”²³. Entre el séquito que acompañó al emperador a Italia se encontraba Miguel Servet, que actuaba como asistente del confesor imperial, el teólogo Juan de Quintana, desde hacía cinco años. A pesar de ello, éste únicamente admitió haberlo conocido de vista cuando Juan Cochlaeus²⁴ le llevó el libro que Servet había publicado sólo un año después de haber cesado su actividad al servicio de Quintana. El confesor del emperador dijo sentirse indignado, no sólo por las impías e inauditas herejías (*impiissime atq̄ inauditae in eo libro essent haereses*) que contenía, sino porque Servet era español (*autor Hispanus esset*), como él mismo.

Testimonios contemporáneos a los últimos años de Carlos V en el monasterio de Yuste transmiten la inquietud del emperador por si había sucumbido a los argumentos heréticos, pues los herejes “dicen unas razones tan vivas y tiénenlas tan estudiadas, que fácilmente pueden engañar al hombre, y así yo nunca los quise oír disputar de su secta. (...) si por ventura se me encajara en el entendimiento alguna razón falsa de aquellos herejes, ¿quién bastara a desarraigarla de mi alma?”²⁵. ¿Pudo haber creído Carlos V que su antiguo confesor, que había admitido abiertamente su relación con antitrinitarios, influyó en él negativamente? El encargo hecho a Tiziano, que refuerza con sutilezas iconográficas las creencias ortodoxas de su comitente, podría ser la expresión visual de su preocupación por librarse de cualquier asociación con herejes²⁶. La preocupación de Carlos V por la religión y la herejía queda de manifiesto en uno de sus últimos actos: encomendó a su hijo Felipe que se ocupara de que los herejes fueran reprimidos y castigados públicamente y con rigor, como su pecado exige²⁷.

Así pues, la España barroca (particularmente la monarquía) tenía motivos para sentirse inquieta por el auge del arrianismo. Lo combatió en sus sermones Espinosa Medrano, el Lunarejo, que comparaba las puntas de la luna, a los pies de la Inmaculada, con la humanidad y divinidad del Verbo, separados hasta el momento de la Encarnación en el vientre de María²⁸. La amenaza arriana debió sentirse especialmente en los territorios americanos, a juzgar por la extendida presencia de la iconografía más contraria al arrianismo: la Trinidad triábrica (fig. 4), con rostros idénticos, el de Cristo, y representada como tres pontífices entronizados; sobre todo, teniendo en cuenta que, sin haber sido un tipo popular durante la Edad Media y el Renacimiento, no obtuvo

23. R. H. Bainton, op. cit., p. 35.

24. J. Cochlaeus, *Commentaria Joannis Cochlaei, de actis et scriptis Martini Lutheri... chronographice, ex ordine ab Anno Domini M.D.XVIII. usque ad Annum M.D.XLVI...*, Maguncia, 1549, pp. 233-234.

25. F. P. de Sandoval, *Historia de la vida y hechos del emperador Carlos V, Historia de la vida que el emperador Carlos V rey de España hizo retirado en el monasterio de Yuste*, IX, Madrid, 1955-1956. <<http://www.cervantesvirtual.com/FichaObra.html?portal=0&Ref=1124>> 18 de julio de 2010.

26. G. S. Harbison, op. cit., p. 245.

27. W. Stirling, *The cloister life of the emperor Charles the Fifth*, Londres, 1853, p. 237.

28. J. Espinosa Medrano, *La novena maravilla nuevamente hallada*, Valladolid, 1695, en R. Mujica Pinilla, op. cit., p. 274.

el favor de Trento y en el siglo XVII prácticamente había desaparecido de España (y de Europa). Se desarrolló principalmente en el virreinato de Perú desde mediados del siglo XVII, pero también en Nueva España²⁹, como una herencia tardía de la polémica entre arrianos y ortodoxos. Y, aunque fue cuestionada en la centuria siguiente³⁰, nunca fue firmemente condenada.

La fórmula adoptada en el concilio de Calcedonia supuso también la separación de la iglesia de Etiopía, aunque no debe considerarse monofisita en ningún caso. La teología etíope considera que, en la Encarnación, las dos naturalezas de Cristo se unieron en una sola³¹, sin separación ni confusión. Se trata, efectivamente, de una única Persona, pero –y aquí difiere de la doctrina católica– con una sola naturaleza, perfecto en su divinidad y en su humanidad. Así pues, el reino de Etiopía, aunque ortodoxo, era cristiano, lo que posibilitaba su atracción a la obediencia de Roma y sobre todo una alianza con su rey para atacar al imperio otomano desde dos frentes. La monarquía etíope tenía motivos más que suficientes para temer al Islam, pues era continuamente víctima de sus ataques.

Tras ocupar el trono de Portugal en 1580, Felipe II se tomó un especial interés en revitalizar la tarea evangelizadora en Etiopía, donde ya existía una misión jesuita. El monarca e Ignacio de Loyola habían tenido muy claro que la religión y la política eran dos brazos de un mismo plan estratégico, encaminado a frenar al turco en Oriente, convirtiendo inmensas multitudes a la fe católica. Uno de los enviados en 1589, por el padre provincial de la colonia portuguesa de Goa, fue el español Pedro Páez, que no pudo alcanzar tierras etíopes hasta 1603, reinando ya Felipe III. Se enfrentaba a una tarea ingente, pues el supuesto monofisismo de los etíopes sólo era uno más de los “errores”³² que debía rebatir, y a la oposición de un poderoso clero local. Sin embargo, con paciencia y mano izquierda, el jesuita consiguió que el rey, Za Denguel, (y por ende la Iglesia etíope) sometiera su obediencia a Roma. Pero el trabajo evangélico de Páez se desperdiciaría por completo tras su muerte. Ni Felipe III compartía la opinión de su padre, ni los sucesores de Páez tenían su talento. A pesar de ello, la presencia jesuita en Etiopía llegó a influir en las imágenes; en el caso que nos ocupa, en la ausencia de ellas.

29. Las continuas referencias del papado en torno al uso de este tipo sugiere que debió ser muy popular tras el concilio de Trento. M. C. Maquívar, *De lo permitido a lo prohibido. Iconografía de la Santísima Trinidad en la Nueva España*, México, 2006, p. 195.

30. F. Boespflug, *Dieu dans l'art. Sollicitudini Nostrae de Benoît XIV (1745) et l'affaire Crescence de Kaufbeuren*, París, 1984.

31. R. W. Cowley, *Ethiopian Biblical interpretation. A study in exegetical tradition and hermeneutics*, Cambridge, New York, 1988, p. 285.

32. Como él los llamó en su *Historia de Etiopía* (1620): la circuncisión de ambos sexos, la observancia de la festividad del sábado, la prohibición de comer cerdo y liebre, las normas que obligaban a entrar descalzos a los fieles en los templos y la poligamia, tolerada por la Iglesia etíope para los emperadores. Estaba también la cuestión de la ceremonia del bautismo (los etíopes la renuevan cada año en la fiesta de la Epifanía), cuya repetición, junto a la negación de la doctrina de la Trinidad, merecía pena de muerte según el Código de Justiniano. Cfr. R. H. Bainton, *op. cit.*, p. 32.

Las primeras Trinidades se remontan a principios del siglo XVI y son obra de artistas extranjeros: nimbos crucíferos y, sobre todo, cabello y barba oscuros (fig. 5). El centro de producción de imágenes trinitarias estaba en la región de Tigré, donde se concentraban las misiones, de ahí que se haya relacionado la difusión de las mismas con las actividades de los jesuitas en el siglo XVI y principios del XVII. La coincidencia en el tiempo y el espacio obvia, no obstante, la polémica teológico-icónica que suscitaba ese tipo iconográfico en la iglesia romana. No parece que los misioneros católicos aceptaran las representaciones antropomorfas de la Trinidad³³. Por un lado, se produjo una interrupción de la representación de la Trinidad que duró más allá de 1634, cuando se produjo la eliminación por la fuerza de la influencia católica en el país. Por otro lado, las obras de los siglos XVII y XVIII difieren de las imágenes más tempranas de la Trinidad en Etiopía.

La adaptación etiópica de este tipo europeo se distinguió por la representación con pelo y barba blancos de las tres Personas (fig. 6). Mientras que en Europa y América, Dios adquiere la tradicional caracterización del Hijo, en Etiopía presenta el aspecto del Padre o, lo que es lo mismo, de la “Cabeza de los Días”, “blanca como la lana”, del libro apócrifo (para los católicos) de Enoc (46,1)³⁴ –el “Anciano de los Días” de la visión de Daniel. La teología etíope, que rechaza la unión hipostática de Cristo, pudo haber propiciado la representación del Dios eterno (uno y trino) según la descripción de la primera Persona de la Trinidad (cabello y barba blanca), para simbolizar la eternidad y consubstancialidad de Padre, Hijo y Espíritu Santo. En Europa, sin embargo, aunque no había sido frecuente, las figuras de Cristo joven y el “Anciano de los Días” llegaron a confundirse³⁵. No hay lugar a dudas en el *Libro de horas de Rohan*, donde un Cristo anciano, con las llagas de la Pasión, asiste a la resurrección de los cuerpos, previa al Juicio Final (“y en medio de los candeleros ‘como a un Hijo de hombre,’ (...). ‘Su cabeza y sus cabellos eran blancos, como la lana blanca,’ como la nieve”, Ap 1,14).

En definitiva, la representación de un concepto tan abstracto y tan controvertido como el Misterio de la Trinidad no sólo encuentra dificultades en la complejidad teológica del mismo, sino que, tanto las doctrinas enfrentadas, como las variaciones tipológicas y las sutilezas icónicas, tienen profundas implicaciones políticas.

33. S. Chojnacki, Major themes in Ethiopian painting. Indigenous developments, the influence of foreign models and their adaptation. *From the 13th to the 19th century*, Wiesbaden, 1983, p. 101; M. J. Friedlander, Ethiopia's hidden treasures. A guide to the paintings of the remote churches of Ethiopia, Addis Abeba, 2007, p. 54. El también jesuita Jerónimo Lobo, llegado a Etiopía después de la muerte de Páez, no menciona obras trinitarias en la relación que hace de las imágenes habituales en una iglesia etíope: “(...) sont peints un Crucifix, la Vierge, les Patriarches, les Prophètes & les Apôtres; qu'on y garde plusieurs autres Images, qui ne sont exposées qu'aux jours de Fêtes. Ces Images, dit Wansleb, ne sont point exposées qu'elles ne soient benites”. La estrategia misionera difiere, por tanto, de la que se utilizó en América, pese a que la sombra de la herejía seguía preocupando: “Quelques exemples suffisent pour convaincre les Protestants les plus incrédules de la vénération que les Abissins, séparés depuis si longtemps de l'Eglise Romaine, ont pour les Images”. Y tras constatar las semejanzas de la religión etíope con la judía, añade: “On n'a pas vu jusqu'ici une grande conformité entre la Religion des Abissins & celle des Protestans”. Cfr J. Lobo, *Relation historique d'Abissinie, du R. P. Jerome Lobo de la Compagnie de Jesus*, París, 1727, pp. 349-350.

34. Lettre Missive du Roi des Dois de la terre Adyamo Seghed, ferviteur du Roi des Rois de l'Univers, le Seigneur Dieu des Empires en Trinité, en J. Lobo, op. cit., p. 460.

35. E. Panofsky, op. cit., 1938, p. 433.



Fig. 1.- Cristo sentado a la derecha del Padre, Salterio, ca. 1260, Oxford, ms. Laud Lat. 114, fol. 148.



Fig. 2.- Tiziano, La Gloria, 1551-1554, Madrid, Museo del Prado.



Fig. 3.- J. Fouquet, La Comunión de los santos, Libro de horas de Étienne Chevalier, 1452-1460, Chantilly, Musée Condé, ms. 71, fol. 27.



Fig. 4.- La Corte Celestial (detalle), s. XVII, Cuzco, hotel Monasterio (antiguo convento de san Antonio).



Fig. 5.- Trinidad y Virgen con el Niño, Libro de Milagros de la Virgen María, 1508-1520, Amara Sayent (Etiopía), iglesia de Tadbaba Maryam.



Fig. 6.- Trinidad, s. XVIII, Lago Tana (Etiopía), iglesia de Narga Selassie.

La influencia de una sala de arte de vanguardia con 40 años de historia en sus artistas

ELENA MORALES JIMÉNEZ

Resumen: En 1970 nace la Sala Conca, primera galería de arte de vanguardia en el archipiélago canario, instalada en una casa construida en el siglo XVI en San Cristóbal de La Laguna. Su director y fundador, Gonzalo Díaz, junto con sus amigos pintores Tomás Carlos Siliuto y Pepe España habían concebido un lugar para propiciar la convivencia y las relaciones sociales, así como la venta y el intercambio de obras de arte. Gracias a este espacio, muchos de sus artistas han acometido obras que jamás habrían imaginado. La colección de casi un centenar de San Sebastianes, realizados por encargo, que atesora este centro constituye un valioso ejemplo de las inevitables influencias de Conca en los numerosos artistas que se han vinculado a la Sala a lo largo de estos 40 años de historia. Asimismo, Fernando Bellver y Luis Mayo son dos de los creadores que de forma más contundente se han visto envueltos en la filosofía plástica del padre de familia de Conca, Gonzalo Díaz, quien -con su carácter dinámico y provocador- incita constantemente a sus colaboradores a la experimentación e investigación plástica, con el fin de que éstos evolucionen dentro de sus lenguajes expresivos personales y no se queden anquilosados en un estilo ya aceptado por sus coleccionistas y por su entorno social y cultural más próximo.

Palabras claves: Sala Conca, Canarias, Fernando Bellver, Luis Mayo, San Sebastián.

Key words: Sala Conca, Canary Islands, Fernando Bellver, Luis Mayo, St. Sebastian.

Fundación de la Sala Conca

Un acontecimiento artístico y cultural de gran relevancia para Canarias sucede en la temporada 1970-1971: nace Conca, primera galería de arte de vanguardia en el Archipiélago, instalada en una casa construida en el siglo XVI en La Laguna (Fig. 1). Su director y fundador, Gonzalo Díaz —junto con sus amigos artistas Tomás Carlos Siliuto y Pepe España— habían concebido “un lugar donde el artista fuera libre y donde el individuo, como ser humano, alcanzase a conocerse en plenitud”¹. Aunque se trataba de un punto de encuentro para la venta y el intercambio de obras de arte, también se constituía como un espacio para propiciar la convivencia y las relaciones sociales, que -con el paso de los años- se convertiría en una enorme familia mutante de artistas, intelectuales y coleccionistas interesados en compartir experiencias e interactuar entre sí. El padre de familia de esta comunidad, Gonzalo Díaz, con su carácter dinámico,

1. Entrevista a Gonzalo Díaz en: Morales, E. *DialogArte. Conversaciones en torno al arte actual en Canarias*. Ediciones Idea, Tenerife, 2010, p. 25.

ilusionante e incentivador, ha marcado notablemente a muchos de los artistas que han trabajado para la Sala, especialmente en la realización de ciertas obras creadas por encargo.

Desde las primeras andaduras de Conca, Gonzalo Díaz quiso crear un fondo artístico que sirviera para recordar su trayectoria, con una pieza importante de cada artista que tuviera alguna relación con este espacio. Por eso, este marchante ha comprado, al menos, una pieza de cada una de las muestras celebradas a lo largo de 40 años en esta institución artística mítica en Canarias, que este año 2010 ha decidido cerrar un ciclo de su historia, y que –con grandes esfuerzos e imaginación así como gracias a una inminente renovación de su proyecto original– está tratando de subsistir a la crisis económica internacional en la que estamos inmersos en la actualidad.

Colección de San Sebastianes

Las inevitables influencias del director de Conca en los numerosos artistas que han ido colaborando con la Sala han quedado patentes, entre muchas otras obras, en la colección de casi un centenar de piezas de San Sebastianes que atesora este espacio. Desde principios de la década de los ochenta, Gonzalo Díaz encarga a cada artista que se relaciona con su centro de arte una obra personal basada en la iconografía cristiana de este santo. Al tener que enfrentarse a un tema nada habitual en sus respectivas trayectorias, los creadores suelen abordar la propuesta como un reto personal; y el resultado es, en la mayor parte de los casos, un autorretrato psíquico inconsciente y, por tanto, una obra de gran trascendencia y valor en sus caminos artísticos. De todo ello está convencido un galerista que suele investigar concienzudamente a cada una de las personas que trabajan con él. El episodio de la literatura religiosa en que se narra cómo el cuerpo desnudo de San Sebastián fue traspasado por las flechas ha sido -hasta el momento- el punto de partida de la mayoría de los participantes en este proyecto. No obstante, para casi todos ellos, y tal y como ha apostillado Carmen Garrido, esta cuestión deja atrás su sentido religioso y pasa a ser una excusa más para crear y expresar “sus ideas estéticas y sus convicciones profundas sobre la belleza o las más dispares simbologías”². Para constatarlo, no hay más que pararse a contemplar algunas de estas imágenes.

Alfredo Sosabravo desdramatiza el tema convirtiendo a la sangre derramada en letras, en una pintura de notable fuerza cromática y rítmica que reinterpreta al santo como el cacique y mártir indígena Hatuey, en primer plano, atado a un poste de electricidad (Fig. 2). Eve-Maria Zimmermann enfoca su atención en la cabeza de la figura y sustituye las flechas por clavos, en alusión a las ideas destructivas que pueden acabar con una vida humana, así como al fuerte dolor que producen las migrañas que sufre ocasionalmente la propia artista. Carmen Llopis pintó un premonitorio óleo pocos meses antes de morir por una fulminante enfermedad: la autora conduce al espectador por un túnel oscuro, de tonos azules. Dos flechas atacan directamente al corazón y al sexo del personaje masculino, que yace de rodillas delante de una galería de arcos románicos; el mismo túnel oscuro y misterioso por el que se adentra la segunda figura, tan difuminada en la escena como el resto de los elementos que la componen. También parece viajar hacia otra vida el San Sebastián de Hartmut Riederer, que asciende verticalmente hacia el cielo, con una flecha

2. Garrido, C. “La Sala Conca y la imagen de San Sebastián”. En: *Conca: una vanguardia y su época*, Edita: Conca, Fundación Santa Cruz 94. Tenerife, 1994, p. 31.

en su pecho, dejando atrás un paisaje inspirado en el sur tinerfeño; se trata de un dibujo al carboncillo, sumergido en un expresionismo onírico, que rezuma tanta inquietud como ternura. En otros casos, no vemos directamente a San Sebastián, pero intuimos su existencia por las famosas flechas, que se constituyen como un motivo romántico y simbólico. Así sucede en el óleo de Lola del Castillo, en el que los dardos han caído al pavimento de una arquitectura clásica; o en el retrato de Gonzalo Díaz pintado por Fernando Vallejo, pues no sabemos hacia dónde apuntan, pero acaban de pasar por delante del artífice del proyecto, quien no los pierde de vista. Un tercer ejemplo de omisión del santo es la depurada pintura de Patricia Delgado; en ella, la artista se autorretrata junto a unas flechas, reducidas a astillas para construir un fuego, cercano a un montoncito de cal o harina, elementos blancos que connotan pureza y aluden a la bondad del santo. Otra sinécdoque (las partes por el todo) relacionada con San Sebastián -y, en este caso, cargada de ironía, al tiempo que rinde homenaje al arte de la pintura- tiene lugar en el objeto encontrado y combinado de Gotthart Kuppel: una camiseta atravesada por pinceles-flechas y manchada de pintura-sangre. Fernando Bellver elige (para una de sus versiones) la iconografía del Santo de Tiziano, que representa apoyado en un cactus gigante, con lo que agudiza el sentido punzante de las flechas, en un escenario metafísico, que no es otro sino la Piazzeta de Giorgio de Chirico. El drama y un tipo de iconografía de corte más clásico llegan, entre otros, de la mano de Luis Mayo, Elena Lecuona o Domingo Vega. Este último transforma el arma en un plumero, al tiempo que encadena el cuerpo mediante los tallos de la planta conocida como “espinas de Cristo”, de la que brotan unas flores rojas, en clara alusión a las gotas de sangre. Tampoco están exentas de fatalidad las escenas de Emilio Machado, Fernando Sánchez y Dion Blake, autores que adaptan con gran maestría esta temática a sus respectivas poéticas personales.

El original reverso de una postal del Che -enviada por el artista madrileño Fernando Bellver desde Nicaragua a la Sala Conca en 2003- fue la imagen utilizada en la invitación y el cartel de la última colectiva dedicada a este santo en la Sala Conca. En vez de gastar el grueso papel de su tarjeta en describir su viaje, este creador esboza un irónico dibujo que resume en varios trazos una parte de la trayectoria de la galería de arte. El artista madrileño convierte a Gonzalo Díaz (Conco) en un asustado y orondo San Sebastián desnudo atado a un árbol y amenazado por multitud de flechas, mientras, tras él, erupciona un volcán.

Influencia del poeta Arturo Maccanti en los artistas de la Conca. El ejemplo de Fernando Bellver

La figura del poeta Arturo Maccanti (Las Palmas de Gran Canaria, 1934), premio Canarias de Literatura 2003, ha destacado dentro de la “comunidad-Conca”, pues no sólo ha participado en numerosos proyectos de este centro de arte, sino que su lírica ha inspirado las obras de no pocos de sus creadores plásticos, como Hartmut Riederer o Hugo Pitti y, especialmente, Fernando Bellver.

Bellver ha logrado crear un lenguaje personal muy rico y diverso, con la utilización de las más variadas técnicas e, incluso, las últimas tecnologías, pero siempre en conexión directa con la estética pop americana de los años 60 (basada en conceptos como la apropiación de imágenes, la cita o la publicidad cultural). Sin embargo, este artista tampoco ha desdeñado la filosofía plástica y simbólica que ha podido recoger en Conca. Y sin duda, en relación con este espacio lagunero,

destaca su *Archipiélago Maccanti*, creado en el año 2000 para celebrar el 30 aniversario del nacimiento de la galería y para rendir homenaje al poeta.

El *Archipiélago Maccanti* es un conjunto de obras experimentales en las que Bellver rompe, momentáneamente, con sus anteriores series, tanto técnica como temáticamente. Se trata de siete dibujos de gran formato, siete esculturas en bronce y siete óleos. El objetivo de Bellver fue reflejar los diversos estados de ánimo y facetas de la personalidad de Arturo Maccanti, valiéndose de un símbolo identificativo de cada isla. El volcán en erupción, como si gritara, es el signo elegido para Tenerife, la isla fuerte, mientras que una solitaria, frágil y elegante palmera -vinculada, en la tradición hebrea y cristiana, con la llegada victoriosa del Mesías y emblema funerario alusivo a la otra vida- habita en La Gomera y una poética tormenta de apenas dos nubes está a punto de estallar sobre El Hierro. Para La Palma, Bellver escoge un puente que une dos lados de La Caldera de Taburiente. Alude así tanto al símbolo del paso de la tierra al cielo, del estado humano al suprahumano y del mundo sensible al suprasensible, como al de la trascendencia que connota las cumbres, y expresa estabilidad, inmutabilidad y pureza. Por último, la industria y lo artificial triunfa en Gran Canaria, un cactus identifica a Lanzarote y un escueto faro refleja la soledad de Fuerteventura.

Varios caracteres principales unifican las distintas interpretaciones de estos Archipiélagos. Uno de ellos es la restricción cromática al blanco y al negro, una alusión a la estética de Conca y a la memoria de Arturo Maccanti, llena de tantas luces como sombras, pero que también podría aludir a la memoria del ser humano en general. Por otro lado, los signos icónicos se simplifican, para centrar el protagonismo en la soledad que habita en cada una de sus composiciones, esa soledad tan propia de la poética maccantiana: “Cansado de ser isla, / chatarra de hélices y anclas, / de óxidos sitiando / el sueño de ser más / que un escollo difunto, / llamo a las muchedumbres, / a huracanes que tuerzan mi destino, / y sienta yo que existo / por el latido de otros pulsos”³. Aunque los tres Archipiélagos de Fernando Bellver (el dibujado, el esculpido y el pintado) mantienen los mismos iconos identificativos y han sido creados bajo el mismo concepto, sus maneras expresivas varían significativamente en cada uno de los procedimientos plásticos: si en los dibujos reaparece su conocida forma de representar el agua de series previas (a modo de círculos o triángulos similares al diseño de unos neumáticos), es en las esculturas donde mejor se aprecian los contornos de cada una de las islas, circundados, esta vez, por un mar hecho de tierra. Sin embargo, el cambio más drástico y experimental en relación a su producción anterior tiene lugar en sus pinturas (Fig. 3), que saltan a la tercera dimensión mediante la técnica del *assemblage*, evocador del expresionismo abstracto de Rauschenberg; y en las que destacan técnicas tan inusuales en Bellver como los *drippings*, brochazos y manchas libres, que retoman el estilo de Jackson Pollock de las décadas de los cincuenta y sesenta del siglo XX.

Otro trabajo en el que se ponen de relieve las interacciones entre Gonzalo Díaz, Fernando Bellver y Arturo Maccanti es la carpeta “El volcán y la isla. Estudios Gráficos: Bellver. Poemas: Maccanti”, coeditada en 2003 por la Sala Conca y Producciones Gráficas⁴. En los collages, ideados con

3. Maccanti, A. “Llamo a las muchedumbres”, en: *Viajero Insomne*, Conca Ediciones y Producciones Gráficas S.L. Tenerife, 2000, p 51.

4. En 2004, una de las imágenes de esta serie fue digitalizada e impresa en plóter en grandes dimensiones para formar parte de la exposición permanente de arte de Producciones Gráficas, en La Laguna. Asimismo, esta obra

gran sentido del humor por Fernando Bellver, Gonzalo Díaz se está transformando en el humo del puro que se está fumando con ahínco, que también es el humo del volcán del que ha emergido.

Gonzalo Díaz y el pintor José Martín

Gonzalo Díaz conoció a José Martín (La Palma 1922 - 1996) gracias a Cándido Camacho, artista palmero vinculado a la Sala Conca entre 1973 y 1984. Martín poseía una mente profunda, habitada por temores, misterios, rencores, dudas y contradicciones. Pintaba por necesidad y su trabajo —que también fue su refugio íntimo y una huida interior— le permitió subsistir. Durante su juventud, tuvo que cumplir cuatro años de prisión por haber falsificado billetes de cien pesetas mediante la técnica de la acuarela. De la cárcel salió trastornado. Había pasado tanto miedo que al regresar a su isla natal se escondió en una cueva, que más tarde convirtió en una vivienda. Allí trabajaba de sol a sol y dormía de noche, pues no disponía de luz eléctrica. Produjo gran cantidad de dibujos, acuarelas y óleos sobre papel, tabla y tela. Para sobrevivir, cultivaba árboles frutales, verduras y hortalizas en una pequeña huerta. Una de sus primas le solía llevar bolsas de alimentos.

Intrigado por la vida y obra de este artista, Gonzalo Díaz decidió visitarlo y logró convencerlo para que pintara cuadros no comerciales, sino inspirados en sus sueños, que él compraría. Estas reuniones dieron como fruto la exposición individual del artista en 1979 en la Sala Conca, a la que Martín no quiso asistir.

En las creaciones de José Martín se funden primitivismo y metafísica, surrealismo onírico y cierto halo naïf rousseauiano, junto con intuición visceral y algunas referencias al *pop art*. Las obras de este artista pertenecientes a la colección Conca constituyeron una gran fuente de inspiración para otro de los pintores estrella de este centro de arte de La Laguna: Luis Mayo.

La influencia de la Conca en sus artistas. El ejemplo de Luis Mayo

El director de la sala, gran impulsor y dinamizador de sus artistas, suele incitarles a la experimentación, con el fin de que evolucionen dentro de sus lenguajes expresivos personales y de que no se queden anquilosados en un mecanismo ya aceptado por los coleccionistas y su entorno plástico, de modo que, con el paso de los años, pueda apreciarse una evolución contundente en sus trayectorias.

Fernando Bellver y Luis Mayo son dos de los creadores que de forma más firme se han visto envueltos en esta filosofía de Conca, que incita a la búsqueda y a la experimentación, todo ello bajo la rigurosa base de que cada uno de ellos ya partía de una estética y lenguaje personal y consolidado. Gracias a este espacio lagunero ambos han realizado obras que jamás habrían imaginado acometer de no ser por la influencia de este marchante y su entorno en La Laguna.

Luis Mayo ha sabido sacar un gran partido a la comunidad artística Conca, tanto a su director y artífice, como a su colección de arte, a su casa, y a su entorno. El creador madrileño ha logrado ser fiel a la filosofía del galerista de tratar de sorprender a sus seguidores en cada exposición,

llegando incluso a dejar de lado la seguridad de realizar unos paisajes, sumergidos en un particular realismo mágico sobre la isla de Tenerife, que se vendían antes de ser pintados, para acometer unas piezas tan conflictivas y experimentales como las que presentó en 2005, donde la fuerte presencia de la tela de lino cruda y arrugada, junto a un tipo de composición desjerarquizada y ausente de un foco principal de atención cobraban preeminencia sobre la propia pintura (Fig. 4). Asimismo, la amistad con el galerista, le llevó en 2007 a rendir un entusiasmado homenaje a una de las pinturas del arte universal favoritas de Gonzalo Díaz, como es *El descendimiento* de Roger van der Weyden, ubicado en el Museo del Prado.

La ciudad de San Cristóbal de La Laguna constituyó el tema principal de la individual de Luis Mayo en la Conca 1999. La Laguna se revelaba, entonces, para este pintor como Macondo, la aldea que ideó García Márquez en *Cien años de soledad*, un estado del alma, un sentimiento, y la representa como una ciudad colonial. Ciudad imaginada, fundadora, ciudad de los orígenes, donde las ruinas están habitadas y el yacimiento arqueológico es, a la vez, reserva de agua o de vida.

En otra ocasión, el artista madrileño quiso rescatar de los fondos de Conca parte de la extraordinaria obra de José Martín, por la que se sintió cautivado desde que la contempló por primera vez en 1999. Mayo, durante un bienio, investigó sobre la pintura de Martín, y vertió sus conclusiones en sus propios soportes plásticos (maderas), fundiéndolas con su particular mundo personal. El interés de Mayo por dar a conocer las obras de Martín sin arrebatarles ni un ápice de protagonismo le llevó a trabajar en formatos reducidos, frente a las grandes dimensiones de los cuadros del creador palmero. Resultado de ello fue *Luis Mayo hablando de pintura con José Martín*, la didáctica muestra que se pudo ver en la Sala Conca en el mes de mayo de 2001. Esta exposición agrupó la cautivadora obra de estos dos artistas de distintas generaciones y circunstancias socio-históricas, artísticas y personales: veinticinco óleos de José Martín (la mayoría de ellos pintados entre los años 1975, 1976 y 1977) y veintiocho temples a la yema de huevo, de tamaño reducido, de Luis Mayo.

Luis Mayo pudo ahondar en la obra de José Martín gracias a los fondos de la Sala Conca y a sus conversaciones con Gonzalo Díaz. Mayo realizó toda una investigación sobre la pintura de Martín e interpretó algunas de sus pinturas en clave histórica, planteando un diálogo entre ambas obras. El pintor madrileño retomó y redujo diversos fragmentos de sus cuadros para que el espectador se fijara en determinados detalles clave. Pero las obras de Luis Mayo se pueden leer también de forma independiente y autónoma. Una de las composiciones de José Martín representa la escena de un rico burgués que sostiene en sus brazos a una prostituta. Ésta -en ropa interior, con ligero y zapatos rojos- guiña el ojo a su chulo (situado detrás del burgués), con bigote y con sus pupilas viradas hacia lo alto, vestido como un gitano, y con un billete de mil pesetas en una mano. El rico, bizco, lleva sombrero de copa y fuma un puro que inunda de un humo gris el ambiente, y separa a los personajes del fondo: la ciudad de Nueva York. Esta imagen la simplifica Luis Mayo a un pequeño cuadro, en tonos anaranjados, donde sólo se ven varios billetes y monedas. En otra ocasión, Martín pinta a tres marineros fumando (Fig. 5) y con los ojos virados hacia lo alto (una constante de sus personajes). Como modelo, Martín se inspiró en su paisano Cándido Camacho, el pintor palmero que puso en contacto a Martín y a Gonzalo Díaz. Son claras las resonancias

magrittianas: las pipas, el pequeño gato estático sobre la mesa, así como el dibujo de la camiseta del personaje del centro —un barco—, en una clara analogía con el paisaje marino que hay tras los hombres. Esta perturbadora imagen de Martín queda reducida —en la representación de Mayo— a tres pipas con su humo, cargadas de connotaciones, sobre un fondo pálido.

Y si en 2001 Luis Mayo rescataba la obra del artista palmero José Martín y en sus muestras más recientes también ha dejado al descubierto la influencia de Gonzalo Díaz, en el año 2002 este pintor se convirtió en una especie de reportero gráfico o topógrafo para deleitar al espectador con un fiel testimonio de la parte alta interior de la Conca con su individual titulada *En el interior de la Sala Conca*, unas imágenes que dan cierta idea tanto de la historia de esta Sala como de la personalidad de su director y artífice, Gonzalo Díaz. El resultado fue una obra tan barroca como postmoderna, que el artista no tuvo que inventar, pues la realidad que retrataba era a veces más ficticia que la propia ficción.

Mayo visitó y se hospedó en la Conca por primera vez en 1992, y ya entonces se quedó impresionado del interior de esta casa. Le maravilló cómo unos cuadros se relacionaban con otros. Las obras de Mayo no son sino auténticas mimesis elaboradas con un estilo suelto que nunca cae en lo meticuloso o manierista. Su mérito no reside en su capacidad para elevarse a un plano superior, sino en su capacidad perceptiva, selectiva y compositiva. No obstante, lo que más llama la atención de sus obras es su carácter barroco y postmoderno —una mezcla de pop y de realismo mágico—, así como una intertextualidad, originada en esa constante obsesión por inventar un arte que alberga a otro arte, o plasmar la pintura dentro de la pintura (Fig. 6), con lo que consigue una atmósfera imaginaria donde solo existe lo real. Luis Mayo va describiendo distintos rincones de la Conca como si fuera un visitante que deambula por esas habitaciones abarrotadas de cuadros y esculturas: observa una obra desde un lado, la atisba desde otro y plasma las miradas más sugerentes, que se revelan en constante cambio. Por eso, las piezas artísticas se van metamorfoseando en sus distintas composiciones. Mayo crea así una especie de juego que induce al espectador a saltar de una obra a otra, lo que evidencia una coherencia de conjunto que no es óbice para que también funcionen en solitario. La mayoría de estos templos reflejan la oscuridad típica de una casa en la que es difícil distinguir la hora del día y esto potencia la ambigüedad de las escenas.

Una de las pinturas de Mayo sitúa al espectador en el pasillo de la casa, junto a las escaleras de madera que conectan la vivienda con la galería. Y aquí comienza una serie de homenajes a las piezas de la colección que se encuentran repartidas por los rincones del inmueble, así como, por supuesto, a los artistas que las crearon. Los gemelos (uno muerto, pues es puro esqueleto, y otro vivo) que se dan la mano en el cuadro de Andrés Rábago adquieren otra existencia al ubicarse en un nuevo cuadro, y esto sucede también con las esculturas de Juan Bordes y de Gervasio Arturo, así como con la instalación de la artista andaluza Isabela, con forma de vegetación o de un ADN ampliado a dimensiones monstruosas. Esta escena oscura y tétrica transporta a otra imagen de Mayo donde la habitación desaparece para dar protagonismo al San Sebastián de Gervasio Arturo y a la escultura de Juan Bordes, que se convierten en verdaderos personajes que se comunican entre sí creando una imagen onírica que recuerda a la pintura de Óscar Domínguez.

Más íntima, acogedora y luminosa es la representación del salón de la casa, situado frente a la cocina, donde los libros agolpados en las estanterías del fondo conviven con diversos óleos (el Díaz Padilla Coordinadora de la S.E.A.T.O., dos de Andrés Rábago y uno de Cándido Camacho), así como con el sillón negro de ruedas de Gonzalo Díaz, que revela su huella en el asiento como si acabara de levantarse. La jerarquía visual de esta imagen evoca la teoría de Arnheim sobre el poder del centro, ya que los elementos se reparten por la superficie en dos sistemas espaciales interactuando entre sí: uno cuadrangular, compuesto de las verticales y horizontales que conforman las estanterías, los cuadros y los libros, y otro circular o cósmico, pues todo tiende a ese foco o centro de atención que lo es todo: el sillón-retrato ficticio del galerista.

La cocina es uno de los cuadros más rítmicos y en éste los jarrones, botes y cacerolas se confunden con las piezas artísticas. Mayo introduce varias ambigüedades visuales que resultan de una estudiada colocación de los objetos. Así, un balón de fútbol parece formar parte de la escultura de bronce de Juan Bordes, y la yuxtaposición del grifo y un bote dan idea de un rostro (que remite a la forma de componer de Arcimboldo, pero en este caso fueron pensadas como una alusión más directa a Bellver).

Un espacio radicalmente distinto, solitario y baconniano es el que se revela en la imagen del cuarto de baño. Frente a la acumulación de objetos y obras de arte de las otras estancias, en ésta cada elemento adquiere una función propia e interactúa con los otros a través de sus contrastadas diferencias: el monumental yakusi (que evoca las termas romanas), la deformada escultura de Bordes y la frialdad del pulido Nude de Sandro Boccia.

Sala Conca: ¿ficción o realidad?

Los objetos que pululan por el interior de la Sala Conca se contagian del arte que los rodea y, en ocasiones, se convierten en verdaderos *ready made* visuales. Así ocurre con el pescado desecado en un estante de la cocina, el cráneo humano del mueble del salón, la maquinita Pinball de los años cincuenta del cuarto de los invitados o los maniqués rotos encerrados en un armario de otra habitación con gran teatralidad. Pero esto también sucede en esos espejos que se convierten en cuadros al reflejar cuadros, o esos espejos que nos hacen pensar que tal vez los otros cuadros sean realmente espejos que reflejan cuadros... Un ejemplo más de que la realidad alberga todo tipo de juegos que ocultan una monumental ficción; o a la inversa, que lo que parece ficticio no es otra cosa que la pura realidad.

Agradecimientos

A *Canarias Crea* (programa dirigido a fomentar y difundir la producción y creación cultural de Canarias fuera del Archipiélago, promovido por el Gobierno de Canarias y el Ministerio de Cultura del Gobierno de España), por su ayuda para asistir a este Congreso.



Fig. 1. Fachada de la Sala Conca. San Cristóbal de La Laguna. Tenerife. 1970



Fig. 2. Alfredo Sosabravo. *San Sebastián*. Óleo sobre lienzo. 2000



Fig. 3. Fernando Bellver. *Isla tormenta - Archipiélago Maccanti*. Técnica mixta y assemblage. 2000



Fig. 4. Luis Mayo. *Ojos*. Temple sobre tela. 2005



Fig. 5. José Martín. *Fumando*. Óleo sobre tela. 1975-77



Fig. 6. Luis Mayo. *El dormitorio de los músicos de la Conca*. Temple sobre tela. 2000

Nuevas experiencias cromáticas en la arquitectura del mundo actual

LAURA MUÑOZ PÉREZ
Universidad de Salamanca

Resumen: Cambio, progreso o avance son términos que aparecen hoy indisolublemente unidos a cualquier definición de la situación actual de las sociedades desarrolladas a nivel internacional. La velocidad de las transformaciones que la tecnología ofrece al mundo impacta en la manera de enfrentarse al mismo, en los valores que se redibujan como válidos y en las huellas que ello va dejando en todos los ámbitos de la expresión humana, desde los cotidianos y cercanos hasta los experimentales y elitistas. La moda, la literatura, el cine, la música, el arte o la arquitectura se ven así animados a evidenciar este escenario en constante rediseño y cada parcela vive dichas transferencias según sus peculiaridades. La constructiva utiliza, entre otras herramientas, el color enérgico y mutable como modo de manifestar esta realidad, de conectarse a ella y, en consecuencia, de imbricarse con la contemporaneidad sin olvidarse de ligarla, en su caso, con su consustancial espíritu de permanencia y su –en ocasiones minusvalorado– carácter funcional.

Palabras clave: arquitectura / siglo XXI / color / tecnología

Abstract: *Change, progress or advance are terms that appear today inextricably linked to any definition of the current situation in developed societies worldwide. The speed of the changes that technology offers the world affects the way to deal with it, the values that are redrawn as the valid ones and the traces it leaves behind in all areas of human expression, from the daily and near to the experimental and elitist. Fashion, literature, cinema, music, art and architecture are compelled to demonstrate this scenario and each field experiences such transfers according to their peculiarities. Architecture uses, among other tools, the vivid and mutable color as a way to reflect this reality, to connect to it and, consequently, to connect with the contemporary world without forgetting to link it with its inherent spirit of permanence and its-sometimes underestimated-functional character.*

Keywords: *architecture / 21st century / color / technology*

A lo largo de su existencia ha sido la arquitectura, más allá de su funcionalidad específica, uno de los campos de expresión y comunicación en los cuales el hombre ha exteriorizado su condición de ser social, perteneciente a un colectivo superior que lo sobrepasa como individuo, ya sea éste su barrio, su ciudad o su país. La huella de lo que somos y del lugar al que pertenecemos se hace palpable en cada construcción, con independencia de que ésta sea una casa unifamiliar, un hospital o un estadio de fútbol. Así como una pintura, un grabado, una escultura o cualquier otra manifestación artística semejante no tiene una necesidad concreta de declarar nada más allá de su propia corporeidad la arquitectura, en tanto que función, lleva implícito ese

condicionante. Por lo cual, hoy como ayer puede ser la constructiva un camino infalible que permita al hombre retratarse en su situación actual, proyectarse hacia el futuro que desea o teme y posicionarse en relación a su pasado, al que también procede de este modo a juzgar. Si ello lo trasladamos a la casuística presente del mundo desarrollado aquel en el que, en su mayoría, se acometen los más publicitados y paradigmáticos edificios, no cabe duda de que observando, estudiando y finalmente analizando muchos de ellos es posible llegar a conclusiones sobre su idiosincrasia que, extrapoladas a la de la situación colectiva vigente, dibujan pautas de comportamiento a las que es preciso prestar atención, ya porque subrayan tendencias a evitar, ya porque señalan caminos en los que profundizar.

Dado que la imagen general de la arquitectura internacional es inabarcable en un trabajo de estas dimensiones, para ilustrar el objetivo afirmado se ha decidido acotar el marco de estudio al de aquellas manifestaciones constructivas que, cimentadas en los parámetros en que se han ido desarrollando las sociedades del progreso y la globalización del siglo XXI (lozanía, desenfado, superficialidad, tecnificación, velocidad, derroche...) -al menos hasta el asolamiento provocado por la avalancha de la crisis económica acelerada desde 2008-, recurren a un cromatismo expresivo a la par que cambiante como punto focal y definidor de su proyecto, como modo de personalizarse en un enclave competitivo pero también como recurso con el que armonizarse con un contexto ultra evolucionado.

Entre las tipologías que mejor se adaptan a los rasgos comentados destacan los equipamientos deportivos, de signo comunitario y, por tanto, concebidos para una masa heterogénea de público a la que más allá de las afinidades personales es necesario satisfacer con un resultado impactante, identificativo y, en ese sentido, específicamente único. Además, son los estadios y polideportivos recintos urbanos (o en directa relación con un marco ciudadano), lo que explica su deseo de individualizarse en paisajes bien definidos a través de una fisonomía peculiar y exclusiva en la que las texturas y las formas colaboran, junto al cromatismo, a alcanzar el grado de caracterización pretendido. Y, por último, en relación a los puntos ya anticipados, hablamos de infraestructuras conectadas a acontecimientos que, por su propio carácter efímero, apenas dejan más huella en la memoria colectiva que la experimentada en el instante en que se viven, hecho que dota a estos lugares de un aura de velocidad y temporalidad que, lejos de devenir en superficialidad, los convierte en divisas del avance de los tiempos, de la juventud de las sociedades y de la capacidad del hombre para superarse a sí mismo una y otra vez. Así pues, dado que en estos escenarios se baten récords y se doblegan adversarios gracias al esfuerzo y sacrificio pero también a las mejoras de las que goza la humanidad en materia de alimentación, preparación física y material deportivo de última tecnología, es lógico el anhelo de los arquitectos que los diseñan por sobrepasar los límites de la edificatoria deportiva en cada nuevo ejemplo de estas características; por imprimir, en definitiva, parte de la actual modernidad a estas construcciones, emblema de unos momentos en los que se necesita el desahogo del ocio, la excitación de la competitividad, la diversión de la fiesta (deportiva en este caso) y el hechizo del color y la luz en movimiento.

Expertos en manejar estos conceptos caros a la tipología deportiva (a la que hay que unir otros condicionantes tanto o más significativos como son visibilidad, capacidad, seguridad o comodidad) son los arquitectos suizos Jacques Herzog y Pierre de Meuron, quienes al frente de su estudio se responsabilizan de algunos de los más galardonados y reconocidos proyectos recientes. Dos son las obras que, pertenecientes a esta categoría, cumplen con los requisitos aquí pretendidos, esto es, conjugar innovación creativa con un uso expresivo y vertebral del color en su diseño. Se trata de dos estadios de fútbol que comparten localización europea y, lo que es más importante, comulgan en el empleo del *etfe* como material¹ con el que dar vida a los sueños de victoria de los forofos y con el que personalizar recintos que los aficionados –así como los medios de comunicación– tenderán a identificar instintivamente con el club al que representan, lo que redundará en la caracterización icónica de unas edificaciones que hacen de su singular identidad uno de los pilares en los que cimentar su semblante.

El primero en el tiempo es el Estadio Sankt Jakob Park de Basilea, fechado entre 1996 y 2001², en el que Herzog y de Meuron experimentan las posibilidades expresivas y comunicativas del *etil-tetrafluoroetileno* sin abandonar su ciudad de origen (fig. 1). Si bien la nomenclatura del edificio advierte sobre su uso principal, lo cierto es que este recinto sobrepasa las labores que le son propias³ para convertirse también en aparcamiento, centro comercial y de ocio y, de modo sorprendente, residencia de ancianos, funciones que sin duda hubieron de redibujar el planteamiento que para el complejo tendrían los autores sin semejantes apriorismos. Precisamente en virtud de esa variedad de cometidos y para no desleír la esencia de la obra en su maraña de usos, Herzog y de Meuron se concentran en la individualización externa del recinto⁴, la cual ha de permitir no sólo una identificación fácil del mismo en su contexto urbano sino, sobre todo, la mimetización del ciudadano con lo que el lugar encarna, esto es, los valores de arrojo, sacrificio y entrega que el deporte simboliza así como un foro de comunión vecinal y, en la medida en que las victorias lo permiten, de fiesta colectiva. En esas líneas de fuerza es en las que la versatilidad cromática del *etfe* resulta vital. Para poder entender esta afirmación es preciso recordar que este compuesto, que no es más que un polímero aunque, eso sí, de alta resistencia, durabilidad, ligereza y estabilidad además de enormes opciones formales, cuenta entre sus ventajas con la posibilidad de ser iluminado o coloreado de modo cambiante según las necesidades o caprichos que se planteen, multiplicando y diversificando el perfil final que una única obra puede llegar a manifestar. De

1. Sobre su reciente empleo y sus peculiaridades ver L. Muñoz Pérez, "Lo imposible posible: Apariencias extremas para una arquitectura en reinención", Actas del Congreso Internacional Imagen y Apariencia (Murcia, 19-21 noviembre 2008), Murcia, 2009.

2. En sustitución del original, inaugurado con motivo de la Copa Mundial de Fútbol de 1954 y demolido décadas después. La obra de Herzog y de Meuron, como su antecesora, es testigo de grandes acontecimientos futbolísticos, en su caso la Eurocopa de 2008.

3. El estadio tiene capacidad para más de 40.000 espectadores.

4. Excepto en el espacio dibujado por las nuevas plantas de la residencia de ancianos; bloque que protege y cierra una de las fachadas del estadio.

ese modo, en el presente caso Herzog y de Meuron lo trabajan dibujando corpúsculos ahuecados y curvados que durante el día ofrecen una imagen cálida, confortable y esponjosa (pudiéndose incluso abrir y cerrar) pero que, sobre todo durante la noche, despliegan variedad de efectos en función de los colores elegidos para alumbrarlos. Son éstos el verde natural del césped, el azul de los asientos y toldos que protegen el interior y principalmente el rojo con el que está pintada la trasera de las gradas del estadio, que se proyecta al exterior a través del *etfe* translúcido⁵. La idea de una arquitectura cambiante y modelable ya no sólo depende de sus formas o texturas sino, como queda en evidencia, del espectro cromático que en ella se use; paleta que, por demás, puede irse modificando, atemperando o acentuando según las exigencias puntuales y específicas de cada uno de los momentos que vive el estadio de fútbol⁶.

La revisión y ampliación de las posibilidades que el *etfe* proporciona a la caracterización de los recintos deportivos la llevan también a cabo Herzog y de Meuron poco tiempo después a la luz de los resultados obtenidos en Basilea. En efecto, a partir de 2002 comienzan a pergeñar el diseño del Estadio Allianz Arena de Múnich, concluido en 2005⁷ partiendo de presupuestos ya entrevistados pero acrecentando sus virtudes de modo notable (fig. 2).

En este ejemplo la funcionalidad de la obra era más específica que en el anterior –se usa única y exclusivamente como estadio–, lo que sirve a los arquitectos para concentrar su atención tanto en las cualidades técnicas del recinto⁸ como en sus condicionantes añadidos, que sólo tienen que ver ahora con el carácter icónico y representativo del campo de fútbol como emblema contemporáneo deportivo de la ciudad y, por extensión, de Alemania. Al no existir apriorismos sólidos y al situarse además el recinto en las lindes del norte del casco urbano (junto a una autopista), Herzog y de Meuron se sienten libres en su uso de las formas y los volúmenes pero también de las texturas y los colores, ofreciendo una vuelta de tuerca a los logros vistos en Basilea. Siendo asimismo el *etfe* el material de cobertura empleado⁹, el aspecto mullido, globular y continuo del estadio es más que considerable, coadyuvando a su identificación con un balón de fútbol

5. "St. Jakob Park", *Quaderns d'arquitectura i urbanisme*, 236, 2003, p. 152 y ss.

6. Además de lo anterior, y para mejorar y completar el resultado, los autores recurren a otras señales identificativas tales como la cubierta metálica perforada (que deja pasar la luz y genera un espectáculo de brillos, colores y reflejos cambiante y dinámico en línea con lo que se aprecia en las portadas exteriores) o las ventanas de una de las fachadas, que de forma sutil dibujan la palabra BASEL en referencia al equipo local (F.C. Basel) y apoyo a sus colores. "Estadio St. Jakob, Basilea", *AV Monografías*, 89, 2001, p. 96 y ss.

7. Y sede del partido inaugural de la Copa Mundial de Fútbol de 2006 (9 de junio).

8. Con un aforo de 66.000 personas distribuidas en tres niveles de tribuna, con todas las localidades cubiertas y la máxima inclinación que permite la normativa alemana, además de extremadamente próximas al terreno de juego tanto para acercar al aficionado a la acción real del campo como para componer un ambiente sensorial cargado de emoción. "Luz latente", *Arquitectura Viva*, 91, 2003, p. 62 y ss. y "Allianz Arena", *El Croquis*, 129-130, 2006, pp. 272-299.

9. Sobre un esqueleto metálico de acero en el que se atornillan más de 2.700 burbujas de plástico que, si bien presentan un aspecto romboidal homogéneo, están diseñadas a partir de 1.400 patrones diferentes.

–tan lógica y adecuada en este exponente– su forma ovalada y de escasa altura¹⁰. Sin embargo, lo que se ha exacerbado en este ejemplo es la versatilidad que al resultado final otorga el color, que es más que nunca cambiante y mudable según el mensaje que se desee transmitir. En efecto, ya se ha comentado el carácter translúcido del *efte*, de modo que en función de la tonalidad de las 4.000 luces que impactan aquí sobre él, éste proyecta un color u otro. Pues bien, partiendo de esta premisa, el estadio llega a tener hasta tres presencias nocturnas distintas (a las que se une la que brinda durante el día) según sea la selección alemana, el Bayern de Múnich F. C. o el TSV 1860 Múnich el equipo anfitrión del partido en cada momento: blanco en el primer caso, azul en el segundo o rojo en el tercero (fig. 3). Así, quien circula por la cercana autovía o se va acercando a la masa del estadio, ininterrumpida por cualquier obstáculo visual, queda subyugado tanto por el propio volumen como por el sesgo fascinante y seductor de los colores que irradia, con independencia de que el observador sea o no aficionado al fútbol. Una especie de gigante y moderna trampa para insectos parece alzarse, por su capacidad de atracción, en esta explanada de los alrededores de Múnich, constituyéndose en joven monumento de la ciudad, representativo de la misma a idéntico nivel que otras de sus señas históricas de identidad.

No cabe duda de que, merced a esta caracterización, se trata de un espacio diseñado para, sobre todo, destacar durante la noche cual ovni o zepelín¹¹ posado sobre el suelo; planteado por tanto para impresionar en la oscuridad a medida que se intensifiquen sus colores y, en ese sentido, un curioso modelo de cómo la arquitectura se reconvierte a pasos agigantados en función de las posibilidades técnicas y materiales que ofrecen las nuevas tecnologías, las cuales viabilizan que una disciplina idónea para ser admirada o estudiada bajo la luz diurna extraiga ahora su máxima potencialidad visual y estética gracias a la iluminación artificial y, en este caso como en el anterior, a la efectividad del *efte* como compuesto¹².

El estadio alemán, con su diferente individualización externa como cartel mudo de los distintos equipos que juegan en él, manifiesta una opción a la que la actual arquitectura, sometida en los países desarrollados a los dictados del mercado del consumismo, quizá haya de acostumbrarse cada vez con mayor frecuencia. Nos referimos a su cualidad de soporte propagandístico, de gigantesca valla informativa en la que proporcionar información y también en la que mediatizar

10. Se compara así con un *fanal neumático*, un *bote inflable* según los lugareños, un *donut mutante*, un *gran salvavidas* o un *ruedo hermético*. Ver C. Gabler, "Un ruedo hermético", *Arquitectura Viva*, 96, 2004, pp. 106-108; *The Phaidon Atlas of contemporary world architecture*, Nueva York y Londres, 2004, p. 445; "H & deM inauguran el estadio neumático", *Arquitectura Viva*, 102, 2005, p. 9; R. Cuevas, "Herzog & De Meuron: Estadio Allianz Arena, un donut mutante para el mundial de fútbol 2006", *Diseño interior*, 159 (octubre), 2005, pp. 30-32 o "Un fanal neumático", *Arquitectura Viva*, 106, 2006, p. 94 y ss.

11. "Allianz Arena", *AV Monografías*, 114, 2005, pp. 128-139.

12. A estos atractivos hay que agregar además los propios del edificio como estadio de fútbol, alabado por la visibilidad de la que gozan los espectadores, la cercanía de éstos con el terreno de juego, el recogimiento que fomenta el foro pese a sus dimensiones y, en general, la comodidad que experimenta el público asistente, por no mencionar otros aspectos, quizá menos vistosos pero tanto o más necesarios, como las medidas de seguridad que garantiza el recinto a los usuarios.

al viandante, convertido en espectador y eventual comprador, con tal o cual mensaje. El Allianz Arena, no en vano publicitado y subvencionado por dicha empresa aseguradora tal y como queda en evidencia en su exterior, ya observa, aunque de modo limitado, esa peculiaridad, pues notifica, pero al mismo tiempo condiciona, sobre a qué colores es preciso animar en cada ocasión, convirtiéndose en símbolo y emblema del equipo tanto como puedan serlo una bandera, un gorro, una bufanda o una pancarta.

Con un componente igual de atrayente e interviniente conciben Burckhardt + Partner AG el pabellón polideportivo Wukesong, una de las infraestructuras creadas en Pekín con motivo de los Juegos Olímpicos celebrados en la capital china en 2008¹³. Al pasar a formar parte de un complejo acreditado por su espectacularidad, su diseño descomunal y sorprendente y por ser exponente de la vanguardia en materia arquitectónica, cada estudio de trabajo es consciente del carácter competitivo no sólo de la cita deportiva sino también de la edificatoria, en la que los equipamientos se disputarán el honor de resultar los más seductores, los preferidos de público, atletas y periodistas y, en esa medida, los merecedores de la medalla de oro de la lid constructiva. En este contexto, rivalizar con el estadio nacional olímpico planteado para dicha cita por Herzog y de Meuron y conocido por los aficionados al deporte y a la arquitectura como “el nido”, resulta una ardua tarea pues es esa obra la señalada como estandarte de la imagen que China desea transmitir al mundo como país comprometido con su tradición y, al tiempo, con un enorme potencial económico, tecnológico e inventivo. Se trata por tanto de un ejemplo que añadir a los ya citados de equipamiento deportivo de alta calidad arquitectónica, determinado por la solidez de su diseño, la fuerza de su apariencia, las dimensiones de su volumen y el carácter voluble y dúctil de su fisonomía, que modifica y pule su aspecto en función del día o de la noche y, en ésta, según los juegos luminosos que impacten sobre ella. Así pues, el resto de lugares especializados del anillo olímpico gira en torno a esta casa madre aunque, en la medida de lo posible, trata de dejar huella de su identidad e independencia a través de un aspecto inequívoco. Ello es lo que sucede en el Centro Nacional de Natación, más conocido como el *cuco de agua* (estudio PTW, 2004-2008) o en el citado pabellón Wukesong, encargado de albergar las competiciones de baloncesto durante la celebración de los juegos y, una vez terminados éstos, de convertirse en recinto cultural, comercial y deportivo abierto a las necesidades de los pekinenses.

El afán por definir este espacio choca, como en otros ejemplos del recinto, con el interés de la organización por mantener un perfil bajo y horizontal en la zona, que no incomode a los visitantes y que fomente la comunicación visual de las diferentes sedes además de generar una escala natural, no agresiva. De este modo, los arquitectos han de construir en los cráteres artificiales creados para tal fin (manteniendo así siempre la cota de altura por debajo del nivel del suelo) y han de respetar, como punto de partida, la estructura neta y de escasa altura que conforma el bloque, si bien a partir del mismo son libres de singularizarlo como gusten. En este caso, dicha particularización se desgaja en dos aspectos diferenciados. Por un lado, en la cubierta del recinto

13. Aunque comenzado a construir en 2005, tras ganar el estudio en 2003 el concurso de ideas convocado al efecto.

se horadan doce grandes lucernarios que, desplegados en otras tantas hipérbolas de estructura acerada¹⁴, atraviesan todas las plantas del pabellón y dotan de iluminación natural al interior, al tiempo que sirven para la regeneración del aire que reciben los hasta 18.000 espectadores que pueden ocupar las gradas; aire que de este modo circula desde el exterior y facilita el bienestar de los usuarios y el ahorro energético general del edificio. Por otro lado destaca la configuración de las fachadas, concebidas a priori como gigantescas pantallas de cristal líquido aunque recubiertas después de placas de una aleación de aluminio que es capaz de reflejar el 80% del calor producido por los rayos solares y contribuir también así a mejorar el rendimiento de energía del pabellón. Sin embargo, lo que resulta más atractivo de las mismas es que, en base a la iluminación a que se las someta, la cara final del recinto resultará cambiante y siempre original: roja, amarilla, azul o verde según las ocasiones (fig. 4), con una variedad de “trajes” digna de un amplio ropero que, en virtud de tal, es capaz de mudar la percepción que se tiene a cada instante de una misma “percha”. Pero es que, por añadidura, la aspiración inicial de Burckhardt + Partner AG (no satisfecha a la postre) era exacerbar ese efecto dinámico convirtiendo estos frentes en pantallas desde las que proyectar imágenes en movimiento de los acontecimientos deportivos que tendrían lugar en la cancha así como publicidad relacionada con el gran circo olímpico¹⁵. Según los deseos de los arquitectos se convertiría a este proyecto en el set de televisión más grande del mundo¹⁶. El paradigma de la arquitectura móvil y cambiante, asociada a las bondades de la tecnología y el progreso y materialización real de la ilusión soñada en el cine futurista de un universo transgresor, colectivizado y mediatizado por la publicidad y los medios de comunicación; todo ello hubiera llegado aquí a su máximo exponente de haberse visto cumplidas las fantasías de sus autores (fig. 5).

Versátil y voluble –pero sin llegar a las cotas de legibilidad pretendidas en Pekín por Burckhardt + Partner AG- se plantea asimismo el equipo UN Studio su participación, entre 2003 y 2004, en una obra alejada de la tipología deportiva que se ha venido subrayando. Hablamos de la renovación y modernización de la fachada del centro comercial Galleria Hall West de Seúl¹⁷. Atendiendo a los principios de novedad, cambio, innovación y constante actualización del mundo de la moda, además de teniendo presente el activo contexto en que se levantan estos grandes almacenes –en el distrito Apgujeong, una zona al sur del río Han donde se concentran las sedes de las marcas más prestigiosas y algunos de los más reputados hoteles de la capital-, los promotores precisan a los arquitectos holandeses un proyecto que, partiendo de un edificio existente, insufla a éste un aliento juvenil, vanguardista y conectado con el siglo XXI. Así pues, UN Studio –en colaboración con los ingenieros estructurales de Ove Arup¹⁸- imagina una suave

14. Cuya forma recuerda a la de las canastas de baloncesto.

15. “Pabellón polideportivo Wukesong, Pekín”, AV Monografías, 109-110, 2004, p. 48 y ss.

16. http://www.burckhardtpartner.ch/en/projekte/projektliste/olympics2008/ancProject_view?cat=freizeit (21 de julio de 2010).

17. También se encargan de reordenar y rejuvenecer el interior del recinto.

18. Especializados en cuestiones técnicas de esta índole como queda reflejado en su apoyo a otros trabajos arquitectónicos tales como el Centro Nacional de Natación de Pekín, citado en el texto.

y extensa piel de discos de cristal¹⁹ que tiene la particularidad de poder iluminarse en distintos tonos. De este modo, según sean los caprichos y necesidades comerciales de los propietarios la cara del edificio se modificará por temporadas, meses, semanas o incluso podrá cambiar a lo largo de una misma jornada, pasando del aspecto reposado y elegante que muestra a la luz del día -que crea efectos de madreperla, tornasolados y también coloristas, aunque pausados- a ofrecer su presencia más animada y alegre durante la noche, cuando resplandece como una pantalla en Tecnicolor²⁰ (gracias a la tecnología de luces de ledes) con un cromatismo intenso, artificial y programado para variar y sorprender²¹. En este ejemplo el mensaje se transmite sin el soporte que brinda la palabra o la imagen identificable, si bien la fuerza del color y la codificación y estandarización de lo que éste representa resulta más que suficiente a la hora de lanzar las ideas, que son recogidas (a veces incluso de modo inconsciente) por el espectador, a favor aquí de los intereses mercantiles de la empresa²².

Dispersos por los rincones del planeta proliferan estos y otros modelos de cómo las opciones técnicas vigentes nacen y se desarrollan, dentro del campo que nos ocupa, puestas al servicio de las necesidades arquitectónicas de un mundo exigente y demandante de insólitas experiencias. El hecho de que una creación evidencie, a través de su aspecto exterior, una serie de valores o características, un posicionamiento social o difunda un mensaje asociado a aquello con lo que se quiere vincular no es nuevo en la historia de la arquitectura. Ésta, a lo largo de su trayectoria, precisamente ha cimentado gran parte de su evolución estética en dichas pretensiones: las de conseguir las muestras edificatorias más extraordinarias, modestas, grandilocuentes, excéntricas, lujosas o sobrias según cada caso, época y promotor. La casuística ahora planteada no es original en este aspecto, pues no hace más que acomodarse, como otras antes, al perfil actual del mundo aunque, eso sí, para ello se aprovecha del vasto potencial de una tecnología en constante avance y revolución que le permite aplicar procedimientos y apuestas visuales extravagantes. El mensaje silente, sin palabras pero sí con volúmenes, colores, texturas o formas; ello se mantiene (e incluso se amplía con la incorporación de la imagen en movimiento o del texto escrito), adaptándose a la contemporaneidad de los valores (cuestionables o no) de las sociedades desarrolladas del tercer milenio. Lo que se agrega como novedad al devenir de la historia de la arquitectura es la posibilidad de que dicho mensaje -aquí aposentado en la energía del cromatismo- se modifique, se atenúe o acentúe, cambie y evolucione con el paso de los hombres por el mundo, del tiempo en sí y de éste sobre el propio edificio y todo ello desde su seno, sin tener que retocar ni la apariencia ni la estructura de la obra. El arquetipo de la constructiva dinámica -no aquella que desea impri-

19. Emplean un total de 4.330 discos de vidrio.

20. The Phaidon Atlas of 21st century world architecture, Londres, 2008, p. 133.

21. <http://www.unstudio.com/nl/unstudio/projects/name/0/g/2641/galleria-department-store#text> (31 de agosto de 2010).

22. En esta línea caracterizada por ofrecer una imagen dinámica y moderna del mundo empresarial a través de la construcción de espacios activos de desarrollo, destaca asimismo el edificio de administración de Waich's Event Catering, ubicado en la localidad austriaca de Lustenau y creado en 2000 por Dietrich Untertrifaller Architekten. Sobre el mismo ver op. cit., nota 20, p. 484.

mir movilidad a su aspecto sino la que físicamente es capaz de emanarlo y transmitirlo- se está viendo materializado y, con él, no sólo se romperán antiguas barreras y se sobrepasarán fronteras edificatorias con respecto al pasado sino que, como antaño, se logrará dejar testimonio de la impronta de la actual civilización, con lo que de positivo o negativo ésta legue como recuerdo para el mañana. La capacidad de superación, la insolencia, el optimismo, la fuerza y el arrojo se unen a la inconstancia, el déficit de atención, la tendencia a la superficialidad y al consumismo excesivo o el desorden, y todo queda impreso como trasfondo de estas arquitecturas, por distintas y distantes –geográficamente hablando- que parezcan. Ello, como es comprensible, tiene su anverso y su reverso; el semblante amable de una quimera arquitectónica hecha realidad, de un edificio-lienzo o pantalla sobre el que escribir, dibujar y proyectar el presente y el futuro o de un mundo unificado y colectivo (¿más solidario?) pero asimismo el rostro preocupante de un planeta globalizado que renuncia a las señas de identidad autóctonas para desleírse en un maremágnum despersonalizado o de un orbe que manipula a sus ciudadanos, que los convierte en marionetas y condiciona su pensamiento y actuación a los mensajes que les transmite a su conveniencia. Todo lo anterior convive como dos caras de una misma moneda. El futurista, en apariencia utópico por plural e informado, para unos anhelado, justo o esperanzador y para otros aterrador, manipulador o deshumanizado mundo del cine y la literatura de ficción tiene cada vez menos de irreal y más de veraz y cotidiano. La *unidireccionalidad* del camino a hollar parece irreversible, si bien el sentido que se imprima a dicha marcha está en proceso de maduración. En manos de arquitectos y promotores queda la responsabilidad de la decisión pero sin duda también sobre los hombros de público, crítica e historiadores recae la tarea de hacer ver las luces y las sombras de un proceso que, aunque proyecta en los medios de comunicación más claros que oscuros, es evidente que también tiene de éstos.

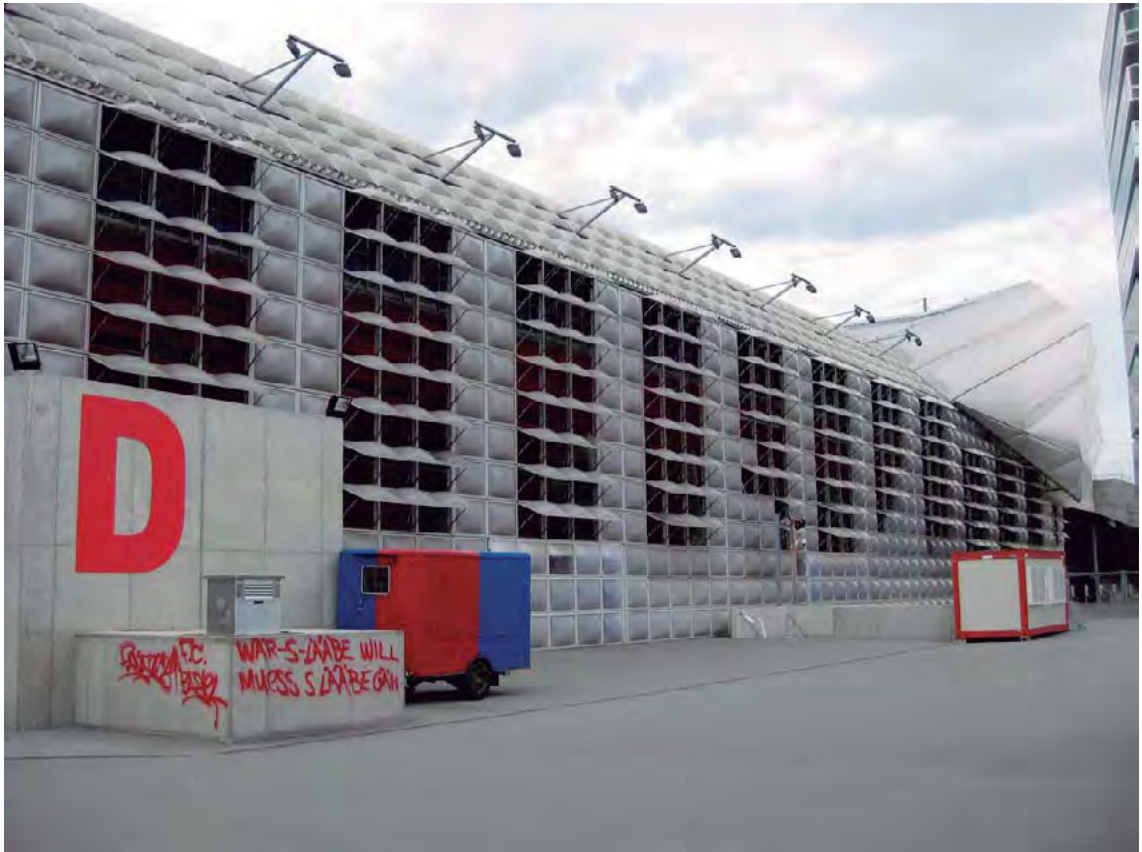


Figura 1: Jacques Herzog y Pierre de Meuron. *Estadio Sankt Jakob Park (detalle del exterior)*. 1996-2001. Basilea (Suiza). (Fotografía: A. Hepp)



Figura 2: Jacques Herzog y Pierre de Meuron. *Estadio Allianz Arena*. 2002-2005. Múnich (Alemania). (Fotografía: J. Trodel)



Figura 3: Jacques Herzog y Pierre de Meuron. *Estadio Allianz Arena (detalle del exterior. Vista nocturna)*. 2002-2005. Múnich (Alemania). (Fotografía: A. Zehetbauer)



Figura 4: Burckhardt + Partner AG. *Pabellón polideportivo Wukesong (distintos efectos del exterior. Vista nocturna).* 2003-2008. Pekín (China). (Fotografía: T. Wang)



Figura 5: Burckhardt + Partner AG. *Pabellón polideportivo Wukesong* (detalle del exterior. Vista nocturna).
2003-2008. Pekín (China). (Fotografía: T. Wang).

Los maestros alarifes del arzobispado hispalense y la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid a finales del siglo XVIII

CARLOS FRANCISCO NOGALES MÁRQUEZ
Universidad de Sevilla

Resumen: Con la creación de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, se intenta por parte del estado un control sobre todo el arte que se hace en el reino. Se implanta un sistema de títulos y estudios que nada tiene que ver con lo que había en esos momentos en los diferentes territorios que componían la corona Española, enfrentándose al sistema gremial. Habrá zonas donde esta implantación, sean aceptadas con gran velocidad, mientras que otras van a intentar escapar de ese control estatal, como será el Arzobispado de Sevilla. Los maestros de Sevilla se van a ver obligados a presentar sus proyectos a la academia, y esta va a desestimar todos ellos en favor de arquitectos académicos, sin tener en cuenta las capacidades tanto de unos como de otros, sólo el título.

Palabras claves: Academia, gremios, siglo XVIII, arquitecto, alarife (Academy, 18th century, architect and master builder or craftsmen)

Summary: *With the founding of the Royal Academy of Fine Art of San Fernando, the State attempts to control all the art that it is produced in the kingdom. A system of certificates and studies is imposed that had nothing in common with the ones already within the different territories that formed the Spanish Crown. There will be areas where this implementation was accepted rapidly but others will try to escape from this state control as it was the Archbishopric of Sevilla. Sevilla's craftsmen will be forced to present their projects to the Academy and they will all be rejected in favour of the ones from the academic architects, without taking into account the abilities from either ones, but only if they had the certificates.*

Introducción

Con las nuevas ideas borbónicas de mejorar y modernizar el país, desde el reinado de Felipe V, se van a intentar crear un sistema institucional para controlar las enseñanzas de las artes liberales. Ya en el siglo XVII encontramos unas primeras academias en Barcelona, Madrid, Valencia y Sevilla, que siguiendo el modelo de las academias italianas, van a intentar mejorar el sistema de enseñanza, principalmente la pintura. Las diferencias con estas nuevas academias que van a surgir en el siglo XVIII va a ser el cambio de modelo, pasando a tomar el francés, que trae la nueva dinastía. Según algunos autores, el objetivo último era poner a los artistas al servicio del nuevo estado, convirtiéndolos en una especie de funcionario, y sobre todo el control del estilo y el buen gusto.

Este sistema académico, se va a enfrentar de pleno al ya existente de gremios, el cual tiene todas las de perder, puesto que el primero va a tener el apoyo Real. Podríamos pensar que todas las instituciones tanto civiles como eclesiásticas del reino, se van a poner de parte de la academia y del rey, nada más lejos de la realidad. Los grandes cabildos municipales y catedralicios, arzobispos y algún que otro noble, van a ver en este sistema académico una intromisión en sus derechos y en sus economías, así como un intento de control por parte del Rey, con lo que, nunca de forma frontal se van a enfrentar al estado, pero dando pares y nones, va a intentar retrasar la implantación del sistema académico, hasta la llegada de la Real Orden de 18 de Septiembre de 1796 para el arte de la arquitectura, en la que se termina exponiendo quienes son los arquitectos y maestros de obras y quienes los albañiles y sus funciones, aunque el sistema no triunfe completamente hasta bien entrado el siglo XIX.

En el caso de Andalucía Occidental, la implantación va a ser diferente en los dos reinos que la conforman, Córdoba y Sevilla, e incluso dentro del sevillano, encontramos claras diferencias entre los dos obispados de Sevilla y Cádiz. En el caso gaditano, la implantación académica en cuestiones arquitectónicas va a ser relativamente rápida y aceptada, debido por un lado a la presencia de ingenieros militares en la capital, con formación Real, y a los aires cosmopolitas de la ciudad de Cádiz, debido al comercio, y a las importantes poblaciones de extranjeros, con lo que desde época temprana vamos a encontrar a académicos trabajando en su área de influencia.

El caso cordobés lo vemos distinto, van a ser unas élites ilustradas, las cuales desde el cabildo municipal y el obispado, van a impulsar la presencia de académicos en sus tierras.

Sin embargo Sevilla va a ser el foco de resistencia más importante a la academia. No sólo desde el cabildo municipal de la ciudad, sino también el de las grandes poblaciones de la archidiócesis como son Écija y Jerez de la Frontera, y sobre todo el Arzobispado Hispalense con su cabildo catedralicio. Nos encontramos con unas instituciones que desde tiempo inmemorial nombran sus propios maestros mayores, con sus normas y estilos. En el archivo del Palacio Arzobispal de Sevilla, vamos a encontrar continuas misivas, dirigidas tanto por el rey, como por miembros de la corte y de la academia, dirigidas al arzobispado y cabildo catedralicio, exigiéndoles el acatamiento de las órdenes reales en cuestión de titulación de sus maestros mayores, intentando obligar a que fuesen académicos los que ostentasen estos cargos, y que las reformas y nuevas construcciones debían pasar por la academia madrileña para ser aprobadas. El Arzobispado va a ir haciendo oídos sordos a estas advertencias, hasta la llegada oficial de la carta enviada por el conde de Floridablanca en 1787 recordándoles la prohibición de nombrar maestros mayores no aprobados por las Academias de San Fernando o San Carlos de Valencia, y que no pueden dirigir obras.¹ El Arzobispado, va a dar la sensación de acatar dicha orden, pero como la corte está muy lejos, en el fondo va a seguir con sus prácticas tradicionales, y sólo una mínima parte de sus obras van a pasar por la academia, sobre todo aquellas polémicas y que son denunciadas.

1. Archivo de la Catedral de Sevilla (ACS) Sección I Secretaría, Autos Capitulares Libro 150 (año 1787) pp. 23 y 24

Vamos a ir viendo pequeñas batallas en las cuales la academia va a intentar ir conquistando terreno, mandando a académicos a trabajar a este territorio esquivo. Así desde Córdoba se va a intentar conquistar las obras eclesiásticas de Écija, mandando a Ygnacio Tomás entre otros, y desde Cádiz el asalto será sobre la segunda ciudad del arzobispado, Jerez de la Frontera.

El período que aquí estudiamos es el que aparece reflejado en el libro de Actas de la Comisión de Arquitectura de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando entre 1786 y 1805. Vamos a estructurarlo por las apariciones de los diferentes maestros mayores, tanto del arzobispado hispalense como de las ciudades de su territorio y su relación con la academia. Debido a la poca extensión del trabajo nombraremos a los 5 maestros que consideramos más representativos, aunque estos no son todos los problemas que vamos a encontrar en este período. Hemos de decir que en la Academia de San Fernando no ha quedado ninguno de los dibujos presentados para su aprobación, ya que, aquellos desestimados eran devueltos a sus realizadores, y los aprobados, que en este caso no fue ninguno, eran llevados para la construcción del edificio.

Felix Caraza

Fue el arquitecto mayor de la ciudad de Sevilla, aunque gaditano de nacimiento y formación, con conocidas estancias en Madrid, donde se casó en la iglesia de San Ginés.

Sólo hemos encontrado una referencia a Felix Caraza en la comisión del 18 de diciembre de 1789, sobre la construcción de un puente sobre el arroyo Almonazar en la villa de la Rinconada. Se presentaron dos propuestas, la primera era un proyecto sin dibujo de Felix Caraza junto con el alarife Agustín Groso el año 1784, con un coste de 99.000 reales, y otro proyecto de 1788 realizado por Don Manuel Bernardo Mateo, académico, con un coste de 198.680 reales, dándose la autorización al segundo, a pesar de costar el doble, pero la realización la ha de llevar un maestro de confianza de la academia como era Don Alfonso Regalado Rodríguez, a quien lo vamos a encontrar trabajando sobre todo en la zona costera de Huelva, levantando puentes en Niebla, Gibrleón y Almonte, siempre propuesto por la academia en decremento de los maestros locales.

Lucas Cintora

Nacido en Fitero (Navarra) en 1732, se forma con su padre en Tudela, trabajó bajo las órdenes de Ventura Rodríguez en el Pilar de Zaragoza. En Sevilla trabaja en la Real Fábricas de Tabacos, para el Arzobispado en la reconstrucción de varias iglesias y campanarios y para distintas obras civiles como la transformación de la lonja sevillana en Archivo de Indias. Fue director de Arquitectura de la Real escuela de las Tres Nobles Artes de Sevilla. Por todos estos datos podemos ver como se trataba de un arquitecto que se encontraba cerca de las ideas académicas.

Aparece dos veces reflejado en las sesiones. La primera en 1786 referente a la construcción de las casas consistoriales de la villa del Castillo de las Guardas, en la actual provincia de Sevilla, presentándose como Arquitecto de la Audiencia de Sevilla, contestando la academia *“el pensamiento de Cintora es enteramente reprobable, no solo por su dis // tribucion contra regla sino tambien por la extravagancia y mal gusto de su forma; la qual podria dar un exemplo perniciosissimo a*

*los principantes incautos y frustraria en parte los esfuerzos continuos que el Rey, el Ministerio y la Academia estan haciendo para desarraigar abuso en las artes, principalmente en la de edificar. Pareció conveniente proponer al mismo tiempo que el Academico Don Manuel Machuca puede hacer nuevos diseños sin salir de Madrid con arreglo al mismo sitio y con notable economia en el gasto de ornatos inútiles y disformes.*²² Este tema de las casas consistoriales lo veremos más extensamente en la figura de José Echamorro.

En 1788 la academia no llega a tomar una decisión y la pospone sobre unas obras de construcción de un muro para contener el Guadalquivir entre Sanlúcar de Barrameda y Trebujena, porque dice que el plano que le presenta Cintora es topográfico y no muestra la calidad de la construcción y los reparos necesarios.

José Echamorro

Este carmonense estudiará con su padre, maestro de obras, en su ciudad natal, pasará por la Real Escuela de Sevilla, donde será discípulo y seguidor de Lucas Cintora. Trabajará para el Ayuntamiento Hispalense disputando con pleitos la plaza de maestro mayor con Felix Caraza, trabajará para el Arzobispado, disputando también con pleitos el puesto de Maestro de Obras con Antonio de Figueroa y Fernando Rosales. Entre sus obras podemos destacar la reforma del Arco de la Macarena y la iglesia de San Ildefonso, ambas en la ciudad de Sevilla.

Su espíritu combativo lo vamos a ver en su relación con la academia. Quizás sea el arquitecto sevillano que más aparezca en el archivo de la misma, puesto que la totalidad de sus proyectos van a ser rechazados, como vemos que les van a suceder a todos los arquitectos no académicos que trabajan en la diócesis hispalense, pero él va a ser el único de ellos que se va a revelar y rebatir a la institución, solicitando que le sea dado el título de arquitecto por parte de la academia madrileña. De echo él se va a llamar arquitecto, motivo por el cual va a ser denunciado por otros examinados en Madrid como Cayetano Vélez, diciendo que Echamorro no tenía título, pero se defenderá alegando que en su trabajo a llegado a ser nombrado Arquitecto Mayor de Fortificaciones y Edificios Militares de la plaza de Sevilla en 1816 por el Real y Supremo Consejo de Castilla, y que debido a esto por las ordenanzas del Real Cuerpo de Ingenieros se le consideraba arquitecto al igual que lo eran los examinados por las Reales academias de Madrid y Valencia, debido a ello, podía usar dicho título y trabajar como tal.³ Algunos autores consideran que Echamorro aprovechó el gran lío que había en esta época para el control de los títulos, que se va a ir intitulado según le convenga y las necesidades del momento.

Entre 1787 y 1788 van a aparecer en las actas referencias de José Echamorro respecto a las obras de las ya mencionadas casas consistoriales del Castillo de las Guardas. En Abril de 1787

2. Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (ARABASF) Comisión de Arquitectura. Libro de Actas, 1786 – 1805 Tomo III pp. 40 - 41

3. ARABASF 2-7 3 Bis Comisión de Arquitectura. Informes. Papeles varios sobre los arquitectos José Echamoros y Cayetano Vélez Bernal, relacionados con obras y pleitos en Sevilla

Echamorro presenta también dibujos para esta construcción que son desechados por “*falta de buena proporcion y de observancia de reglas*”⁴ encargándosele los nuevos diseños a Ygnacio Tomás. En enero de 1788 Echamorro escribe a la academia poniendo “*reparos y defectos en la distribución y construcción de los diseños dados por el Academico Don Ygnacio de Tomas*”⁵ y la junta replica que son correctos los dibujos del académico y que Echamorro lo que tiene es resentimiento por haber sido desaprobado. En Marzo y en dos sesiones más del mes de Mayo vuelve a atacar esta vez con el apoyo del intendente hispalense, pero la academia desestima las pretensiones del maestro mayor de la Ciudad de Sevilla.

En 1792 presentará otro proyecto para la construcción del Ayuntamiento de Higuera de la Sierra, el cual será también desaprobado al igual que el del Castillo de las Guardas por “*faltas de buena distribución, mala forma y defecto de demostración.... ninguna correlacion de lo diseñado entre si*”⁶ mandando nuevamente que fuera Ygnacio Tomás el que hiciera nuevos planos. Y once años más tarde, en 1803 también le echarán hacia atrás dos proyectos, los planos de una fuente para Montellano, y los planos de la carnicería, panadería y matadero de Osuna, pidiendo la academia que fueran realizadas ambas construcciones por un arquitecto aprobado.

Antonio de Figueroa

El último de los miembros de la familia de arquitectos barrocos más importante de Andalucía Occidental. Nieto del gran Leonardo de Figueroa, sobrino de Matías de Figueroa e hijo de Ambrosio de Figueroa. Representaba todo aquello que la academia odiaba. De formación gremial, con su padre, tío y otros maestros, fue el Maestro Mayor de obras de Albañilería del arzobispado hispalense desde 1770 aproximadamente por enfermedad de su padre y de pleno derecho desde 1775. Conocedor de la tratadística del XVII y XVIII, la cual la usaba con autoridad en sus instrucciones de obra, y gran dibujante, a partir de 1790 se vio obligado a pasar algunas de sus obras bajo el control de la Academia, la cual machacó, como a los otros maestros, con la diferencia que este era el de formación menos académica de los que aquí presentamos.

Las obras en las diferentes iglesias de la Ciudad de Écija, van a ser uno de los quebraderos de cabeza del arzobispado hispalense. Durante la segunda mitad del siglo XVIII, se van a construir de nueva planta 4 de las 6 parroquias, todos los campanarios y espadañas, símbolos de la ciudad de las torres, como se le conoce a la capital de la campiña sevillana, y va a ser el campo de batalla entre tres poderes principales: por un lado el Arzobispado Hispalense, propietarios de los edificios, por otro el gremio de alarifes y el ayuntamiento de Écija y el último poder en llegar va a ser la Academia de San Fernando de Madrid. En toda esta disputa, más que hablar del estilo de las obras, la durabilidad de las mismas, etcétera, el problema real va a ser el control de las grandes sumas de dinero que se van a mover para la realización de esta transformación tan radical que

4. ARABASF Comisión de Arquitectura. Libro de Actas, 1786 – 1805 Tomo III pp. 57 vuelta
 5. ARABASF Comisión de Arquitectura. Libro de Actas, 1786 – 1805 Tomo III pp. 81
 6. ARABASF Comisión de Arquitectura. Libro de Actas, 1786 – 1805 Tomo III pp. 204

va a sufrir la ciudad de Écija durante este período. La documentación es muy extensa y la lucha apasionante, pero no cabría en esta comunicación.

A principios de 1790 son enviados dos dibujos de la iglesia de Santa Bárbara de Écija y las advertencias de los mismos a la academia por Antonio de Figueroa para que fueran examinados. En la sesión del 30 de marzo, se considera que los papeles presentados por el Maestro Mayor del Arzobispado Hispalense son dibujos “*tosco de las líneas y la torpeza del pulso, son malos por faltas de disposición, buena forma y economía por lo qual seria mejor que el Académico Don Ygnacio de Tomas pasase desde Cordova a formar proyecto mas concertado*”⁷. Ante esta imposición, Figueroa no va a hacer presión sobre la academia, pues como hemos visto y veremos era inútil, ya que la academia va a rechazar toda obra que no sea realizada por un académico reconocido por ellos. Pero donde si va a ofrecer resistencia será en donde se siente arropado y con fuerza, y esto va a ser, sin lugar a dudas en el gremio de maestros alarifes de la ciudad de Sevilla y en el arzobispado. Así en las juntas particulares de la academia en 1792 vamos a encontrar una rogativa de Ygnacio Tomás en la cual “*Pretendía Tomás defenderse en justicia de las calumnias que dicen le han movido los Albañiles de Sevilla / que sirven al Cabildo de aquella Santa Yglesia; y no pudiendo // conseguir que se le comuniquen los expedientes de información / y representaciones que aquellas obras han causado in / curria al Rey Nuestro Señor para que se dignase de mandar / se le franqueasen estos medios y apoyos de defensa.*”⁸. En este punto vemos como lo ya comentado en la introducción era cierto. Las supuestas injurias no iban dirigidas hacia el rey, sino hacia el trabajo del arquitecto, el cual tubo varios problemas en el diseño de la iglesia, achacados por Tomás al mal trabajo de los albañiles de Écija, aunque desde nuestro punto de vista, más que la inexperiencia de los operarios, lo encontramos en las malas explicaciones del propio arquitecto al intentar colocar un tejado de estilo catalán en la sartén de Andalucía. Una característica que podemos ver en todos los arquitectos académicos que trabajan en Andalucía Occidental es que cuando algo sale mal, siempre la culpa es del operario, o del maestro encargado de la obra, o de la mala formación de los albañiles, o del mal corte de la piedra, o que los materiales eran malos, sin embargo sus proyectos son siempre perfectos, y que cuando se les ataca, como en este caso desde el gremio de la capital hispalense, no se les ataca a ellos, sino al Rey, al cual recurren urgentemente pidiendo su apoyo.

En la sesión del 12 de junio de ese mismo año, 1790, se presentaron dos diseños y un papel con su explicación realizados por Antonio de Figueroa, de la iglesia de San Juan de Écija, con un memorial del presbítero de la misma apoyando los planteamientos. La Academia los vuelve a rechazar y manda que sea el académico Manuel Turrillo el que haga los diseños. En el caso de esta iglesia, el resultado es que hasta el día de hoy no ha sido acabada, estando los muros levantados hasta la misma altura que en 1790.

7. ARABASF Comisión de Arquitectura. Libro de Actas, 1786 – 1805 Tomo III pp. 139 vuelta

8. ARABASF 124/3 Juntas Particulares, 1786 – 1794 pp. 199

Un año después, junio de 1791, Figueroa vuelve a presentar un plano para la ampliación de la iglesia parroquial de la villa de Trebujena, los cuales son rechazados por falta de alzados, y específica, que si Figueroa no los quiere hacer que lo haga un arquitecto hábil.

Otro año más tarde, junio de 1792, presentó tres dibujos para el ensanche y conclusión de la iglesia de Galaroza, pero también fueron desautorizados esta vez “*por su mala firma, falta de demostración y omisión de la fachada principal del edificio*”⁹, pero cuatro meses más tarde Manuel Martín Rodríguez¹⁰ presenta unos “*borradores*” sin explicación adjunta y estos son aprobados “*completamente*”. Aquí vemos como la rasante no es la misma para un maestro que para un académico. El primero, presente lo que presente siempre le faltará algo, el segundo con unos borradores es suficiente.

Fernando Rosales

Hijo de albañil, inició su formación gremial, alumno de la Real Escuela de las Tres Nobles Artes de Sevilla, donde consiguió el primer premio de Arquitectura en 1778, en 1801 fue profesor y en 1810 director interino. Fue Maestro Mayor del Arzobispado hispalense junto con Antonio de Figueroa, desde 1783.

En 1794 presentó tres planos para la nueva iglesia de la Nava de la Concepción, remitidos por el cura del pueblo, calculando su coste en 180.000 reales. Fue desaprobado por “*planta del edificio repetidos resaltos sin necesidad, mal gusto de ornatos de su fachada, y por ultimo poca solidez en la espadaña que la corona*”¹¹. Cuatro meses más tarde, 13 de abril de 1795, compararon nuevamente los planos de Rosales con unos borradores presentados por el académico Don Pedro García, los cuales fueron aprobados “*sin necesidad de presentarse en nueva sesión*”.¹²

Un año más tarde, en mayo de 1796 volvió a presentar tres planos para la construcción de la parroquia de Villanueva de los Castillejos. Las palabras de la academia fueron todavía mucho más duras “*Desaprobese el todo por no constar su de / mostracion de las buenas reglas del Arte indispensables en tales / edificios, y especialmente poca solidez de paredes, mala colocación / de la torre, ninguna demostracion de la altura de ella, y no ser / de mejor condicion la parte del ornato costoso y de mal gusto, fal / ta de luces, y del corte de latitud. En esta atencion se dixo / debian executarse diseños arreglados, dando comision para ello a un / Arquitecto aprobado.*”¹³

Conclusiones

Durante el final del siglo XVIII, se va a vivir una guerra entre las nuevas y las viejas ideas, entre la academia y el sistema gremial, entre el rey y los demás poderes fácticos. La lucha no es solo

9. ARABASF Comisión de Arquitectura. Libro de Actas, 1786 – 1805 Tomo III pp. 196 v

10. Académico y sobrino de Ventura Rodríguez

11. ARABASF Comisión de Arquitectura. Libro de Actas, 1786 – 1805 Tomo III pp. 261 - 262

12. ARABASF Comisión de Arquitectura. Libro de Actas, 1786 – 1805 Tomo III pp. 265 - 266

13. ARABASF Comisión de Arquitectura. Libro de Actas, 1786 – 1805 Tomo III pág. 281 - 282

por implantar un estilo, sino por el control de unos recursos. Y como toda guerra va a ser brutal. La Academia desde su poder, va a aplastar a todos aquellos que no pertenezcan a ella, dejando atrás sus capacidades, simplemente va a ser un intento de eliminar competidores y conseguir el poder. Todos los proyectos de cualquier maestro alarife o arquitecto, no perteneciente a la academia, van a ser desestimados y puestos en ridículo, y toda defensa por parte de estos maestros, va a ser tomada como un ataque al Rey. Maestros de demostrada valía y que nos han dejado monumentos espléndidos, son considerados inútiles, incluso aquellos que se formaron en el germen de la futura Academia Sevillana de Santa Isabel de Hungría.

Bibliografía

- A. Uceda de los Cobos, *La Academia y el artista*, 1991
- C. Belda Navarro y C. de la Peña Velasco, “La Visión de un mundo en crisis: los gremios frente a la academia” en IX Congreso Nacional CEHA 1992, *El Arte Español en épocas de Transición*, 1994, pp. 17 a 25
- C.F. Nogales Márquez, “Introducción a la Vida y Obra del Arquitecto Sevillano Antonio de Figueroa” en *Actas del Congreso Internacional Andalucía Barroca. I Arte, Arquitectura y Urbanismo*, 2009, pp. 365 a 372
- J. González Santos, “Aceptación y resistencia a la normativa académica entre los artistas asturianos de la segunda mitad del siglo XVIII” en IX Congreso Nacional CEHA 1992, *El Arte Español en épocas de Transición*, 1994, pp. 35 a 42
- F. Ollero Lobato, *Cultura Artística y Arquitectura en la Sevilla de la Ilustración (1775 – 1808)*, 2004
- F. Ollero Lobato, *Noticias de Arquitectura (1761 – 1780)*, 1994
- V.A. de la Madrid Alvarez, “Los conflictos para la implantación de la normativa académica en Asturias en la segunda mitad del siglo XVIII” en IX Congreso Nacional CEHA 1992, *El Arte Español en épocas de Transición*, 1994, pp. 27 a 34.

MIRANDO A CLÍO. EL ARTE ESPAÑOL ESPEJO DE SU HISTORIA
Los maestros alarifes del arzobispado hispalense y la Real Academia de
Bellas Artes de San Fernando de Madrid a finales del siglo XVIII
Carlos Francisco Nogales Márquez



Foto 1.- Ayuntamiento de Castillo de las Guardas (Sevilla). Estado actual del edificio.
Tubo planos realizados por los Arquitectos Lucas Cintora, José Echamorro e Ygnacio Tomás. Siglo XVIII

MIRANDO A CLÍO. EL ARTE ESPAÑOL ESPEJO DE SU HISTORIA
Los maestros alarifes del arzobispado hispalense y la Real Academia de
Bellas Artes de San Fernando de Madrid a finales del siglo XVIII
Carlos Francisco Nogales Márquez



Foto 2.- Ayuntamiento de Higuera de la Sierra (Huelva).
José Echamorro realizó unos planos rechazados por la academia. Siglo XVIII

MIRANDO A CLÍO. EL ARTE ESPAÑOL ESPEJO DE SU HISTORIA
Los maestros alarifes del arzobispado hispalense y la Real Academia de
Bellas Artes de San Fernando de Madrid a finales del siglo XVIII

Carlos Francisco Nogales Márquez



Foto 3.- Iglesia de Santa Bárbara de Écija (Sevilla). Edificio diseñado por Ygnacio Tomás en 1790. Fue la primera iglesia Ecijana en la que el arzobispado hispalense perdió el control sobre la construcción de la misma. Siglo XVIII



Foto 4.- Iglesia de San Juan de Écija (Sevilla). Estado actual del edificio, como quedó tras la desestimación de las obras proyectadas por Antonio de Figueroa, y el recubrimiento de las mismas en estilo académico por los diseños de Ygnacio Tomás. Siglo XVIII



Foto 5.- Iglesia Parroquial de la Concepción de Trebujena (Cádiz). Estado actual. Las reformas de Antonio de Figueroa fueron desestimadas, pasando sus proyectos a un arquitecto académico. Siglo XVIII

Arte latinoamericano e identidad: Balance de un debate crítico

JOSÉ LUIS DE LA NUEZ SANTANA
Universidad Carlos III de Madrid

Resumen: Este artículo se plantea como una visión de síntesis de aportaciones significativas de la crítica latinoamericana reciente sobre el tema de la identidad a partir de varios ejes temáticos. El primero de ellos, gira en torno a la dicotomía modernidad/ postmodernidad y el segundo se centra en la globalización como asunto de referencia. También interesa la imagen que se ha dado a conocer del arte latinoamericano en los circuitos internacionales, prestando atención a los estereotipos que sobre él se han creado y las distintas alternativas propuestas.

Palabras claves: Identidad, modernidad, postmodernidad, globalización, hibridación, desterritorialización, multiculturalismo, arte popular

Summary: *This article is conceived as an overview of significant contributions of recent Latin American criticism on the issue of identity from various viewpoints. Firstly, it centres on the modernity/postmodernity dichotomy and then it focuses on globalization. It also concerns itself with the way Latin American art has been portrayed in the international circuits, dealing with the stereotypes that have been created about it and the various alternatives proposal.*

Keywords: *Identity, modernity, postmodernity, globalization, hybridization, deterritorialization, multiculturalism, popular art.*

El tema de la identidad ha protagonizado el debate de la crítica artística latinoamericana en innumerables ocasiones a lo largo del siglo XX, si bien este debate presenta rasgos bien distintos según consideremos la época moderna o bien la que se abre con la irrupción de la postmodernidad y la expansión de la globalización. En cualquier caso, se trata de un asunto que, considerando todas las revisiones profundas que se quieran y los nuevos enfoques interpretativos a que se ha visto sometido, ha seguido estando muy presente en la agenda de los teóricos del arte y la crítica latinoamericana de las últimas décadas, como así lo demuestran la celebración de distintos seminarios o simposios y varios proyectos editoriales dados a conocer durante este periodo¹. Nos interesa a nosotros presentar en las líneas que siguen una muestra significativa

1. Valgan como ejemplo importantes los compendios de textos editados por Gerardo Mosquera (*Beyond the Fantastic*, 1995, y *Adiós identidad: Arte y cultura desde América Latina*, 2001). También merece destacarse *Arte-latina*, programa avanzado de cultura contemporánea celebrado por el Museo de Arte Moderno y la Universidad Federal de Río de Janeiro (2000), congreso en el que se debatieron distintos aspectos relacionados con el tema de la identidad.

de las aportaciones de la crítica en torno a este asunto, siguiendo para ello el trabajo de autores tan destacados como Ticio Escobar, Nelly Richard, Gerardo Mosquera, Mari Carmen Ramírez y Néstor García Canclini. Sin pretender ser exhaustivo –algo imposible en un texto de estas características–, guiaremos nuestro análisis a través de varios núcleos temáticos fundamentales con el fin de subrayar cuáles son las principales líneas de argumentación que el tema de la identidad ha ido suscitando. El primero de ellos se refiere a la dicotomía modernidad/postmodernidad. Las grandes diferencias existentes entre los planteamientos que cada una de estas direcciones críticas señalan afectan directamente a la definición de la identidad, que se convierte en un concepto clave para entender la complejidad de la controversia crítica. En un segundo momento tomaremos como referencia el contexto de la globalización, que ha propiciado también un interesante debate sobre lo identitario, sobre todo en torno al fenómeno de la hibridación cultural. Algunos de los críticos señalados se han interesado asimismo por la imagen del arte latinoamericano en la escena internacional, en algunos casos con la intención de desvelar la naturaleza de los estereotipos con los que se identifica lo latinoamericano, y en otros tratando de reconocer su inserción idónea en los circuitos artísticos globalizados.

Modernidad/postmodernidad

Una parte significativa del debate a propósito del tema de la identidad en el arte latinoamericano que recoge la crítica de estos años se interpreta a partir de la dialéctica creada entre modernidad y postmodernidad, entendiendo esta como superación de la primera por implosión de sus categorías modélicas de referencia en el mundo contemporáneo. La crisis de la modernidad crea no solamente nuevas expectativas para el arte latinoamericano desde la visión postmoderna; también una reflexión retrospectiva de calado sobre el significado histórico que la modernidad ha tenido en el continente. En cualquier caso, los análisis que podemos estudiar al respecto pasan por la reconsideración de las asimetrías entre centro y periferia y su supuesta superación, certeza esta sobre la que se ciernen fundadas dudas.

Plantea Nelly Richard cómo el discurso moderno, creado a partir de unas condiciones económicas y sociales ligadas al desarrollo del capitalismo industrial y multinacional y basado en una exacerbación de lo nuevo, respondía a una elaboración histórica de una racionalidad y coherencia temporal muy distinta de la vivida en América Latina. Aquí la modernidad europea no puede sentirse más que como algo artificial, pues las que dominan son “estratificaciones irregulares y discontinuas de una historia cruzada de múltiples pasados sedimentados en memorias fragmentarias y mestizas”²; en suma, la modernidad se vivió siempre aquí como algo “*disociativo* por quienes aspirarían a la coherencia de un sistema identificador de lo «propio»”³. Por eso la autora chilena reconoce que, en su lado más crítico, la desconfianza hacia la modernidad y su

2. Nelly Richard, “Modernidad, postmodernidad y periferia”, en *La estratificación de los márgenes*, Santiago de Chile, Francisco Zegers Editor, 1989, p. 40.

3. *Ibidem*, p. 41.

difícil implantación en América Latina se ha visto acompañada de diversas afirmaciones identitarias esencialistas que le achacan el haber impedido su manifestación plena. Caben aquí los discursos indigenistas, los valedores de la tradición o los de la pureza de lo popular. Se trata de la reivindicación de una autenticidad cultural que remite a unos orígenes primigenios y que se ha visto desvirtuada por la implantación de lo moderno como elemento extraño a esta realidad. En todo caso, más allá del mayor o menor interés por la renovación que estos discursos muestran, todos responden a un “esquema dualista que contrapone categorías-esencias derivadas de la oposición entre lo propio (internalidad) y lo ajeno (externalidad), tales como lo local (lo auténtico) y lo internacional (lo falso), el pasado (raíz vernacular) y el presente (disolución de los nexos de pertenencia comunitaria), la cultura popular (arraigo nacional) y la cultura de masas (dispersión comunicativa), etc.”⁴

No cabe, sin embargo, identificar estas posturas con un estado general de la cultura artística latinoamericana de las últimas décadas, por más que algunos críticos o teóricos del arte, como Juan Acha o Mirko Lauer, sigan apostando por la definición de una especificidad latinoamericana en el ámbito artístico, con especial atención hacia lo popular⁵. En realidad, el principal debate en el que se ve implicada la crítica artística ahora es el que suscita el pensamiento postmoderno, que rompe con las visiones totalizadoras y universales de la realidad artística que había impuesto la modernidad hegemónica y exalta el valor de la diferencia. Por eso podrá decir Richard que el “desmontar el canon para exhibir la violencia representacional de la cual lo Universal impone su jerarquía a costa del silenciamiento y tachaduras de la diferencia; potenciar las *luchas interpretativas* que se desatan en los márgenes de la representación oficial para cuestionar el monopolio de una categoría superior”⁶ han estado entre los objetivos de la crítica postmoderna.

Desde los nuevos posicionamientos de esta crítica se ha procedido a una revisión histórica de las aportaciones de la modernidad latinoamericana, desvelándose ahora en qué medida las incorrecciones y las heterodoxias de sus resultados, provocadas por una asimilación impura de los modelos centrales, han adelantado en gran medida la sensibilidad postmoderna. El crítico Gerardo Mosquera ha señalado cómo en realidad esta resignificación de los lenguajes de la vanguardia emitidos desde los centros hegemónicos es un fenómeno propio de los territorios periféricos y tiene en América Latina el ejemplo por antonomasia, “debido a su problemática relación de identidad-diferencia con Occidente y sus centros, en virtud de la especificidad de su historia colonial. La «antropofagia» cultural consciente y selectiva proclamada por los modernistas brasileños en los años veinte ha sido una constante de los modernismos latinoamericanos, curiosamente pre-

4. *Ibíd.*, p. 43.

5. Valgan como ejemplos indicativos de esta orientación el texto de Juan Acha publicado en *Hacia una teoría americana del arte* (Buenos Aires, 1991) y los de Mirko Lauer aparecidos en la edición citada de Gerardo Mosquera *Beyond the Fantastic* (Londres, 1995)

6. Nelly Richard, “El régimen crítico-estético del arte en el contexto de la diversidad cultural y sus políticas de identidad”, en Simón Marchán (comp.), *Real/Virtual en la estética y la teoría de las artes*, Barcelona, Paidós, 2005, p. 117.

postmoderna”⁷. Se procede, por tanto a una relectura de este pasado moderno, insistiendo no tanto en la vinculación con los lenguajes establecidos desde la vanguardia hegemónica (algo que no se niega) como en aquella otra parte hasta ahora despreciada que tiene que ver con la presencia de lo singular o lo propio que condiciona y altera la pureza de los estilos originales. El mismo Mosquera nos ilustra sobre estas reconsideraciones de la crítica en su estudio sobre el artista cubano Wifredo Lam. Su aportación ha sido siempre interpretada por la historia del arte canónica a través de su participación en el movimiento surrealista, o valorando sus relaciones con Picasso, mientras quedan en un segundo plano todos aquellos aspectos que responden a su particular visión de la vanguardia desde claves identitarias que responden a sus orígenes afroamericanos. La propuesta de Mosquera revierte los análisis tradicionales sobre la obra de este artista, planteando un enfoque en el que se privilegia su ligazón a la cultura caribeña como elemento determinante en la conformación de su producción más característica. La pintura de Lam, señala el crítico cubano, “construye identidad asumiendo lo diverso desde lo no occidental, una respuesta fecunda a los problemas crónicos del Yo en América Latina, tan a menudo extraviada entre el mimetismo euronorteamericano, el repudio a Occidente, la utopía de la «raza cósmica» o el nihilismo de sentirse en medio de un caos”⁸.

En la medida en que el nuevo pensamiento crítico postmoderno exalta la alteridad y la hibridez cultural y pone en entredicho los discursos uniformadores y universalistas con los que se había revestido de autoridad el eurocentrismo, cabe pensar en una nueva situación favorable para la cultura latinoamericana, que se vería ahora liberada de la servidumbres impuestas por las tradicionales relaciones de dependencia y las asimetrías entre centro-periferia tan propias de la modernidad. Sin embargo, resulta discutible deducir de la crisis de la modernidad un debilitamiento de los poderes de decisión e influencia de los centros hegemónicos, que a través de su aparato institucional (universidades, museos, editoriales) siguen autorizando una interpretación de la realidad artística, por muy plural y heterogénea que sea esta. Ya advertía a este respecto Nelly Richard cómo esta exaltación de lo descentrado en la cultura postmoderna “llega a ser algo más que un mero subterfugio retórico en circunstancias en que el Centro -aunque se valga de la figura del estallido para metaforizar su más reciente descomposición- sigue funcionando como base de operaciones y puesto de control del discurso internacional”⁹. Y es que a pesar de que se puede constatar “una desterritorialización de los signos del poder, esto no significa que estos

7. Gerardo Mosquera, “Robando del pastel global. Globalización, diferencia y apropiación cultural”, en José Jiménez y Fernando Castro, *Horizontes del arte latinoamericano*, Madrid, Tecno, 1999, p. 64.

8. Gerardo Mosquera, “La apropiación afroamericana del modernismo: Wifredo Lam”, en AA.VV., *Arte, Historia e Identidad en América Latina*, XVII Coloquio Internacional de Historia del Arte, México, Universidad Nacional Autónoma, 1994, p. 537.

9. Nelly Richard, “Latinoamérica y la postmodernidad: la crisis de los originales y la revancha de la copia”, en AA.VV., *La estratificación...*, op. cit., p. 58.

signos dejaron de operar como marcadores de dominación¹⁰. Desde estos supuestos debe entenderse la perpetuación de muchos de los estereotipos con los que se reconoce lo latinoamericano en la escena internacional, como veremos posteriormente.

Ticio Escobar aborda el tema de las relaciones entre centro y periferia desde un planteamiento en el que empieza por reconocer, como ya apuntaba Richard, que las asimetrías entre los poderes centrales de decisión y la periferia no se han diluido. Pese a ello, las profundas transformaciones sociales de las últimas décadas, marcadas por los fenómenos migratorios y la consiguiente inserción de poblaciones procedentes del Tercer Mundo en las áreas desarrolladas, sitúan estas relaciones polarizadas en un marco nuevo, multicultural y transterritorial, lo que obliga a su reevaluación. Defiende el crítico paraguayo la demarcación de determinadas estrategias de respuestas a los poderes hegemónicos desde el lado de la cultura latinoamericana que vayan más allá de las oposiciones abstractas y se basen, por el contrario, en la oportunidad de circunstancias históricas concretas. Por tanto, “no se trata, pues, de impugnar lo que viene del Norte porque viene de allí, sino porque conviene o no a un proyecto propio. Sobre este supuesto, la negociación se vuelve instrumento cotidiano de las identidades en la difícil arena global: permite (exige) crear sistemas de alianzas provisionales, apropiarse de imágenes o discursos ajenos, desconocerlos, tergiversar su sentido o reinscribirlo en otro lugar, renovar las tácticas de la presión y los argumentos de la protesta, replegarse para buscar un flanco mejor de acometida¹¹”.

Las identidades en el contexto de la globalización

No es difícil encontrar en la reciente teoría cultural latinoamericana continuas alusiones al fenómeno de la globalización, que por su dimensión económica, política y social se manifiesta como el gran espacio marco de la historia actual planetaria. Se trata, pues, de una referencia ineludible que afecta de lleno, como es lógico pensar, a la cuestión de la identidad. En todo caso, el concepto se presta a una diversidad de interpretaciones, que van desde la consideración de sus límites temporales, pasando por la valoración de sus consecuencias para la cultura, hasta las conclusiones más o menos predictivas que apuntan a la conformación de una sociedad nueva. Para Néstor García Canclini, la globalización sólo puede entenderse en un espacio internacional en el que se impone un desarrollo frenético de las comunicaciones y la información, a la vez que se consolida un mercado mundial desterritorializado de bienes y los mensajes. Según el antropólogo argentino, las valoraciones que sobre la globalización se han hecho apuntan en dos direcciones bien distintas, pues si en un caso podemos encontrarnos con los que “identifican la globalización con el neoliberalismo (un solo modelo económico y político para países desarrollados y subdesarrollados, si no quieren quedar fuera de la economía mundial)”, en otro estaría “la de quienes

10. Nelly Richard, “La puesta en escena internacional del arte latinoamericano: montaje, representación”, en *Arte, Historia e Identidad...*, op. cit., p. 1015.

11. Ticio Escobar, *El arte fuera de sí*, Asunción, Fondec, 2004, p. 76.

se despreocupan de que no constituya una paradigma de acuerdo con el principio postmoderno que acepta la reducción del saber a la coexistencia de narrativas múltiples¹².

No son pocos los críticos que se hacen eco de una visión de la globalización como fenómeno uniformador que amenaza con la preservación de las identidades diversas. “En la fase actual de la globalización –escribe Gerardo Mosquera– lo que se teme es una radicalización planetaria hacia una suerte de cultura internacional homogeneizada desde los Estados Unidos. Esa tendencia acabaría eliminando las tradiciones locales como reservorios de identidad¹³”. Por su parte, Mari Carmen Ramírez, basándose en los estudios de la socióloga Saskia Sassen, alerta sobre el control casi monopolístico que ejerce los Estados Unidos sobre el mercado de las industrias culturales, que condicionan el gusto del consumo cultural a nivel planetario. Este fenómeno iría en contra de una “deseable multiplicidad de alternativas tal y como se produjeron hasta el momento en que la globalización irrumpe¹⁴”. Sin embargo el desarrollo de este asunto por los mismos críticos dista mucho de ser coincidente y revela hasta qué punto la globalización ha suscitado consideraciones de una gran diversidad cuando atiende sobre todo a la incidencia que esta tiene sobre la cultura. Por un lado, Gerardo Mosquera, aún reconociendo los peligros de esa tendencia uniformadora que conlleva la globalización, apunta una interpretación en su análisis que revela la complejidad de una realidad que dista mucho de ver en aquella el resultado de una dominación cultural sin fisuras. Entiende Mosquera que la cultura en la era de la globalización se manifiesta como un campo lleno de tensiones de poder entre “la metacultura occidental extendida y la pluralidad cultural del mundo¹⁵”; de modo que, lejos de la temida uniformización que algunos proclaman, a lo que asistimos es a un proceso en el que se manifiestan “la asimilación, el tokenismo, la rearticulación de la hegemonía, la afirmación de las diferencias, la crítica al poder y las apropiaciones y resemantizaciones hacia todos los lados entre otras tensiones¹⁶”. No cabe, con todo, confundir este proceso dinámico y enormemente variado con una recuperación o actualización de identidades ya conocidas, pues todo está ahora señalado por los fenómenos de hibridación y resignificación. Distingue el crítico cubano hasta tres formas distintas de ruptura con la tendencia a la homogeneización con la que se quiere identificar la globalización. La primera de ellas atiende a la manera heterodoxa con la que desde posiciones subalternas se interpreta la metacultura occidental. La segunda se caracteriza por la “apropiación, transformación y resemantización de la cultura globalizada desde los centros¹⁷”. Mosquera entiende que el territorio por excelencia donde se presentan

12. Néstor García Canclini, *La globalización imaginada*, Buenos Aires, Paidós, 1999, p. 48.

13. Gerardo Mosquera, “Islas infinitas: sobre arte, globalización y cultura”, en Francisco Jarauta (ed.), *Mundialización y periferia*, Arteleku Cuadernos 14, Diputación Foral de Guipúzcoa, 1998, p. 124.

14. Mari Carmen Ramírez, “Identidad o legitimación. Apuntes sobre globalización y arte en América Latina”, en AA. VV. *Artelatina*, Programa avanzado de cultura contemporánea de la Universidad Federal de Río de Janeiro, Museo de Arte Moderno, Academia Latinidade, noviembre de 2000 (<http://www.pacc.ufri.br/artelatina>).

15. Gerardo Mosquera, “Islas infinitas...”, op cit., p. 133.

16. *Ibidem*.

17. *Ibidem*, p. 135.

estos fenómenos es América Latina, que cuenta con los precedentes a este respecto que remiten a los inicios de la época colonial. Una última forma de esta pluralidad de situaciones interculturales que se dan en la globalización es la que está caracterizada por la expansión internacional de lo local desde la periferia, algo que se explica por el progreso de las comunicaciones, los intercambios económicos y los procesos migratorios. Una gran diversidad de productos culturales (desde las artesanías hasta las telenovelas) así lo atestiguan.

Por lo que se refiere a Mari Carmen Ramírez, su estudio gira en torno al concepto de legitimación de las identidades cuando se interesa por los efectos de la globalización en el arte, lo que considera más importante que abordar una supuesta crisis de aquellas. Para la crítica puertorriqueña existe una visión optimista del mundo global según el cual el imponente desarrollo tecnológico habría permitido la creación de un espacio horizontal en el que sería factible una relación multicultural, de modo que “la identidad no se afirma ni se impone, sino más bien se negocia”¹⁸. La realidad, advierte Ramírez, es bien distinta, pues siguen siendo determinantes la acumulación y la hegemonía como factores definitivos de la legitimación del arte. Siguiendo a la ya citada Sassen, subraya cómo asistimos ahora a un debilitamiento de las funciones atribuidas hasta ahora al Estado Nacional y a la irrupción de una red de ciudades globales (Tokio, Nueva York, Londres, etc.), que son las que articulan los nuevos centros de poder. “Estas ciudades ilustradas –explica Ramírez- ya no operan como centros de la cultura o la política de sus países respectivos. Integran, en cambio, un complejo sistema o red de negociación del capital global”¹⁹. Le interesa a esta autora destacar también cómo este fenómeno se ha ido generando al mismo tiempo que se iba fortaleciendo el liberalismo económico como motor de la globalización. En este marco se produce la integración del arte latinoamericano en la escena internacional. Se trata, en todo caso, de una integración limitada, pues afecta a un porcentaje pequeño de los artistas latinoamericanos en activo. Es más, “para la mayor parte de los creadores que continúan operando dentro del contexto y las tradiciones locales, el problema de la legitimación, aunque concreto y fundamental, sigue siendo una abstracción inalcanzable”²⁰.

En todo caso, no parece que del razonamiento de Ramírez se pueda deducir una interpretación de la globalización como un fenómeno homogeneizador que acabará por disolver las diferencias identitarias. Una conclusión como esta parecería demasiado aventurada y carece de fundamentos de peso para ser sostenida con seriedad. Bien señala García Canclini que los flujos migratorios tienen un límite y “ni siquiera dentro de la economía puede generalizarse la idea de que la globalización sustituya a las naciones y vivamos en un mundo sin frontera”²¹. En realidad, como apuntaba Mosquera, son los estudios que atienden a los entrecruzamientos culturales los

18. Mari Carmen Ramírez, op. cit.

19. *Ibidem*.

20. *Ibidem*.

21. Néstor García Canclini, *La globalización imaginada*, op. cit., p.53.

que adquieren ahora en la teoría artística especial relevancia, poniendo en cuestión las propuestas que insisten en la pervivencia de las formas identitarias puras.

● Hibridación

Efectivamente, si hay un concepto clave en la teoría de la cultura que toma como referencia el contexto de la globalización, este es el de «hibridación». García Canclini identifica la hibridación con “procesos socioculturales en los que estructuras o prácticas discretas, que existían en forma separada, se combinan para generar nuevas estructuras”²². Como ya adelantamos, el fenómeno de la hibridación cultural es consustancial a la historia de América Latina desde el momento en que se inició la colonización europea, pero es ahora, con la exacerbación de las comunicaciones y las migraciones cuando adquiere una importancia nunca antes vista en el espacio global. Apunta García Canclini que el concepto de hibridación viene a incluir otros usados por la antropología y la historia, como son el de mestizaje, sincretismo y creolización, lo que se explica porque “parece más dúctil para nombrar esas mezclas en las que no sólo se combinan elementos étnicos o religiosos, sino que se insertan con productos de las tecnologías avanzadas y procesos sociales modernos y posmodernos”²³.

Qué duda cabe que el concepto de hibridación se opone frontalmente al de identidad cuando esta se entiende como esencia que define la autenticidad cultural de un territorio; incluso “pone en evidencia el riesgo de delimitar identidades locales autocontenidas o que intenten afirmarse como radicalmente opuestas a la sociedad nacional o la globalización”²⁴. Si atendemos al mundo latinoamericano, el fenómeno de la hibridación se ve contestado desde dos posiciones bien diferentes, según el autor argentino. Por un lado, la de quienes exaltan la pervivencia de las tradiciones y apuestan por una idea de patrimonio puramente conservacionista, convencidos de que los elementos distintivos nacionales han sido depurados por la historia y deben ser preservados. El colmo de esta postura que mira al pasado –continúa este autor- sería la de aquellos que defendieron durante la celebración del Quinto Centenario la recuperación de las formas de vida indígenas anteriores al descubrimiento. Sin llegar a esos extremos, en general todas las repúblicas latinoamericanas han afirmado su nacionalismo de origen decimonónico en un conjunto de señas identitarias idealizadas cuya conservación ha sido uno de los grandes acicates para el desarrollo del coleccionismo folclórico. Por otro lado estarían los que se vuelcan de manera incondicional en un afán modernizador y ven en la continuidad de actividades como la artesanía una rémora de un pasado preindustrial que debe ser dejado atrás cuanto antes mediante el progreso industrial y tecnológico. Estos dos posicionamientos, bien diferentes entre sí, son una muestra de la forma equivocada con la que se afronta muchas veces la cuestión cultural latinoamericana, pues am-

22. Néstor García Canclini, *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, Buenos Aire, Paidós, 2001, 2ª ed., p. 14.

23. Néstor García Canclini, “Noticias recientes sobre la hibridación”, en AA.VV., *ArteLatina..*, op cit.

24. Néstor García Canclini, *Culturas híbridas...*, op. cit., p. 17.

bas han llevado, según García Canclini, a rotundos fracasos: “Tales fracasos se deben a que esa disyuntiva no toma en cuenta la heterogeneidad multitemporal constitutiva de las sociedades latinoamericanas ni la consiguiente hibridación social y cultural”²⁵. La hibridación, sin embargo, no puede absolutizarse. Estos procesos tienen un límite, de modo que “una teoría no ingenua de la hibridación es inseparable de una conciencia crítica de sus límites, de lo que no se deja o no quiere o no puede ser hibridado”²⁶. Ticio Escobar también ha mostrado sus reticencias frente a las explicaciones que algunos ha dado de la hibridez y la fragmentación. Por lo que se refiere a la primera, lamenta este crítico cómo se ha fomentado, sobre todo desde los Estados Unidos, una exaltación de sus posibilidades que resulta realmente equívoca, pues “abolidos todos los lindes interculturales, entremezclados todos los símbolo, el panorama global es concebido como un enorme revoltijo, una nueva totalidad en cuyo enmarañado interior resulta imposible identificar señas de identidad alguna”²⁷. Por otra parte, la “absolutización del fragmento” se entiende en un contexto en que se prodigan los particularismos de género, etnia, opción sexual, etc., y queda arrumbada la idea ilustrada de la emancipación universal. “Por eso, encerradas en sí, las posiciones que exaltan la fragmentación y la consideran una categoría autosuficiente, terminan promoviendo la desarticulación de las demandas particulares y estorbando la posibilidad de que compartan ellas un horizonte común de sentido”²⁸.

En sintonía con los procesos de hibridación debemos entender las transformaciones de la cultura popular, tema este que ha promovido una interesante producción teórica, como lo demuestran las aportaciones de Ticio Escobar y García Canclini. Aunque persisten las argumentaciones que sostienen la necesidad de preservar el patrimonio popular en la órbita de una pureza de rasgos específicos que destacan su autonomía frente a las formas del arte culto²⁹, lo que prevalece en los estudios del arte popular es un reconocimiento de la influencia poderosa de los medios de comunicación. “Es indudable –escribe Ticio Escobar– que las industrias culturales han devenido un factor fundamental en la transformación de los imaginarios y las representaciones sociales, y aún en la constitución de nuevas identidades culturales. Este hecho determina que una parte importante de lo cultural popular se encuentre hoy configurada por pautas y discursos provenientes de la cultura industrializada”³⁰. Para García Canclini, lo que se impone en las últimas décadas es una evolución del arte culto y el popular en una dirección que supone la desaparición de las fronteras nítidas entre ambos, lo cual no condiciona su pervivencia. En gran medida, tanto lo culto

25. Néstor García Canclini, “La historia del arte latinoamericano hacia un debate no evolucionista”, en AA. VV., *Quinta Bienal de la Habana*, 1994, p. 40.

26. Néstor García Canclini, “Noticias recientes de la hibridación”, en AA.VV., op. cit.

27. Ticio Escobar, “Acerca de la modernidad...”, art. cit., p. 119.

28. *Ibidem*.

29. Vid. los textos del argentino Adolfo Colombres en *Sobre la cultura y el arte popular* (Buenos Aires, 2007).

30. Ticio Escobar, *El mito del arte y el mito del pueblo*, Santiago de Chile, Ediciones metales pesados, 2008, 2ª ed., p. 12

como lo popular se manifiestan a través de una cultura visual generalizada en la que “la tendencia a la uniformidad coexiste con las diversas identidades en que se reconocen los sujetos sociales, se apropian de lenguajes heteróclitos, siguen manifestando sus códigos de representación y sus estilos narrativos”³¹. Incluso, si valoramos el arte popular desde su concepción más tradicional y consideramos la contribución artesanal, tampoco tiene mucho sentido pensar en un declive de esta producción que apunte a su desaparición, como temían algunos defensores del folclore en la década de los setenta. Como señala el citado autor, la expansión del mercado no solamente no ha hecho desaparecer todo este tipo de producciones, como se temía, sino que, al contrario, se constata una expansión. Por eso, “más allá de las variadas motivaciones de cada sector –afirmar su identidad, marcar una definición política nacional-popular o la distinción de un gusto refinado con arraigo tradicional, lo cierto es que esta ampliación del mercado contribuye a extender el folclore”³².

En la órbita de la hibridación cultural encontramos dos fenómenos que han estado presentes también en los debates de la crítica artística: la desterritorialización y el multiculturalismo. El primero se explica sobre todo por el auge de las migraciones y la porosidad creciente de las fronteras. La desterritorialización supone un escenario cultural cambiante, donde resulta imposible establecer formas identitarias ligadas a espacios cerrados. La diferencia –escribe Ticio Escobar– es formulada “a partir de posiciones transitorias y sobre suelo inestable. Impulsada por la reorganización transnacional de los mapas, la desterritorialización implica el desmontaje de las grandes oposiciones (y las grandes síntesis) así como la emergencia de entremezclados conflictos multifocales”³³. Seguramente, uno de los ejemplos más interesantes de cultura desterritorializada es el que se manifiesta en la frontera entre México y los Estados Unidos. Como reconoce García Canclini³⁴, los desplazamientos interculturales que se producen en este territorio desvelan una situación dolorosa de desempleo y desarraigo, pero también una actividad cultural muy viva. Sin embargo, no parece fácil evaluar los resultados de estas interacciones culturales. De hecho, encontramos muy optimista la visión del antropólogo argentino cuando escribe, en 1993, sobre las posibilidades de algunos artistas latinos en el marco cultural norteamericano. Su “calidad y aptitud para hacer interactuar la cultura con la simbólica moderna y postmoderna –afirma– los incorpora al *mainstream* norteamericano”³⁵. En realidad, la historia del arte norteamericano contemporáneo, pese al auge creciente de la cultura latina, se sigue mostrando muy reticente a incorporar al muestrario de sus aportaciones la de estos creadores. Incluso, en el caso de una cultura tan asentada como la chicana, que ha obtenido un reconocimiento indudable y ha conseguido

31. Néstor García Canclini, *El debate postmoderno en Iberoamérica*, Quito, Fondo Editorial C.C.E, 2000, p. 20.

32. *Ibidem*, p. 18.

33. Ticio Escobar, “Acerca de la modernidad y del arte: cuestiones finiseculares”, *Casa de las Américas*, n° 214, La Habana, enero-marzo de 1999, p. 114.

34. Véase el estudio que le dedica a este tema en *Culturas Híbridas* (op. cit., pp. 281-297).

35. Néstor García Canclini, “Escenas sin territorio. Estética de las migraciones e identidades en transición”, en AA.VV., *Art from Latin America. La cita transcultural*, Sidney, Museum of Contemporary Art, 1993, pp. 31-32.

afirmarse a partir de sus especificidades, cualquier análisis historiográfico sobre su repercusión como fenómeno cultural y artístico en el medio estadounidense nos desvelaría un grado muy alto de autosuficiencia a la par que una limitada capacidad para integrarse en la *mainstream*.

Por otro lado, la valoración de la desterritorialización como fenómeno a estudiar en relación con la expansión de la globalización no puede significar la clausura de muchos temas relacionados con el territorio. “Hay cuestiones –escribe Ticio Escobar- cuyo tratamiento exige la consideración de las figuras del suelo y las fronteras”³⁶, como sucede con la demanda de los pueblos indígenas o la ejecución de determinadas políticas culturales. El propio García Canclini llega a reconocer que “necesitamos definir identidades, ver quiénes somos, necesitamos arraigo en territorios por más desterritorializada que esté la sociedad contemporánea”³⁷.

También el multiculturalismo ha provocado en las últimas décadas interesantes aportaciones en torno a su significado y las perspectivas que ofrece como fenómeno social y cultural complejo. García Canclini –de todos los autores seleccionados el más preocupado por el tema- enfoca todo lo concerniente a lo multicultural sin olvidar la perspectiva histórica, sobre todo cuando se habla de América Latina, donde la convivencia de etnias es un hecho secular que tiene su arranque con la llegada de los europeos y el inicio de la colonización. Distingue este autor dos formas distintas de explicar la multiculturalidad en el tiempo presente. La primera de ellas, la más comúnmente aceptada, es la que se refiere a la convivencia de grupos étnicos diversos en un mismo espacio, algo que es propio de países con importante población indígena. Otro enfoque del multiculturalismo “tiene que ver con el acceso segmentado y desigual a los bienes y mensajes de la modernidad que están en principio ofrecidos a todas las sociedades del mundo”³⁸. Entendido así, el multiculturalismo muestra grandes diferencias entre los países centrales y periféricos; incluso en el seno de los países periféricos las desigualdades se manifiestan entre distintos sectores sociales, no solamente por razones económicas, sino también por cuestiones de género y generacionales. Esto es, “la crisis de las identidades locales y nacionales, no su desaparición, sino la crisis en el sentido de la disminución de su peso y la recomposición de sus repertorios, se manifiestan con mayor claridad en los sectores más jóvenes”³⁹.

Si atendemos al multiculturalismo entendido como forma de coexistencia entre grupos étnicos distintos, el mismo autor distingue entre varias referencias posibles que pueden ser tenidas en cuenta. La más conocida y estudiada de todas⁴⁰, sin duda, es la norteamericana, donde “las identidades tienden a esencializarse y la heterogeneidad multicultural es concebida como separatismo y dispersión entre grupos étnicos para los cuales la pertenencia comunitaria se ha vuelto la principal

36. Ticio Escobar, *El arte fuera de sí*, op. cit., p. 69.

37. Néstor García Canclini, *La globalización imaginada*, op. cit., p. 81.

38. Néstor García Canclini, *Cultura y comunicación: entre lo global y lo local*, op. cit., p. 78.

39. *Ibidem*.

40. El propio García Canclini cita a varios autores de referencia, como Peter McLaren, Nancy Fraser, Paul Ricoeur y Mongin. Cfr. *La globalización imaginada*, op. cit., pp. 110-12,

garantía de los derechos individuales”⁴¹. Frente a este modelo, en América Latina la historia ha sido determinante para entender las actuales relaciones sociales tan heterogéneas. Y es que, pese al exterminio indígena y el trato discriminatorio hacia poblaciones como los negros, esto “coexistió con políticas de mestizajes desde el siglo XIX y con un reconocimiento (desigual) de su ciudadanía, que llegó a la exaltación simbólica de su patrimonio en el indigenismo mexicano”⁴². La diferencia principal entre las sociedades latinoamericanas y la norteamericana radica en el rechazo del mestizaje en esta última y su valoración en las primeras como factor positivo de modernización, más allá de “políticas y actitudes cotidianas discriminatorias”⁴³. La visión de García Canclini, en todo caso, se vuelve crítica cuando apunta al modelo norteamericano de multiculturalidad, pues “entendido como programa que prescribe cuotas de representatividad en museos, universidades y parlamentos, como exaltación indiferenciada de los aciertos y penurias de los que comparten la misma etnia o el mismo género, arrincona en lo local sin problematizar su inserción en unidades sociales complejas de gran escala”⁴⁴. Por eso su propuesta apunta hacia una superación del multiculturalismo por la interculturalidad. Desde su punto de vista, las transformaciones sociales últimas, motivadas sobre todo por la fuerza creciente de las mezclas interculturales, hacen difícil mantener un sistema multicultural estable que controla la convivencia de grupos en espacios reconocibles. A diferencia del multiculturalismo, en el que la variedad de culturas se sustenta en el respecto a la diferencia, a veces con el riesgo de la segregación, “la interculturalidad remite a la confrontación y el entrelazamiento, a lo que sucede cuando los grupos entran en relaciones e intercambio”⁴⁵. Si en el multiculturalismo lo heterogéneo se manifiesta como rasgo definidor esencial, en la interculturalidad dominan “las relaciones de negociación, conflicto y préstamo recíproco”⁴⁶.

La imagen del arte latinoamericano en la escena internacional

El interés creciente mostrado hacia el arte latinoamericano en las últimas décadas en el ámbito internacional ha propiciado una interesante aportación crítica a propósito de la imagen que a través del arte se transmite de lo latinoamericano en el mundo. “Se pone en juego –escribe Nelly Richard– criterios de selección y organización de los bienes culturales basados en trazados de valores que delimitan los contornos de la identidad simbólica. Son esas fronteras las que (des) marcan el contenido de esa identidad, fijando los *límites de propiedad* que nos separan a “nosotros” de los “otros”⁴⁷. En este sentido, la imagen que se transmite del arte latinoamericano a través de exposiciones internacionales en Europa y los Estados Unidos se ha visto sometida por parte de

41. *Ibíd.*, p. 110.

42. *Ibíd.*, p. 115.

43. *Ibíd.*

44. Néstor García Canclini, *Diferentes, desiguales y desconectados*, Barcelona, Gedisa Editorial, 2004, p. 22.

45. *Ibíd.*, p. 15.

46. *Ibíd.*

47. Nelly Richard, “La puesta en escena internacional del arte latinoamericano...”, *op. cit.*, p. 1011.

sectores amplios de la crítica a cuestionamientos que tratan de denunciar lo que sería una visión sesgada llena de estereotipos, que se explica en gran medida por el desconocimiento que los responsables de estas muestras tienen de la historia cultural de un mundo tan variado. Siguiendo a Foucault, Nelly Richard recuerda que la modernidad occidental define su identidad, condicionada por una racionalidad trascendental, por oposición a lo diferente, lo otro, cargado de heterogeneidad y negatividad. Una antinomia clara separa “lo humano, lo cristiano, lo europeo, lo civilizado, lo masculino” de “lo animal, lo pagano, lo indio, lo salvaje y lo femenino”⁴⁸. Es desde la consideración de esta dualidad cómo la crítica chilena entiende la creación de los estereotipos existentes sobre el arte latinoamericano. Lo latinoamericano se representa desde “una identidad primaria y virgen: es decir, aún no mediatizada (no contaminada) por las tramas de signo. Lo mágico, lo surreal, lo fantástico, son las categorías artísticas de éxito internacional, encargadas de asociar lo latinoamericano a esa imagen cándida de fusión integral con el mundo”⁴⁹. Existe, según Richard, dos direcciones que contribuyen al sostenimiento de esta imagen de lo latinoamericano, pues a la que se proyecta desde los centros de decisión del arte internacional hay que unir la que proviene del mismo arte latinoamericano más complaciente con la búsqueda de un esencialismo identitario basado en “valores permanentes y definitivos que garantizan la continuidad de lo «propio»”⁵⁰.

La crítica Mari Carmen Ramírez ha insistido también en este aspecto de los estereotipos sobre el arte latinoamericano, aunque sus análisis atienden sobre todo a los contenidos de exposiciones concretas realizadas en los Estados Unidos⁵¹ a través de las cuales se reiteran puntos de vista que confirman una batería de prejuicios que inciden en los sistemas de valoración de las obras mostradas. Como puntualiza esta autora, “art exhibitions are privileged vehicles for the representation of individual and collective identities, whether they consciously set out to be so or not”⁵². Lo que revela el estudio de la labor curatorial responsable de estas actividades expositivas del Primer Mundo son dos tendencias claras para esta autora. Por un lado, la aplicación de esquemas lineales basados en la evolución del modernismo euroamericano a los que, por lo general, el arte latinoamericano se adapta mal. Por otro, la predisposición a ubicar estas manifestaciones en la órbita de lo irracional, como si no hubiese alternativa posible en un espacio artístico tan amplio como el latinoamericano. Por otro lado, esa relación con lo irracional desde lo exótico se hace sin comprender realmente las raíces culturales que lo informan, pues se plantea en clave de dependencia de los modelos de la vanguardia occidental, especialmente del surrealismo. Esto es, “curatorial practices based on

48. *Ibíd.*, p. 1014

49. *Ibíd.*

50. *Ibíd.*

51. Especialmente dos que coinciden con el llamado «boom» del arte latinoamericano: «Art of the Fantastic: Latin America, 1920-1987» (1987) e «Image of Mexico: The Contribution of Mexico to the Twentieth Century Art» (1988).

52. “Las exposiciones de arte son vehículos privilegiados para la representación de las identidades colectivas e individuales, sean éstas expuestas conscientemente o no”. Mari Carmen Ramírez: “Beyond «the fantastic»: Framing Identity in US Exhibitions of Latin American Art”, en Gerardo Mosquera (ed.), *Beyond the Fantastic*, Londres, INIVA, 1995, p. 229.

this perspective, therefore, are not only incapable of viewing the arts of non-First World societies without the ethnological lens that resulted from colonialism, but also tend to divest these arts of the complexity of their origins and development”⁵³. Una actitud que se vio fortalecida además por la especial vinculación de surrealistas europeos (como André Breton) con América Latina.

Desde luego, el panorama del arte latinoamericano contemporáneo es de una gran pluralidad y el trabajo de muchos artistas no solamente está lejos de la confirmación de dichos estereotipos, sino que también se puede presentar como una respuesta crítica a este respecto. Desde un plano puramente teórico, la respuesta proviene del mismo pensamiento postmoderno y su “deconstrucción del pensamiento metafísico de la identidad”⁵⁴, en palabras de Nelly Richard. Frente a la estabilidad buscada por los partidarios de una identidad esencialista, se propone en su lugar una identidad como construcción conformada por “un conjunto de tácticas locales de posicionamiento crítico de las marcas de la diferencia que juega con *los bordes y en el entremedio* de las culturas”⁵⁵. Néstor García Canclini cita a varios artistas (Ditborn, Ehrenberg, Kuitka, Jaar, Ferrari) representativos de esta postura abierta y crítica, en la que se “reconoce el agotamiento de las monoidentidades étnicas o nacionales”⁵⁶. Por el contrario, “sus obras son políglotas y migrantes, pueden funcionar en múltiples contextos y permitir lecturas divergentes de su constitución híbrida”⁵⁷. Mari Carmen Ramírez apunta en una dirección coincidente cuando señala la especial atención que un sector del arte latinoamericano de fin de siglo muestra por los “estímulos globalizantes de la cultura contemporánea”⁵⁸, a la vez que su desinterés por detenerse en los límites identitarios nacionales. En gran medida, el éxito de estos artistas en la escena internacional se explicaría por su inserción en el conceptualismo, «lingua franca» del arte internacional para esta autora. No siendo un movimiento en el sentido estricto del término, las manifestaciones artísticas ligadas a la herencia conceptual ponen de relieve una «estrategia antidiscursiva» “que le permite una movilidad asombrosa dentro de las oscilaciones intrínsecas de este movimiento histórico de ideología inasible. Estas cualidades han facilitado la apropiación de dicho legado por artistas de comunidades marginales o subordinadas”⁵⁹.

53. “Las prácticas curatoriales basadas en esta perspectiva, no solamente son incapaces de ver las artes de las sociedades del no Primer Mundo sin las lentes etnológicas que resultaron del colonialismo, sino que tienden a despojar a estas artes de la complejidad de sus orígenes y desarrollo”. *Ibidem*, p. 232.

54. Nelly Richard, “La puesta en escena internacional del arte latinoamericano...”, *op. cit.*, p. 1014.

55. *Ibidem*, pp. 1014-1015. El subrayado es del autor.

56. Néstor García Canclini, “Rehacer los pasaportes. El pensamiento visual en el debate sobre multiculturalidad”, en AA.VV., *Arte, Historia e Identidad en América Latina*, *op. cit.*, p. 1008.

57. *Ibidem*.

58. Mari Carmen Ramírez, “Contexturas: lo global a partir de lo local”, en José Jiménez y Fernando Castro, *Horizontes del arte latinoamericano*, *op. cit.*, p. 73

59. *Ibidem*.

Don Diego de Simancas y la fundación de la capilla familiar en la Catedral-Mezquita de Córdoba

MANUEL PEREZ LOZANO
Universidad de Córdoba

MACARENA MORALEJO ORTEGA
Universidad Autónoma de Madrid

Resumen: El obispo Diego de Simancas (1513-1583) desempeñó un papel muy importante en la política internacional como interlocutor del monarca español y del Papado, fundamentalmente desde que juró el cargo como Virrey Interino en Nápoles durante la minoría del Cardenal Antonio Perrenot de Granvelle en la primavera de 1572. Esta contribución analiza sus relaciones sociales y políticas en Roma, así como su papel como mecenas en la capilla familiar de la Mezquita- Catedral de Córdoba.

Palabras clave: Obispo Diego de Simancas; Cardenal Antonio Perrenot de Granvelle; Mezquita Córdoba; Catedral Córdoba; Capilla familiar; Patronazgo artístico; Mecenasazgo arquitectónico; Virrey Nápoles; Roma; Papado

Abstract: *The bishop Diego de Simancas (1513-1584) played a fundamental role in the international relations between the Spanish Monarchy and the Papacy, ever since spring 1572, when he was appointed viceroy ad interim of the Kingdom of Naples given the minority of Cardinal Antonio Perrenot de Granvelle. This paper focuses on his social and politic relations in Rome, as well as on his artistic patronage of the family chapel, located in the Mosque- Cathedral of Córdoba.*

Key words: *Bishop Diego de Simancas; Cardinal Antonio Perrenot de Gravelle; Mosque Córdoba; Cathedral Córdoba; Family Chapel; Viceroy – Naples; Artistic patronage; Architectural patronage; Rome; Papacy*

“Casi todos los mortales, Simancas, pasamos la vida luchando, inciertos de a dónde hay que ir o por dónde. O si alguno ha asentado su campamento, rara vez fue el que pide la razón y el orden de una vida civilizada. De donde ocurre que raro es el que está en armonía consigo mismo, y continua siendo siempre una y la misma persona. Una gran parte depende de otros: éste de un gesto de su príncipe, aquel del vulgo y otro de sus familiares”.

Juan de Verzosa, Epístola III, IX a Diego de Simancas, 1567(¿?).

“Ni Roma es para mí, ni yo para Roma”.

DIEGO DE SIMANCAS

Diego de Simancas (1513-1583) es una de las figuras más desconocidas del panorama político y eclesiástico europeo del siglo XVI. A este respecto, no se ha realizado un estudio de su trayectoria¹ y en muy raras ocasiones se ha analizado su papel en la corte pontificia, a pesar de los innumerables servicios que prestó, tanto a la corona de los Habsburgo como al Papado. En tales circunstancias conviene explicar las razones de este dilatado silencio en la historiografía moderna, aun cuando varios testimonios coinciden en la posibilidad de que Simancas hubiese escrito su propia autobiografía,² buscando satisfacer así el íntimo deseo de perpetuarse en la historia.³

La soberbia utilizada en la narración de sus vicisitudes profesionales y personales, los enemigos que se granjeó durante la dilatada etapa que residió en Castilla, y más tarde en Roma o en Córdoba, así como las dificultades que entraña la investigación entorno a su figura, dado que cambió con frecuencia de residencia, están, a nuestro juicio, a la base de esta problemática. Un proyecto de búsqueda de documentación en archivos públicos y privados, tanto nacionales como internacionales, proporcionaría algunas respuestas a los interrogantes que subyacen entorno a este personaje y su política de mecenazgo.

Las noticias que conocemos a día de hoy son muy escasas, la mayor parte aparecen recogidas en la autobiografía mencionada arriba, divulgada por el erudito Manuel Serrano y Sanz en el año 1905, y que, a día de hoy, constituye todavía el punto de inicio para cualquier análisis del prelado. Nos referimos al opúsculo “La vida y cosas notables del señor obispo de Zamora D. Diego de Simancas, natural de Córdoba, colegial del Colegio de Santa Cruz de Valladolid escrita por el susodicho”, en el que aparecen recogidos todo tipo de vicisitudes personales y profesionales en orden cronológico hasta el año 1579, fecha en la que el obispo tomó posesión de la sede episcopal de

1. Estas mismas palabras fueron recogidas por el profesor Bermejo Cabrero, Catedrático de Historia del Derecho en la Universidad Complutense de Madrid: “[...] A pesar de la importancia y alto grado de influencia alcanzado en la época por Diego de Simancas (o Jacobo de Simancas, que para el caso es lo mismo), no ha recibido en nuestros días el tratamiento que en principio le pudiera corresponder [...]” (...) “No hay un estudio de conjunto, moderno y preciso, sobre la vida y la obra de Diego de Simancas”. Véase J.I. Bermejo Cabrero, “Apuntamientos sobre la vida y escritos de Diego de Simancas” en *El derecho y los juristas en Salamanca (siglos XVI-XX)*. En memoria de Francisco Tomás y Valiente” (Coord. De Dios S., Infante J., y Torrijano E.,), pp. 567-587.

2. La primera indicación al respecto la encontramos en la introducción a la obra “*Jabobi Simancae Episcopi Pacencis et Postmodum zamorensis juricon. Praestantiss. Hoc est de Catholicis Institutionibus, Ferrara, 1692: “Vital Simancae Episcopi extisse manuscriptam credimus in Biblioteca Bernardi de Alderete, canonici cordubensis”*”. Manuel Serrano Sanz, artífice de su publicación a principios del siglo XX, señaló que existían dos manuscritos de esta autobiografía, el primero depositado en la Biblioteca Colombina y copiado en el año 1685, el otro perteneció a Juan Suárez de Mendoza, y luego pasó a manos de Alonso Martínez de Herrera. La segunda versión, una copia del siglo XVIII, la conservaba Menéndez Pelayo.

3. Diego de Simancas se habría mostrado encantado con la petición de noticias acerca de su figura que Luis María Ramírez solicitó a Juan de Pujadas el 17 de Septiembre de 1857. Por desgracia, no fue posible localizar datos sobre el famoso prelado porque el claustro de la catedral de Zamora, en donde se conservaban los documentos, había sufrido un grave incendio pocos años después del fallecimiento de Simancas. Juan de Pujadas, el remitente, se limitó a transmitir a su destinatario una serie de noticias muy generales sobre la figura del obispo. Véase para estos datos BNE- mss. 12973(36).

Zamora.⁴ La narración de su formación humanística ocupa un espacio destacado, en este sentido, sus estudios de filosofía y leyes en las universidades de Valladolid y Salamanca le granjearon el respeto de sus contemporáneos y los primeros cargos públicos. Su objetivo era conciliar los sucesivos nombramientos oficiales que ocupó con la escritura de ensayos vinculados con la política, la teología o la filosofía, entre otras cuestiones.

Una actividad frenética que se vio interrumpida con el viaje que emprendió a Roma en el mes de Enero de 1567, a instancias del propio Monarca, para asistir al juicio contra el Arzobispo Carranza⁵. Se trataba, a priori, de un breve desplazamiento que tenía como único objetivo participar en el tribunal eclesiástico que debía evaluar el comportamiento del famoso Arzobispo de Toledo, sin embargo, la estancia se dilató por espacio de casi diez años. El acontecimiento más significativo de este periodo fue su nombramiento como Virrey interino de Nápoles durante unos meses, mientras el titular del cargo, el Cardenal Antonio de Granvelle, se trasladaba a Roma para asistir al cónclave en el que se eligió a Gregorio XIII como nuevo pontífice durante la primavera de 1572.

Esta prerrogativa, una de las más codiciadas por la nobleza española, fortaleció su debilitada carrera institucional y le proporcionó el aplauso de la clase política, satisfecha con las decisiones tomadas durante este breve periodo. La historiografía ha obviado el papel jugado por Diego de Simancas en esta etapa⁶, especialmente fluctuante en el plano político, y que convendría analizar al detalle por las repercusiones que tuvo en la propia trayectoria del prelado y en el devenir del Virreinato. Una lectura más atenta de la autobiografía revela que su nombre aparece en numerosas ocasiones como interlocutor de miembros del Colegio Cardenalicio y que, a lo largo de los años, consolidó su prestigio como un español con excelentes relaciones en la corte pontificia. A este respecto, señaló que los gastos de su residencia eran numerosos, puesto que proporcionaba alojamiento y manutención a más de treinta personas, y realizó numerosas donaciones a instituciones eclesiásticas que sobrevivían gracias a su financiación. Este elevado nivel de vida estaba directamente relacionado con el tipo de amistades que Diego de Simancas

4. Un breve resumen de su perfil: Nació el 13 de Enero de 1513, hijo de Diego de Simancas y María de Simancas, oriundos del pueblo vallisoletano. Completó su formación con estudios de gramática, retórica, filosofía y derecho en las universidades de Valladolid y Salamanca. El 10 de Enero de 1540 fue admitido como estudiante en el Colegio de Santa Cruz de Valladolid, en donde se doctoró en Leyes. Allí ganó también la cátedra de Vísperas y fue nombrado, en 1548, juez en la Chancillería de Valladolid, llegando a ser también rector. En el año 1559 ascendió al Consejo de Indias y también renunció a una plaza de Auditor de la Rota. La primera sede episcopal que ocupó fue la de Ciudad Rodrigo y más tarde la de Badajoz. Se trasladó a Roma en 1576 para asistir como juez a la causa abierta contra el Arzobispo Carranza, en donde residió, salvo el breve periodo en el que fue nombrado Virrey de Nápoles. Regresó a España en 1575 y fue nombrado obispo de Zamora, sede en donde murió el 17 de Noviembre de 1583.

5. Un análisis de las cartas enviadas por Simancas a Madrid informando del proceso de Carranza en J.I. Tellechea Idígoras, "Cartas inéditas de un inquisidor por oficio. El Dr. Simancas y el proceso romano de Carranza", en Homenaje a Julio Caro Baroja, Madrid, 1978, pp. 965-999.

6. Hemos revisado el manuscrito "Serie Histórica de los Virreyes de Nápoles con el ceremonial político de aquella corte y un resumen curioso de quanto ay" y hemos observado que no aparece mencionado el nombre de Diego de Simancas como Virrey Interino de Nápoles. Véase BNE- mss. 2979.

frecuentaba en Roma: el Cardenal Francisco de Toledo IHS, el Cardenal Alejandro Farnesio, Marco Antonio Colonna o Juan de Verzosa.

Los nombres de estos amigos aparecen citados en la propia autobiografía del prelado y en el epistolario de algunos de ellos, caso de Verzosa⁷, otros, como como el Cardenal Toledo, formaban parte de la élite cultural cordobesa con residencia en la corte pontificia. Cada uno de los cardenales protegía y alentaba la práctica de actividades en el sector de la literatura y las artes, e incluso sufragaban los gastos de aquellos artistas que alojaban en sus residencias para completar programas decorativos de gran prestigio.

No es éste el lugar para describir la política de mecenazgo de cada uno de estos eclesiásticos romanos, pero sí que conviene subrayar que nos encontramos ante una serie de prácticas de comportamiento análogas que provocaron el deseo de emulación entre personajes de segundo rango, como Diego de Simancas, que posiblemente secundó, a menor escala, los encargos artísticos hábilmente publicitados en la capital pontificia. Así, no debe sorprender la decisión del español, descrita en su propia autobiografía, de decorar su residencia con tapices y todo tipo de aderezos que le ocasionaban unos gastos de alrededor de 600 escudos al año. Su interés por la cultura aparece igualmente reflejado cuando reconoció que en los “9 años y 4 días” que permaneció en Roma se convirtió en un lector impenitente y logro “desenvolver y agotar las librerías públicas de Roma y algunas particulares de hombres curiosos”.

Durante la etapa en la que fue Obispo de Badajoz, ordenó realizar un terno de plata para la catedral, 6 vinajeras grandes a un orfebre de prestigio y un dosel, un encargo por el que pagó más de 800 ducados. Con posterioridad a esta fecha costeó la restauración y la edificación de un nuevo altar destinado al embellecimiento de la iglesia de Santa María de Córdoba en la denominada como capilla de San Andrés. Estas actuaciones no fueron aisladas, en el “*Teatro eclesiástico de las iglesias metropolitanas*”, una obra publicada en el año 1650, su autor, Gil González Dávila, reconoce que Diego de Simancas había traído a España, desde Roma, dos reliquias, por un lado, dos brazos incorruptos, del Venerable San Esteban y del mártir San Lorenzo. No se trató de un episodio ocasional, también colaboró en la construcción del convento de los Padres Mínimos de la capital cordobesa⁸ y en el Hospital de San Lázaro de la misma localidad⁹.

7. Véase E. del Pino González, (ed.), “Juan de Verzosa: Epistolas”, Madrid, 2005, vol. III, p. 856. Juan de Verzosa dirige una carta de bienvenida al obispo Diego de Simancas en la que le previno de los peligros de la ciudad. El humanista zaragozano recoge en su epistolario otras cartas dirigidas a Pablo de Céspedes, Pierleone Casella, diversos cardenales del Colegio Cardenalicio y otros importantes miembros del círculo cultural romano.

8. Los Padres Mínimos fundaron un convento en el barrio de La Victoria con el beneplácito de Juan Daza, obispo de Córdoba entre 1504 y 1510. Esta institución eclesiástica desapareció de la ciudad.

9. Este hospital se encontraba en el Campo de San Antón y fue fundado en el año 1290 por el rey Sancho IV para la asistencia de pobres y enfermos. El privilegio de pedir limosna fue instituido en el año 1346 por el rey Alfonso XI. La institución hospitalaria comenzó a ser gestionada por la Orden de San Juan de Dios a instancias de Felipe II, quien concedió la propiedad del edificio y los bienes en el año 1580. Las donaciones realizadas por particulares y las herencias recibidas aumentaron sustancialmente las rentas del hospital que se reformó a partir de mediados del siglo XVII. Así se construyó una nueva iglesia y un claustro con un patrimonio figurativo de gran riqueza. Por desgracia, la entidad fue saqueada durante la invasión francesa de principios del siglo XIX pero a pesar de toda la labor social abierto hasta su posterior exclaustración e incendio posterior, en 1867, que destruyó completamente el edificio.

Las noticias acerca de su mecenazgo del hospital andaluz no son los únicas, también financió las obras de construcción del antiguo hospital de Simancas (Valladolid), la localidad de donde procedían sus padres, que se mantuvo abierto hasta el cierre de la institución a mediados del siglo XIX. Los datos localizados permiten evaluar el volumen de la donación realizada a esta pequeña localidad vallisoletana: el 5 de Enero de 1578 el escribano Alonso Pérez ratificaba, ante Diego de Simancas, el acta fundacional de una institución que debía ocuparse de dar limosnas a los pobres y dotar a las huérfanas de la nobleza o plebeyas de una pequeña dote. Las rentas, al hilo de la documentación revisada, fueron disminuyendo hasta el cierre de la institución en el año 1854.¹⁰ No hemos localizado en la documentación conservada en el Archivo General Diocesano de Valladolid y en el Archivo Histórico Municipal de Simancas noticias acerca del tipo de vinculación que mantuvo con esta organización caritativa, el contrato de construcción del centro o los nombres de los arquitectos encargados del proyecto. A día de hoy, cualquier dato debe ser revisado e investigado con cautela porque podría ofrecer el testimonio de una verdadera política de patronazgo con una trascendencia mayor de lo que, a priori, podría parecer.

A fecha de hoy el encargo artístico más conocido de la familia Simancas, sobre el que todavía planean muchos interrogantes, no se refiere a las comisiones artísticas mencionadas arriba, sino a la Capilla del Espíritu Santo, un pequeño espacio adosado al muro oriental de la Catedral de Córdoba cuya titularidad fue solicitada por Francisco de Simancas, hermano de D. Diego, al Cabildo Catedralicio en el año 1568. En realidad, parece que actuó a instancias de su famoso hermano, que, en aquel momento era Obispo de Ciudad Rodrigo y que había sido propuesto como Electo de Badajoz. En cualquier caso, el deseo de ambos era que se hiciese una capilla entre la de Hoces y la del Canónigo Bartolomé de León, bajo la advocación de San Nicolás, sin embargo, el Cabildo decidió otorgarles un espacio entre la ya mencionada capilla de Hoces y la del Canónigo Cristóbal de Mesa, que anteriormente se había denominado como capilla de la Concepción. En tales circunstancias conviene señalar que la familia Simancas recibió la autorización para construir una capilla que ocupase exactamente el tránsito a una de las puertas de la fachada oriental, la misma que quedaría oculta tras el retablo diseñado para este espacio.

Las noticias descritas en el Archivo Catedralicio¹¹ refieren que la decisión que Francisco de Simancas había tomado respecto a la erección de esta capilla, con el apoyo de su hermano Diego, fue ratificada por un tercer hermano, Juan. Éste había tomado también la decisión de secundar al resto de miembros de la familia e ingresó en la carrera eclesiástica. Juan, desde 1557, era Obispo de Cartagena de Indias (Colombia), un cargo en el que se mantuvo hasta el año 1571. A partir de esta fecha, y tras presentar su dimisión, se trasladó a Córdoba y allí tomó posesión de una Canonjía y del Arceobispado de la ciudad, puesto en el que se mantuvo hasta su fallecimiento en el mes de agosto de 1583.

10. Archivo General Diocesano de Valladolid (AGDV): *Libro de la memoria que fundo en esta Villa de Simancas el Yllmo. Sr. D. Diego de Simancas, Obispo que fue de Zamora para casar huérfanas y dar limosna a pobres de la villa.* (4 vols.).

11. Archivo de la Catedral de Córdoba, Actas Capitulares, 19, 177v y 179v. Véase también en el mismo archivo la Colección de Documentos de Vázquez Venegas, 256, 35r-v.

Las crónicas que se hacen eco, de la tradición que señala que Diego de Simancas fue el patrono y fundador de la capilla del Espíritu Santo de la mezquita-catedral de Córdoba son erróneas. Conviene subrayar que los tres hermanos, todos ellos religiosos, fundaron la capilla e iniciaron las obras de construcción de la misma con gran celeridad respecto a la fecha de adjudicación de este espacio sacro. Así, debemos resaltar que en uno de los machones de la fachada indica la fecha de inicio de las obras en 1569, aunque también conviene prestar atención a la segunda fecha que aparece en una cartela, de dimensiones reducidas, situada en el primer cuerpo de la construcción de la capilla, justo a la derecha del altar: 1574.

No se trató de un encargo precipitado, la familia Simancas tomó la decisión de confiar la construcción de este oratorio al arquitecto Hernán Ruiz II, fallecido el mismo año de inicio de las obras, es decir, en 1569. De cualquier modo, parece que él fue el artífice de la construcción en planta y en alzado del primer testimonio arquitectónico trentino, como no podía ser menos, dado que había heredado el cargo de Maestro Mayor de la Catedral de Córdoba en 1547, de manos de su padre, y se había encargado de todas las reformas realizadas en el templo, a pesar de su traslado a Sevilla en la década de 1550.¹²

A fecha de hoy no resulta posible determinar el grado de implicación de Hernán Ruiz El Joven en este proyecto, dado que sabemos que, al menos en el año 1568, se encontraba muy ocupado con las obras de remate del cuerpo de campanas de la torre de La Giralda, en la capital hispalense, y también había recibido el encargo de proyectar la sacristía de la parroquia de Santa María de La Oliva en Lebrija. Ambos proyectos fueron simultaneados con las trazas de la capilla de la familia Simancas y jamás fueron concluidos por este constructor puesto que falleció en el mes de Abril de 1569. Su hijo, Hernán Ruiz III, fue el verdadero promotor de la construcción de la capilla Simancas ejecutando una pequeña planta cuadrangular que se proyecta en altura para enfatizar el sentido ascensional y conceder al conjunto una visión enraizada con la arquitectura gótica tradicional pero a la vez, innovadora. Las novedades aparecen, precisamente, en el cerramiento del conjunto a través de una bóveda nervada de clara inspiración arabeizante con nervios que se entrecruzan en la diagonal, terceletos y otros ribetes que conforman un aspecto radicalmente innovador. La capilla está conformada a partir de una anchura que sobrepasa los dos intercolumnios, un planteamiento compositivo con el que se pretendía dotar de protagonismo a la gran portada ideada por Hernán Ruiz el Joven.

En el interior de la capilla sobresale un gran retablo de piedra con predela, dos cuerpos y ático. Cada uno de los dos cuerpos está flanqueado por dos pares de columnas de inspiración clásica que recuerdan, en cierto modo, la resolución arquitectónica de los arcos de triunfo romanos. El registro central del primer cuerpo aparece resaltado por la un gran lienzo, situado justo debajo de un gran arco de medio punto, en el que está representada la escena del Bautismo de Cristo. En el se-

12. Sobre este arquitecto véase E. Rosas Alcántara, "Hernán Ruiz II, el miembro clave de la dinastía de arquitectos" en *Arte, arqueología e historia*, nº 10, 2003, pp. 26-34. véase de la misma autora, "Hernán Ruiz III, el declive de la dinastía", en *Arte, arqueología e historia*, nº 11, 2004, pp. 24-28. Un análisis de conjunto de toda la saga en A. J. Morales, "Hernán Ruiz el Joven", Sevilla, 1996, p.21 y 22 para el tema que nos ocupa.

gundo cuerpo, siempre en la calle central, la escena pictórica es muy sugerente y original dado que aparece Cristo en la Cruz con los tres fundadores de la capilla, es decir, los hermanos Simancas.

Un estilo muy diferente, en cuanto a composición y resolución pictórica, presenta el óleo sobre lienzo situado en el ático, una composición circular ejecutada por José Saló i Junquet¹³, un erudito cordobés aficionado a la pintura al que se le encargó esta representación en el último tercio del siglo XIX. Esta composición repite los modelos tipológicos tradicionales con la recreación de la paloma del Espíritu Santo rodeada de un fanal de luz y acompañada por los ángeles. El coronamiento del retablo se cierra con una representación escultórica de la escena de La Anunciación, las virtudes y los escudos de armas de la familia Simancas.

A lo largo de la historia esta capilla ha sido, desde el momento de la fundación, un espacio de enterramiento, de hecho, aquí están depositados los restos de los hermanos Simancas y también de los Condes de Gabia, cuya losa sepulcral está en el pavimento desde la primavera de 1865.

La autoría de los dos lienzos correspondientes a la época de ejecución de la capilla, es decir, al último tercio del siglo XVI, ha suscitado un profundo debate en la historiografía clásica. A este respecto, se ha barajado la posibilidad de que el autor fuese Alonso Vázquez aunque no debemos descartar la idea de que el artífice de ambas composiciones fuese Pablo de Céspedes¹⁴. En cualquier caso, el estado actual de los lienzos, retocados en exceso por manos de inexpertos, y el pésimo estado de conservación imposibilitan, por el momento, cualquier análisis más profundo, tema del que nos estamos ocupando en la actualidad.

Nuestra investigación, todavía en curso, pretende indagar acerca del mecenazgo de la familia Simancas, y de Diego en particular, tanto en Córdoba como en otras localidades españolas, e incluso en Roma. Uno de los objetivos es, precisamente, desenmascarar la vertiente más espiritual y lúdica del hombre que Julio Caro Baroja retrató, con gran dureza, en su libro “Vidas Mágicas e Inquisición”:

*“La autobiografía de un hombre como Diego de Simancas resulta muy ilustrativa, en ella se comprende de cuerpo entero lo que puede ser un jurista en frío, razonando sobre cánones, penas y “delitos de fe” sin el menor aliento de espiritualidad trascendente: un buen especialista en la ley hipotecaria no produce más sensación de sequedad con sus escritos que el enemigo mortal del arzobispo Carranza, deseoso de ascender en su carrera”.*¹⁵

13. José Saló i Junquet (Barcelona, 1810- Córdoba, 1870) Profesor de instituto en Córdoba, director de la Escuela de Artes y Oficios de la capital andaluza y del museo de Bellas Artes local.

14. Para la problemática entorno a la atribución de estos lienzos véase M.A. Raya Raya, “Catálogo de las pinturas de la Catedral de Córdoba, Córdoba, 1988, p. 29 y ss.; A. Garrido, “Pablo de Céspedes (1538-1608): Su obra pictórica en Córdoba” en Homenaje al profesor Hernández Perera, 1991, p. 367; F. Marías, “ El largo siglo XVI. Los usos artísticos del Renacimiento español”, Madrid, 1989, p.599; J.M. Palencia Cerezo, “La pintura cordobesa en tiempos de Felipe II”, en Actas de las Jornadas de la Real Academia de Córdoba. Córdoba en tiempos de Felipe II, Córdoba, 1999, pp. 415-436, en especial, p. 434; A. Urquizar Herrera, “El Renacimiento en la periferia. La recepción de los modelos italianos en la experiencia pictórica del Quinientos cordobés, Córdoba, 2001, p. 94.

15. Véase J. Caro Baroja, “Vidas mágicas e Inquisición”, Madrid, 1992, vol. I.p.31

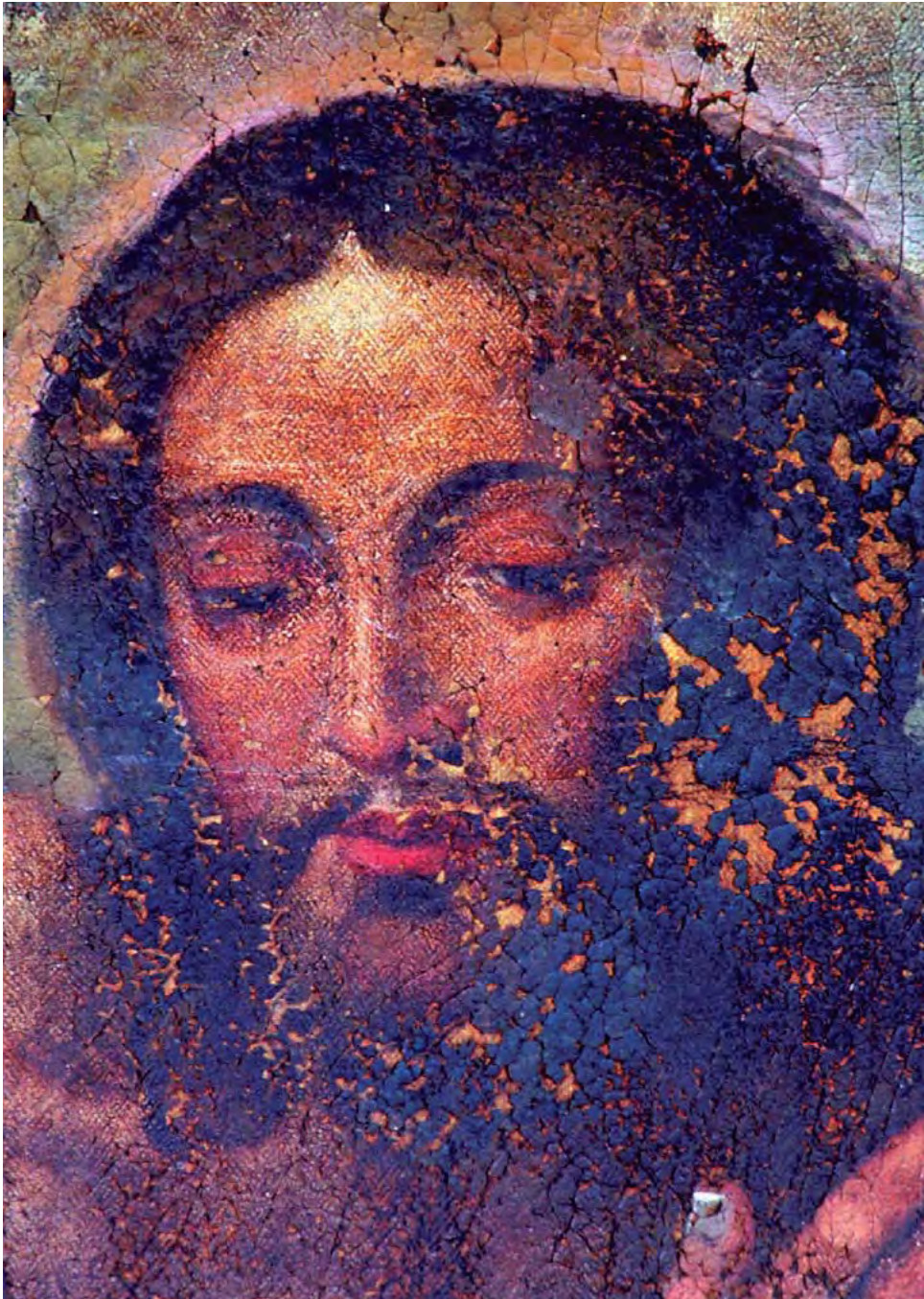


Simancas 1.- Portada de la Capilla de los Simancas. Reja de Fernando de Valencia (1566-1569), diseño arquitectónico de Hernán Ruiz II y realización de Hernán Ruiz III (1569-1574). Catedral de Córdoba.



Capilla Simancas, detalle de la reja

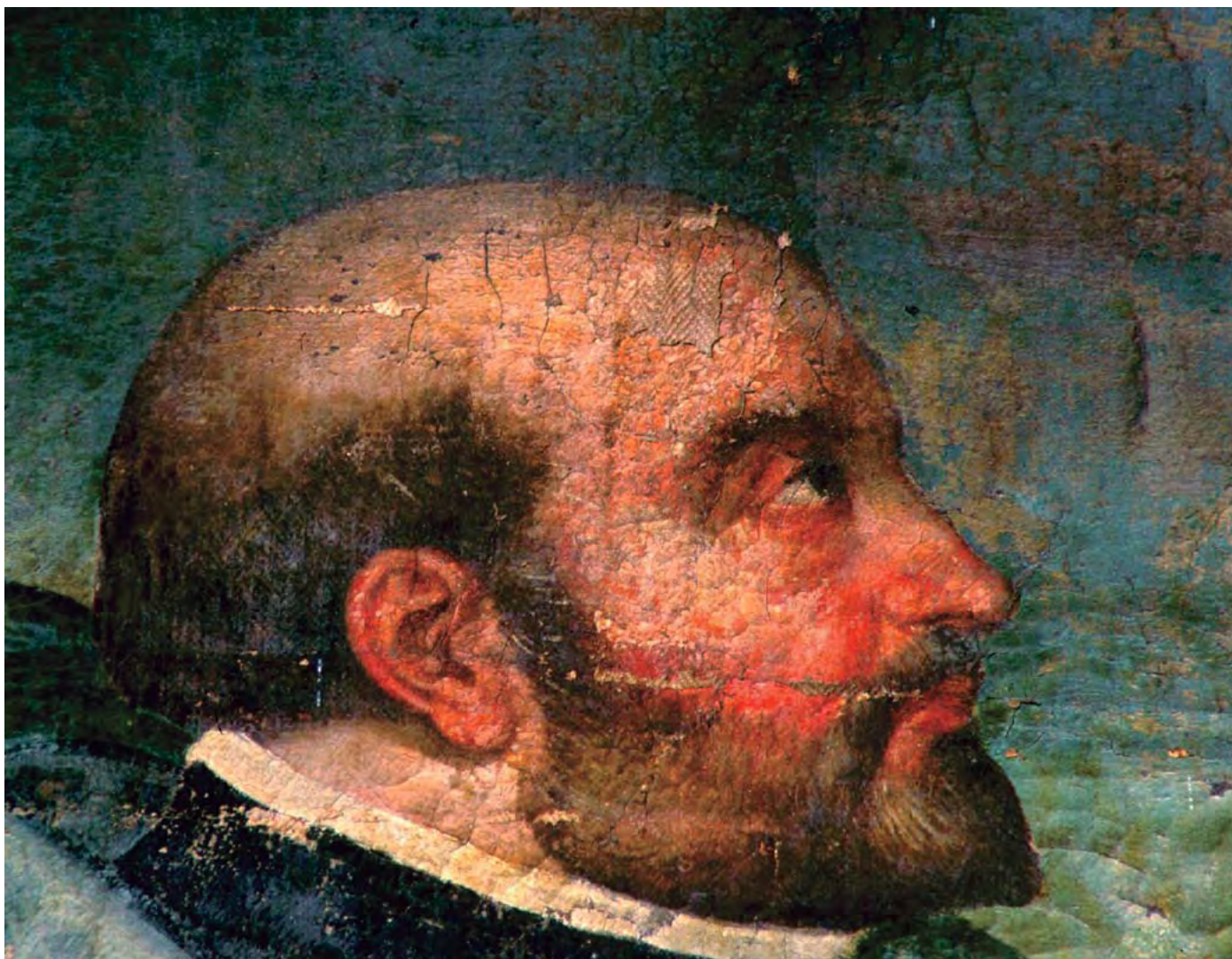




Detalle de Cristo en la escena del Bautismo, Pablo de Céspedes (¿?), 2º mitad del siglo XVI,
Capilla Simancas, Catedral de Córdoba



Capilla Simancas, relieve en estuco con la fecha de inicio de las obras (1569)



Artefactos y pirotecnia. Una manifestación artística social de la fiesta barroca

MARÍA JOSÉ PINILLA MARTÍN¹
Universidad de Valladolid

Resumen: A pesar de su facilidad para la distracción y diversión como óptimos representantes de la visualidad en que se basaba la fiesta barroca, las celebraciones con artefactos pirotécnicos funcionaron como un elemento aglutinador de una sociedad unida en la turbación y a la vez seducción, en la pertenencia a un todo. Con el estudio de las manifestaciones españolas de este tipo celebradas en España con motivo de la Beatificación de Teresa de Jesús en 1614, pretendemos profundizar en su significado.

Palabras clave: Fiesta. Colectividad. Artefacto. Pirotecnia. Teresa de Jesús.

Summary: *Despite the fact that the baroque celebrations with pyrotechnics artifacts were also object of entertainment, these visual expressions worked as an element of union in the society, that shared confusion and seduction. Studying Spanish celebrations of Teresa of Jesus Beatification in 1614, we intend to go into these expressions in depth.*

Key words: *Celebration. Community. Artifact. Pyrotechnics. Teresa of Jesus.*

1.- Introducción

La fiesta barroca se constituyó en un método eficaz de mantenimiento del orden social a través de un desorden previsto y controlado que aliviaba la difícil cotidianidad del pueblo llano², y una homogeneización aparente cuyo resultado fue el refuerzo de una identidad colectiva. En este sentido, una de las manifestaciones artísticas efímeras más atractivas -que formaba parte de ese *unicum* fugaz de arquitecturas, carros triunfales, certámenes poéticos, representaciones teatrales, música y exorno de los templos- fue la combinación de luz y fuego con ingenios móviles. Alejadas de la gravedad de los actos institucionales, estas celebraciones fueron capaces no sólo de reunir, sino de implicar a la población mediante la turbación y la maravilla.

1. Este trabajo forma parte de un proyecto de investigación subvencionado por el Programa Nacional de Formación del Profesorado Universitario del Ministerio de Educación, realizado bajo la dirección del Dr. D. Salvador Andrés Ordax, Catedrático de la Universidad de Valladolid. AP 2007-03345.

2. A. Bonet Correa, Fiesta, poder y arquitectura. Aproximaciones al barroco español, Madrid, 1990, p. 5.

Bajo la apariencia lúdica de estas manifestaciones, existía un programa ideológico³ con una serie de presupuestos y objetivos que no se pueden obviar. Por ello nuestro propósito es profundizar en las diversas celebraciones en las que la fascinación que ejercían aquellos artefactos que se extinguían entre pirotecnia, fue utilizada como mecanismo de persuasión y docencia, así como determinar sus consecuencias en la colectividad.

La amplitud del tema propuesto aconseja marcar unos límites que permitan extraer unas pautas comunes y al mismo tiempo apreciar los factores que pudieron dar lugar a diferencias. Por este motivo hemos seleccionado un grupo concreto de fiestas: las celebradas en septiembre y octubre de 1614 en España con motivo de la Beatificación de Teresa de Jesús⁴, reformadora de la Orden del Carmelo, fundadora, escritora y mística. Tomamos como fuentes principales sus *libros de fiestas*, uno de los escasos elementos perdurables de las mismas, que relatan pormenorizadamente los actos que tuvieron lugar, describen cada elemento precisando su simbolismo y, en definitiva, permiten su estudio.

2.- Luz y artefactos: elementos sustanciales de la fiesta barroca

En la introducción a la segunda parte de *Relato de las solemnes fiestas que en toda España se hicieron en la Beatificación de N. S. M. Teresa de Jesús*, Fray Diego de San José destacó el fuego como elemento para la alabanza de Dios: puesto que éste era “entre las criaturas visibles el mejor retrato que Dios tiene de su actuidad y resplandor, la mayor fiesta y el mayor seruido que se le puede hazer es con ellos”⁵. Cada tipo de luz y en cada contexto específico, fue un medio de solemnización o una demostración de alegría generalizada ante el acontecimiento. Las velas junto con las flores y la música, hacían del templo “un Paraíso”⁶ y creaban una atmósfera especial: en la iglesia del Convento de la Anunciación de Alba de Tormes “eran tantos los reflexos que con la reuerberación de la luz, enbiauan a la vista los bordados, piezas de plata, oro, relicarios, christales, candeleros (...) que deslumbrauan los ojos más perspicaces y los aluzinauan”⁷. Las luminarias en los edificios, cuya colocación ordenaban los ayuntamientos, se ponían “en sus casas (del ayuntamiento) y la de los vecinos. También todos los Conventos, palacio episcopal y en la plaza del Alcázar y las torres, murallas, baluartes y ventanas del mismo”⁸. Estas luces y las hogueras en las

3. V. Tovar Martín, *El barroco efímero y la fiesta popular. La entrada triunfal en el Madrid del siglo XVII*, Madrid, 1985, p. 10.

4. *Por Breve de 24 de abril de 1614, durante el Pontificado de Pablo V. S. de Santa Teresa* (Ed.), Obras de Santa Teresa de Jesús, II, Burgos, 1915, p. LXXII.

5. D. de San José, *Compendio de las solenes (sic) fiestas que en toda España se hicieron en la Beatificación de N. S. M. de Iesus*, Parte II, Madrid, 1615, p. 2.

6. M. de los Ríos Hevia, *Fiesta q’hizo la ciudad de Valladolid en la Beatificación de la S. M. Teresa de Iesus*, Valladolid, 1615, p. 3v.

7. D. de San José, op. cit., p. 13.

8. *Idem*, p. 102.

plazas principales, “hazían graciosísima vista”⁹ y transformaban efímeramente la percepción de la ciudad¹⁰. En ocasiones, el número de luces era tan elevado que “toda la ciudad (Burgos) parece que se ardía”¹¹ o hacían “de aquella noche oscura claro y resplandeciente día”¹². La subversión de la sucesión natural noche-día, contribuía a crear una sensación de inversión del orden convencional, facilitando el esparcimiento y la diversión.

De modo particular es destacable la presencia de la pirotecnia, imprescindible en toda fiesta española desde finales del XVI y a lo largo del XVII. El vocablo se debe aplicar a todo tipo de invenciones de fuego¹³, entre ellos los fuegos de artificio. Precisamente por su carácter lúdico, la pirotecnia *-per se* o subrayando otras manifestaciones artísticas- formaba parte del programa ideológico de la celebración de la efeméride. Era un divertimento compartido por la colectividad, demandado y apreciado -hubo tantos fuegos “que el más codicioso desseo de fiestas y de fuegos pudiera quedar ahído y empalagado, si bien su mucha variedad y bondad y buena traça de los que los regían tuuo los ánimos suspensos”¹⁴- y por tanto útil y al servicio del poder.

Por otra parte, el artificio -que es juego, ficción, recrearse en los dobles significados pero también conocimiento científico y técnico¹⁵- se concretó en diferentes manifestaciones artísticas de la fiesta barroca: desde la arquitectura efímera de aparente estabilidad temporal o el hábil *trompe l'oeil*, al teatro de equívoco, el reto ante los jeroglíficos y enigmas o los artefactos móviles. Éstos últimos deben ser entendidos en su contexto: con los medios técnicos disponibles, el público al que van dirigidos y los objetivos que perseguían. La eficacia de los artefactos mencionados quedaba probada en el estupor ante el automatismo de la figura y el desconocimiento de su mecanismo -en Alba de Tormes y gracias a “camino secretos”¹⁶, una representación del diablo hacía “mouimientos que pasmaban al vulgo y a los entendidos admirauan, porque aún no alcançauan la causa de aquellos efetos”¹⁷- y la mezcla de temor y regocijo que provocaban: un ingenió móvil de Salamanca “causaba horror y a la vez se tenía con él risa y algazara”¹⁸. Como la pirotecnia, tenían una faceta lúdica innegable que los aproximaba a aquellos que los contemplaban y que

9. F. Manrique de Luján, Relación de las fiestas de la ciudad de Salamanca en la beatificación de la S. Madre Teresa de Jesús, Reformadora de la Orden de N. Señora del Carmen, Salamanca, 1615, p. 87v.

10. S. Aldana Fernández, S., Arte efímero, Valencia, 2005, p. 21.

11. D. de San José, op. cit., p. 58v.

12. L. de Díez de Aux, Retrato de las fiestas que a la beatificación de (...) Santa Teresa de Jesús (...) hizo la ciudad de Zaragoza, Zaragoza, 1615, p. 6.

13. J. Arribas Vínuesa, “El arte del fuego: la pirotecnia”, in J. Fernández Arenas (Coord.), Arte efímero y espacio estético, Barcelona, 1988, p. 444.

14. F. Manrique de Luján, op. cit., p. 67.

15. A. Aracil, Juego y artificio. Automatas y otras ficciones en la cultura del Renacimiento a la Ilustración, Madrid, 1998, p. 26.

16. D. de San José, op. cit., p. 18.

17. Idem, p. 18.

18. F. Manrique de Luján, op. cit., p. 86.

los convertía en vehículo apto para la trasmisión de ideas: en los casos tratados, ese movimiento simple y repetitivo que se trataba de evitar en los autómatas de los círculos cortesanos por ser considerado demoníaco¹⁹, funcionaba entre las clases bajas y sobre todo dentro del contexto religioso al que nos referimos.

La combinación de estos dos elementos -luz, destacando la pirotecnia, y artefacto- tenía un resultado espectacular. Eran manifestaciones visuales coloridas, tridimensionales, que tenían un inicio preciso y luego se expandían espacialmente contaminando ese espacio urbano en transformación. A la vistosidad se unían la vibración, el ruido, el estruendo final y el olor de la pólvora²⁰. Por otra parte, la temática abordada en cada fiesta y sobre todo el modo de afrontarla, evidencian la vocación de transmitir conceptos y la búsqueda de conexión emotiva con el espectador. A través de mecanismos básicos, se trató temas como la lucha entre el Bien y el Mal, la victoria sobre el Pecado, elogio de las virtudes, triunfo y apoteosis de los santos. Estas manifestaciones provocaban sorpresa, temor y al mismo tiempo maravilla: en Salamanca, varias representaciones del demonio y gigantes “se prendieron con un cohete volador (...) con que encendidas las figuras escupieron a todas partes tantos cohetes de sí y con tan buena vista, que a todos pusieron espanto y admiración”²¹. La interacción con el espectador se producía tanto a nivel físico como a psicológico y lograba su implicación, constituida en un medio de control y estabilidad social²².

Los ingenieros, pirotécnicos o polvoristas, según el caso, unían la habilidad técnica a la invención, dando como resultado obras en las que “la magia natural es la base de la sorpresa y el estupor”²³. Para ello, se buscó buenos polvoristas, se encargó la pirotecnia “al mejor maestro que se halló”²⁴ y tras la fiesta “a los que mejores inuenciones hizieron de fuegos aquella octaua, dio la villa (Mataró) muy ricos premios”²⁵.

3. Ejemplos

La caducidad inmediata de las manifestaciones que estudiamos, convierten los *libros de fiestas* en la única fuente disponible para nuestro trabajo. Este género -reciente en 1614²⁶- se basaba en la relación y narración de acontecimientos, pero superó estos límites²⁷ dando lugar a relatos idealizados, nostálgicos y un tanto hiperbólicos. Los cronistas, a su vez, se sentían honrados por el

19. A. Aracil, op. cit., p. 26.

20. J. Arribas Vinuesa, op. cit., p. 444.

21. F. Manrique de Luján, op. cit., p. 68.

22. J. A. Maravall, *La cultura del barroco*, Barcelona, 1975, p. 158.

23. A. Aracil, op. cit., p. 26.

24. M. de los Ríos Hevia, op. cit., p. 18v.

25. D. de San José, op. cit., p. 158.

26. J. J. García Bernal, *El fasto público en la España de los Austrias*, Sevilla, 2006, p. 270.

27. A. León Alonso, “Reflexiones acerca de la iconografía y literatura de fiestas durante el Antiguo Régimen”, *Cuadernos de arte e iconografía*, t. 2, nº 3, 1989, p. 378.

encargo, sentimiento que en ocasiones manifestaban con una modestia poco creíble: “aquí se me ofrecía buena ocasión en que mi desseo pusiera por obra, lo que por mil obligaciones deuí a hazer, sino lo estoruara el ver que historia tan alta no se sujeta al sujeto de tan humilde cronista, cuyo oficio ha reseruado para sí la inmortal fama”²⁸. En este estudio utilizamos relaciones de libros de fiestas específicos de las ciudades estudiadas, así como la compilación que hizo el carmelita Fray Diego de San José con los relatos enviados desde conventos de toda España.

Con el propósito de sistematizar las manifestaciones en las que participaron artefactos y pirotecnia en las fiestas con motivo de la Beatificación de Teresa de Jesús en España, establecemos diferentes categorías.

● 3.1 Manifestaciones sencillas

Denominamos así las acciones con instrumentos simples tanto desde un punto de vista técnico como simbólico, concebidos para transformar la ciudad creando una atmósfera diferente ante un acontecimiento extraordinario. Se trata de luminarias, hachas, faroles con el escudo de la Orden del Carmen Descalzo, globos de pez y macetas de alquitrán y hogueras en el exterior así como velas, cirios, candelabros, en el interior de las iglesias.

Dentro de esta misma categoría, pero con una vertiente más popular y participativa, se encontraban pequeñas y a menudo ruidosas, invenciones pirotécnicas, como cohetes simples y los llamados “tronadores”, fuegos arrojados, discretas bombas así como volcanes, fuentes, sierpes, ruedas y árboles de fuego. En algunas ocasiones, el estado llano, con mayor o menor espontaneidad, también hizo uso de pequeños artefactos pirotécnicos -en Medina del Campo, “hicieron vnas personas deuotas en nuestra calle delante de la Iglesia algunas inuenciones de fuego dissimuladas dentro de vn arco grande de yedra, que al dispararlas, parecía hundirse nuestra casa”²⁹- en otras, los propios pirotécnicos, y no sólo sus invenciones, fueron protagonistas: en Corella, “los ingenieros de la póluora hizieron mil bizarrías de sus personas, porque salieron muy de gala y dançaron delante de la Santa y al mismo compás que lleuauan en los pies yuan despidiendo cohetes de muchas partes de sus vestidos, y allegáanse el vno al otro como que baylauan, despedían de los braços gran cantidad dellos, acabando en vna muy graciosa escaramuza”³⁰.

● 3.2 Luz y agua

Uno de los éxitos de las fiestas en honor a Teresa de Jesús fue el “artificio de una fuente de notable ingenio”³¹ que se instaló primero en Alba de Tormes -lugar en el que la carmelita había fallecido el cuatro de octubre de 1582- y luego se trasladó a Salamanca. Según las descripciones

28. M. de los Ríos Hevia, op. cit., p. 16.

29. D. de San José, op. cit., pp. 104-105.

30. Idem, p. 117v.

31. Idem, p. 19v.

de la fuente, sobre un zócalo que imitaba sillería rústica se levantaba un pedestal adornado con flores y hiedras. En cada una de sus cuatro esquinas se asentaba una pirámide coronada por una bola³², que servía de apoyo a una figura. Éstas correspondían a las cuatro partes del mundo conocidas y estaban situadas en su lugar correspondiente: Europa -“de rostro apazible” y con corona imperial- en el Norte, Asia -blanca y rubia, con un estofado de ricas telas- en Oriente, África -oscura y desnuda “en cuanto honestamente podía estarlo”- en el Sur y finalmente América -cubierta de plumas- en Occidente³³. Cada una estaba acompañada de una poesía y portaba un vaso que recibía el agua surtido de la pluma de la escultura central de Teresa de Jesús, elevada en un segundo cuerpo octogonal. Del libro que la nueva beata sostenía en la otra mano, surgían llamas. Además, en cada una de las aristas del octógono ardía un cirio blanco³⁴.

Las quintillas que acompañaban las esculturas, en continua referencia a la luz y el agua, destacaban la claridad y pureza recibidas de los escritos de Teresa de Jesús y la universalidad de su santidad, matizando que África “pide más y más aguarda”³⁵. El cronista de los festejos en Alba, hizo extensivo esto a los carmelitas descalzos, que “son hachas, que con la luz de su desengañada, penitente y exemplar vida, destierran y condenan las tinieblas que en el mundo causan las delicias y regalos, y son así mismo fuentes donde se hallan aguas claras y puras cogidas de su mismo fontal”³⁶.

En Alba “se fatigaban los buenos ingenios que allí auía y rendidos a la dificultad y amonestados de la curiosidad también se rendían a yrlo a preguntar al inuentor”, que lamentablemente el cronista no indica³⁷. En Salamanca, tuvo el mismo efecto: “a juyzio de quantos le tenían que no y auían visto variedad de cosas peregrinas, y raras, ponían esta en vno de los mejores lugares, admirados en ellas”³⁸.

● 3.3 Fuego y artefacto

Las manifestaciones más atractivas para la colectividad y también las más eficaces por la accesibilidad al contenido que expresaban, fueron aquellas en que se contó con artefactos realizados *ad hoc* subrayados por el efectismo de la pirotecnia. Estos elementos, que atraían especialmente la atención del público, pertenecían un ambiente más amplio protagonizado por la sorpresa, la suspensión y, por supuesto, la teatralidad. Efectivamente, la dialéctica realidad-ficción tan propia del momento, se apreciaba en la percepción de las calles, plazas y murallas de la ciudad como

32. F. Manrique de Luján, op.cit., p. 28v.

33. D. de San José, op. cit., p. 19v.

34. F. Manrique de Luján, op. cit., p. 29.

35. D. de San José, op. cit., p. 21v.

36. Idem, p. 22.

37. D. de San José, op. cit., p. 21.

38. F. Manrique de Luján, op. cit., p. 30.

escenografías, la identificación y a veces confusión entre actor-espectador, y la sugestión, nacida en parte de la combinación entre el componente humano y el técnico.

En cuanto a la temática, la noción más extendida fue la lucha entre el Bien y el Mal, éste representado también en herejes del siglo precedente, y la victoria de la Iglesia Católica y sus santos. Estos conceptos se presentaron bajo diferentes formas, a menudo fases de una misma manifestación, entre las que destacan la amenaza del Mal, escenificando la batalla entre la virtud y el pecado, la glorificación de Teresa de Jesús y apoteosis de la Iglesia.

● ● 3.3.1 La amenaza del Mal

El Mal se representó a través de figuras de personajes malignos y alegorías de vicios y pecados: Lucifer, demonios variopintos, gigantes, heresiarcas, apóstatas, animales con connotaciones negativas como el cocodrilo, personificaciones de la Carne o de la ciudad de Babilonia. Eran de sencilla comprensión y tenían un carácter docente y moralizante. Estos personajes de aspecto atemorizador, estaban dotados de movimiento -un demonio en Alba “ya leuantaua los braços amenazando, ya boluía aquí y allí la cabeça espantando, ya tendía las grandes alas de murciélago, haciendo ademán de que bolaua”³⁹- y estaban cargados de cohetes, pues estaban “condenados al fuego, castigo bien merecido a los sujetos que representauan, que eran los quatro más famosos heresiarcas”⁴⁰. Su final ejemplar era acabar “como en las llamas del infierno, aunque no tan grandes y viuas como las verdaderas que allá padecen y padecerán los miserables pecadores”⁴¹.

● ● 3.3.2 La batalla

Se trataba de escenificar la lucha entre el Bien y el Mal. A los personajes citados en el punto anterior, se oponían virtudes, caballeros y soldados cristianos, ángeles, frailes carmelitas y, por supuesto, Teresa de Jesús. Habitualmente tenían como escenario castillos: ya de naturaleza efímera, ya tomando como soporte elementos construidos, como las murallas de la ciudad. Las variantes operaron en base a la importancia de la localidad, la mayor o menor presencia de los carmelitas descalzos en la misma y la idiosincrasia e historia de la zona del festejo.

Una de las manifestaciones más interesantes tuvo lugar en Barcelona, en la Rambla, donde levantó “un hermoso castillo con sus torreones y encima muchos gallardetes” que “por dentro estaua todo embutido de tiros, cohetes y otras máquinas de pólvora”⁴². A un lado, estaba una nave “con toda su xarcia de velas y banderillas también llena de artificios de pólvora, que hacían las figuras humanas, las cuales significauan los Hereges y Apóstatas”. Al otro lado, había un cocodrilo de veinte palmos de largo. Se descubrió entonces otra nave, con velas tendidas y rodeada de

39. D. de San José, op. cit., p. 17v.

40. Idem, p. 17v.

41. F. Manrique de Luján, op. cit., p. 30.

42. D. de San José, op. cit., p. 66v.

hachas blancas. En ella había una “linda imagen” de Teresa de Jesús, acompañada por ocho niños vestidos como carmelitas descalzos y otros cuatro representando las virtudes cardinales. Delante de esta nave venía un carro triunfal con los músicos y el coro, tirado de ocho caballos y precedido a su vez por doce caballeros⁴³. La nave en que iba Teresa se fue acercando al castillo y a la navecilla de los herejes. De improviso, el cocodrilo “se mouió meneando vn as alas artificiales, caminando como en defensa de los hereges y puesto en medio dellos estuuu casi vn quarto de hora echando fuego de sí”⁴⁴. Luego, la nave de la carmelita comenzó a expulsar fuego e incendió el castillo y la navecilla. “Fue éste un admirable espectáculo y que causó en personas muy cuerdas particular ponderación, la grandeza de aparatos y gasto y el salir y efectuarse tan prosperamente”⁴⁵, indicó el cronista que envió la relación de las fiestas a Fray Diego de San José.

En Ocaña, cerca de Toledo, también se construyó un castillo efímero, pero en esta ocasión “lleno de mucha gente vestida a la morisca (...) y guarnecido en forma de pelear”⁴⁶. A él llegó una escuadra de soldados españoles con arcabuces, se produjo el ataque y “después del grande ruydo de tiros que sonaron dentro, fueron expelidos los moros y salieron del castillo corridos y amenguados”⁴⁷. Se prendió fuego a la torre que coronaba el castillo, que expulsó mangas de cohetes, y por último se incendió el resto. La villa estaba “muy alegre y regocijada” por lo que el cronista denominó “espectáculo”⁴⁸.

En Salamanca, el “ingenio de fuego” más notable de las fiestas, aunque frustrado, fue la llamada *Grande Babilonia*. Consistía en una torre de la puerta de la ciudad en la que se colocaron diversos personajes entre los que destacaban un Diablo móvil, la Carne representada como una mujer con muchas joyas y el Mundo figurado como un gigante “galán, soberbio y fanfarrón”⁴⁹ con un mundo en la mano izquierda y un cetro en la derecha. En contraposición, se hizo otra ciudad, *Jerusalén Divina*, a la entrada del Convento de las Madres Carmelitas Descalzas. Para ellos, se tomó como fundamentos un arco triunfal de piedra, sobre el que se levantaron tres cuerpos: en el primero había una figura de Teresa entre Cristo y la Virgen, en el resto otras representaciones de santos y flores. De la figura de Teresa debía partir un rayo que alcanzase Babilonia, que estallaría en fuegos de artificio, sin embargo, fue imposible llevarlo a cabo debido a la lluvia y los fuertes vientos⁵⁰. En Mataró, Teresa -esta vez junto a una figura de Cristo y un ángel que le tendía tres flechas- contó con los mismos oponentes: Demonio, Carne y Mundo. “Tomo la Santa las tres saetas (...) y tirólas cada vna de por sí a cada vno de sus tres enemigos, que los tenía enfrente

43. Idem, p. 66v.

44. Idem, p. 67.

45. Idem, p. 67.

46. Idem, p. 214.

47. Idem, p. 214v.

48. Idem, p. 214v.

49. F. Manrique de Luján, op. cit., p. 86.

50. Idem, p. 86.

y dispuestos de manera, que luego se encendieron y quemaron en viuas llamas, con tan grande ruydo y estruendo que parecía hundirse la tierra”⁵¹.

Por último, podemos mencionar Corella, donde la batalla se libró entre un jinete vestido de ángel y 24 hombres disfrazados de “figuras de demonios horribles con sus garfios y otras insignias espantables, despidiendo mucho fuego de sí y tan hediondo, que parecía ser lo que representaua”⁵².

● ● 3.3.3 Victoria del Bien y Apoteosis de Teresa de Jesús

Después del fragor de la batalla, la confusión y la mezcla de miedo y admiración ante el espectáculo visible, una vez se había disipado el ruido y el humo de los últimos cohetes, quedaba el triunfo de la Iglesia y sus santos: “dentro de breue rato se serenó todo y nuestra Santa Madre en su naue, quedó hermosísima y gloriosa, y señora del campo, estándole toda la gente quieta de rodillas, y derramando lágrimas de deuoción”⁵³, se describe en el relato de Barcelona. Algo muy similar, aunque haciendo referencia al miedo de los asistentes, se relata a propósito de Mataró: “el temor que auía causado tanto ruydo y fuego y el horror de aquel demonio, todo se conuirtió en alegría increíble y lágrimas de devoción”⁵⁴. Tras esto, venía la celebración de la victoria sobre el Mal: del Convento de Carmelitas Descalzos de Corella partió un carro triunfal con música y luces, en que “venía un niño muy hermoso vestido de monja descalça, que representaua a nuestra Santa Madre; los demonios yuan por los lados del carro repartidos, pero encadenados y con grillos y cormas. Detrás del carro venía el Ángel, como gozándose de ver quán gloriosamente triunfaua la Santa en los demonios”⁵⁵.

4. Conclusiones

Las fiestas celebradas en España con motivo de la beatificación de Teresa de Jesús en el año 1614, reunieron en un único espacio, abierto y común, un gran número de manifestaciones artísticas de carácter efímero. Dentro del conjunto, queremos destacar aquellas en que se combinaban artefactos móviles y fuego. La sorpresa inicial que suscitaban las manifestaciones en torno a estos artificios novedosos, se convertía en suspensión ante lo que los asistentes consideraban técnicamente difícil y percibían con una mezcla de temor y admiración, y alcanzaba luego su resolución para dar paso a la alegría colectiva, al desorden social siempre controlado. Su éxito radicó en su capacidad de sugestión y la transmisión de conceptos perdurables -virtud, lucha contra el pecado, castigo, triunfo de la Iglesia Católica y sus nuevos santos- a través de una iconografía efímera.

51. D. de San José, op. cit., p. 158.

52. Idem, p. 118.

53. Idem, p. 97.

54. Idem, p. 158.

55. Idem, p. 118.

Evaristo Valle y *Región*. Revista de Asturias: Crisis, regeneracionismo y paisaje¹

GRETEL PIQUER VINIEGRA
Universidad de Oviedo

Resumen: Entre los meses de julio de 1917 y enero de 1918, se editó en las ciudades de Gijón y Oviedo *Región*. *Revista de Asturias*, coincidiendo con el desarrollo y las consecuencias de la llamada Crisis de 1917. La publicación, con fines eminentemente culturales, contó con las más prestigiosas colaboraciones del ámbito intelectual, político y artístico, en la órbita del regeneracionismo reformista. Las ilustraciones que el pintor gijonés Evaristo Valle realizó para la revista ironizan sobre el momento histórico y permiten situar en un contexto sociopolítico a una figura fundamental de la plástica asturiana de la primera mitad del siglo XX.

Palabras clave: Evaristo Valle, Crisis de 1917, reformismo, ilustración, paisaje.

Abstract: *Between July 1917 and January 1918, Región. Revista de Asturias was published in Gijón and Oviedo, coinciding with the development and consequences of the so-called Crisis of 1917. The magazine, eminently cultural, had the most prestigious collaborations in the orbit of reformism. The illustrations that the painter Evaristo Valle drew for Región satirize the historical moment and allow us to place in a sociopolitical context a key figure of Asturian painting in the first half of twentieth century.*

Keywords: Evaristo Valle, Crisis of 1917, reformism, illustration, landscape.

El 18 de julio de 1917 se puso a la venta el primer número de *Región. Revista de Asturias*. La publicación, que se pretendía quincenal, se editaba en la imprenta del diario gijonés, entonces reformista, *El Noroeste* (1897-1936) y contaba con sendas redacciones en Oviedo y Gijón, dirigidas respectivamente por los periodistas José Antonio Cepeda (1884-1944) y Fernando García Vela (1888-1967). Como se ha puesto de manifiesto², *Región* respondió a la voluntad de crear una revista de excelente calidad, tanto desde el punto de vista material como en los contenidos, en el contexto de la prensa asturiana del momento.

1. Este artículo se enmarca dentro de la tesis doctoral en curso de la autora, *El pintor Evaristo Valle (1873-1951). Vida y obra*, respaldada por una beca FPU del Ministerio de Educación y dirigida por el doctor D. Javier Barón Thaidigsmann, profesor titular del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Oviedo y conservador jefe del Departamento de Pintura del Siglo XIX del Museo Nacional del Prado.

2. Cfr. N. Tielve García, "*Región, revista de Asturias: un efímero legado de la prensa asturiana de nuestro siglo*", en *Actas del II Congreso de Bibliografía Asturiana*, Consejería de Educación y Cultura, Oviedo, 1999, p. 635.

Región fue una iniciativa de los miembros de *La Claraboya*³, un grupo de intelectuales que se reunía en el Café Español de la calle Cimadevilla de Oviedo. La tertulia comenzó a aglutinarse hacia 1913 en torno al periodista Fernando Señas Encinas (1890-1962) y el musicólogo Eduardo Martínez Torner (1888-1955)⁴, contando entre sus miembros con los citados Cepeda y Vela, el poeta Antonio Gamoneda (1887-1932), el financiero Pedro Masaveu (1886-1968) y los artistas Evaristo Valle (1873-1951), José Ramón Zaragoza (1874-1949), Víctor Hevia (1886-1957), Eugenio Tamayo (1891-1972) y Marcelo Presno (c. 1894-post. 1922). El grupo había sido el responsable de la organización, en septiembre de 1916, de la I Exposición Regional de Bellas Artes, celebrada en el Paraninfo de la Universidad, certamen en el que el pintor gijonés Evaristo Valle fue el artista más renovador y superó, con la expresividad postsimbolista de sus trabajos, el naturalismo objetivista de la generación pictórica anterior.

Evaristo Valle se había formado como autodidacta en París durante la primera década del siglo. Allí asimiló las propuestas postimpresionistas, modernistas, simbolistas y pre-expresionistas en tres estancias discontinuas entre 1898 y 1911, presupuestos que reelaboraría de forma absolutamente personal tras su regreso definitivo a Gijón en 1911, aquejado de una crisis de agorafobia. Antes de su partida a París no existe constancia de que las ideas del pintor fueran especialmente progresistas, pese a su trabajo como litógrafo. En Gijón, la primera noticia sobre asociaciones obreras vinculadas a la litografía se publicó en relación con el viaje propagandístico del líder socialista Pablo Iglesias (1850-1925), presidente de la Federación Tipográfica, en 1892. No obstante, hasta 1900 no se constituyó la Sociedad de Artes Gráficas, anarquista, que con la huelga en la Litografía Moré, en abril del mismo año, inició las luchas obreras en la ciudad. Por su parte, la sociedad de resistencia socialista “La Minerva” protagonizó la huelga de enero de 1904 en la Compañía Asturiana de Artes Gráficas. Valle trabajó en ambos talleres: en 1897, 1898 y 1900 en la Litografía Moré y en 1902, durante apenas dos meses, en la Compañía Asturiana de Artes Gráficas. Julio García Mencía (1851-post. 1919), que incorporó al pintor a su equipo de bocetistas y alentó y gestionó su primer viaje a París, fue director artístico de Moré y fundador de Artes Gráficas⁵. En la capital francesa, Valle cultivó los motivos sociales en su pintura y obtuvo el apoyo del crítico Luis Bonafoux (1855-1918), corresponsal de *El Heraldo de Madrid*, “dreyfusista” y próximo al teórico anarquista Errico Malatesta (1853-1932)⁶. A su vuelta a Gijón, Valle terminó

3. Cfr. A. de las Alas Pumariño, *Las manifestaciones del regionalismo en Asturias*, Imprenta Gráfica Excelsior, Madrid, 1919, p. 17.

4. Cfr. A. Muñoz Toca, *Vida y obra de Eduardo M. Torner (musicólogo, folklorista y compositor)*, Instituto de Estudios Asturianos, Oviedo, 1961, p. 12. No obstante, algunos de sus componentes se reunían ya en la década anterior: cfr. L. López Suárez, “El artista Marcelo Presno en Oviedo: su colaboración con la tertulia ‘La Claraboya’”, en *Campo del Tablado. Revista asturgalaica de Cultura*, nº 2, Sociedad asturgalaica de amigos del país, Castropol, 2005, p. 100; asimismo, J. M. Castañón, *Mi padre y Ramón Gómez de la Serna*, Casuz, Caracas, 1975, p. 7.

5. Cfr. F. Crabifosse Cuesta, *El color de la industria. La litografía en Asturias (1834-1937)*, Fundación Municipal de Cultura, Educación y Universidad Popular, Gijón, 1994, pp. 125-131, 198-204.

6. La admiración que Bonafoux sentía por Émile Zola (1840-1902) contrasta fuertemente con la intención de la caricatura que Valle había realizado del escritor francés, publicada en *Blanco y Negro* el 5 de marzo de 1898 y

por integrarse en el círculo mucho más moderado del reformismo melquiadista, en una voluntad de regeneración de espiritual del ambiente asturiano compartida por los asiduos a *La Claraboya*⁷.

El Partido Reformista, fundado por el gijonés Melquíades Álvarez (1864-1936) el 7 de abril de 1912, era un partido moderado, interclasista con reservas y sancionado por la intelectualidad del momento. Si bien el reformismo no deseaba la presencia en sus filas del proletariado, contaba con la confianza de los líderes socialistas y asumía los esfuerzos que la burguesía liberal había venido realizando, en pro de redimir al obrero, en su aspiración de preparar a las masas para el cambio social. Álvarez, que gozaba entonces de enorme prestigio político, procedía del republicanismo moderado de ascendencia castelarina, tolerante con una posible Monarquía democrática y orientado a las clases medias, en competencia con los partidos dinásticos. Tras la formación de la Conjunción Republicano-socialista, fundamentalmente antimaurista, como resultado de los sucesos de la Semana Trágica en julio de 1909, la grave conflictividad político-social de 1911 dio impulso definitivo al proyecto reformista en medio del gobierno liberal de Canalejas (1854-1912)⁸. En 1914 el Partido Reformista se hizo con la propiedad de *El Noroeste*, hasta entonces en manos de la Sociedad Editorial Española.

Por tanto, *Región. Revista de Asturias* contó con las colaboraciones más prestigiosas en el plano artístico y literario, que se plantearon el estudio de reformas en cuestiones comerciales, agrícolas, industriales y sociales, en defensa de la economía y futura riqueza asturianas, así como el acercamiento serio, alejado del pintoresquismo fácil, a las tradiciones, costumbres y geografía de la región. Un auxilio de la intelectualidad liberal, cuya “unión acabaría con el reino de la imprevisión, la arbitrariedad, la rutina, la incompetencia y tantos otros monstruos espantables que rigen los destinos de nuestra provincia”⁹. Todo ello sin descuidar temas de actualidad internacional y acentuando, pese a todo, “nuestra independencia con relación a todo compromiso político”¹⁰. En el segundo número, publicado el 1 de agosto de 1917, el editorial hacía suyas las palabras del discurso pronunciado por José Ortega y Gasset (1883-1955) a los postres del banquete de con-

conservada en el Archivo de Prensa Española. En el dibujo, Valle obvia la conciencia social de Zola, su compromiso intelectual y valentía, destacando, en cambio, su narcisismo, en pie, sobre un mapa de Francia que inunda de panfletos con la frase “¡Yo acuso...!” y la leyenda “Yo soy el hombre más grande de la Francia” sobre la pechera de la camisa, cfr. J. Barón Thaidigsmann, “Evaristo Valle y el 98”, en A. Vázquez de Parga (Dir.), *La huella del 98 en la pintura española contemporánea*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 1998, p. 77. En una de sus crónicas para *El Heraldo de Madrid*, Bonafoux daba cuenta de la llegada de Valle a París: “en esos lienzos de figuras humanas, atormentadas, admirables de verdad anímica y sentimiento espiritual, he vislumbrado un gran pintor (...) que ha de llevar al lienzo parisién las ideas y las entrañas del gran Gijón, de ese pueblo de doctos y entusiásticos obreros, llamados por Malatesta el Estado Mayor de España...”, cfr. L. Bonafoux, “Un pintor asturiano”, *El Heraldo de Madrid*, Madrid, 14 de noviembre de 1903, p. 1.

7. Cfr. J. A. Cepeda, “Bellas Artes. La Primera Exposición de Oviedo”, *La Esfera*, Madrid, nº 145, 7 de octubre de 1916, p. 8.

8. Para un análisis de la evolución del reformismo, vid. M. Suárez Cortina, *El reformismo en España. Republicanos y reformistas bajo la Monarquía de Alfonso XIII*, Siglo XXI Editores, Madrid, 1986.

9. *Región. Revista de Asturias*, Gijón, nº 3, 15 de septiembre de 1917.

10. “A lo que venimos y a lo que aspiramos”, *Región. Revista de Asturias*, Gijón, nº 1, 18 de julio de 1917, p. 3.

fraternización con escritores castellanos que los redactores de la revista vasca *Hermes* (enero de 1917-julio de 1922) celebraron en el Hotel Palace de Madrid en la primavera de 1917¹¹:

“Hay trozos del haz peninsular que tienen necesidades características, peculiares maneras de sentir, un repertorio de costumbres en plena vigencia, un poder económico articulado y de inconfundible fisonomía. ¿Por qué no intentan que toda esa comunidad de rasgos y condiciones se condense en una clara voluntad local? (...) Hagamos que cada núcleo local conquiste la clara voluntad de sí mismo. En la articulación de esas voluntades veo yo la única España posible.”¹²

El “frente cultural” que *Hermes* pretendía establecer (espíritu regional, apertura europea, exaltación de la voluntad que hace posible el progreso, es decir, la de la burguesía financiera e industrial)¹³ se adecuaba en todo a los presupuestos de la publicación asturiana. Si bien el nombre de Evaristo Valle apareció en el cuadro de redactores y colaboradores de *Región* desde el primer número, su labor no se publicó hasta el cuarto, conmemorativo del centenario del nacimiento de Ramón de Campoamor (1817-1901), que salió a la venta el 5 de octubre (fig. 1): en total cinco portadas y dos cabeceras de secciones hasta la desaparición de la revista en enero de 1918, tras la edición de ocho números con una periodicidad irregular¹⁴. Aunque se ha afirmado que *Región* ignoró deliberadamente toda referencia a la grave crisis política del verano de 1917¹⁵, los trabajos de Valle contienen alusiones expresas a diferentes aspectos de la misma y la propia publicación vio dificultada su edición y difusión por el problema de subsistencias que siguió al movimiento revolucionario¹⁶.

Desde mediados de 1916, la política interior española había estado marcada por el impacto económico y social provocado por la Guerra Mundial. La neutralidad en el conflicto favoreció la exportación de toda clase de productos. Ello benefició efectivamente a la burguesía comercial y financiera y favoreció el desarrollo de las exhibiciones artísticas en Asturias¹⁷. A la vez, generó una falta de oferta interna que provocó una escalada de precios. Como ésta no fue acompañada por

11. Cfr. J. C. Mainer, *Regionalismo, burguesía y cultura: Revista de Aragón (1900-1905) y Hermes (1917-1922)*, Guara Editorial, Zaragoza, 1982, pp. 139-140.

12. J. Ortega y Gasset, “Sobre el localismo”, *Región. Revista de Asturias*, Gijón, nº 2, 1 de agosto de 1917, p. 3.

13. Cfr. J. C. Mainer, *Regionalismo... op. cit.*, p. 128

14. Aunque, como indica L. López Suárez (“El artista Marcelo Presno...” art. cit., en *Campo del Tablado... op. cit.*, pp. 103-104), la colección más completa que se conoce de *Región* es la de la Biblioteca de Asturias Ramón Pérez de Ayala de Oviedo (núms. 1 a 7), se conserva un octavo número, citado por N. Tielve García (“Región...” art. cit., en *Actas... op. cit.*, p. 641) en la Biblioteca Jovellanos de Gijón. La salida de todos ellos se publicitó en los dos diarios gijoneses del momento, *El Noroeste* y *El Comercio*, de orientación conservadora. La última referencia a la revista en ambos, con la publicación del contenido del número ocho, apareció el 2 de enero de 1918.

15. Cfr. N. Tielve García, “Región...” art. cit., en *Actas... op. cit.*, p. 638.

16. Cfr. “Advertencia”, *Región. Revista de Asturias*, Gijón, nº 6, 10 de noviembre de 1917, p. 5.

17. Cfr. J. Barón Thaidigsmann, “Renovación artística y exposiciones regionales en Asturias (1915-1934)”, en M. Cabañas Bravo (coord.), *El Arte español del siglo XX. Su perspectiva al final del milenio*, CSIC, Madrid, 2001, p. 205.

la subida de los salarios, el nivel de vida del proletariado urbano e industrial descendió notablemente. En Asturias la extracción hullera creció hasta 1918 con la desaparición del carbón barato galés, pero la interrupción de suministros de abonos incidió en las malas cosechas, se volvió necesaria la importación de granos y descendieron las exportaciones de sidra. El dibujo de Valle titulado *La cosecha de manzana* (fig. 3), aparecido en la portada del número seis de *Región*, el 10 de noviembre de 1917, representa el regocijo de dos bebedores que ya han vaciado varias botellas de sidra a bajo precio.

Ante la crisis abierta por la dura política social del gobierno, reformistas, republicanos y socialistas se reunieron con los catalanistas liderados por Francesc Cambó (1876-1947) a primeros de julio en el Ayuntamiento de Barcelona, en la llamada Asamblea de Parlamentarios, que solicitó la convocatoria de Cortes Constituyentes que abordasen el cambio del sistema socioeconómico y una nueva organización del Estado sobre bases autonómicas. Ambas medidas podrían frenar la revolución social que los obreros preparaban. Los asambleístas actuaron animados por una posible adhesión del Ejército, organizado en las Juntas de Defensa, cuyas protestas habían forzado la dimisión del gobierno del liberal Manuel García Prieto (1859-1938) a primeros de junio y, con ella, la suspensión de las garantías constitucionales y el aumento de la censura de prensa. Disuelta la Asamblea el 19 de julio, por orden del conservador Eduardo Dato (1856-1924), quien había asumido la presidencia, el 10 de agosto se inició la huelga de ferroviarios, que forzó el paro general el día 13, frustró una nueva reunión de los parlamentarios en Oviedo tres días después y paralizó la vida del país durante una semana. Melquíades Álvarez, amparado en su inmunidad parlamentaria, había sido designado para dirigir el movimiento en la zona de Asturias y León y la redacción de *El Noroeste* sirvió de punto de encuentro de los organizadores. No obstante, las subsiguientes represalias y la radicalización decidieron a Cambó a dar marcha atrás: aceptó integrarse en un gobierno de concentración nacional con García Prieto al frente. Melquíades Álvarez rechazó tal solución y el reformismo criticó la actitud de Cambó. En la segunda y última Asamblea, celebrada en el salón de actos del Ateneo de Madrid el 17 de octubre, se ironizó sobre el político catalán¹⁸. Valle plasmó gráficamente dichas críticas en *San Vicente de Paúl* (fig. 4), publicado en el número siete de *Región*, el 1 de diciembre de 1917, dibujo que deja también lugar a la sátira sobre las Damas de la Caridad gijonesas.

Aunque el ejército, legalizadas las Juntas de Defensa, reprimió la huelga en tres días, en Asturias los enfrentamientos entre los huelguistas y las fuerzas del orden se prolongaron durante casi un mes en determinados núcleos, como la cuenca minera. Debido a la necesidad de asegurar el transporte de carbones, tras el cierre de las minas de Asturias, León y Palencia, se paralizó prácticamente el de materias de primera necesidad, como la harina y el combustible para uso doméstico. La regulación del consumo del carbón en Gijón, mediante boletines intransferibles emitidos

18. "Como los españoles son hartos noveleros y se placen en imaginar siempre recónditos manejos, aún en las más simples ocurrencias, la gente dio en suponer que el *factotum* o tramoyista emboscado de la Asamblea era el señor Cambó, que goza renombre de político tortuoso, astuto y maquiavélico", R. Pérez de Ayala, *Escritos políticos. Militarismo, Dictadura, Monarquía, Alianza*, Madrid, 1980, p. 101; publicado por primera vez en *Política y toros*, 1920.

por el Ayuntamiento¹⁹, agudizó la picaresca de la población, como muestra el diálogo entre los dos menesterosos con motivo de *El Centenario de Campoamor* (fig. 1), escena que Valle ubicó en uno de los escenarios más reconocibles de la villa gijonesa: la playa de San Lorenzo, con el cerro de Santa Catalina y la iglesia de San Pedro al fondo. Asimismo, con el extraordinario gasto del convite de *El santo del papá*, en el último número de la publicación (fig. 5), puesto a la venta el 1 de enero de 1918, el artista reflejó la escasez de harina.

No obstante los graves acontecimientos, todas las portadas realizadas por Valle para *Región*, están protagonizadas por elementos de la clase burguesa o popular gijonesa, para quienes lo cotidiano sirve de vehículo a las cuestiones de actualidad, (como el centenario de Campoamor o la Revolución Rusa), cuando no las obvia totalmente. En este sentido, la única excepción a las referencias al proceso revolucionario es el dibujo *En el casino* (fig. 2), portada del número quinto de la revista, fechado el 21 de octubre de 1917. En él, dos caballeros comentan la pasión compartida de las señoritas de buena familia y las criadas por el cine. Sin embargo, *En el casino* ilustra otro aspecto de la realidad del momento, en lo que respecta al ocio público: el definitivo aburguesamiento de un espectáculo popular como el cinematógrafo a partir de 1915, en el que la rentabilidad se impuso a toda reticencia moral o de clase²⁰.

Los personajes se ven ridiculizados a su vez en sus comportamientos mostrencos frente al momento político o cultural que les ha tocado vivir²¹. En las cinco ilustraciones, que pueden clasificarse como chistes de diálogo, en relación a la conexión establecida entre texto y dibujo²², figuras y escenarios se definen exclusivamente mediante la línea de contorno que otorga forma y movimiento, de la síntesis extrema de *En el casino* al abigarramiento de la prole en *El santo del papá*. Una capacidad sintética y expresiva del trazo en la caracterización humorística, ligada a las corrientes modernistas, que había sido utilizada con notable éxito por Valle en la década anterior, en sus caricaturas y dibujos para *El Noroeste*, a la sazón de orientación republicana, y *El Independiente* (1907-1909), semanario editado también en la imprenta del primero.

Idénticos recursos formales empleó el artista en las dos cabeceras de secciones publicadas asimismo en el número quinto de *Región*, que ilustran, respectivamente, una reflexión sobre los sucesos del verano en Barcelona y un artículo en pro de la salubridad de la vivienda rural asturiana, la quintana (fig. 6). Esta última se relaciona en su composición con la aparición de una nueva tipología en la representación del paisaje en la pintura de Valle, primero en formato apaisado y, ya hacia 1918, en disposición vertical. Son composiciones de horizonte muy alto, con

19. Cfr. *El Comercio*, Gijón, 11 de octubre de 1917, p. 1.

20. Cfr. J. C. de la Madrid, *Cinematógrafo y variedades en Asturias (1896-1915)*, Servicio de Publicaciones del Principado de Asturias, Oviedo, 1996, pp. 106-108.

21. "(...) en esta agitada etapa de la vida política española que se inicia el 1 de junio de 1917, el pueblo ha procedido en todo punto con absoluta inconsciencia y ausencia de voluntad", R. Pérez de Ayala, *Escritos políticos...* op. cit., p. 123.

22. Cfr. R. M. García Quirós, *El humorismo gráfico en Asturias*, Servicio de Publicaciones del Principado de Asturias, Oviedo, 1990, p. 412.

celajes reducidos y cubiertos, que iluminan los planos del fondo. En éstos el terreno se articula en sucesivas ondulaciones, atravesadas por caminos serpenteantes, que acogen una nutrida representación de elementos característicos del paisaje asturiano: el hórreo, balagares o varas de hierba, la casa terrena o mariñana con corredor de madera. En primer plano, construcciones y personajes se superponen a los escenarios. Enrique Lafuente Ferrari (1898-1985), autor del estudio pionero sobre el pintor en 1963, calificó este “estilo” de lienzos de factura cruda como “composiciones aglomeradas”²³. Lafuente entendió el conjunto de estas representaciones como la búsqueda de un género pintoresco, asequible y banal, susceptible de encontrar acomodo en el medio español acostumbrado a la anécdota, y se cuestionaba si su creación no sería fruto de la estancia del pintor en Madrid en 1917, con motivo de la Exposición Nacional de Bellas Artes. Según el historiador, los cuadros adolecían de una falta de cuidado en el tratamiento de las figuras, además de carecer éstas de la perfecta trabazón con el fondo que presentaban los paisajes de raigambre postsimbolista inmediatamente anteriores: obras de una gran síntesis compositiva y matérica, realizadas con una técnica muy delicada y una aplicación uniforme del colorido, en las que los escenarios tenían preeminencia sobre los personajes y se convertían en vehículos de transmisión de sus sentimientos²⁴.

Parece apropiado pensar, sin embargo, que la nueva formulación del tema respondió a las teorías regeneracionistas y regionalistas del momento, especialmente cuando la oligarquía ligada a las mismas patrocinaba una expresión artística (Zuloaga [1870-1945], quien apreciaba a Valle desde su estancia en París; Arteta [1879-1940], amigo y compañero de estudio del gijonés en la capital francesa; o los hermanos Valentín [1879-1963] y Ramón de Zubiaurre [1882-1969] en el caso vasco) que se identificase con éstas y la intelectualidad se oponía al viciado centralismo que pretendía imponerse desde Madrid²⁵. El 10 de octubre de 1917, *Región* ofrecía la transcripción de un discurso de Ortega y Gasset, en el que el filósofo expresaba su fe acentuada en el regionalismo y el localismo, calificando el patriotismo como “un mayor culto al paisaje”²⁶. Ortega había sido miembro de la Junta Nacional del Partido Reformista hasta 1914. En 1913 se había impuesto su pensamiento y el de la llamada Generación del 14 en la voluntad de moralización y europeización de la vida política española frente al sistema de la Restauración, con la formación de la Liga de Educación Política, en la que tomaron parte, entre otros, Ramiro de Maetzu (1875-1936), Antonio Machado (1875-1939), Fernando de los Ríos (1879-1949), Ramón Pérez de Ayala (1880-

23. Cfr. E. Lafuente Ferrari, *La vida y el arte de Evaristo Valle*, Diputación Provincial, Oviedo, 1963, pp. 289, 290.

24. Cfr. *Primera Exposición de Bellas Artes. Oviedo, septiembre, 1916. Catálogo*, Imprenta de *El Correo de Asturias*, Oviedo, 1916, pp. 8,10; J. Barón Thaidigsmann, “Renovación artística...” art. cit., en M. Cabañas Bravo (coord.), *El Arte español... op. cit.*, p. 209. Se reproducen tres de los *Crepúsculos* que el pintor presentó a la I Exposición Regional de Bellas Artes en 1916, dos de ellos en paradero desconocido. Esta serie es la que mejor ejemplifica el tipo de paisaje postsimbolista de mediados de la década.

25. Cfr. J. C. Mainer, *Regionalismo... op. cit.*, p. 150 y N. Tielve García, “Región...” art. cit., en *Actas... op. cit.*, p. 639.

26. “El regionalismo y el paisaje. Una conferencia del Sr. Ortega y Gasset”, *Región. Revista de Asturias*, Gijón, nº 6, 10 de noviembre de 1917, p. 3.

1962)²⁷ y Andrés González Blanco (1886-1924). La clase intelectual había asumido esta tarea desde la primera década del siglo vinculada al socialismo, pero el Partido Socialista no servía, en su vocación internacionalista, a las necesidades de la regeneración nacional y la nueva vertebración de España mediante la articulación de las voluntades locales. Para Ortega, que entendía el socialismo, en combinación con un liberalismo radical, en un sentido estricto de renovación moral, no económico, la búsqueda de una nueva vía le condujo al reformismo, hasta que en 1915 el acercamiento de Melquíades Álvarez al partido liberal le alejó de la formación política.

En 1918, Ortega y Gasset viajó a Asturias, alojándose durante varias semanas en La Redonda²⁸, residencia gijonesa de María Rodríguez del Valle, sobrina de Evaristo, y su esposo, José María Rodríguez, quien, designado personalmente como candidato reformista por Melquíades Álvarez, había sido votado diputado a Cortes por Villaviciosa en las elecciones generales de abril de 1916. Valle, Fernando García Vela y el madrileño Rafael Sánchez Ocaña, director de *El Noroeste*, habían colaborado en su campaña²⁹. Ortega visitó el estudio del pintor en compañía de García Vela, que había abandonado Gijón para trasladarse a Madrid como director del diario *El Sol*, fundado por el filósofo en 1917, y acompañó al artista y sus sobrinos en una excursión al puerto de Cudillero. Allí manifestó su interés porque Valle pintase aquel lugar³⁰. En este sentido, se ha señalado como estas vistas de Cudillero parecen ilustrar la teoría de *los dos paisajes* de Ortega (el asturiano como antítesis del castellano), además de la curiosa coincidencia que supone la mención en este texto a la agorafobia, que el pintor padecía, siguiendo el concepto de la visualidad táctil de Alois Riegl (1858-1905)³¹. La orografía del puerto asturiano, con sus casas escalonadas en la ladera de la montaña sobre el mar, condicionó probablemente la elección del pintor de un formato vertical para su representación, en el que el promontorio, con su conjunto de viviendas blancas, se eleva prácticamente hasta el límite superior del lienzo, dejando apenas espacio a una pequeña porción de cielo. Frente a la ligereza del agro castellano bañado en luz, Ortega veía en el paisaje asturiano lo tangible, que Valle en sus representaciones compartimenta exhaustivamente, ofreciendo constantes apoyos a la mirada, buscando un recogimiento por su propio horror a los espacios vacíos.

27. Ramón Pérez de Ayala había conocido a Valle en el verano de 1903, durante una estancia en la villa asturiana de Noreña. Recién publicado su poemario *La paz del sendero*, el pintor le obsequió con un lienzo del mismo título. Pérez de Ayala prologó el estudio de Lafuente Ferrari en 1963, cfr. E. Lafuente Ferrari, *La vida y el arte... op. cit.*, pp. XIII-XVIII.

28. Cfr. *Los Evaristo Valle y Cristóbal Ruiz de Ignacio Zuloaga y José Ortega y Gasset*, Fundación Museo Evaristo Valle, Gijón, 2004. La Redonda, en Somió (Gijón), acoge actualmente la Fundación Museo Evaristo Valle.

29. Cfr. "Las elecciones de diputados", *El Noroeste*, Gijón, 12 de abril de 1916, p. 1; "Propaganda electoral. El candidato reformista en Villaviciosa", *El Noroeste*, Gijón, 17 de marzo de 1916, p. 1.

30. Cfr. E. Lafuente Ferrari, *La vida y el arte... op. cit.*, p. 217.

31. J. Ortega y Gasset, "De Madrid a Asturias", publicado por primera vez como "Vaga opinión sobre Asturias", en *Revista de España*, Madrid, 11 y 18 de noviembre de 1915 y 6 y 13 de enero de 1916; cfr. J. Barón Thaidigsmann, "Evaristo Valle..." art. cit., en A. Vázquez de Parga (Dir.), *La huella del 98... op. cit.*, p. 84. Las vistas de Cudillero son tres, conservadas por los herederos de Ortega, la Fundación Museo Evaristo Valle (reproducida en E. Lafuente Ferrari, *La vida y el arte... op. cit.*, lám. 57) y otro particular.

La multiplicación de elementos en estos escenarios pretende recrear la imagen ideal orteguiana: “(...) la región natural afirma su calidad real de una manera muy sencilla: metiéndose en los ojos. (...) sólo es región, sólo es unidad geográfica real aquella parte del planeta cuyos caracteres típicos pueden hallarse presentes en una sola visión.” Además, si en Castilla el campo es lugar de la dura faena, que se abandona cuando ésta ha terminado, por el contrario en Asturias “el campo es aposento, lugar doméstico de estancia y de placer. La tierra es un regazo, donde el hombre trabaja y descansa, sueña y canta.” Así, en los lienzos de Valle, todos los esfuerzos de los personajes (la pesada carga de las lavanderas o de quienes portan fardos de hierba, el ordeño, el transporte de la leña, el trabajo de la tierra...) conviven en ocasiones con el idílico momento de juego o descanso de un rapaz³².

Cabe destacar la riqueza intelectual del ámbito regeneracionista y reformista, en tanto que no tuvo necesidad de crear un corpus teórico propio, sino que bebió del sustrato doctrinal que le aportaron sus miembros, según las corrientes europeas: krausismo -prestigiador asimismo de la Universidad asturiana, a través del profesorado integrante del Grupo de Oviedo, vinculado a la Institución Libre de Enseñanza-, fabianismo, neokantismo. Por tanto, las colaboraciones de Valle para *Región. Revista de Asturias* revelan la clara conciencia de pertenencia a esa clase intelectual destinada a renovar el país, algo notable en el caso de un pintor al que tradicionalmente se ha considerado aislado incluso del medio artístico del momento, especialmente en momentos de inestabilidad psicológica.

32. En *La Esfera*, Madrid, año VI, nº 298, 13 de septiembre de 1919, se publicó una excelente reproducción de *Las palomas*, en paradero desconocido, considerado por Lafuente Ferrari paradigma de este estilo.

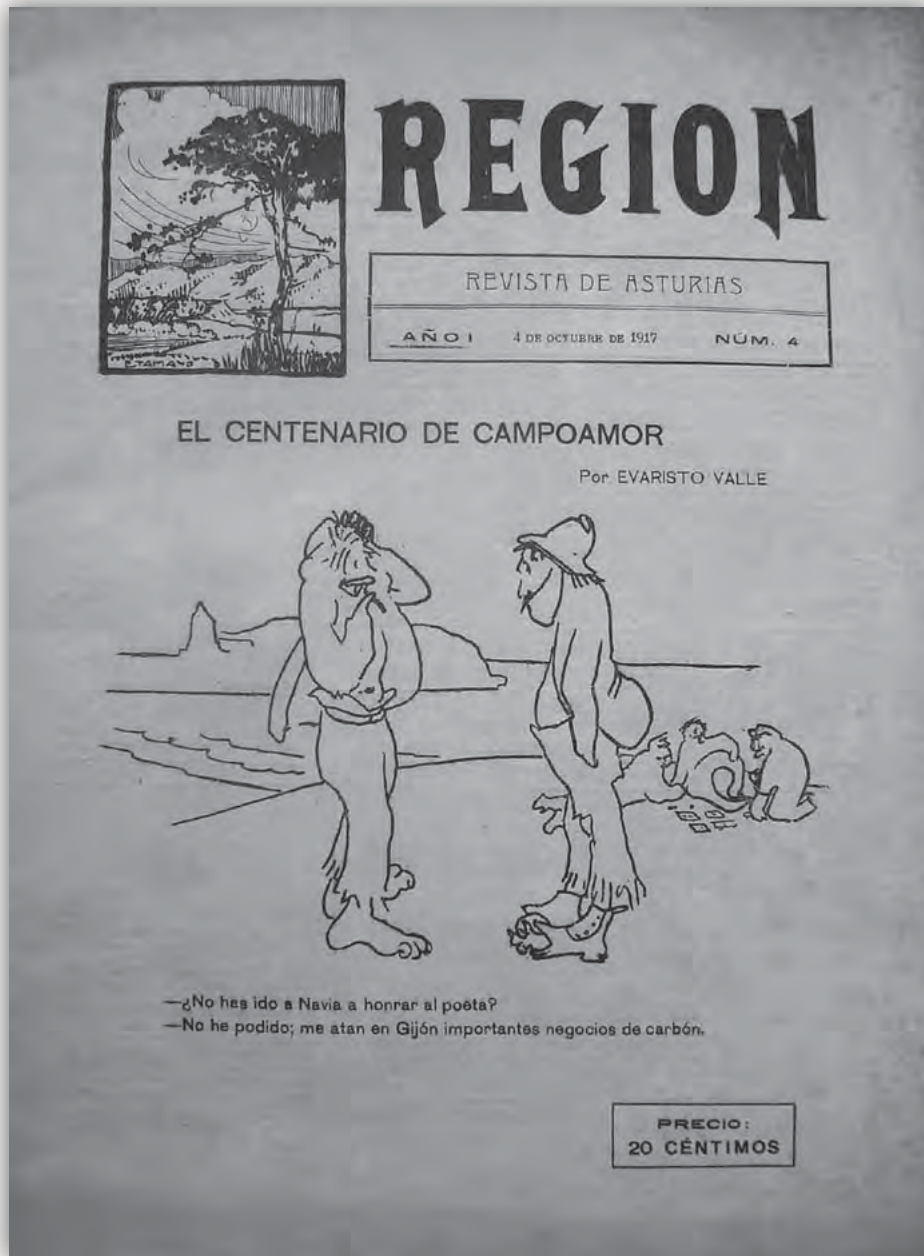


Fig. 1. Evaristo Valle, *El centenario de Campoamor*. *Región*. *Revista de Asturias*, Gijón, año I, nº 4, 4 de octubre de 1917. Gijón, Biblioteca Jovellanos, colección Padre Patac.



Fig. 2. Evaristo Valle, *En el casino*. *Región. Revista de Asturias*, Gijón, año I, nº 5, 21 de octubre de 1917. Oviedo, Biblioteca de Asturias Ramón Pérez de Ayala, sección Fernández Canteli



Fig. 3. Evaristo Valle, *La cosecha de manzana*. *Región. Revista de Asturias*, Gijón, año I, nº 6, 10 de noviembre de 1917. Oviedo, Biblioteca de Asturias Ramón Pérez de Ayala, sección Fernández Canteli.



Fig. 4. Evaristo Valle, *En San Vicente de Paúl*. *Región. Revista de Asturias*, Gijón, año I, nº 7, 1 de diciembre de 1917. Oviedo, Biblioteca de Asturias Ramón Pérez de Ayala, sección Fernández Canteli



Fig. 5. Evaristo Valle, *El santo del papá*. *Región*. *Revista de Asturias*, Gijón, año II, nº 8, 1 de enero de 1918. Gijón, Biblioteca Jovellanos, colección Padre Patac

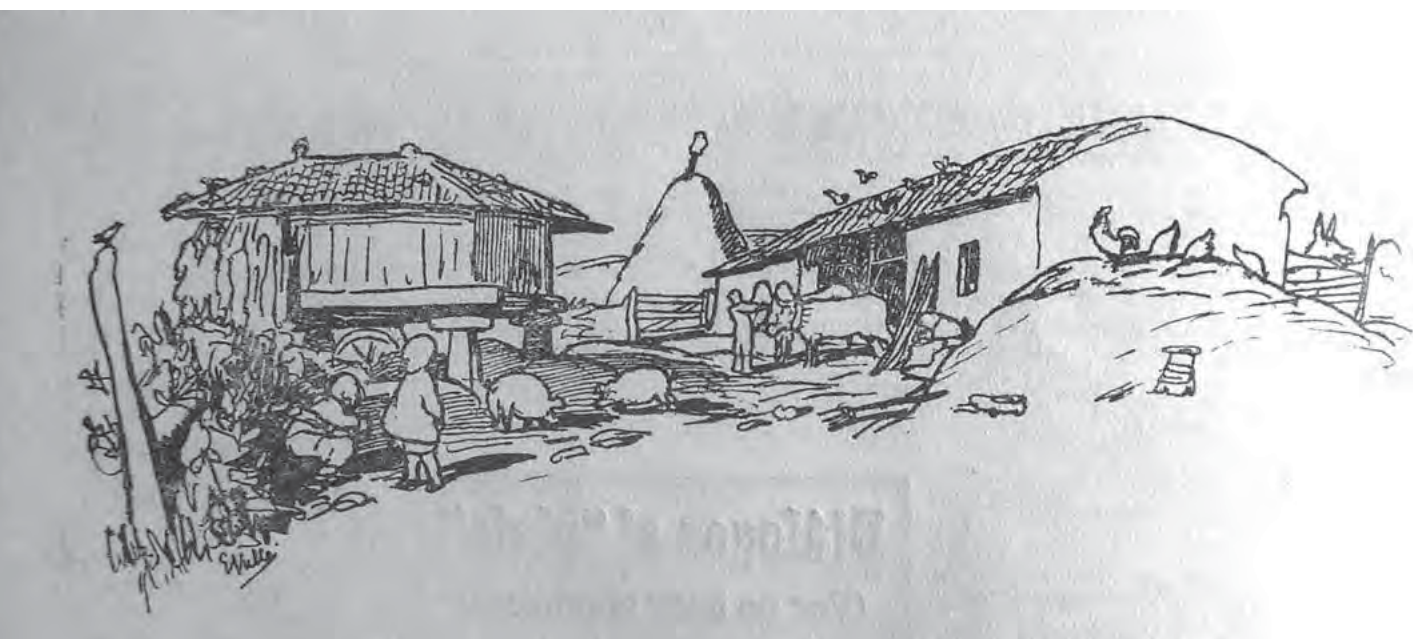


Fig. 6. Evaristo Valle, cabecera para "Mentiras convencionales. La quintana". *Región. Revista de Asturias*, Gijón, año I, nº 5, 21 de octubre de 1917. Oviedo, Biblioteca de Asturias Ramón Pérez de Ayala, sección Fernández Canteli.

Arquitectura y mecenazgo artístico de la comunidad española en la Florencia del quinientos¹

CARLOS PLAZA

Universidad Hispalense/Università degli Studi di Firenze)

Resumen: El pensamiento, la literatura, el arte y la arquitectura en Florencia a partir de poco antes de la segunda mitad del Quinientos, están influenciados por el definitivo ocaso de la República y la construcción del Principado. El presente estudio, saca a la luz la existencia de una comunidad española en Florencia la cual nace en el contexto político y social de la construcción del nuevo estado de Toscana, analizando como sus integrantes formarán parte de la *gens nova* que adquiere preponderancia en la nueva ordenación principesca florentina. Esta condición social es demostrada, entre otros, en los encargos arquitectónicos, el mecenazgo artístico y en la relación con los protagonistas de la cultura artística y arquitectónica florentina e italiana del momento.

Palabras clave: Arquitectura Renacentista en Italia; Comunidad española en Florencia; Arte español en Italia; Arquitectura española en Italia; Antonio Ramírez de Montalvo.

Abstract: *The thought, literature, art and architecture in Florence from the second half of the Sixteenth Century are influenced by the final sunset of the Republic and the construction of the Principality. This study, reveals the existence of a Spanish community in Florence which borns in the political and social context of the construction of the new state of Tuscany, analyzing how their members will belong to the gens nova that will become very influent in the social classes of the new Principality of Florence, and how is proved this social importance in the artistic and architectural patronage and the close relationship between the protagonists of the florentine and Italian artistic and architectural culture of the moment.*

Keywords: *Renaissance architecture; Spanish Community in Florence; Spanish art in Italy; Spanish architecture in Italy; Antonio Ramirez de Montalvo.*

“Ho ancora fra mano che spero finirlo presto un gran quadro cosa capriciosissima che deve ser per il signor Antonio Montalvo signore della Sassetta, degnamente primo Cameriere et piu intrinseco al Duca nostro, e tanto a me amicissimo, e dolce domestico amico per non dir superiore, che se la mano mi servira alla voglia ch'io tengho di

1. *El presente estudio forma parte de las primeras investigaciones conducentes a la redacción de una tesis doctoral conjuntamente en la Universidad Hispalense y en la Università degli Studi di Firenze sobre la comunidad española en la ciudad y la arquitectura de encargo español en la Florencia del *Secondo Cinquecento*, teniendo dicha tesis doctoral como directores y referentes científicos a los Prof.res Ana Marín Fidalgo y Amedeo Belluzzi respectivamente en dichas universidades.

*lasciargli di mia mano un pegno delle affetione che io le porto, si conoscerà quanto io lo onori, et habbia caro che la memoria di si'onorato, et fedel signore amato da me, viva ne posteri, poi che egli volentieri su afatica, et favorisce tutti e'begli ingegni di questo mestiero o che si diletтино del disegno*².

Con estas palabras describe el gran pintor y arquitecto aretino Giorgio Vasari en su importante obra historiográfica (*Le Vite...*, Florencia 1568) a Antonio Ramírez de Montalvo, personaje que en los años cuarenta del Quinientos entra al servicio de los duques de Florencia Cosimo de' Medici y Eleonora de Toledo convirtiéndose (*fig. 1*), como escribe Vasari, en el primer y más íntimo camarero del duque, además de mecenas, notable comitente de arquitectura y un personaje muy cercano a tan polifacético y trascendental artista³.

Antonio Ramírez de Montalvo (1527?-1581) es el personaje español más importante de cuantos se asientan en Florencia a partir del matrimonio en 1539 de Eleonora de Toledo (1519-1562), hija del virrey de Nápoles Pedro de Toledo, y Cosimo de' Medici segundo duque de Florencia (1519-1574). La importancia adquirida por dicho cortesano no es más que el reflejo del éxito de una comunidad de españoles asentada en dicha ciudad y de la importancia social y política que estos adquieren en la Florencia ducal. Estos personajes españoles tendrán un importante papel en la ciudad y en la incipiente corte ducal de Florencia durante el siglo XVI, tanto como comunidad nacional como a nivel individual en la forma de importantes personajes quienes llegarán a ser además de figuras de relieve en la ciudad a nivel político, social y económico, importantes mecenas de las artes y destacados comitentes de arquitectura. Estos españoles, junto con la importante figura de Eleonora de Toledo crearán un mecenazgo español de las artes y en especial, realizarán encargos arquitectónicos de gran interés en la Florencia del *Secondo Cinquecento*.

2. G. Vasari, *Le Vite de'piú eccellenti pittori scultori ed architettori scritte da Giorgio Vasari pittore aretino con nuove annotazioni e commenti di Gaetano Milanesi*, in *Le Opere di Giorgio Vasari*, ed. G. Milanesi, Firenze 1906 (ed. facs. Firenze 1981), VII, p. 709. La cercanía en el trato y el afecto para con el español es demostrado también por otros protagonistas del ambiente cultural florentino del momento como Cosimo Bartoli, quien se refiere a Antonio Ramírez de Montalvo en una carta dirigida desde Venezia a G. Vasari en 1563 de la siguiente manera, "Ringratiate il Signor Montalvo delle raccomandationij et rendetele centoplicate, dicendolj, che non mi havendo comandato cosa alcuna, da che son qui, penso, non si ricordi, di chi li é servitore et lo ama da cuore", C. Bartoli en Venezia a G. Vasari en Florencia, 15 diciembre 1563, publicado en K. Frey, *Il carteggio di Giorgio Vasari dal 1563 al 1565*, (ed. ital. coord. A. Del Vita) Arezzo 1941, pp. 28-29.

3. Aún siendo el más importante sin duda de los españoles asentados en Florencia durante la segunda mitad del Quinientos, Antonio Ramírez de Montalvo no es el único español elogiado por G. Vasari por su gusto por las artes y por su afeción para con el artista, también Fabio de Arrazola y Vento, marqués de Mondragón, se convertirá en comitente del artista aretino, "Feci ancora a Antonio de' Nobili, generale depositario di Sua Eccell[en]za e molto mio affezionato, oltre a un suo ritratto, sforzato contro alla natura mia di farne, una testa di Gesù Cristo, cavata dalle parole che Lentulo scrive della effigie sua, che l'una e l'altra fu fatta con diligenza; e parimente un'altra alquanto maggiore, ma simile alla detta, al signor Mondragone, primo oggi appresso a don Francesco de' Medici, principe di Fiorenza e Siena, quali donai a Sua Signoria per esser egli molto affezionato alle virtù e nostre arti, a cagione che e' possa ricordarsi, quando la vede, che io lo amo e gli sono amico", Vasari-Milanesi, *Le Vite...op.cit.*, VII, p. 708.

Es bien conocida la importancia que tiene la relación con España y el Imperio para la familia Medici y la consolidación del poder absoluto de ella en Florencia. Dicha familia, relacionada de forma diversa con el destino político de la ciudad bajo los diferentes tipos de gobierno desde inicios del *Quattrocento*, tendrá en la monarquía española del Rey Católico Fernando y posteriormente en el Imperio de Carlos Quinto, a los árbitros de la situación política florentina durante la primera mitad del siglo XVI. Dichos monarcas consolidarán el poder de esta dinastía en Florencia frente a sus enemigos en repetidas ocasiones a lo largo de la primera mitad del siglo durante las llamadas Guerras de Italia y hasta la paz de *Cateau-Cambresis* en 1559 que consolidará la hegemonía española en la península itálica, continuándose tras esta fecha el apoyo de la monarquía española a la dinastía de la mano del rey Felipe II. La República de Florencia, importante enclave estratégico en Italia central, es fruto de las ambiciones de los reinos de Francia y España durante los primeros decenios del siglo XVI, quienes se disputan su alianza o sumisión absoluta al igual que otros territorios de la península. En esos años, prácticamente se suceden dos miembros de la familia Medici en el solio pontificio, León X y Clemente VII, durante los años que van desde el 1513 a 1534, por lo que restó asegurada; por una parte la sólida posición independiente del Dominio Florentino en el seno de las contiendas que en esos años asolaban Italia y por otra, convirtió a la familia Medici en protagonista de la escena política internacional de igual rango que las familias reales de España y Francia. Este destacado papel internacional se ve reflejado en la fortuna matrimonial de miembros de la familia; Caterina de' Medici, nieta del papa León X, esposa en 1533 al heredero del trono de Francia Enrique II y tres años más tarde, en 1536 y como corroboración del tratado de Barcelona entre el papa Clemente VII y el emperador, la hija natural de éste Margarita de Austria, es tomada por esposa por el hijo natural del papa, Alessandro de' Medici. Este, tras el asedio de la ciudad por parte de las tropas imperiales y pontificias en 1530 y como consecuencia de dicho tratado, será nombrado por el emperador primer duque de Florencia y colocado al frente del recién creado ducado de Florencia mediante una forma de poder compartida entre el nuevo duque y los antiguos órganos de gobierno republicanos de la ciudad. El primer duque será asesinado apenas 6 años después de su nombramiento, en enero de 1537, sucediéndole por designación del Senado de la República, Cosimo de' Medici quien sería confirmado por el emperador en el gobierno de la ciudad en calidad oficial de *primus inter pares* junto con el Senado oligárquico de la República no obstante su título ducal y de la misma forma que su predecesor. Ambos duques -Alessandro y Cosimo- caracterizarán su gobierno por el giro absolutista de su política interna encaminada a abolir paulatinamente el poder de las instituciones republicanas para dar lugar al principado absolutista en el que pronto se convertirá el ducado de Florencia y posterior - desde 1569 - gran ducado de Toscana.

Marcello Fantoni en sus acreditados estudios sobre la corte médica, menciona como ilustración del origen y cambio de naturaleza del poder médico en la ciudad estas dos obras⁴; si en

4. M. Fantoni, *La corte del Granduca. Forme e simboli del potere medico tra Cinque e Seicento*, Roma 1994, p. 26.

la obra de Giorgio Vasari de 1563, *Lapoteosi di Cosimo I*, pintada en la parte central del techo del Salone dei Cinquecento del Palazzo della Signoria vemos a Cosimo coronado duque por las 24 antiguas corporaciones republicanas que gobernaban la ciudad desde el Medievo (fig. 2); del mismo modo Cosimo será representado un siglo más tarde por Pietro da Cortona en la bóveda de la Sala de Saturno de la nueva *reggia* y sede de la corte, el palacio Pitti, como un príncipe divino que es alzado por ángeles hacia el Olimpo durante el ocaso de su vida; simbolizando la consolidación, acontecida durante el principado de Cosimo, del absolutismo mediceo en Florencia y el estado toscano en detrimento del poder de los antiguos órganos republicanos y de las antiguas familias que conformaban la oligarquía mercantil patricia de la ciudad.

En la política llevada a cabo por los tres primeros gran duques de Toscana en sus años de gobierno; Cosimo I (1537-1574), Francesco I (1574-1587) y Ferdinando I (1587-1609), la principal empresa en la que se embarcarán como gobernantes será la de construcción y consolidación de un sólido estado de Toscana, un recio aparato estatal gobernado por un principado territorial mediceo que fuese capaz de resistir los complejos avatares políticos, religiosos y militares que, siguiendo la estela de la primera mitad, del siglo se sucederían en el panorama italiano y europeo hasta bien entrado el siglo XVII. Las finalidades más importantes de la construcción de tan sólido estado eran la consolidación de una nueva identidad estatal y medicea inexistente en el siglo precedente y el deseo de mantener la independencia florentina y más tarde toscana dentro de un contexto italiano amenazado desde la subida al poder de Cosimo, por la cada vez más sólida hegemonía española⁵.

Para la construcción del nuevo principado territorial, Cosimo es obligado a crear nuevos pilares sobre los cuales apoyar el nuevo orden social, pilares que no existían precedentemente en la Florencia republicana o tenían diferente naturaleza, siendo algunos de ellos la corte, la milicia estatal, la religión e incluso la universidad, los cuales junto a los viejos órganos republicanos que

5. La construcción del principado territorial mediceo a partir de la antigua república es una compleja cuestión que es estudiada de forma transversal en importantes estudios de corte estrictamente histórico a partir del estudio de A. Anzilotti de 1910 donde fija la reforma constitucional del duque Alessandro de 1532 como la apertura de la vía hacia el poder absoluto; A. Anzilotti, *La costituzione interna dello Stato Fiorentino sotto il Duca Cosimo*, Firenze 1910, p. 30. Con posterioridad a este estudio, destaca; G. Spini, *Cosimo I e l'indipendenza del principato mediceo*, Firenze 1945; Ead., *Cosimo I de' Medici*, in A.A.V.V., *Libera Cattedra di Storia della civiltà fiorentina*, Firenze 1958; R. Von Albertini, *Das florentinische Staatsweesen im Übergang von der Republik zum Prinzipat*, Bern 1955 (ed. italiana, *Firenze dalla repubblica al principato*, Firenze 1970); E. Fasano Guarini, *Lo stato mediceo di Cosimo I*, Firenze 1973; F. Diaz, *I Medici*, in *Storia d'Italia*, dirigida por G. Galasso I-XXIII, Vol. XIII, *Il Granducato di Toscana*, tomo I, Roma 1976; F. Diaz, *Cosimo I e il consolidarsi dello Stato assoluto*, in E. Fasano Guarini (coord.), *Potere e società negli stati italiani tra Cinque e Seicento*, Bologna 1978; *La nascita della Toscana (1537-1609)*, actas del congreso (Siena 1974), G. Spini (coord.), Firenze 1980; E. Fasano Guarini, *Cosimo I de' Medici*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XXX, Roma 1984, pp. 30-34; E. Fasano Guarini, *La fondazione del principato: da Cosimo I a Ferdinando I (1530-1609)*, in Ead.(coord.), *Il Principato Mediceo*, pp. 3-34, vol. III de *Storia della Civiltà Toscana*, Firenze 2003. Como último estudio colocado tras la estela de los anteriores pero capaz de dar una visión crítica de ellos, destaca el ensayo de M. Verga, *Un principato regionale. Gli stati medicei in età barocca*, in M. Bevilacqua, G.C. Rombly (coord.) *Firenze e il Granducato*, I, 49-77, parte integrante del *Atlante del barocco in Italia* dirigido por M. Fagiolo; en particular, los puntos en los que se tratan los orígenes del principado y los elementos característicos de la política de los tres primeros gran duques de Toscana.

Cosimo respeta pero de los cuales se apropia lentamente, conformarán un nuevo y vasto estado absolutista sobre las ruinas de la República de Florencia: el gran ducado de Toscana.

Es justamente dentro de la *gens nova* cortesana nacida en pos de este nuevo estado donde se ubica la comunidad española en Florencia durante la segunda mitad del siglo XVI, la cual escribe una página importante de la historia de este incipiente estado contribuyendo a ella incluso con una notable aportación a la arquitectura y las artes.

Hasta hoy, han sido estudiadas por la historiografía las relaciones políticas y diplomáticas entre la Florencia médica y la monarquía española dentro de estudios sobre la relación de ésta con la Italia “no española” en el Quinientos⁶. Sin embargo, el estudio pormenorizado de los personajes españoles en Florencia y su mundo cultural e intelectual, ha sido hasta hoy ignorado, siendo por el contrario fundamental este nivel de conocimiento para estudiar el conjunto de obras de arte y de arquitectura de un determinado período por parte de una comunidad, en este caso la española en la Florencia del renacimiento tardío. Solo a través de un estudio de corte social y cultural que encuadre esta comunidad y esclarezca la presencia de un número tan elevado de españoles en esta ciudad durante este período y el éxito político de muchos de ellos, es como podremos comprender sus ideas, papel en la ciudad, las claves de su éxito y su ambiente cultural, para posteriormente estudiar su mecenazgo artístico y fundamentalmente sus encargos arquitectónicos. Los factores sociales, políticos y económicos son importantes para comprender la propia arquitectura, como demostrado por Manfredo Tafuri en el caso del Renacimiento veneciano, y para quien, el objeto arquitectónico no posee ningún valor por sí mismo si lo aislamos de su contexto y no lo colocamos en un “amplio campo de observación”⁷. Por ello, se demuestra imprescindible para un estudio arquitectónico el análisis de los factores, personalidades e ideas que dan forma a un edificio, orientando dicho estudio a crear la historia de esa arquitectura iluminada por la plena consciencia del contexto como afirma recientemente Howard Burns⁸.

6. A partir de la reflexión de F. Angiolini, en *Osservazioni su diplomazia e politica dell'Italia non spagnola nell'età di Filippo II*, in “Rivista storica italiana”, XCII, 1980, pp. 432-470, donde evidencia la importancia de profundizar en el estudio de las relaciones con España no solamente de los territorios dependientes de la Monarquía hispánica sino también de aquellos de la Italia “no española”, y además de los notorios e importantes estudios históricos recientes sobre las relaciones entre España y la Italia de Carlos V y Felipe II, destaco algunos muy recientes que particularizan en el estudio de las relaciones de España con la Toscana, territorio tradicionalmente olvidado por los historiadores españoles en pos de otros territorios de la península itálica cuyas relaciones culturales son más evidentes y directas: A.A.V.V., *Toscana e Spagna nel XVI secolo. Miscellanea di studi storici*, Pisa 1996; A. Contini, P. Volpini (coord.), *Istruzioni agli ambasciatori e inviati medicei in Spagna e nell'Italia spagnola (1536-1648)*, Pisa 2007; *Istituzioni, potere e società: le relazioni tra Spagna e Toscana per una storia mediterranea dell'Ordine dei Cavalieri di Santo Stefano*, “Quaderni Stefaniani”, XXVI, 2007, actas del congreso (Pisa, 18 de mayo 2007), M. Aglietti (coord.); C.J. Fernando Sanchez, *Los Medici y los Toledo: familia y lenguaje de poder en la Italia de Felipe II* in G. Di Stefano, E. Fasano Guarini, A. Martinengo (coord.), *Italia non spagnola e monarchia spagnola tra '500 e '600: politica, cultura e letteratura*. Firenze 2009.

7. M. Tafuri, *Ricerca del Rinascimento. Principi, città, architetti*, Torino 1992, *passim*; citación en p. 24.

8. H. Burns, *La storia come sperimentazione. Quante storie*, in F. Cigni, V. Tomasi (coord.), *Tante storie. Storici delle idee, delle istituzioni, dell'arte e dell'architettura*, Milano 2004, pp. 82-99. cfr. H. Burns, *Tafuri e il Rinascimento*, volumen monográfico, *Il progetto storico di Manfredo Tafuri*, “Casabella”, LIX, 1995, pp. 114-121, en part. p. 120.

Es por esto que ante la inexistencia de estudios que centren su atención sobre la comunidad española en la Florencia del *Secondo Cinquecento*, resulta difícil comprender el mundo artístico y arquitectónico de ella sin antes conocer la propia naturaleza de los personajes, su ambiente cultural y contexto intelectual; partiendo dicho estudio en este preciso caso del esclarecimiento de los papeles político y social de los españoles en el nuevo estado en primer lugar.

Sin duda, el matrimonio de Eleonora de Toledo con Cosimo I en 1539 y el traslado de la corte de ésta desde Nápoles a Florencia supone una fecha importante para la llegada a Florencia de un importante contingente de españoles que comenzarán desde entonces a tomar protagonismo en la vida pública de la ciudad (*fig. 3*)⁹. Sin embargo, además de esta primera y tradicional explicación de la presencia en Florencia de numerosos españoles a partir de esa fecha, la cuestión de su asentamiento en la ciudad responde a un motivo más complejo: la necesidad por parte del duque de rodearse de aquellas personas que conocen bien los modelos y las claves de un gobierno de corte absolutista como aquel que ya a finales de los años treinta nacía en la mente de Cosimo bajo la forma de un proyecto de estado moderno y absolutista, un principado territorial métrico que exaltase la dinastía en todos los centros del dominio, fundamentalmente en Florencia a través de la eficaz herramienta de las artes, la literatura y la arquitectura¹⁰, e introduciendo como pieza importante de ese proyecto de estado a la comunidad española en Florencia.

En el estado actual de mis estudios individualizo numerosos representantes españoles en la ciudad de Florencia así como su función dentro de la sociedad de esta ciudad en el Quinientos¹¹. Principalmente, encontramos españoles en todas las nuevas clases sociales creadas por el nuevo estado y que no existían durante el período republicano: durante los primeros años del nuevo régimen (1537-1542) las fortalezas de Florencia, Pisa y Livorno están bajo las órdenes de

9. El hecho de que Eleonora fuese poco amada por los florentinos, que prefiriese la compañía de sus connacionales e incluso que tuviese problemas con la lengua italiana son características que resaltan diversos estudios a partir de aquel de A. Baia, *Leonora di Toledo duchessa di Firenze e di Siena*, Todi 1907, pp. 25, 91-93, y recogidos posteriormente en V. Arrighi, *Eleonora de Toledo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XLII, Roma 1993, pp. 437-441. La afición de rodearse de una corte de españoles, ha tradicionalmente explicado la presencia española en Florencia desde la llegada de los españoles como cortejo nupcial en 1539. Sin embargo, esta comunidad no desaparecerá tras su muerte en 1562, sino que incluso se consolidará y crecerá hasta el final del siglo –como demuestra la carrera áulica de algunos personajes españoles– por lo que sin duda, resta importante el deseo de Eleonora de rodearse de cortesanos españoles pero no puede ser esta la única explicación del notable éxito de numerosos personajes españoles en Florencia.

10. G. Spini (coord.), *Architettura e politica da Cosimo I a Ferdinando I*, Firenze 1976, *passim*.

11. Importante información es facilitada a través del fondo *Raccolta Sebregondi* conservado en el Archivo di Stato di Firenze, en el que el conde Carlo Sebregondi durante la primera mitad del siglo XX, recopiló noticias y realizó estudios y árboles genealógicos de numerosas familias florentinas, entre las que encontramos algunas españolas llegadas durante el siglo XVI y asentadas establemente en Florencia desde entonces, como las familias: Aldana Maldonado (Archivo di Stato di Firenze, *Raccolta Sebregondi*, leg.61), Astudillo Carrillo (*Ivi*, leg. 216); López (*Ivi*, leg. 3074); Martínez (*Ivi*, leg. 3373); Narváez Saavedra (*Ivi*, leg. 3753); Ramírez Montalvo (*Ivi*, leg. 4398); Sastri (de Sastre) (*Ivi*, leg. 4784); Suárez de la Concha (*Ivi*, leg. 5086); Vigliega (Del Vega) (*Ivi*, leg. 5468); Ximenes d'Aragona (*Ivi*, leg. 5518). Este fondo se complementa con el fondo *Raccolta Ceramelli Papiani* conservado en el mismo Archivo, donde dentro de estudios de corte heráldico, encontramos numerosa información sobre familias y personajes españoles en Florencia.

guarniciones españolas comandadas por importantes militares españoles pertenecientes a la alta nobleza como Juan de Luna y Lope Hurtado de Mendoza¹². Estos militares, toman parte activa en las cuestiones de la ciudad como representantes del emperador y muchos de ellos, tras el paso de la jurisdicción de las fortalezas al duque de Florencia restarán bajo su mando en el nuevo ejército ducal; como Hernando Sastre, español a quien encontramos tras el paso de la jurisdicción de las fortalezas a Cosimo como castellano mayor e íntimo camarero de Cosimo y el cual ha sido recientemente identificado como comitente de la obra *Pesar ante el Cristo muerto* de Santi di Tito, hoy expuesta en la Galleria dell'Accademia de Florencia de donde llegó proveniente de la Iglesia hoy desaparecida de la Fortaleza de San Giovanni¹³ donde se encontraba la guarnición española que custodiaba la fortaleza y la ciudad en nombre del emperador. En 1544, será creada por Cosimo a modo de guardia personal, una guardia ducal acorazada a caballo formada por sesenta caballeros españoles¹⁴ y con respecto a la religión: es favorecida por los duques más que ninguna otra orden religiosa, el asentamiento de la Compañía de Jesús en la ciudad desde 1546, fecha en la que a la Compañía le es cedido el uso de una antigua iglesia y favorecida la adquisición de las casas contiguas a ella para construir inicialmente el nuevo Colegio y posteriormente reestructurar la iglesia bajo proyecto de Bartolomeo Ammannati; siendo adyacente el complejo jesuítico al Palacio Medici, sede simbólica del poder médico en la ciudad. Como primeros alumnos, el Colegio contará con la presencia de los hijos de los duques, en una clara referencia que será a ellos a quien les será confiada la educación de la nueva clase dirigente de la ciudad¹⁵. En 1562, es creada por Cosimo la orden de Caballeros de San Esteban claramente inspirada en órdenes militares españolas y donde, desde su nacimiento hasta final del siglo XVI, existe constancia de la investidura de más de cincuenta caballeros españoles, muchos de ellos residentes en Florencia¹⁶. La Universidad de Pisa será impulsada con Cosimo a su antiguo esplendor regenerándola en 1543 como una especie de universidad estatal siendo favorecido por el mismo Cosimo la elección como segundo rector de un estudioso español como representante de un gran número – notablemente mayor que cualquier otra nación - de docentes y alumnos españoles en dicha sede universitaria recon-

12. G. Spini, *Cosimo I e...* op.cit, Firenze 1945, *passim*; en particular, el tema de la restitución de las fortalezas es tratado en el último capítulo.

13. Hernando Sastre es reconocido como comitente de la obra por Francesca Fumi, siendo mencionado el hallazgo en, N. Bastogli, ficha de la obra *Compianto di Cristo con San Giovanni Battista, Santa Caterina d'Alessandria e il donatore* in, F. Falletti, M. Scuderi, *Intorno al David. La grande pittura del secolo di Michelangelo*, Firenze 2003, p. 241.

14. A. Guidi, M. Verga (coord.), *Cronologia, s. XVI*, in *Storia di Firenze. Il portale per la storia della città*, www.storiadi-firenze.org. Agradezco al Prof. M. Verga la útil confrontación en algunas de las reflexiones de este estudio, así como sus indicaciones de estudios, agradeciendo igualmente aquellas de la Dssa. A. Savelli.

15. P. Tacchi Venturi, M. Scaduto, *Storia della Compagnia di Gesù in Italia*, tomo II, *Dalla Solenne approvazione dell'ordine alla morte del fondatore: 1540-1556*, II, Roma 1951, pp. 420-433.

16. Para conocer el elenco completo y la transcripción de los expedientes de los caballeros, véase: B. Casini, *I cavalieri spagnoli membri del Sacro Militare Ordine di Santo Stefano nel secolo XVI*, in *Toscana e Spagna...op. cit*, pp. 123-188; corregido y ampliado en, A. de Ceballos-Escalera Gila, L. F. Cercós García, *Españoles en la Orden de San Esteban de Toscana: caballeros pretendientes y falsarios*, in *Istituzioni, potere e società...op. cit.*, pp. 263-301.

vertida por Cosimo I en la universidad oficial del gran ducado¹⁷. Por otra parte, existe en Florencia la *Nobilissima Nazione Spagnola* la cual, aún siendo formada por españoles no residentes en la ciudad, comisionará obras artísticas de notable interés en la ciudad que perduran hasta hoy: como los frescos con motivos españoles del ábside quinientista de la Cappella degli Spagnoli en el convento de Santa Maria Novella, así como algunos lunetos del claustro grande del mismo convento dominico patrocinados por personajes españoles quienes realizan dicho patrocinio junto a miembros de importantes familias del *quartiere* de Santa Maria Novella, como Strozzi o Rucellai; será también la Nación española la encargada de erigir un notable aparato fúnebre con motivo de la muerte de Felipe II en 1598 en dicha capilla¹⁸.

Sin embargo, el papel más importante en el nuevo panorama áulico florentino será ocupado por los españoles que ostentarán cargos de importancia en la incipiente corte ducal. Como fruto de esta nueva situación política tendente al absolutismo serán los grandes cortesanos del nuevo estado, los llamados *uomini nuovi* por las crónicas florentinas de la época, quienes compondrán la nueva clase dirigente de la ciudad de Florencia, siendo muchos de ellos españoles. Parece obvio que para el programa gubernamental del nuevo principado, Cosimo no tenga presente a los miembros de las más importantes familias florentinas - aquellas que incluso habían asesinado al primer Duque y sostenían aún, una importancia civil mayor y más antigua que la de la familia Medici - sino que, como sus más estrechos colaboradores - aquellos que llevan a cabo los programas del príncipe en el campo social y gestionan la burocracia estatal y la milicia - son elegidos personajes de la pequeña nobleza toscana y florentina, y también personajes españoles en quienes sin duda Cosimo encontraba fieles colaboradores ajenos a las intrigas civiles de la ciudad¹⁹.

Si en la segunda mitad del *Quattrocento*, serán las grandes familias que conformaban la oligarquía mercantil patricia de la ciudad -Strozzi, Medici, Gondi, Pazzi o Rucellai- a encargar la construcción de los principales palacios y villas de la ciudad a los arquitectos más significativos

17. Sobre la Universidad de Pisa durante el gobierno de Cosimo, véase: D. Marrara, *L'Università di Pisa come università statale nel granducato mediceo*, Milano 1965; N. Carranza, *Lo Studio di Pisa nel principato mediceo*, in M. Tarassi, *La nascita della Toscana...op.cit.* pp. 65-72. Sobre el rector español, véase, B. Marangoni, *Antonio de Castillo rettore dell'università di Pisa 1545-1546*, in *Toscana e Spagna...op. cit.*, pp. 97-123. Sobre las actas de los *laureati*, véase, R. Del Gratta (coord.), *Acta graduum Academiae Pisanae*, I-III (1543-1599), Pisa 1980; y para los españoles en particular, véase, G. Volpi, *Gli spagnoli all'Università di Pisa in epoca medicea in Toscana e Spagna...op.cit.*, pp. 79-97.

18. Para las obras existentes en el presbiterio de la Capilla de los españoles en Santa María Novella, véase: S. Lecchini Giovannoni, *Per Alessandro Pieroni: una proposta per la decorazione cinquecentesca dell'abside del Capellone degli Spagnoli in Santa Maria Novella a Firenze*, in "Studi di storia dell'arte", II, 1991 (1992), pp. 321-339. Sobre el encargo español de los lunetos del claustro grande, véase, V. Fineschi, *Il Forestiero istruito in Santa Maria Novella*, Firenze 1836, pp. 60-61. Para las exequias de Felipe II, véase: A. Biondi, *Essequie della Sacra Cattolica Maesta del Re di Spagna Don Filippo II d'Austria celebrate in Firenze della Nobilissima Nazione Spagnuola descritte da Aurelio Biondi*, Firenze 1599.

19. D. Mellini, *Ricordi intorno ai Costumi, Azioni, e Governo del Serenissimo Gran Duca Cosimo I. Scritti da Domenico Mellini di Commissione della Serenissima Maria Cristina di Lorena ora per la prima volta pubblicati con Illustrazioni*, coord. D. Moreni, Firenze 1820, p. 3-20.

del momento, colaborando con ellos a la renovación de la arquitectura palaciega de la ciudad²⁰, durante la segunda mitad del siglo siguiente, serán los grandes cortesanos del recién creado principado médico - o durante el la primera mitad del siglo XVI, aquellos relacionados con la curia papal médica - quienes tomarán protagonismo como nueva clase dirigente en los panoramas político, social y económico, y en el campo artístico como mecenas de las artes y comitentes de la arquitectura palaciega de prestigio²¹. Así, además del excepcional mecenazgo de las artes y las comisiones arquitectónicas en Florencia de Eleonora de Toledo, de su hermano Don Luis de Toledo y patronato jesuítico, algunos de los más importantes palacios construidos en el *Secondo Cinquecento* en Florencia serán comisionados por personajes españoles, pudiendo mencionar el palacio Ramírez de Montalvo (fig. 5), el palacio del Fabio Arrazola de Mondragón (fig. 6), el palacio Suárez de la Concha y el palacio Jiménez de Aragón, así como las villas, capillas y otras obras arquitectónicas y de artes plásticas comisionadas por españoles presentes en la ciudad y el territorio a arquitectos y artistas de la talla de Giorgio Vasari, Bartolomeo Ammannati, Gherardo Silvani, Bernardino Poccetti, Alessandro Allori, Santi di Tito o Alessandro Pieroni.

Manfredo Tafuri, tras analizar los fenómenos ligados al paso de la república al principado, coloca en este momento la crisis del intelectualismo florentino. A nivel arquitectónico, la renovación arquitectónica y urbana puesta en práctica por Cosimo I de' Medici desde esta fecha, más que transformar arquitectónicamente la ciudad, "consolida la forma física ormai stabilizzata, commentandola aulicamente" (fig. 4); y a nivel social, el impulso civil republicano es sustituido por las buenas maneras de la vida cortesana²². A su vez, Claudia Conforti da a la áulica arquitectura asumida por el duque desde los años cincuenta de su gobierno, un papel central en el programa de refundación ideológica del ducado. Sin embargo, el gran afán arquitectónico que caracterizará

20. Ante la gran cantidad de estudios sobre la arquitectura palaciega del renacimiento en Florencia, cito como principal obra de referencia, L. Ginori Lisci, *I palazzi di Firenze nella storia en el arte*, I-II, Firenze 1972.

21. Como reciente y acreditado estudio sobre la arquitectura del *Primo Cinquecento* en Florencia, destaco: C. Elam, *Firenze 1500-1550*, in A. Bruschi (coord.) *Storia dell'architettura italiana. Il Primo Cinquecento*, Milano 2002, pp. 208-239, en particular la parte dedicada a los palacios en pp. 218-221. Con respecto a la segunda mitad del siglo: la identificación de la arquitectura palaciega florentina del *Secondo Cinquecento* como una arquitectura caracterizada por la *committenza cortigiana* que elige a Bartolomeo Ammannati como proyectista es mencionado en L. Ginori Lisci, *I palazzi...op.cit.*, en part. en el capítulo V, *I palazzi dei favoriti dei granduchi (1550-1600). L'Ammannati e il Buontalenti*, I, pp. 59-68; G. Fanelli, *Firenze Architettura e città*, Firenze 1973, pp. 293-294; F. Borsi, *Firenze del Cinquecento*, Roma 1974, p. 140; G. Spini, *Achitettura e politica...op. cit.* p. 22-23; F. Borsi, *L'architettura del Principe*, Firenze 1980, pp. 16-21; C. Conforti in, *Cosimo I e Firenze*, in C. Conforti, R. J. Tuttle (coord.), *Storia dell'architettura italiana. Il Secondo Cinquecento*, Milano 2001, p. 143; en este último estudio, la autora subraya el hecho de que pertenezcan todos los comitentes a los llamados *uomini nuovi*. Las anteriores obras de carácter general sobre la arquitectura florentina conceden poca atención sin embargo a la arquitectura palaciega de este período. Frente a la abundancia de estudios sobre la arquitectura palaciega florentina del *Quattrocento* o del *Primo Cinquecento*: el único estudio sobre la arquitectura palaciega de este período resta A. Belluzzi, *Palazzi fiorentini del Secondo Cinquecento*, in "Opus Incertum", IV, 2007, pp. 93-106 y un análisis del perfil social de los cortesanos médicos comitentes de arquitectura, en: C. Peroni, *Funzionari e mecenati alla corte dei Medici nel Cinquecento*, in E.M. Steinby (a cura di), *Ianiculum - Gianocolo. Storia, topografia, monumenti, Ilegende dal antichità al Rinascimento*, actas del seminario de estudios (Roma, 5-7 mayo 1995), E.M. Steinby (coord.), Roma 1996, pp. 199-204.

22. M. Tafuri, *L'architettura dell'umanesimo*, Bari 1969, pp.171-174.

al duque en su primer decenio de gobierno no llegará a la madurez mostrando todas sus posibilidades artísticas y arquitectónicas hasta que no se consolide la asociación del duque con Giorgio Vasari²³, quien se convertirá desde los años cincuenta, en árbitro del ambiente cultural y arquitectónico florentino y a quien Cosimo confiará gran parte de la construcción intelectual, cultural, artística y arquitectónica del principado y quien - junto con otros importantes personajes como Bartolomeo Ammannati - mantenía una estrecha relación con los personajes españoles más importantes de la comunidad española en la Florencia del *Secondo Cinquecento*.

23. C. Conforti, *Giorgio Vasari architetto*, Milano 1993, p. 62, 70; C. Conforti, *Cosimo I e Firenze...op. cit.*, p. 132, también subraya C. Conforti, la importancia de B. Ammannati como el más estrecho colaborador en la renovación de la faz arquitectónica que inventa nuevamente la ciudad medieval como escena "all'antica" del príncipe triunfante a través del nuevo lenguaje arquitectónico de ambos, sobre todo experimentando y perfeccionando éste último, la arquitectura de las residencias de la nueva aristocracia florentina, la cual elegía a este arquitecto como proyectista de la nueva arquitectura palaciega florentina a semejanza del Duque, quien le encargaría la renovación arquitectónica de Palazzo Pitti, *Ivi*, p.135-136.



Fig. 1. Giorgio Vasari, Francesco Morandini, Jacopo Zucchi, *Lunetos con los retratos de Cosimo I y Eleonora de Toledo, y las estaciones*, 1570-75. Firenze, Palazzo Vecchio, Studiolo di Francesco I. (Fotog.: Gabinetto Fotografico, Polo Museale Fiorentino)



Fig. 2. Izq.: Giorgio Vasari y Giovan Battista Naldini (en los amorcillos), *Apotheosi di Cosimo I de' Medici*, 1563-65. Firenze, Palazzo Vecchio, Salone dei Cinquecento (Fotog.: Gabinetto Fotografico, Polo Museale Fiorentino). Dcha.: Pietro Berretini, llamado da Cortona, *Apotheosi di Cosimo I*, 1663-65. Palazzo Pitti, Sala de Saturno (Fotog: Kunsthistorisches Institut in Florenz – Max-Planck-Institut).



Fig. 3. Jan van der Straet (llamado Giovanni Stradano), *Llegada de Eleonora de Toledo a Poggio a Caiano*, 1556-59. Firenze, Palazzo Vecchio, Sala de Cosimo I. (Fotog.: Gabinetto Fotografico, Polo Museale Fiorentino)



Fig. 4. Escudo de armas Medici-Álvarez de Toledo (Bartolomeo Ammannati?). Palacio Sforza-Almeni (mediados s. XVI).
Florencia, via de' Servi- via del Castellaccio (Fotog.: C. Plaza)



Fig. 5. Bartolomeo Ammannati, Giorgio Vasari (proyecto iconográfico de la fachada),
Palacio Ramirez de Montalvo, c. 1567, Firenze, Borgo degli Albizzi.
(Fotog.: Kunsthistorisches Institut in Florenz – Max-Planck-Institut)



Fig. 6. Bartolomeo Ammannati, Palacio de Fabio de Arrazola, llamado Mondragone, c.1567.
Firenze, Via de' Banchi.

(Fotog.: Fototeca Kunsthistorisches Institut in Florenz – Max-Planck-Institut).

Un cierto gusto por el arte francés en Santiago de Compostela, el seminario de confesores del Arzobispo Bartolomé Rajoy y Losada (1690-1772)

JAVIER RAPOSO MARTÍNEZ

Universidad de Santiago de Compostela

Resumen: El pontificado del arzobispo Bartolomé Rajoy y Losada que se desarrolló entre 1751 y 1772, siguió las líneas maestras de un sacerdocio dedicado a servir a la Iglesia de Santiago y a engrandecer la ciudad del Apóstol con nuevos proyectos monumentales, fruto de una gran gestión de su archidiócesis por parte de un mecenas e intelectual ilustrado. Entre la cantidad ingente de obras promovidas por el prelado se encuentra el denominado Seminario de Confesores (1763-1787), colegio de acólitos y de niños de Coro, con instalaciones también para albergar el Consistorio, sus oficinas y las cárceles secular y eclesiástica. El proyecto del nuevo edificio pasa por diversos propuestas arquitectónicas que van desde el maestro de obras de la catedral en este momento Lucas Antonio Ferro Caaveiro, una predilección del arzobispo Rajoy por Andrés García de Quiñones y finalmente la intervención estatal con el diseño del ingeniero militar francés Carlos Lemaury. Este edificio ha planteado numerosas divergencias en cuanto a su planteamiento estilístico muy próximo a modelos franceses de mediados del siglo XVIII, aunque también conserva diversas similitudes con diversas tipologías de Ayuntamiento de ciudades italianas y españolas. Diversos autores como Alfredo Vigo Trasancos o Francisco Singul, entre otros, defienden dichas hipótesis, pero poco se ha escrito sobre su organización interior, es decir, sobre la estructuración de los diversos habitáculos que lo constituían y a que posibles modelos pueden hacer referencia. El objetivo de esta comunicación, es recoger a modo crítico todo lo referido a dicha obra con el pensamiento en un estudio monográfico y exhaustivo posterior. Dichas apreciaciones nos ayudarán a valorar y entender mejor uno de los edificios más controvertidos de una ciudad en pleno cambio urbanístico y edilicio de mediados del siglo XVIII como es Santiago de Compostela.

Palabras clave: Arte- Francés- Ingeniero- Seminario- Rajoy

Summary: *The pontificate of the archbishop Bartolomé Rajoy and Losada that developed between 1751 and 1772, followed the master lines of a priesthood devoted to serve to the Church of Santiago and to engrandecer the city of the Apostle with new monumental projects, fruit of a big management of his archdiocese by part of a mecenas and intellectual illustrated. Between the quantity ingente of works promoted by the prelate finds the designated Seminar of Confesores (1763-1787), school of acólitos and of boys of Chorus, with installations also to house the Consistory, his offices and the secular and ecclesiastical prisons. The project of the new building goes through diverse architectural proposals that go from the teacher of works of the cathedral in this moment Lucas Antonio Ferro Caaveiro, a predilection of the archbishop Rajoy by Andrés García of Quiñones and finally the state intervention with the designio of the French military engineer Carlos Lemaury. This building has posed numerous divergences regarding his stylistic approach very next to French models of mediated of the 18th century, although also diverse preserve similarities with diverse typologies of City council of Italian and Spanish cities. Diverse authors like Alfredo Vigo Trasancos or Francisco Singul, amongst other, defend said hypothesis, but little has written on his inner organisation, that is to say, on the structuring of the diverse habitáculos*

that constituted it and to that possible models can do reference. The aim of this communication, is to collect to critical way all the referred to said work with the thought in a monographic and exhaustive study back. Said assessments will help us to value and understand better one of the most controversial buildings of a city in full change urbanístico and edificio of mediated of the 18th century as it is Santiago de Compostela.

Key words: Art- French- Engineer- Seminar- Rajoy

1.- Introducción: sinopsis histórica del edificio

Desde la época del arzobispo Juan de San Clemente (1587-1602) se pone en boga la necesidad de dotar al Colegio de Acólitos y Niños de Coro de la Catedral de un alojamiento adecuado. Por otro lado el Ayuntamiento de Santiago necesita de una nueva sede más grande y digna que la limitada de la plaza de Cervantes. Justo en frente de la fachada del Obradoiro, que desde 1750 ofrece su mayestática imagen sobre la plaza, se elige un solar ocupado por una torre pegada a las murallas que ejerce de cárcel pública. En 1766 se le impone a Rajoy el proyecto del coronel del ingeniero Charles Lemaury, traído de Francia por el capitán general de Galicia, Maximiliano de la Croix. Las obras comienzan para un edificio que tiene como principal funcionalidad servir de Seminario de Confesores, con alojamiento y estudio para los confesores de la catedral, entre los que tienen una importancia notable los estudios de lenguas extranjeras¹. También alberga el colegio de niños de coro y acólitos, la cárcel, los juzgados y el Ayuntamiento. La empresa es íntegramente costeada por el arzobispo Rajoy, que emplea en esta labor más de tres millones de reales. Además, para su dotación, tiene depositados 800.000 reales². El planteamiento estilístico

1. Diversos estudios nos aproximan al estudio de este controvertido edificio; Pérez Costanti, P., "Las casas consistoriales de Santiago", *Notas Viejas Galicianas*, 1925, pp.289-203; Couselo Bouzas, J., *Galicia artística en el siglo XVIII y primer tercio del XIX*, Santiago, 1932; Ortega Romero, M. del S., "Noticias sobre la construcción del Ayuntamiento de Santiago de Compostela", *Cuadernos de estudios gallegos*, Santiago, 1966, p.81-101 o "En torno a la construcción del Palacio de Rajoy de Santiago de Compostela", *El Museo de Pontevedra*, Pontevedra, 1983, pp. 326-330; García-Alcañiz Yuste, J., *Arquitectura del Neoclásico en Galicia*, A Coruña, 1989; Sánchez Lázaro, M^a. T., *La obra de Carlos Lemaury en España: El Canal del Guadarrama*, Madrid, 1992; Vigo Trasancos, A., "La intervención del Estado dieciochesco en la arquitectura gallega de iniciativa privada: el papel de los ingenieros y la obra de Carlos Lemaury", *Cuadernos de estudios gallegos*, Santiago, 1992, pp. 103-133; Ídem., "La arquitectura en Santiago a mediados del siglo XVIII: la década de 1760 y la introducción del Academicismo", *Actas do I Congreso Internacional da Cultura Galega*, Santiago, 1992, pp.13-24; López Vázquez, J. M., "La arquitectura neoclásica", *Galicia. Arte*, T,XV, A Coruña, 1995; Ídem., "El arzobispo compostelano Bartolomé Rajoy y Losada (1751-1772). Gusto artístico y mecenazgo arquitectónico", *Cuaderno de estudios gallegos*, p. 122; Pérez Rodríguez, F., "Precisiones sobre la construcción del edificio de Rajoy en Santiago de Compostela", *Compostellanum*, 1996, Santiago de Compostela, pp.559-580; Singul, F., "El edificio para Seminario de Confesores, Consistorio y Cárcel eclesiástica y secular (1767-1787). La imagen del poder y la asunción del clasicismo francés", *La ciudad de las Luces. Arquitectura y urbanismo en Santiago de Compostela durante la Ilustración*, Consorcio de Santiago, Santiago de Compostela, 2001, pp.274-297; Vigo Trasancos, A. y Pena Buján, C., "Carlos Lemaury", *Artistas galegos. Arquitectos (da Ilustración ó eclecticismo)*, Nova Galicia, Vigo, 2003, p.38-61.

2. López Ferreiro, A., *Historia de la Santa A. M. Iglesia de Santiago de Compostela*, 1983, p.149. En ella se hallaban instalados los Confesores, los seises, los acólitos y misarios. Sólo urgía organizar los servicios tanto públicos como

del mismo entronca con modelos franceses de la época de Luis XV como el Hotel de Ville Nancy o el Capitolio de Toulouse³, todo ello remarcado por la formación francesa de su autor⁴. Diversos autores, entre los que se encuentran Alfredo Vigo Trasancos, afirman que el edificio no es previsto por el arzobispo sino que surge como una fórmula de compromiso y tras la intervención estatal, desvinculando al mitrado de un deseo estilístico propio para el edificio⁵. El inmueble se concluye en 1772, la Corporación municipal no se instala hasta 1784, año en el que el Cabildo hace al Ayuntamiento una cesión formal, según lo estipulado por el arzobispo entonces fallecido. Para

domésticos y designar el personal que tuviese a su cargo la conservación del edificio. Dicha empresa se realiza el 3 de julio de 1772.

3. Vigo Trasancos, A., "La arquitectura en Santiago a mediados del siglo XVIII: La década de 1760 y la introducción de Academicismo", *Actas do I Congreso Internacional da Cultura Galega*, Santiago, 1992, p.22. o "La intervención del Estado dieciochesco en la arquitectura gallega de iniciativa privada: el papel de los ingenieros y la obra de Carlos Lemaury", *Cuadernos de Estudios Gallegos*, Santiago, 1992, p.130-131. Obras enmarcadas dentro del tardobarroco francés, se añaden numerosas propuestas comparativas para sostener dicha afirmación, aludiendo a obras como son : el proyecto de Le Carpentier para el Ayuntamiento de Rouen de 1750, el plan elaborado por Jacques-François Blondel para la plaza de Metz, el citado Capitolio de Toulouse diseñado por Guillaume Cammàs hacia 1750 o el de Nancy obra de Heré de Corny de la misma época.

4. Sánchez Lázaro, T., op.cit., p.35. Nacido e Montmirel (Francia) en torno a 1720, ingresa en el ejército francés en 1740 sirviendo a los ejércitos de Luis XV como teniente. Fue nombrado ingeniero en 1744, habiendo estudiado en la Real Escuela de Matemáticas de París. Además, sirvió en todas las campañas de Flandes o en otras de vital calado como Menin, Turnes, Audenarde o la batalla de Fontenoy. En 1749, Ensenada envió a Antonio de Ulloa a un viaje por Europa para observar sobre el terreno las empresas de otros países en materias agrícolas y de infraestructuras, como los canales franceses navegables, idea que éste intenta llevar a cabo en Castilla, junto con la adquisición de un buen equipo topográfico, en este viaje conoce a Lemaury y le propone su venida a España. En 1750 ingresa en el ejército español, recibiendo las patentes de ingeniero ordinario y capitán. La primera comisión que recibió fue el levantamiento de un mapa de Murcia, ayudado por los ingenieros Manuel Navacerrada y Antonio Barba. El plano no se llega a concluir. En 1751 se le ordena el levantamiento del Canal de Castilla por orden del marqués de la Ensenada. Célebre es su participación en el ramal de Campos. En 1754 se le aparta de la obra por su enfrentamiento con Ulloa y es destinado a Galicia, se le asignan la dirección de las obras de las baterías del Príncipe en Cee y del Cardinal (castillo), en la ría de Corcubión (La Coruña), también trabaja en los planos del fuerte de Finisterre. En 1757 es de nuevo llamado a la Corte para formar parte de la Real Sociedad Militar de Matemáticas, iniciativa llevada a cabo por el conde de Aranda, quien intentó elevar la formación científica de los componentes de artillería e ingenieros militares; dicha institución había sido fundada en el s.XVI. Otras de sus obras más salientables como ingeniero fue el diseño del Canal de Guadarrama, proyecto que pretendía establecer una comunicación navegable entre el río Guadarrama y el Atlántico, pasando por Madrid, Aranjuez y Sevilla hasta alcanzar San Lucas de Barrameda, o su participación como director del Nuevo Camino Real de Galicia. Junto a esta labor técnica y proyectiva, Lemaury tiene otras facetas menos conocidas como son su vocación de erudito, teórico y hombre preocupado por la riqueza que encerraba este país. Muchas de estas facetas quedan reflejadas en obras que fueron publicadas, como son su *Discurso sobre la Astronomía ó introducción a los fenómenos astronómicos, sus leyes, su causa, y su aplicación a los usos de la vida civil* (1762), *Elementos del Comercio* (1765) o *Elementos de matemáticas puras* (1778). Por último, cabe resaltar su preocupación por temas de tipo histórico como son su descubrimiento de la antigua vía militar que los romanos habían construido desde la colonia de Asturica Augusta hasta Bergidum o su preocupación por dibujar y conservar miliarios y lápidas romanas que descubre durante sus andanzas por el Puerto de Manzanal y Piedrahita, que reproduce en dibujos a pluma en *Representación de cinco de las seis piedras que se han hallado a 720 toesas, medidas desde em medio de Puente de Torre, yendo al Manzanal, cavando el camino nuevo sobre la Dirección de la antigua vía militar que conducía de Astorga a Bergidum, descubierta en 1764 por el teniente coronel de Ingenieros don Carlos Lemaury*, Bembibre, 1 de septiembre de 1767. Entre otros numerosos hallazgos como recoge su *Memoria sobre el mineral de carbón hallado entre Bembibre y Astorga*, del 7 de agosto de 1764.

5. Vigo Trasancos, A., "La arquitectura en Santiago a mediados del siglo XVIII,..." , art.cit. p.119-23.

el gobierno del Seminario y de las personas existentes el Cabildo, realiza unas Constituciones aprobadas por el arzobispo D. Alejandro Bocanegra y Xivaja⁶.

2.- La práctica de los ingenieros militares: el papel del francés Carlos Lemaury

En el ambiente de inseguridad económica que caracteriza el siglo XVIII, son comunes dos aspectos en el campo de trabajo de ingeniero militar, el primero es la movilidad de éstos de sus países de origen a otros a servir al príncipe mentor o en este caso a la figura del rey⁷. A principios del s.XVIII primero en Francia y posteriormente en España se crea un cuerpo de ingenieros civiles y militares, que desempeñan obras propias del arquitecto del rey y muchas veces llegan a suplantar e éste. Todos dependen de una dirección central y adquieren una competencia territorial, es decir, son auténticas figuras itinerantes bajo la orden del monarca⁸. El segundo aspecto es la tradición de la transmisión familiar de la profesión que constituye un modelo propio de la sociedad preindustrial y adquiere una importancia significativa. Incluso podemos hablar de auténticas dinastías cuyos orígenes son de procedencia extranjera: entre los novecientos sesenta ingenieros censados, un mínimo de ciento ochenta y dos están vinculados entre sí o con algún miembro del ejército⁹.

Algunas de las más destacadas familias de militares son los Zapino que procedían de Sicilia. En 1710 el iniciador de la estirpe Blas Antonio se incorpora al cuerpo. Otra dinastía remarcable es la de los Verboom, en cuya cúspide cabe destacar a Jorge Próspero de Verboom, primer ingeniero General y fundador del cuerpo. Los Martín Cermeño, tanto Juan Martín Cemeño fundador, como su hijo Pedro Martín Cermeño, desarrollaron una intensa labor en obras de fortificación, de arquitectura y otras obras públicas (Fig.1)¹⁰. Ambos recibieron la distinción de Individuos de Honor y Mérito en Arquitectura por la Academia de San Fernando.

Un caso particular y que aquí queremos remarcar lo constituye la dinastía de los Lemaury. Formada por el padre, Carlos Lemaury, y cuatro hijos, Carlos, Manuel, Félix y Francisco Lemaury de la Murere, todos ellos ingresados en el cuerpo de ingenieros. También tuvo dos hijas, Isidora y

6. López Ferreiro, A., op.cit., p. 150.

7. Capel Horacio, Sánchez Joan Eugeni, Moncada Omar, De Palas a Minerva. La formación científica y la estructura institucional de los ingenieros militares en el s.XVIII, Madrid, 1988, p. 305 y Vigo Trasancos, A., "Los ingenieros militares y la arquitectura gallega de los reinados de Felipe V y Fernando VI", Cuadernos de Estudios Gallegos, XXXIV, Santiago de Compostela, 1983, p.13 y "Los tratados de arquitectura de Belidor, Briseux y D'Aviler en la formación de los ingenieros militares, el ejemplo de la "Sala de Armas" de Ferrol", Separata de Jubilatío : Homenaje de la Facultad de Geografía e Historia a los profesores D. Manuel Lucas Alvarez y D. Angel Rodríguez González, Ferrol, 1987,pp.670.

8. Pérouse de Montclos Jean-Marie, "Le territoire des ingénieurs", Histoire de l'architecture française. De la Renaissance à la Révolution, París, pp. 312-313. "Ils acquièrent une compétence territoriale d'itinérants au service du Roi".

9. Íbidem, p. 309.

10. Íbidem,p. 310. Ambos trabajaron en la carretera de Cataluña y participaron en la campaña militar contra Portugal en 1762.

Antonia¹¹. La llegada a España del padre de la dinastía es un caso claro de incorporación de técnicos culificados extranjeros a los cuerpos facultativos españoles. Aunque de origen francés, formación en la *Académie Militaire* y *L'École des Ponts et Chaussées* de Vincennes y en la Real Escuela de Matemáticas de París y actuación brillante en los diversos combates a ciudades flamencas – dentro del contexto bélico de la Guerra de Sucesión de los Austrias- como hemos destacado anteriormente, Carlos Lemaure desarrolló una actividad sobresaliente en territorio español. Natural del pueblo francés de Montmirel (Brie, Région de la Champagne) donde nació en 1720, ingresó en el ejército francés en 1740, bajo el reinado de Luis XV y fue nombrado ingeniero en 1744. Fue llamado por el marqués de la Ensenada, a instancias de Antonio de Ulloa y del embajador de España en París, Francisco Pignatelli, con el objetivo de “realizar obras públicas de gran empeño”¹².

Así es como en 1750 ingresó en el cuerpo en la clase de ordinario y con el grado de capitán. Por su obra se concluye que no fue un desacierto su reclutamiento ya que llevó a cabo algunas de las más importantes obras públicas de la época, especialmente en la zona noroeste de España y en Andalucía¹³. Intervino también en los puertos de Galicia. De hecho su traslado a Galicia se debió a desavenencias con Ulloa sobre el canal de Campos. En 1757 fue llamado nuevamente a Madrid para formar parte del cuerpo de profesores de la Real Sociedad Militar de Matemáticas, organismo creado por el Conde de Aranda y dirigido por el matemático Pedro de Lucuce (Fig.2)¹⁴. Nuestro ingeniero escribió sobre astronomía, economía, colonización agraria y matemáticas. Dirigió las obras del Camino General del Reino de Galicia, construyó puentes y proyectó iglesias y palacios. Después de treinta y cinco años de servicio a la corona, murió en 1785.

Si en los casos de dinastías de ingenieros militares presentados anteriormente, los Verboom y los Martín Cermeño, el padre tuvo tiempo de promocionar a sus descendientes dentro del cuerpo, no ocurrió lo mismo con Lemaure y sus cuatro hijos. Carlos Lemaure se había casado en España a los pocos años de residir con una barcelonesa, Juana de la Murere, cuyo apellido evidencia no obstante una ascendencia de igual origen francés. En el momento de su muerte debía llevar unos treinta años de casado; por tanto sus hijos no alcanzaban esa edad, lo que significa que apenas habían tenido tiempo de ingresar en el ejército. En efecto los dos mayores, Carlos y Manuel, habían sido nombrados ayudantes cuatro años antes, en 1781, mientras que los dos más pequeños no ingresaron en el cuerpo hasta después de la muerte de su padre, en 1786, como delineantes. No obstante debió haber existido una fuerte transmisión de conocimientos en el seno familiar porque en ese mismo año los cuatro hermanos firman el *Mapa del primer tramo del Canal de*

11. E.N.P.C, École Nationale des Ponts et Chaussées. Direction des Archives des Arts et des Métiers. Papier 15889, p.23.

12. Sánchez Lázaro, T., op.cit. 39-40. El objetivo era aplicar es sistema de canales navegables franceses a los ríos españoles, en concreto todo lo referente a la cuenca del Duero.

13. Íbidem, p.40-50. En 1750 trabajó a las órdenes del marqués de Malaespina en los reinos de Valencia y Murcia.

14. Singul Francisco, La ciudad de las luces. Arquitectura y urbanismo en Santiago de Compostela durante la Ilustración, Santiago, 2001, p. 289.

Guadarrama y continuaron desarrollando una importante actividad en obras hidráulicas. Dos de ellos, Carlos y Francisco, alcanzaron el grado de mariscal de campo¹⁵.

Como se ha podido observar la sucesión militar podía llegar a ser significativa en una trayectoria corporativa brillante, pero donde estaba también presente la valía personal. Haber nacido en una familia con buena implantación en el seno del cuerpo representaba generalmente para su sucesor un espléndido aval para una idónea carrera futura.

3.- El proyecto de Lemaur para el Seminario de Confesores. Imagen externa y proyección interior

La fecha clave de inicio del proyecto es el 9 de marzo de 1767, cuando nuestro ingeniero llega a Santiago de Compostela para elaborar uno de los edificios más representativos de la arquitectura civil gallega de este periodo. Conviene matizar que previamente a su proyecto hubo dos anteriores encargados por el arzobispo compostelano Batolomé Rajoy y Losada. Uno de ellos se encarga a un arquitecto castellano de origen gallego, Andrés García de Quiñones, heredero de la estética más barroca y castiza española, del cual no se conserva ningún plano conocido. El otro proyecto fue realizado por un arquitecto local que trabajaba al servicio del Cabildo catedralicio, Lucas Ferro Caaveiro, quien elabora cuatro planos para el edificio del Consistorio y Cárcels civiles y eclesiásticas, presentados en febrero de 1764 ante la Corporación Municipal compostelana¹⁶. Dicho proyecto se encuadraba dentro de una solución ecléctica a modo de un cuerpo inferior asoportado de cuatro arcadas de medio punto, muy renacentista y un gran piso principal con balcón corrido partido por una peineta donde se ubicaba el Escudo Real y pináculos con volutas tal como había desarrollado anteriormente en el Ayuntamiento de Lugo.

La solución propuesta por Lemaur se engloba según la historiografía española dentro del denominado “barroco purista”, “académico”, “clasicista cortesano”, incluso se le llega atribuir como “neoclásico”, alejado de la tradición barroca y se ve como una nueva respuesta audaz y novedosa en relación con otras obras locales (Fig.3)¹⁷. Conviene establecer una serie de matices que nos ayuden a intentar explicar tal controversia. Este edificio sólo puede entenderse como el canto del cisne de un cambio de gusto impuesto en primera instancia por el artífice de la obra, el arquitecto-ingeniero Carlos Lemaur, extranjero y educado dentro de una tradición académica francesa, y por otro lado bajo los designios y juicios académicos de la nueva Institución creada en Madrid bajo mandato del rey Fernando VI como es la Academia de San Fernando, cuyos parámetros, tanto académicos como formativos son una copia directa de la *Académie Française des Arts et des métiers*, creada en París.

Asimismo la ruptura estilística no sólo nos llevaría a hablar de tal influencia francesa sino que la estereotomía del edificio y su posible organización interior nos hablan de dichos paran-

15. Cámara A., Ingenieros militares de la monarquía hispánica en los siglos XVII y XVIII, Madrid, p. 250.

16. Singul, F., op. cit. 291.

17. Íbidem., op.cit. 292.

gonas. Su estructura interna está orientada al modelo de Hôtel de Ville o Ayuntamiento al estilo francés. Las otras posibilidades de comparativa son las herencias de un barroco local hispano e incluso italiano. Analicemos por partes tales aproximaciones basándonos en la tratadística y en los modelos arquitectónicos.

Numerosos historiadores como Alfredo Vigo Trasancos, Francisco Singul o Fernando Pérez Rodríguez han visto con acierto la propuesta de una línea estética barroca próxima a modelos franceses del llamado estilo Luis XV. Sí es cierto que muchos de estos modelos exhiben tres características esenciales dentro de este período asimilable a las reformas producidas en las grandes ciudades francesas: la primera, el proceso de embellecimiento urbanístico y arquitectónico que dicha urbes manifiestan; la segunda, las reformas son promovidas por grandes intendentes o señores-príncipes de la ciudad en sí; y la tercera, la similitud estilística en los edificios institucionales, la inmensa mayoría civiles.

Dentro de estas características estéticas citaremos: la Gran Columnata del Louvre de los arquitectos Le Vau y Perrault, los cierres de la recién creada Place Vendôme de París de Jules Hardouin Mansart y la Plaza de la Concordia o Place Luis XV de Jacques-Ange Gabriel, todas en la ciudad de París. Otros ejemplos, de ciudades de segundo y tercer orden dentro del país galo, son la plaza Real de Burdeos (Place de la Bourse), el ayuntamiento de Nancy del arquitecto Heré de Corny (Fig.4), el Capitolio de Toulouse de Guillaume Cammús (Fig.5), el ayuntamiento de Nantes del arquitecto Jean Baptiste Ceineray o residencias palatinas le son conocidas, a Lemaur como el Palais Rohan, la maison Laboottière y el Hotel de Lalande del arquitecto Étienne Ladotte, todos ellos próximos a la ciudad de Burdeos¹⁸. Todas estas fábricas se aproximan al nivel esteremético de *frontis* que irrumpe en una plaza, con planta baja almohadillada, los dos pisos principales unidos por una gran columnata de pilastras, frontón triangular en el cuerpo central, frontones laterales, normalmente curvos y remate con balaustrada decorada con estatuas o jarrones. Hay que señalar ciertas diferencias entre la arquitectura francesa y el diseño de Lemaur. Todos los edificios anteriormente citados, salvo los correspondientes a la arquitectura palatina, son de gran magnitud, especialmente con respecto al Seminario de Rajoy, mucho menor. Los frontones de las arquitecturas galas son todos de las mismas proporciones, mientras en el proyecto de Lemaur el central se vuelve tremendamente aparatoso y contiene un relieve historiado y una escultura ecuestre, algo poco asimilable al estilo *Grandeur* o Luis XV, por no decir intolerable. El tercer cuerpo saliente con ventanales para nada se corresponde con la arquitectura palatina civil francesa, siendo más equiparable a otros ejemplos del barroco español. Por último, el almohadillado previo al vestíbulo no es una *maniera* de trabajo francés, sino un modelo sacado de la tratadística próxima a líneas vignolescas, bien conocidas en territorio español. En cuanto al ornato de molduras exteriores, tanto las ventanas, los balaustres naturalistas de las balconadas, las ménsulas de los mismos y los mascarones sí son fruto de una línea muy utilizada por tratadistas franceses, de línea tardobarroca o rococó, bien conocida y utilizada por arquitectos e ingenieros españoles

18. Íbidem. op.cit. 293.

como es la obra de Charles-Étienne Forest de Bélidor (Fig.6), Jacques-François Blondel, Charles-Étienne Briseux, Pierre Patte, Germain Boffrand y Agustin-Charles D'Aviler¹⁹. El resto de tratados conocidos utilizados son los de Palladio, Vignola y Scamozzi, introduciendo un cierto elemento italiano en el conjunto.

El edificio para Seminario de Confesores, niños de coro, Casas Consistoriales y cárceles secular y eclesiástica, guarda también cierta relación con la manera de hacer de los Hôtel de Ville o Ayuntamientos franceses, donde dos pisos elevados de manera suntuosa y representativa se organizan en torno a una gran sala central o *cour d'honneur* por medio de una *écalier d'honneur* o *écalier suspendue*, haciendo referencia a los tratados franceses de arquitectura de la segunda mitad del siglo XVIII, entre los que se encuentra el célebre volumen del *Cours d'architecture qui comprend les Ordres de Vignole et L'art de bâtir* de Jacques-François Blondel editado en 1720. Un buen ejemplo comparativo el Château de Boufflers próximo a la ciudad de Beauvais en Oise construido por Jules Hardouin Mansart en 1717, el Château des Champs (Seine et Marne) realizado por Jean Baptiste Bullet de Chamblain terminado en 1727 o el Hôtel de Ville de Metz proyectado por Blondel en 1764²⁰. La otra cita a la manera de construir a la francesa es que el edificio posee un patio en forma de "U", algo típico en la inmensa mayoría de edificios franceses similares al Seminario de Rajoy donde, tras una fachada que se proyectaba ante una plaza importante, trazaban bloques residenciales en torno a un patio para carruajes en forma de "U"²¹.

Por último, dicha obra guarda mucha relación con los edificios proyectados dentro de la órbita de la recién creada Academia de San Fernando, realizados por arquitectos barrocos españoles como el valenciano Juan Marzo (Fig.7), que se alejan de las propuestas más tradicionales y se embarcan en la gestión y el examen de los académicos, cuyo espejo es el París dieciochesco²².

A modo de epílogo, el proyecto final del Seminario de Rajoy se convierte en una pieza clave dentro del *modus operandi* de un gusto que ya no viene impuesto por un mecenas ilustrado, como era el prelado Bartolomé Rajoy y Losada que gustaba de arquitectos barrocos locales, sino que toma primacía la intervención, reformadora estatal borbónica a través de la mirada censora de la Academia.

19. Bruand Y., "Les traités d'architecture français à la fin du XV et au début de XVII siècle", en Les Traités d'architecture, coloquio en Tours, 1988. pp.476-484.

20. Mariette Pierre-Jean, "Écoles de France: notices biographiques et catalogues des oeuvres reproduites par la gravure, XVIe-XVIIIe siècle, Paris, 1969. pp. 244-260.

21. Singul F., op.cit. 329.

22. Bérchez J., Corell V., Catálogo de Diseños de Arquitectura de la Real Academia de BB. AA de San Carlos de Valencia (1768-1846), Valencia, 1981, p.66 y 395.



Fig. 1. Juan Martín Cermeño: Uniforme de Cuerpo de Ingenieros, 1751, Valladolid, Archivo General de Simancas, Mapas, Planos y Dibujos, XV-55

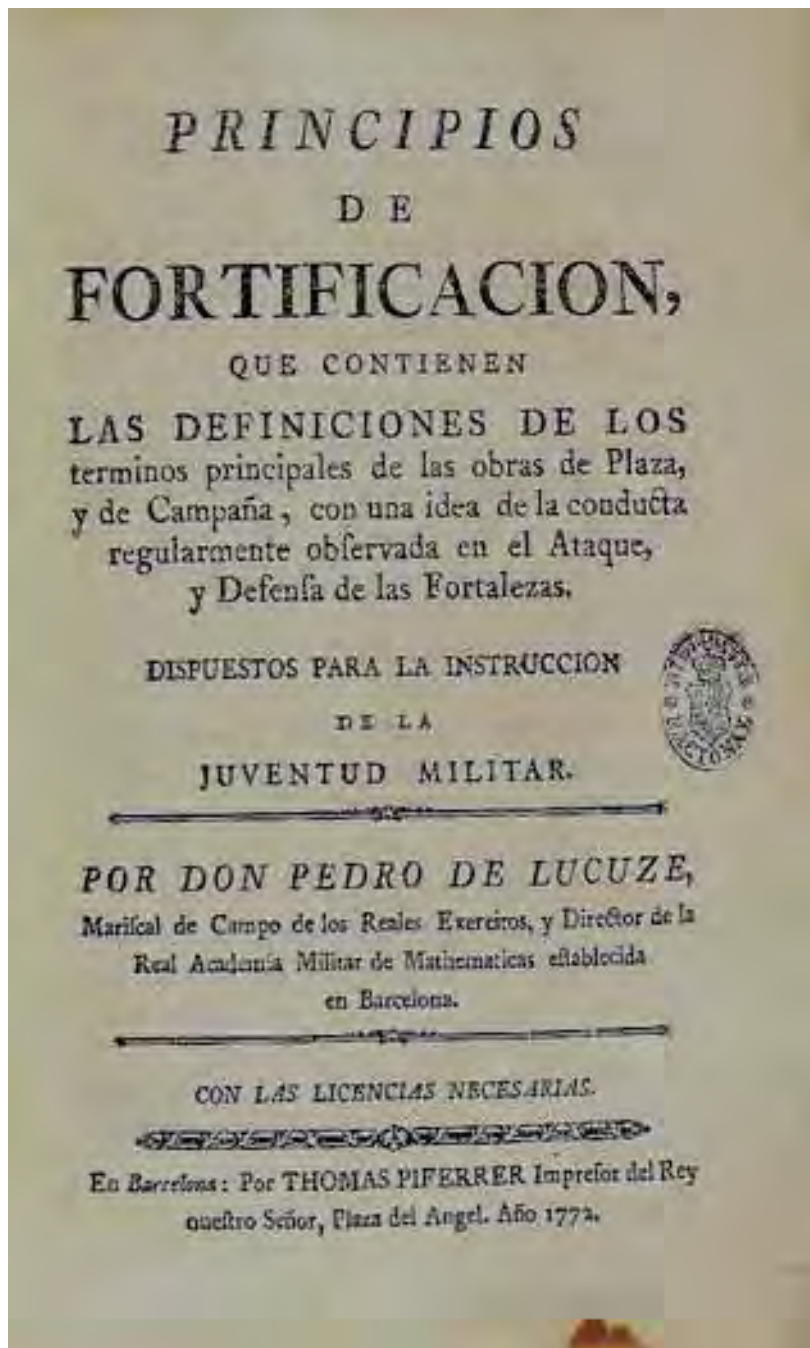


Fig.2. Pedro de Lucuze, *Tratado de Fortificación* (Barcelona, 1772), Madrid, Biblioteca Nacional de España

MIRANDO A CLÍO. EL ARTE ESPAÑOL ESPEJO DE SU HISTORIA
Un cierto gusto por el arte francés en Santiago de Compostela,
el seminario de confesores del Arzobispo Bartolomé Rajoy y Losada (1690-1772)
Javier Raposo Martínez



Fig.3. Fachada principal del Seminario de Confesores en la plaza del Obradoiro



Fig.4. Nancy. Place Royale. Place Stanislas (1752)

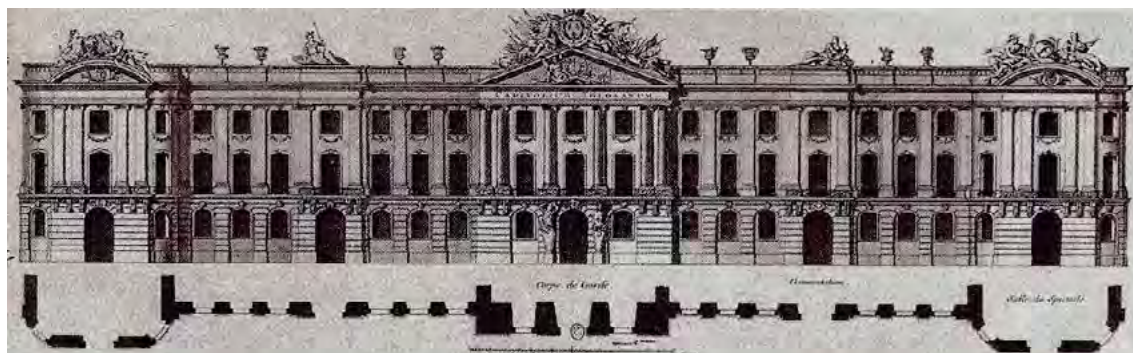


Fig.5. Capitole de Toulouse bajo el proyecto de Guillaume Cammas (1739)

MIRANDO A CLÍO. EL ARTE ESPAÑOL ESPEJO DE SU HISTORIA
Un cierto gusto por el arte francés en Santiago de Compostela,
el seminario de confesores del Arzobispo Bartolomé Rajoy y Losada (1690-1772)
Javier Raposo Martínez



Fig.6. Bernard Forest de Bélidor, *La science des ingénieurs dans la conduite des travaux de fortification d'architecture civile* (Paris, 1729), Biblioteca Nacional, Madrid

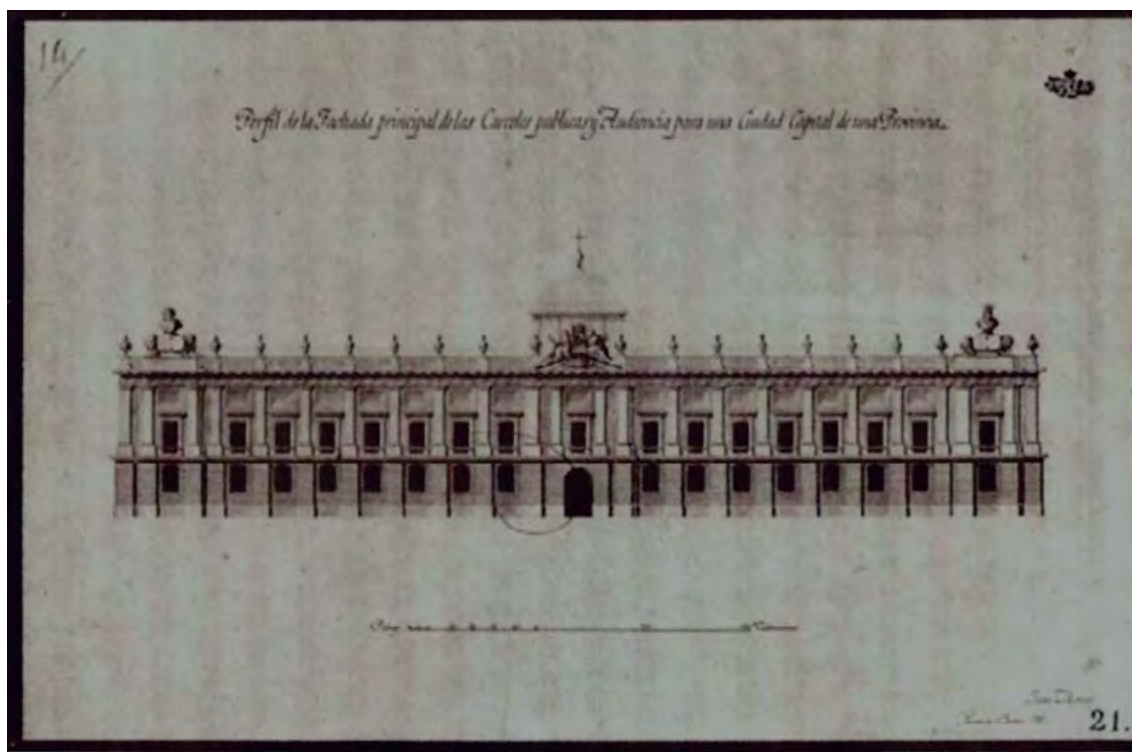


Fig.7. Cárcel pública y Audiencia para una Ciudad Capital de Provincia con separación de ambos sexos, y todas sus oficinas de Juan Marzo (1781).

Especulaciones: Zaj y la crítica española

HENAR RIVIÈRE RÍOS

Universidad Complutense de Madrid & Freie Universität Berlin

Resumen: La recepción crítica de la actividad de Zaj, grupo español de vanguardia experimental fundado en 1964, constituye un tema clave para la comprensión de su devenir histórico, su fortuna historiográfica e, incluso, su propuesta estética. A pesar de la relevancia que, de un modo u otro, suele concederse a la cuestión, todavía no se ha realizado un análisis sistemático y comparado de las críticas. El presente artículo quiere ofrecer un primer capítulo de tal estudio, correspondiente con la primera de las etapas en que puede jalonarse la evolución de la recepción de Zaj.

Palabras clave: Zaj, arte experimental, recepción crítica, España, historiografía. Keywords: Zaj, Experimental Art, Criticism, Spain, Historiography.

Summary: *The critical reception of the activity of Zaj, Spanish group of experimental avant-garde founded in 1964, constitutes a key subject for the understanding of his become historical, his fortune historiográfica and, even, his aesthetic proposal. In spite of the importance that, of a way or another, is used to concede to the question, still has not realised a systematic analysis and compared of the critics. The present article wants to offer a first chapter of such study, corresponding with the first of the stages in that it can jalonarse the evolution of the reception of Zaj.*

Introducción: planteamiento y alcance de este estudio

La primera presentación pública de Zaj tuvo lugar sin público en 1964, dado que la invitación al evento fue enviada a “las personas conectadas con la vanguardia musical madrileña”¹ una vez concluida su celebración. Ésta había consistido en un itinerario o “traslado a pie” por Madrid, realizado un jueves del mes de noviembre por Juan Hidalgo, Walter Marchetti y Ramón Barce (Fig. 1).

El grupo inauguraba así la ambigua actitud ante la audiencia que le sería característica y cuya polisemia reviste, a nuestro parecer, especial interés para activar –o, si se prefiere, para comprender– su propuesta vital y estética. De un lado, el gesto de convocar a un suceso ya transcurrido implica una provocación a su receptor. De otro lado, o del mismo, supone una clara toma de postura ante este último: la indiferencia. Anticipándose a la marginalidad con la que iba a desarrollar su actividad respecto a los circuitos oficiales del arte, Zaj la escoge como su alternativa y declara

1. T. Marco: “Música de acción”, en *SP. Revista de información mundial*, VIII, núm. 248, 15 de diciembre de 1964, pp. 65-66 (p. 65).

prescindible la atención de un público consciente de serlo. Tal posicionamiento puede considerarse en relación al medio artístico en el que Marchetti (n. 1931) e Hidalgo (n. 1927), venidos de un periplo europeo, habían escogido desplegar su elegante radicalidad: el hecho de contar con la complicidad fundacional de Ramón Barce (1928-2008), animador clave de la escena musical madrileña e intelectual de reconocido prestigio, no debió inducirles a la ilusión de creer que la turbadora novedad de Zaj iba a ser fácilmente asimilada en España². Desde el punto de vista del contexto socio-cultural, por lo tanto, se puede decir que la indiferencia de Zaj revestía casi una función apotropaica. Pero junto a ello, se trata de una actitud estética que concentra múltiples posibilidades: declarar prescindible la atención de un público consciente de serlo, supone quebrar la habitual asunción según la cual el arte es un producto confeccionado por un creador para ser reconocido por su audiencia. Y el rechazo de esta finalidad abre nuevas modalidades del quehacer artístico, que implican nuevas formas de recepción. De hecho, la invitación a aquel “Traslado” con que se inició la andadura de Zaj inauguraba un singular capítulo de la práctica internacional del Arte Postal, gracias a la cual el grupo introdujo no sólo información sobre eventos, sino auténticos “Conciertos postales” en los hogares de sus contactos. A su vez, el “Traslado” propiamente dicho fue el primero de otros recorridos o viajes que Zaj iba a celebrar al aire libre ante un público improvisado.

Esta ruptura de los hábitos de recepción del arte y la propuesta de otros nuevos, conllevaba, en resumen, una provocación, que Zaj planteaba con temple indiferente. Ruptura, provocación e indiferencia que iban a latir igualmente en las presentaciones realizadas por el grupo en los espacios tradicionalmente destinados, de un modo u otro, a la confrontación con la audiencia (como salones de actos, galerías de arte o teatros).

Las críticas y noticias publicadas por la prensa periódica contemporánea –así como sus silencios– sobre la actividad de Zaj ofrecen sin duda el mejor testimonio de la respuesta obtenida del público y del medio artístico. En buena parte transcritas y/o reeditadas, así como citadas en numerosas ocasiones, estas fuentes de información histórica no han sido, sin embargo, examinadas todavía de una forma coherente y comparada. Consideramos que tal análisis es relevante desde las dos dimensiones que se han visto latir en la actitud de Zaj: la relativa al contexto socio-cultural, y la estética. En cuanto a la primera, la incomprensión, el desdén o el hielo a los que, en general, tuvo que enfrentarse el grupo, incidieron en su propio devenir histórico, y se proyectan en su historiografía. En efecto, el comentario sobre esta circunstancia es recurrente en los escritos más o menos favorables y rigurosos que vienen realizándose sobre Zaj desde época temprana. Sumando sus observaciones, se puede concluir que no solamente le fue hostil la crítica no espe-

2. Ya en 1960 Marchetti e Hidalgo habían tenido ocasión de experimentar la incomprensión a la que habrían de hacer frente. Durante una estancia en Barcelona, organizaron un concierto del pianista David Tudor, cuyo programa, que incluía el nombre de John Cage, no fue bien acogido ni por “la mayoría de los compositores españoles”, ni por la crítica. Cfr.: T. Marco, *Música española de vanguardia*, Madrid, Ediciones Guadarrama, 1970, p. 224, nota 36; E. Franco (1960), citado en J. A. Sarmiento (ed.), *Zaj*, Madrid, MNCARS, 1996, p. 57; y M. Valls Gorina, *La música española después de Manuel de Falla*, Madrid, Revista de Occidente, 1962, pp. 282-283.

cializada, sino también –ya fuera por pasiva–, aquella próxima a, o comprometida con, el desarrollo de las vanguardias en España, tanto musicales como “plásticas”³. Habiendo sido abordada esta cuestión desde una u otra perspectiva⁴, se mantiene abierto uno de los retos planteados por la propuesta de Zaj: procedente del mundo de la música, trascendió sus límites y se presentó, equívoca, en galerías de arte y teatros. ¿A quién correspondía entonces la tarea de glosarla para el público y la historia?

En lo referente a la dimensión estética, una lectura atenta de las críticas permite evaluar el efecto de los nuevos modos de recepción planteados por el grupo, así como aproximarse a las presentaciones e interpretaciones posibles de los mismos esbozadas “desde dentro” – porque, avancémoslo ya: Zaj si que contó con el apoyo de críticos militantes, aunque fuera sólo durante un breve lapso de tiempo.

Dado que el estudio de la totalidad de las críticas no tiene aquí cabida, se ha escogido concretar esta aportación a los dos primeros años o cursos Zaj, que, extendiéndose desde la primera (des)aparición pública del grupo hasta noviembre de 1966, completan una primera etapa de su recepción⁵. Reuniendo las referencias encontradas a crónicas de esta etapa⁶, y añadiéndoles cuatro nuevas, se ha trabajado sobre un total de diecinueve fuentes⁷. Se han excluido los reportes publicados en prensa extranjera, por exceder el contexto aquí abarcado. Con esto, la presente recopilación y análisis aspira a ser un primer acercamiento al estudio sistemático de la recepción crítica de Zaj a lo largo y ancho de su andadura.

Primer año Zaj

Durante el primer curso Zaj se sucedieron los eventos, sumándose hasta cuatro si se consideran conjuntamente el citado “Traslado” y un “Concierto de teatro musical” celebrado dos días después como colofón al despegue del grupo; se editaron las primeras piezas de Arte Postal, de-

3. Término habitual en los escritos de la época de R. Barce y T. Marco.

4. Cfr.: sobre la crítica e historia del arte: D. Pérez, “El cascabel y el gato: un intento (destinado al fracaso) de contextualización histórica” (1997), en D. Pérez, *Sin marco: Arte y actitud en Juan Hidalgo, Isidoro Valcárcel Medía y Esther Ferrer*, Valencia, UPV, 2008, pp. 73-96; y D. Pérez, “El triángulo (im)posible”, en *Kalías. Revista de arte*, V, núm. 10, II semestre 1993, pp. 162-169. Sobre la crítica musical: R. Barce, “La música española contemporánea y sus condicionantes”, en J. F. De Dios Hernández, E. Martín (eds.), *Las palabras de la música. Escritos de Ramón Barce*, Madrid, ICCMU, 2009, pp. 245-254 (p. 249); Ll. Barber, *Zaj, historia y valoración crítica*, Memoria de licenciatura inédita, Madrid, Universidad Complutense, 1978, pp. 10-17 y 34-38; Ll. Barber, “Música contemporánea y franquismo”, en *Ozono*, núm. 12, septiembre 1976, pp. 34-35 (p. 35); y T. Marco, *op. cit.* (1970), pp. 161-163 y 169-170.

5. La división anual se emplea, por lo tanto, no sólo por ser la manejada por el propio Hidalgo en su cronología de Zaj, sino por ajustarse idóneamente a la evolución de la recepción crítica aquí estudiada. Cfr.: J. Hidalgo, “Zaj”, en *Revista de Letras*, I, núm. 3, septiembre 1969, pp. 424-444.

6. Se han manejado las bibliografías de: M. Cureses, *Tomás Marco. La música española desde las vanguardias*, Madrid, ICCMU, 2007; J. A. Sarmiento (ed.), *op. cit.*; y Ll. Barber, *op. cit.* (1978).

7. En este cómputo se incluyen una emisión radiofónica y un documental del NO-DO que complementan el análisis de las críticas impresas.

nominadas *cartones*, y se inauguró la práctica de los *etcéteras*, una modalidad del arte de acción característica de Zaj.

La respuesta a esta actividad en la prensa periódica fue obra de dos compositores. Uno de ellos, el cofundador del grupo Ramón Barce, gozaba de prestigio como teórico musical, estando además atento y conectado, ya desde antes de la llegada de Hidalgo y Marchetti a Madrid, con los desarrollos más rupturistas y afines a Zaj de la escena internacional⁸. El otro fue Tomás Marco (n. 1942), un joven crítico de arte a cargo de la sección musical de la “Revista de información mundial” *SP*, que muy pronto se incorporaría a las filas de Zaj. Los artículos con los que reseñaron el quehacer del grupo fueron un total de cinco. Dos de ellos (uno por cada autor) estuvieron dedicados al mencionado “Concierto de teatro musical” ofrecido por Marchetti, Hidalgo y Barce en el Colegio Mayor Menéndez Pelayo de Madrid el 21 de noviembre de 1964; el escrito de Marco fue la más inmediata respuesta y el de Barce la segunda⁹. En un ensayo anterior a esta crítica, Barce había aludido ya a un concierto Zaj, integrándolo así en el sólido marco teórico que venía construyendo para este ámbito de experimentación artística. Sin embargo, esta referencia fue breve y extrañamente anacrónica¹⁰. Como contrapartida, el teórico iba a dedicarle un último escrito extenso con el que por primera vez lo pondría “en un medio de comunicación masivo en España”¹¹. Adoptando un tono explicativo, no remitía en él a ningún evento concreto y, al igual que en la referencia breve, evitaba citar su propio nombre como partícipe. Por lo demás, en sus tres textos puede observarse la omisión de la palabra “Zaj”, que él mismo inventara. Esta ausencia no se produce ni en la crítica con la que Marco abrió esta primera serie, ni en aquella con que la cerró. Esta última tuvo su origen en una intervención de los Accionistas de Viena, pero incluye también una referencia al evento final de este año Zaj, consistente en un concierto “por calles y plazas de Madrid”¹².

8. Véase su ensayo: R. Barce, “Hacia cero. Música <<abierta>>. Del sonido al rito”, en J. F. De Dios Hernández, E. Martín (eds.), *op. cit.*, pp. 144-151. Tras su publicación en la revista *Índice* en 1963 (núms. 175-176, julio-agosto, pp. 22-23), fue reproducido por Wolf Vostell en Colonia en su revista *Dé-collage*, (núm. 4, Januar 1964, s./p.) y traducido al alemán en J. Becker, W. Vostell (eds.), *Happenings, Fluxus, Pop Art, Nouveau Réalisme. Einde Dokumentation*, Hamburg, Rowohlt, 1965, pp. 142-150.

9. T. Marco, “Música de acción”, *op. cit.*; y R. Barce, “Vanguardia. Música experimental en Madrid”, en *Índice* (núm. 193, enero 1965), transcrito en J. F. De Dios Hernández, E. Martín (eds.), *op. cit.*, pp. 693-695.

10. En este texto el autor ejemplifica sus explicaciones sobre la “música visual” aludiendo al quehacer de Hidalgo y Marchetti, pero en lugar de mencionar el reciente “Concierto de teatro musical” donde él mismo había intervenido, prefiere referirse, dándolo como ya transcurrido, a otro que no iba a celebrarse sino hasta el 3 de marzo de 1965, esto es, tres meses después de la publicación de su escrito. Este concierto se presentaría en la Galería Divulgação de Lisboa en una exposición de Manolo Millares y, a pesar de lo indicado en la invitación, no iba a contar con la participación de Barce. Cfr.: R. Barce, “Entre plástica y música”, en *Aulas. Educación y cultura*, núm. 22, diciembre 1964, Madrid, pp. 10-13 (p. 12); Zaj, *Exposición Galería Divulgação*, marzo 1965; y J. Hidalgo, *op. cit.*, p. 431.

11. R. Barce, “Un nuevo tipo de teatro musical”, en *ABC* [Madrid], 16 de febrero de 1965, p. 21, transcrito en J. F. De Dios Hernández, E. Martín (eds.), *op. cit.*, pp. 695-696 (p. 695, nota del editor).

12. En las bibliografías consultadas no se cita esta crítica: T. Marco, “Nueva fiebre del <<happening>>”, en *SP*, IX, núm. 264, 15 de agosto de 1965, p. 56. El concierto en cuestión se había celebrado el 21 de mayo de 1965. Por lo

Comparar los títulos de los cinco artículos resulta muy elocuente respecto a la problemática terminológica que planteaba la práctica de Zaj: siendo en principio música, estaba haciendo saltar por los aires la definición clásica de la misma, abriéndola a un proceso de “desbordamientos fronterizos” con otras disciplinas artísticas¹³. Según explicaba Barce, este fenómeno tenía su origen en la crisis general del concepto de “forma”¹⁴. En el caso de la música, esta crisis había conducido a los desarrollos de la “música abierta”¹⁵ y la “música visual”, aquella que estaba reescribiendo la esencia de este arte al permitir que cualquier material, fuera o no sonoro, sirviera para su composición¹⁶. En particular, aquellos elementos que siempre estuvieron presentes en el concierto como incómodas adherencias principalmente visuales, iban a entrar ahora a configurar esta música: las “acciones” de los intérpretes al manipular sus instrumentos (y otros objetos cotidianos que se sumarían ahora a ellos), así como los movimientos y ruidos del público. De este modo, surgía “un nuevo género”, el del “teatro musical”, donde la integración, en un mismo espacio temporal de acción, de intérpretes y público, rompía la tradicional barrera de separación entre ambos y requería de la “colaboración” del segundo¹⁷. Sobre este último punto insistirá también Marco, cuyas entusiastas críticas a Zaj alaban y se nutren de la labor teórica de Barce¹⁸. Al igual que éste, Marco señala el nexo directo del grupo con John Cage, así como la influencia del budismo Zen¹⁹. Pero junto al término de “teatro musical” añade el de “música de acción” y lo clasifica como un derivado de la práctica genérica del “happening”²⁰. Por lo demás, y como prueba de que “estas experiencias discutibles y discutidas” no son obra “de locos, vividores o indocumentados”, sino que se realizan desde “una absoluta honradez”, Marco se extiende sobre las biografías de prestigio internacional de los tres miembros de Zaj, y especialmente de Hidalgo²¹.

demás, señálese que de los cuatro eventos de Zaj de este primer curso, la presentación de dos *etcéteras* en la Galería Eburne de Madrid el 18 de mayo de 1965, no tuvo eco en la prensa.

13. R. Barce, “Entre plástica y música”, *op. cit.*, pp. 11-13.

14. R. Barce, “Hacia cero...”, *op. cit.*, pp. 146-147.

15. *Ibidem*, p. 148. Este fue el término acuñado por Hidalgo y Marchetti para la iniciativa barcelonesa de 1960 en cuyo marco celebraron el concierto de D. Tudor. Se aplica al movedido terreno de la “música aleatoria”. Véase: *supra*, nota 2; y T. Marco, *op. cit.* (1970), p. 125.

16. R. Barce, “Entre plástica y música”, *op. cit.*, p. 11.

17. *Ibidem*, p. 12; R. Barce, “Vanguardia...”, *op. cit.*, pp. 694-695; y R. Barce, “Un nuevo tipo...”, *op. cit.*, pp. 695-696.

18. T. Marco, “Nueva fiebre...”, *op. cit.*, p. 56.

19. T. Marco, “Música de acción”, *op. cit.*, p. 65. R. Barce cita además el teatro Nô en “Un nuevo tipo...”, *op. cit.*, p. 696.

20. T. Marco, “Nueva fiebre...”, *op. cit.* R. Barce emplea también el término de “suceso”, vinculándolo con el de “teatro musical”, pero en condición de igualdad. En cuanto a la escena internacional, conecta a Zaj con lo que él denomina “neodadá musical”, que hoy en día identificaríamos con Fluxus. Cfr.: R. Barce, “Entre plástica y música”, *op. cit.*, p. 12; R. Barce, “Vanguardia...”, *op. cit.*, p. 694; y R. Barce, “Hacia cero...”, *op. cit.*

21. T. Marco, “Música de acción”, *op. cit.*, p. 66.

Segundo año Zaj

En este año la actividad se disparó: se celebraron dos Festivales Zaj; dentro y fuera de los mismos tuvieron lugar doce conciertos en recintos más o menos destinados a tal fin; a éstos se sumaron un “Concierto postal” y un “Viaje musical” a Almorox (Festival Zaj 1), así como los eventos propuestos en el Festival Zaj 2. Se editaron, además, una “Exposición por correspondencia” y numerosos *cartones* sueltos, e Hidalgo realizó un “Viaje a Argel”. Nuevos colaboradores se unirían ahora a Zaj.

Las referencias localizadas en la prensa española sobre este curso son doce, complementadas por una película documental del NO-DO (y una emisión radiofónica)²². Del conjunto de textos impresos ocho están escritos por críticos musicales en una distribución desigual: siete son de la mano de T. Marco y el restante del Padre Federico Sopena quien, abriendo la serie, da sucinta noticia de los “aspectos muy actuales de la música” ofrecidos por Zaj al público universitario en los Colegios Mayores. Como miembros del grupo cita, por este orden, a R. Barce y J. Hidalgo²³. Lo cierto es que el primero de ellos se había apartado de Zaj ya antes del comienzo de esta segunda etapa, lo cual explica el cese de su labor como teórico al respecto²⁴. Por el contrario, T. Marco escribirá ahora desde la militancia, cubriendo la práctica totalidad de los eventos con seis reportajes en las páginas de *SP* y un artículo didáctico-teórico en la revista de Televisión española y Radio Nacional de España *Tele-Radio*. Hasta aquí llegan, por lo tanto, las aportaciones de críticos musicales españoles²⁵. En esta etapa, sin embargo, se van a ocupar de Zaj también los periodistas: dos autores anónimos le dedican una breve noticia y una interesante entrevista²⁶; un reportero oculto bajo la sigla F.A.U. y probablemente identificable con Francisco Umbral, redacta una entrevista ficticia para la revista *Mundo Hispánico*²⁷; por último, Martín Prieto reflexiona sobre la propuesta de Zaj tras visitar a sus miembros en su “cuartel”²⁸.

22. NO-DO, “Un extraño concierto”, 1965 (3’15”). Sobre la emisión radiofónica, véase: *infra*, nota 25.

23. En las bibliografías consultadas no se menciona esta referencia: P. F. Sopena, “Conciertos en el conservatorio”, en *ABC* [Madrid], 1 de diciembre de 1965, p. 90.

24. Véase su carta de despedida de Zaj en: J. Hidalgo, *op. cit.*, pp. 432-433.

25. Cabría sumarles una crítica radiofónica de Carlos Gómez Amat difundida el 24 de noviembre de 1966 por Radio Madrid F.M. Si bien no hace referencia directa a Zaj, deja clara su opinión al respecto a raíz de un concierto en el Aula de Música del Ateneo: “las [obras] firmadas por Hidalgo y Tomás Marco [...] no son más que simples juegos, que pueden tener cierta gracia: lo malo es que la <<cierta gracia>> nunca ha sido un importante valor estético, y da pena ver a intérpretes con toda la barba hacer esta clase de gansadas.” Texto mecanografiado, cortesía de C. Gómez Amat. (No se conoce ninguna referencia previa a esta fuente).

26. S.n., “Partituras escritas durante un viaje a Almorox”, en *Madrid* [Madrid], 12 de enero de 1966, núm. 8.323, p. 9; y S.n., “Z.A.J. [*sic*] Grupo musical madrileño de vanguardia”, en *Ya* [Madrid], 26 de enero de 1966, núm. 8.590, s./p.

27. Interesa señalar que, en esta época, el crítico musical Antonio Fernández-Cid era colaborador habitual de esta publicación. Sin embargo, será este otro autor quien refiera la actividad de Zaj. Francisco Umbral firmaba como tal en la revista en artículos de contenido cultural, pero, según la atribución propuesta por Ll. Barber, cabe también identificarle con F.A.U., que contribuía regularmente con temas ligeros, de entretenimiento y curiosidades. Cfr.: F.A.U., “Zaj, Zaj, Zaj o la música excéntrica de vanguardia”, en *Mundo Hispánico*, XIX, núm. 216, marzo 1966, pp. 70-72; y Ll. Barber, *op. cit.* (1978), p. 85.

28. M. Prieto, “Los locos del Zaj”, en *Arriba* [Madrid], 24 de junio de 1966, núm. 10.477, pp. huecograbado y 28 (p. huecograbado).

El Festival Zaj 1 con el que, en noviembre-diciembre de 1965, los compositores Hidalgo, Marchetti, Marco y Manuel Cortés, y el compositor y pintor José Cortés abrieron esta etapa, fue sin duda el acontecimiento con mayor repercusión mediática de los celebrados por el grupo desde sus inicios y hasta su futuro debut en el Teatro Beatriz (tercer curso Zaj). Constó de tres conciertos ofrecidos dentro de los marcos habituales de recepción, otro realizado por correspondencia, y el “Viaje a Almorox”. De los siete escritos que se hacen eco del Festival, sólo la crítica de T. Marco para *SP* y la entrevista anónima pasan revista de cada evento²⁹. Los demás se refieren a uno u otro, y es llamativo el hecho de que el mayor protagonismo recaiga sobre las dos modalidades de práctica artística más novedosas del Festival³⁰. El “Concierto postal” consistió en una serie de *cartones*-partitura que obligaban a su receptor a ser intérprete al tiempo que espectador privado, mientras que el improvisado público del “Viaje musical” no pudo ser otro que “toda la población de Almorox”³¹. Se deduce entonces que quienes dan parte de este último debían de estar haciéndolo, bien desde la participación directa (T. Marco), bien gracias a la información recibida por correo junto al “Concierto postal”. Cabe destacar, por lo tanto, la relativa eficacia que tuvo este medio de difusión entre la crítica no especializada³².

La incompreensión generalizada hacia la actividad de Zaj es abordada por los redactores de diferentes maneras: frente al tono burlesco o lúdico de unos³³, otros proponen la cautela sugerida por la historia de la acogida de las vanguardias³⁴ y Martín Prieto intuye con inquietud la trascendencia latente en el hecho de que la actitud de Zaj no sea una mera provocación: “Mi sorpresa fue total, porque ZAJ [*sic*] no pretende llamar la atención de nadie con sus actuaciones. Aquí no

29. De modo muy extenso Marco y meramente nominal el anónimo autor: T. Marco, “El Zaj: ¿quiere usted tocar con mí?”, en *SP*, X, núm. 282, 20 de febrero de 1966, pp. 43-47; y S.n., “Z.A.J....”, *op. cit.* Ciertamente es que en su artículo Marco no menciona el concierto inaugural del Festival, protagonizado por el percusionista Max Neuhaus (Colegio Mayor Menéndez Pelayo de Madrid, 27 de noviembre), pero previamente le había dedicado una crítica en exclusiva: T. Marco, “Max Neuhaus: percusionista electrónico”, en *SP*, IX, núm. 272, 12 de diciembre de 1965, p. 44.

30. Y esto a pesar de que el documental del NO-DO se consagrara al concierto de Max Neuhaus y al de Juan Hidalgo (Escuela Técnica Superior de Ingenieros de Telecomunicación de Madrid, 6 de diciembre). Así mismo, puede suponerse que el comentario de Sopeña estaba vinculado al concierto de Neuhaus. Cfr.: NO-DO, *op. cit.*; y P. F. Sopeña, *op. cit.* Por lo demás, y aparte de las citadas referencias a la totalidad del Festival, no se conoce ningún texto dedicado al tercero y último de los conciertos de formato más o menos “tradicional” (“Concierto-Party”, Taller-jardín de Martín Chirino, San Sebastián de los Reyes, 11 de diciembre).

31. T. Marco, “El Zaj: ¿quiere...”, *op. cit.*, pp. 43 y 46.

32. Las noticias sobre el “Viaje” hacen referencias a los correspondientes *cartones* de invitación y del programa, acompañándose además con ilustraciones de piezas postales tanto del “Concierto postal” como de otros *cartones*. La interesante aportación de Martín Prieto, subtitulada “¿Nunca recibió un concierto por correo?”, transcribe además varios *cartones* del Festival Zaj 2 (mayo 1966). Cfr.: S.n., “Partituras escritas...”, *op. cit.* F.A.U., *op. cit.*; y M. Prieto, *op. cit.*

33. S.n., “Partituras escritas...”, *op. cit.*; y F.A.U., *op. cit.*

34. “...no es cosa de escandalizarse prematuramente. Ya Eric [*sic*] Satie, el famoso compositor decimonónico –casi un <<viejo peluca>>, definitivamente incrustado hoy en las más serias páginas de la historia de la música, se divertía en su tiempo componiendo y titulado <<Piezas en forma de pera>>”. S.n., “Z.A.J....”, *op. cit.*

hay «gancho», no existe reclamo; sencillamente creen en la validez artística de lo que hacen³⁵. Tomás Marco, por su parte, comunica la “condescendencia” del grupo para con la hostilidad “de los ignorantes” que, al parecer, se contaban también entre “la hasta ahora vanguardia musical y pictórica”³⁶. Al mismo tiempo, realiza un esfuerzo de legitimación: insiste en la solidez profesional de los compositores de Zaj, destaca la conexión de su quehacer con un fenómeno “universal” detectado también en la pintura y el teatro, y exagera su buena acogida internacional³⁷.

En la labor de Marco, que iba alcanzando cierta repercusión entre los periodistas con voluntad de comprender, así como en las explicaciones dadas por el grupo a los mismos³⁸, se aprecian tanto un intento de aclarar cuál era su movidizo ámbito de actividad, como de evitar fáciles encasillamientos y justificaciones. Así, explican que en su música pueden distinguirse “tres géneros: experimental³⁹, de acción y teatro musical”. Los dos últimos, que se confunden uno con otro, ofrecen un “espectáculo que trasciende los límites del puro concierto”⁴⁰ y donde “las acciones y objetos, es decir, la parte visual, tienen tanta importancia o más que la auditiva”⁴¹. Llegados a este punto, resulta irrelevante la cuestión de si esto es o no música⁴² porque se trata de “una fusión de artes”⁴³ que identifica la práctica artística con “las tareas cotidianas, [...] las palabras, [...] los gestos, [...] los hechos diarios. Comprometemos la vida”, concluye Marchetti⁴⁴. Y ante la pregunta de “¿por qué?”, Zaj contesta con un “porque sí [...] no todas las cosas han de ser efecto de algo inmediato”⁴⁵. La vibrante indefinición de Zaj iba así definiéndose en las páginas de la prensa más claramente que en la primera etapa. El propio Marco se corregía a sí mismo respecto a una afirmación anterior al distinguir la “técnica musical de Zaj” de aquella del “happening”, e introducía además entre sus líneas el *etcétera* como “género propio” del grupo⁴⁶.

35. M. Prieto, *op. cit.*, p. huecograbado.

36. Sobre este último punto el autor ironiza también desde su faceta de artista del grupo en un *cartón*. Cfr.: T. Marco, *Arqueología galáctica*, enero 1966; y T. Marco, “El Zaj: ¿quiere...”, *op. cit.*, pp. 45-47.

37. Entre otras cosas comenta que “la más importante revista alemana de vanguardia, le acaba de dedicar un número”, en alusión al núm. 5 de la revista *Dé-collage* de Wolf Vostell (Februar 1966), donde se publicaron algunas piezas de Zaj. Cfr.: T. Marco, “ZAJ”, en *Tele-Radio*, núm. 426, 21-27 de febrero de 1966, pp. 36-37 (p. 37). Véase también: T. Marco, “El Zaj: ¿quiere...”, *op. cit.*, p. 46.

38. Cfr.: S.n., “Z.A.J...”, *op. cit.*; y M. Prieto, *op. cit.*

39. Este término era aplicado por Hidalgo a la tendencia aleatoria que anteriormente bautizara como “música abierta”. Véase: *supra*, nota 15; y T. Marco, *op. cit.* (1970), pp. 138-139.

40. J. Hidalgo en: S.n., “Z.A.J...”, *op. cit.*

41. T. Marco, “ZAJ”, *op. cit.*, p. 37.

42. *Ibidem*. Véase también: T. Marco, “Música de acción”, *op. cit.*, p. 65.

43. J. Hidalgo en: S.n., “Z.A.J...”, *op. cit.*

44. W. Marchetti en: *Ibidem*.

45. A esta respuesta de Marco, Hidalgo añade en un *cartón* otra pregunta: “¿Por qué un para qué? ¿para qué un por qué?”. Cfr.: Zaj, *Festival Zaj 2*, mayo 1966; y T. Marco, “El Zaj: ¿quiere...”, *op. cit.*, p. 46.

46. T. Marco, “ZAJ”, *op. cit.*, p. 37; y T. Marco, “El Zaj: ¿quiere...”, *op. cit.*, p. 47.

El requerimiento de un público activo, comentado ya por Barce, es un asunto sobre el que ahora se insistirá y que, a través de las palabras de Marco y F.A.U., llega a teñirse de un cierto matiz social en lo referente a los nuevos entornos de la práctica artística⁴⁷. Por cuanto respecta a sus actividades en espacios habituales para presentaciones públicas, Zaj valorará como un éxito el tumulto generado –precisamente por las piezas que implicaban una mayor participación del público– durante su concierto en el Salón de grados de la Facultad de Derecho de Madrid el 26 de marzo de 1966, protagonizado por los mismos artistas que el Festival Zaj 1. A pesar de quedar recogido sólo en dos artículos de prensa⁴⁸, el “ambiente de humor y algarada”, la tensión provocada en el espectador por los “momentos vacíos” creados por algunas piezas, y la suspensión final del espectáculo⁴⁹, pueden verse como un suave anticipo de la respuesta que el grupo obtendrá casi un año después en su sonado debut del Teatro Beatriz. Queda abierta la cuestión de si lo ocurrido en Derecho tuvo alguna relación con la imprevista decisión de la casa de alquiler de pianos que, tras cobrar por un préstamo para el siguiente “Concierto Zaj” del Festival Zaj 2, decidió no enviar el instrumento alegando un injustificado temor a malos tratos⁵⁰. En cualquier caso, tras este evento comenzó la “temporada internacional” del grupo de la cual, en España, sólo Tomás Marco iba a dar noticia con tres escritos que constituyen sus últimas críticas sobre el grupo. Se han contabilizado en el presente estudio para ofrecer una valoración cuantitativa completa de la recepción de este segundo curso Zaj, pero se considera que su contenido será mejor abordado en otro análisis comparado con los reportes publicados en el exterior⁵¹.

47. Frente a la acusadora pregunta de si “no creen que es una falta de respeto” actuar ante los campesinos de Almorox, Marco esboza un mito democratizador: “las actividades de Zaj [...] se pronuncian contra el exceso de intelectualismo del arte contemporáneo y van dirigidas a todos”, incluido ese público “popular” que “se dedicó a disfrutar del espectáculo ofrecido sin más preguntas”. Cfr.: F.A.U., *op. cit.*, p. 72; y T. Marco, “ZAJ”, *op. cit.*, p. 37. Véase también: T. Marco, “El Zaj: ¿quiere...”, *op. cit.*, p. 46-47; S.n., “Z.A.J....”, *op. cit.*; y M. Prieto, *op. cit.*, p. huecogrado.

48. Uno de los cuales trascendió las fronteras españolas para publicarse en EEUU: E. Haines, “The New Dada in Spanish Music”, en *The Antioch Review*, XXVII, 1, Spring 1967, pp. 76-88.

49. T. Marco, “Concierto tumulto”, en *SP*, X, núm. 289, 10 de abril de 1966, pp. 46-47.

50. Cfr.: T. Marco, “Festival ZAJ 2”, en *SP*, X, 298, 12 de junio de 1966, pp. 51-52 (p. 52). Este concierto tuvo lugar el 29 de mayo de 1968 en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid. Ya se vio que la crítica de Prieto hacía alusión a los *cartones* de este Festival. Véase: *supra*, nota 32.

51. De la segunda referencia no se conoce cita previa: T. Marco, “Libros y música”, en *SP*, X, núm. 315, 9 de octubre de 1966, p. 61; T. Marco, “Fin de viaje”, en *SP*, X, núm. 318, 30 de octubre de 1966, p. 55; y T. Marco, “Teatro musical”, en *SP*, X, núm. 323, 4 de diciembre de 1966, p. 71. Hay que señalar que el último texto se corresponde con el concierto “Events y New Music” [*sic*] (12 de noviembre de 1966) que Hidalgo en su cronología ubica como el inicio del tercer curso Zaj. Nos parece sin embargo más apropiado considerarlo el final del segundo, no sólo porque con la última crítica de Marco se cierra un ciclo en la recepción de Zaj, sino porque consistiendo el concierto en una presentación de Alison Knowles y Dick Higgins en Madrid organizada por el grupo apenas concluida su “temporada internacional”, puede verse como colofón a la misma. Cfr.: J. Hidalgo, *op. cit.*, p. 435-437.

Conclusión

La recepción crítica de los dos primeros años de andadura de Zaj se caracterizó ante todo por contar con el apoyo de dos autores activos en sus filas: un teórico y un crítico cuyos respectivos ceses como escritores aliados coincidió con el final de cada uno de los dos cursos. El esfuerzo didáctico recogido entre sus líneas está en sintonía con las declaraciones de los demás artistas del grupo, de modo que conjuntamente lograron configurar un campo semántico adecuado a su práctica artística. Este novedoso y movedido ámbito no se perfiló nítidamente hasta el segundo año y se acogía fundamentalmente a la nomenclatura musical, si bien para alterarla en su propia esencia.

El resto de reportes refleja un levísimo eco del quehacer del grupo entre la crítica musical, y ninguno entre la de arte⁵². Una mayor atención se evidencia entre los críticos no especializados los cuales, igual que los reporteros del NO-DO y con dos notables excepciones, lo juzgaron casi siempre como una simple curiosidad excéntrica pero, en todo caso, sin hostilidad.

Por último, queda tan sólo recordar que para una valoración global de la recepción crítica de Zaj las presentes conclusiones no pueden ser sino provisionales, siendo sus fuentes susceptibles de ampliaciones y debiendo completarse con el análisis correspondiente a ulteriores eventos que, entre otras cosas, iban a llevar al grupo a las salas de teatro.

52. Y ello a pesar de que, según refiere Marco, también el "mundo artístico" estaba al tanto. Significativamente, las presentaciones que menos respuesta obtuvieron fueron las ofrecidas en galerías y talleres de artista. Véase: *supra*, notas 12 y 30; y cfr.: T. Marco, "Concierto tumulto", *op. cit.*, p. 46.

zaj

invita a vd.

**al traslado a pie de tres objetos de
forma compleja, contruídos
en madera de chopo y cuyas
dimensiones son
1'80 x 0'70, 1'80 x 0'70 y 2 x 1'80
(pudiendo ser considerados dos de ellos
como complementarios), por el itinerario
siguiente: batalla del salado -
embajadores - ronda de toledo - bailén -
plaza de españa -
ferraz -
moncloa - avenida de seneca,
con un recorrido total de 6.300 mts.
realizado por**

**juan hidalgo
walter marchetti
ramón barce**

**este suceso tuvo lugar en madrid
el pasado jueves 19 de noviembre de 1964
entre 9,33 y 10,58 de
la mañana**

El pintor ante su imagen: Una aproximación a la obra de Dionisio Fierros a través de sus autorretratos

DIEGO RODRÍGUEZ PAZ

Universidad de Santiago de Compostela

Resumen: En este artículo se analizan algunos autorretratos de Dionisio Fierros como muestra de la desarrollo de su estilo pictórico, atendiendo a las diversas tipologías de este subgénero presentes en su obra, y poniéndolos en relación con el contexto de la evolución del autorretrato en España y Galicia en la segunda mitad del siglo XIX.

Palabras clave: Dionisio Fierros, pintura, autorretrato, siglo XIX, España

Abstract: *In this article we analyze some Dionisio Fierros' self-portraits as an example of the evolution of his painting style, attending to the several typologies of this subgenre in his work, and relating them to the context of the evolution of self-portrait in Spain and Galicia during the second half of the nineteenth century.*

Keywords: *Dionisio Fierros, painting, self-portrait, nineteenth century, Spain*

En el panorama artístico español y gallego del siglo XIX, el autorretrato experimenta un proceso de expansión y desarrollo paralelo al del retrato. La burguesía, como nueva clase dominante –especialmente a partir del reinado de Isabel II– demandará un nuevo tipo de arte que satisfaga sus anhelos de individualización y distinción, y que encuentra en el retrato su mejor vehículo de expresión. Consecuentemente, aumentará de forma notable el número de artistas dedicados a este género, muchos de ellos trabajadores “mercenarios” que encuentran en este oficio el mejor medio de ganarse la vida. Estos retratistas pronto verán en el autorretrato un modo de ensayo a su obra que aporta grandes ventajas, al no tener que contar con la presencia de un modelo ajeno, por lo que se convertirá en una práctica habitual entre los pintores decimonónicos, siendo muy pocos los que se resistan a abordarla¹.

1. Sobre el tema del retrato decimonónico en Galicia, véase: J. M. Monterroso Montero, “El retrato gallego durante el siglo XIX. Tipificación sociológica de un género”, en *Galicia Siglo XIX: Hacia la modernidad* [cat. exp.], A Coruña, Fundación Caixa Galicia, 1998, p. 27-37; y J. M. B. López Vázquez, “A arte como retrato da sociedade”, en *Galicia Terra Única. O Século XIX* [cat. exp.], Xunta de Galicia, 1997, p. 272-297.

Sobre el retrato decimonónico en España, véase: J. L. Díez, “El retrato español del siglo XIX”, en *El retrato en el Museo del Prado*, Madrid, Anaya, 1994, p. 323-349; y J. Barón Thaidigsmann, “El arte del retrato en la España del siglo XIX”, en *El retrato español en el Prado. De Goya a Sorolla*, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2008, p. 17-57.

Dionisio Fierros (1827-1894) pertenece a este grupo de pintores dedicados mayoritariamente al retrato y que tratan en ocasiones la variante autorretratística. En el conjunto de su obra se han localizado hasta la fecha 17 autorretratos, una cifra nada desdeñable teniendo en cuenta que la mayoría de sus contemporáneos cultivó el género con mucha menos asiduidad. Esta escasa producción se explica fundamentalmente por la propia naturaleza del autorretrato decimonónico, concebido al menos en un primer momento como un mero ejercicio de estilo sin otra pretensión que la de servir de ensayo para futuros retratos. Además, y a diferencia de lo que ocurrirá en la siguiente centuria, este tipo de obras carecían de demanda en el mercado artístico del momento, por lo que estaban predestinadas a convertirse en cuadros de carácter privado, sin otra posible ubicación que la intimidad del taller de su creador o la de su ámbito familiar².

Teniendo en cuenta este factor, no deja de resultar llamativo encontrarnos un número tan elevado de autorretratos en el catálogo de Fierros. Sin embargo, hemos de tener en cuenta que estamos ante un artista que ejerció profesionalmente como retratista durante toda su carrera, un período de aproximadamente cincuenta años en los que presumiblemente llegó a realizar varios centenares de retratos. Sabiendo esto, la cantidad de 17 autorretratos ya no parece tan exagerada, aunque no deja de demostrar un verdadero interés del autor por su propia efigie, más aún cuando ese interés permaneció constante desde sus primeros años de formación hasta sus últimos días.

No obstante, no podemos olvidar que Fierros representa el prototipo de artista burgués, y desde esa mentalidad burguesa valora la posesión de un retrato como signo de distinción, independientemente de que haya sido pintado por él mismo. Ese mismo pensamiento es el que le lleva a inmortalizar en múltiples ocasiones no sólo su propia figura sino también la de todos los miembros de su familia, en cuadros de carácter íntimo y privado. El hecho de que casi todos estos autorretratos pertenezcan aún hoy a descendientes del pintor, corrobora que fueron concebidos para su disfrute personal y no con fines comerciales.

El estudio de la pintura autobiográfica ha de valorarse como un medio de gran utilidad para acercarnos al conocimiento de un determinado artista, y hemos de tenerlo en cuenta a la hora de calificar su propia personalidad, como defiende Rafael Argullol, tanto o más que la literatura autobiográfica que tantas veces se sobrevalora³. No debemos olvidar, al menos en el caso que nos ocupa, que la práctica autorretratística, al no verse condicionada por los gustos y las demandas de un cliente ajeno, muestra con franqueza la verdadera voluntad artística del pintor, permitiéndonos un acercamiento sincero a su obra.

El primer *Autorretrato* conocido de Fierros (Madrid, col. particular) es también una de sus obras más tempranas, realizada en 1844 en el madrileño taller de José de Madrazo, donde había iniciado su formación artística dos años antes. Se trata de un sencillo dibujo de pequeñas dimensiones en el que se hace patente la influencia de su primer maestro en el empleo de un dibujo

2. Si el retrato burgués decimonónico ya es de por sí un tipo de arte de carácter privado e individual, lo es más aún en el caso de estos autorretratos, al ser el artista al mismo tiempo su creador y último destinatario.

3. R. Argullol, "Autorretrato: refléjate a ti mismo", en *El retrato en el Museo del Prado*, Madrid, Anaya, 1994, p. 51-53.

minucioso para construir la figura. Sin embargo, más allá de la aparente simplicidad formal, se aprecia en ella una clara voluntad de Fierros por mostrarse como un verdadero artista a través de una iconografía muy estudiada. Aunque su aspecto es aún el de un muchacho joven, viste cuidadosamente a la moda de la época con chaqueta, chaleco y pañuelo oscuro anudado al cuello, un atuendo que nos remite a la imagen de dandi –o, como se diría entonces, de “elegante”- presente en la mayoría de sus autorretratos y que da una idea de la imagen que el pintor quiere transmitir de sí mismo⁴. El joven Fierros busca reafirmarse en su condición de creador inspirado, y para ello recurre al ejemplo de maestros del pasado presentando una visión estrictamente frontal, como si se tratara de una santa faz, una solución que cuenta con una larga trayectoria en la iconografía del autorretrato de artista a partir de Durero.

El mismo año en que firma este dibujo, Fierros cambia el taller de José de Madrazo por el de su hijo Federico que, recién llegado de Roma, portaba consigo un renovador talante estético más afín a las inquietudes artísticas del joven aprendiz. La formación junto a este nuevo maestro se prolongará hasta 1855, fecha que pone límite a la primera etapa creativa del pintor. Las enseñanzas de Madrazo calarán profundamente en Fierros, quien destacará como uno de sus discípulos más aventajados y formará un estilo muy próximo al de su mentor que irá enriqueciendo a medida que vaya adquiriendo nuevas experiencias.

La evolución hacia los postulados de Federico de Madrazo se advierte de forma notable en su siguiente *Autorretrato joven* (col. María Gamallo Fierros) (Fig. 1), datado con fecha exacta de 10 de enero de 1848, y por lo tanto plenamente adscrito a su etapa de formación en Madrid. Se trata de una obra muy próxima al clasicismo romántico de Madrazo, de quien toma fundamentalmente la pulcritud del dibujo como definidor de la forma y el empleo de un modelado muy volumétrico basado en la fuerte contraposición de zonas iluminadas y zonas en sombra, aunque potenciando éstas últimas hasta un punto que Madrazo nunca había hecho. Su influjo se aprecia asimismo en la disposición terciada de la figura –un recurso empleado para potenciar la tridimensionalidad, un tanto desaprovechado aquí por el uso de tonalidades muy oscuras que apenas destacan el primer plano sobre el fondo-, así como en la plasmación de brillos y reflejos para incrementar la sensación de realismo. Sobre esta base, Fierros aplica sus propios conocimientos obtenidos de la observación directa de los grandes maestros del pasado, especialmente de Velázquez, pintor por el que profesaba una sincera admiración y de quien pudo copiar varias obras durante sus visitas al Museo del Prado. Esta admiración no sólo por Velázquez sino por toda la pintura barroca le lleva aquí a servirse de una iluminación tenebrista, aunque sin conseguir el efecto de realismo pretendido. De hecho, tendremos que esperar varios años para ver cómo la influencia velazqueña lleva a Fierros a modificar sus pautas compositivas, especialmente en el género retratístico.

4. Cid Priego habla del concepto de dandismo en relación con el carácter de artista y no sólo con la sensibilidad de una época: C. Cid Priego, “Algunas reflexiones sobre el autorretrato”, en *Liño*, Revista del Departamento de Historia del Arte, Año V, nº 5, Oviedo, Universidad, 1985, p. 185-186.

El siguiente *Autorretrato* (Madrid, col. particular) nos sitúa ya a las puertas de su etapa de madurez (ca. 1855-1878). Por las novedades formales y por la edad que aparenta el artista, podemos fecharlo en torno a la segunda mitad de la década de 1850, cuando vivía su primera etapa compostelana y comenzaba a trabajar en su obra costumbrista. Su aspecto es ya el de un hombre adulto, con barba cerrada y bigote de puntas, una iconografía que mantendrá con leves modificaciones en sus autorretratos posteriores. Formalmente continúa muy influenciado por Madrazo, con un patrón de sombras que contrapone una parte del rostro oscurecida a otra totalmente iluminada, y que a su vez se destacan sobre un fondo que también juega con esos contrastes, generando así una solución volumétrica muy efectiva. Sin embargo, se aprecia en el tratamiento de la pincelada una mayor ligereza, aplicada con más empaste, preludiando así el desarrollo su obra futura.

El *Autorretrato del Museo de Bellas Artes de Asturias* (1866) (Fig. 2), obra ya de plena madurez, deja patentes los avances que su estilo experimentará a partir de la década de 1860. Desde estos años, se aprecia en los retratos de Fierros una clara voluntad de potenciar la sensación de realismo, para lo que ha de replantearse el uso de la luz y en consecuencia del modelado. Basándose en Velázquez, comienza a emplear una iluminación más cálida que modele sutilmente las facciones, evitando la fuerte oposición luz-sombra de obras anteriores y permitiéndole además introducir el efecto de atmósfera. Consecuentemente, la factura se vuelve más suelta, diluyendo la rigidez del dibujo e incrementando los valores pictóricos –especialmente en las telas y en los cabellos-, con una paleta basada en tonos pardos que se ajusta más que nunca al esquema de retrato romántico derivado de Rembrandt.

De todos modos, la principal novedad que aporta este autorretrato reside en la iconografía del autor. Vestido con traje de chaqueta, camisa blanca y pajarita, se cubre con una capa, a la que superpone sobre el hombro izquierdo un manto o capa de cuadros con forro de piel. Finalmente, se toca con una gorra de tipo inglés que repite un diseño de cuadros similar al del manto. La presencia de un atuendo tan peculiar, de clara filiación británica, fue interpretada por Javier Barón como signo inequívoco de “un gusto romántico que alienta, de otro modo, el interés por la vestimenta popular que revela su pintura de costumbres”⁵. De este modo, el empleo de unos ropajes de origen foráneo quizá se deba a una intención del artista de inmortalizarse como hombre de mundo, conocedor de las novedades llegadas de otros puntos de Europa que asimila como propias para resaltar con ello el carácter cosmopolita propio de quien ha viajado por el extranjero. Quizá en la elección de tan peculiar atuendo se encuentre una posible influencia de la obra de Courbet, quien, en su serie de autorretratos pintados entre 1842 y 1849, y que Fierros pudo conocer en uno de sus viajes a Europa a principios de la década de 1860, demuestra una personalísima lectura del mito del artista bajo un prisma profundamente romántico, transmitiendo una imagen muy

5. J. Barón Thaidigsmann, *Catálogo de la pintura asturiana del siglo XIX*, Oviedo, Museo de Bellas Artes de Asturias, 2007, p. 22.

cuidada que deja entrever su verdadera personalidad⁶. No obstante, Javier Barón también señala que “el gusto especial del artista por los atuendos de carácter se extendió con mayor frecuencia al español, con capa, de la que era defensor y que aparece en varios retratos suyos”⁷, como veremos a continuación.

Para la realización de este lienzo, el artista tomó como referencia una fotografía que lo representa con la misma indumentaria en idéntica pose. Este es uno de los casos más tempranos de la obra de Fierros en que se utiliza una fotografía como modelo, un recurso que se hará cada vez más frecuente en su producción y que en el ejercicio autorretratístico supone el abandono del tradicional truco del espejo, único medio hasta entonces para que el artista pudiera contemplar su propia imagen⁸. La aparición de la fotografía como complemento a la práctica pictórica servirá a Fierros en esta ocasión para profundizar en su propia psicología, llegando a captar de manera magistral la expresividad del rostro, concentrada en la mirada.

Una de las obras más singulares de Fierros es su *Autorretrato en una playa*, o *Autorretrato de la capa* (Madrid, col. particular) (Fig. 3), fechado por Gamallo Fierros en torno a 1873, cuando el artista contaba 46 años⁹. Es la única ocasión en que se representa de cuerpo entero, permitiéndonos así observar íntegramente su indumentaria. Viste chaqueta abierta, chaleco con leontina, y amplia capa negra de embozo rojo. Calza botas altas, y complementa el atuendo con un gran lazo anudado al cuello y chambergo. Sin duda la capa es la prenda más llamativa, y Fierros gustaba de lucirla como “defensor de la esencia popular y castiza encarnada en las tradiciones españolas”¹⁰, las mismas tradiciones que ampararía con sus cuadros costumbristas.

El carácter pintoresco de la vestimenta encuentra en la ambientación de la obra un magnífico complemento. El hecho de situarse en un escenario paisajístico –que empieza a valorarse como parte de la escena en la que se integra la figura, y no sólo como un mero telón de fondo- nos habla de un pintor preocupado por la observación del entorno natural que le rodea, en el cual se inspira para la creación de su obra¹¹. La entonación general de cuadro, dominada por un cielo

6. F. Masanès, *Gustave Courbet, 1819-1877. El último romántico*, Taschen, 2006, p. 9.

7. *Idem.*, p. 22

8. La expansión de la fotografía a mediados del siglo XIX facilitó la labor de muchos artistas a la hora de autorretratarse. Aunque éste es el único caso en que podemos asegurar que empleó un modelo fotográfico para captar su propia efigie, no debemos descartar la posibilidad de que lo repitiera en posteriores ocasiones, pues son varias las fotografías del artista que aún hoy conservan sus descendientes. De hecho, a medida que nos acerquemos al final del siglo, se hará cada vez más frecuente que el pintor recurra a fotografías o daguerrotipos como fuente de inspiración para la elaboración de retratos, facilitando así su trabajo al no depender de la presencia del modelo. Ya en su última etapa, la fotografía le servirá, como a muchos otros contemporáneos, de elemento inspirador para introducir novedades compositivas en su obra.

9. D. Gamallo Fierros, *Fierros*, Madrid, Publicaciones Españolas, Cuadernos de Arte, 1966.

10. J. Barón Thaidigsmann, “El pintor Manuel Castellano”, en *Artistas Pintados. Retratos de Pintores y Escultores del Siglo XIX en el Museo del Prado*, Madrid, Ministerio de Educación y Cultura, 1997, p. 108-109.

11. Desde principios de la década de 1870, aproximadamente, Fierros demuestra un creciente interés por el paisaje, con obras en las que la presencia de la figuración es cada vez más reducida, con un protagonismo casi absoluto de la naturaleza.

encapotado, subraya el temperamento romántico del artista, cuya personalidad se transmite aquí no sólo a través de su presencia física sino sobre todo por los elementos que lo acompañan. En este sentido, resulta significativa la propia pose que adopta pintor, con una actitud ensoñadora y distante –similar a la que ya mostraba en el Autorretrato del Museo de Bellas Artes de Asturias-, pues ejemplifica la iconografía dominante en una primera etapa de desarrollo del subgénero autorretratístico en Galicia, y cuyo origen deriva de la tradición del propio retrato romántico, en palabras de Francastel, más como un “fenómeno de vulgarización que como una elaboración de valores nuevos”¹². Siguiendo esta afirmación, Juan Monterroso explica que “la formulación de este subgénero evolucione desde la caracterización psicológica del modelo, que, a la postre, deriva en la manifestación de su carácter saturnino –ojos soñadores, ajenos al mundo que les rodea, gesto melancólico y talante introspectivo-”¹³, tal como vemos en éste y otros autorretratos de Fierros.

Idéntica iconografía se nos presenta, reducida a formato de busto, en un *Autorretrato sin terminar* (col. María Gamallo Fierros) que podríamos situar en una fecha próxima. El hecho de que sea una obra inconclusa nos permite valorar el proceso creativo del autor, que sigue fielmente las enseñanzas de Madrazo en el empleo de un dibujo definido a la hora de construir la figura. No obstante, la elección de un formato ovalado enmarcando el busto, así como su visión totalmente perfilada acentuando el hieratismo, resultan ya un tanto arcaizantes en la fecha en que nos movemos.

El mismo formato oval lo emplea en 1878 para su siguiente *Autorretrato* (col. Penzol), quizá el que más se ajusta al esquema de retrato burgués que tantas veces repetiría. De nuevo llama nuestra atención la presencia de la capa, con el embozo rojo vuelto hacia atrás por encima de los hombros y trabajada con largos brochazos pastosos que empiezan a potenciar el valor compositivo de la mancha cromática. Como en los retratos burgueses, la mayor preocupación se centra en la captación de la psicología del retratado, que Fierros refleja a través de un rostro que nos observa con expresividad contenida, concentrada en una mirada penetrante que recurre al cliché decimonónico aprendido de Madrazo consistente en humedecer las pupilas con un toque de pincelada blanca. Herencia de Madrazo es también la capacidad de envolver las figuras en un sugerente halo de misterio para potenciar la carga expresiva, y que aquí se consigue con un admirable tratamiento del último término, concebido a modo de celaje que se matiza magistralmente desde el negro hasta los tonos ocre y verdosos.

Todos los ejemplos comentados hasta ahora responden a la modalidad de autorretrato confidente –siguiendo la clasificación tipológica establecida por Julián Gállego para el estudio de los autorretratos de Goya¹⁴-, según la cual el pintor se muestra sin tapujos a la contemplación del espectador, en una relación muy estrecha que viene dada por la propia mirada del retratado, dirigida directamente a quien lo observa. Es el tipo más común, “en el que se supone el mayor grado

12. G. Francastel y P. Francastel, *El retrato*, Madrid, 1988; cit. por J. M. Monterroso Montero, *op. cit.*, p. 36.

13. J. Monterroso Montero, *op. cit.*, p. 36.

14. J. Gállego, *Los autorretratos de Goya*, Zaragoza, 1978.

de introspección, pues el elemento fundamental del cuadro es su propia expresión¹⁵. Según esta afirmación, podemos deducir que las motivaciones principales que llevan a Fierros a inmortalizar su imagen son el afán de autoconocimiento y la voluntad de perdurar en el tiempo, dos estímulos señalados por Cid Priego como inherentes a todo artista que desee autorretratarse¹⁶. En el siglo XIX estas aspiraciones se ven complementadas, en muchos casos, por “grandes dosis de autoafirmación personal, no sólo o estrictamente como pintor, sino íntegramente”¹⁷, algo que como hemos visto se puede advertir en la elección de una determinada indumentaria o en una pose concreta.

El siguiente autorretrato de Fierros, siguiendo un orden estrictamente cronológico, es el denominado *Autorretrato ante el caballete* (col. particular) (Fig. 4), firmado y datado en 1884 y por lo tanto perteneciente ya a su última etapa, o etapa ovetense (1878-1894). Retomando la clasificación de Julián Gállego, estamos ante la tipología de autorretrato actuante, que representa al pintor en su taller, con los instrumentos identificativos de su profesión –lienzo, pinceles, paleta, etc.-, en el momento de ejecutar su oficio, que interrumpe para dirigir su mirada al espectador intruso. Por tal motivo, esta variante ha sido calificada por Argullol como “el héroe en acción”, en la cual no sólo el pintor-modelo es protagonista, sino también el propio acto de la pintura¹⁸. La actitud del artista en el autorretrato actuante resulta más distante que en el confidente, pues su intención no se limita a la captación de su imagen física, ni siquiera de la carga psicológica que se pueda deducir de ella, sino a reafirmar su status social como creador original. En este sentido no debemos obviar la afirmación de Honour que califica el autorretrato decimonónico como “expresión acabada de la nueva conciencia que el artista tenía de sí mismo”¹⁹.

Formalmente, esta obra ejemplifica la pervivencia de las enseñanzas de Madrazo aun en la etapa final de Fierros –dibujo muy cuidado especialmente en el rostro, expresión concentrada y penetrante, proximidad de la pared de fondo al primer término para asfixiar el espacio, etc.-, combinadas con nuevas soluciones formales aprendidas de su continuo contacto con los círculos

15. C. Martín Velázquez y S. F. Saavedra Rey, “La pintura autobiográfica”, en *Autorretrato: El pintor ante su imagen* [cat. exp.], A Coruña, Fundación Caixa Galicia, 1997, p. 33.

16. C. Cid Priego, *op. cit.*, p. 179-181.

17. C. Martín Velázquez y S. F. Saavedra Rey, *op. cit.*, p. 34.

18. R. Argullol, *op. cit.*, p. 63.

19. H. Honour, *El Romanticismo*, Madrid, 1986; cit. por J. M. Monterroso Montero, *op. cit.*, p. 29. Monterroso, en relación con este autorretrato actuante de Fierros, afirma que “se hace evidente un cambio substancial en relación al romanticismo, puesto que, mientras aquellos pintores preferían asumir la condición de caballeros, como “miembros de la república de las artes y las letras”, antes que adoptar la imagen del artesano, retratado en traje de faena, con pinceles y restos de pintura, éstos asumen esta condición y se muestran ante el espectador de un modo franco y abierto. No obstante, dicha aparente franqueza y sinceridad encubre la misma conciencia de su identidad que en la época anterior; [...] adoptando el tipo velazqueño –es decir, el de pintor-caballero ante el lienzo “armado” con su paleta y pinceles-, que ha pasado de ser el autorretrato indirecto de las Meninas, a convertirse en un autorretrato indirecto, pero todavía estilizado”.

artísticos madrileños y de sus viajes a Europa²⁰. Se potencia el protagonismo de la mancha cromática a la hora de trabajar grandes superficies planas, como el fondo de la estancia o la bata, con grandes pinceladas que se vuelven más empastadas y matéricas.

Ese mismo año, Fierros realiza otra versión muy similar de este cuadro en un *Autorretrato para la Universidad de Oviedo*, según un encargo de su claustro, con destino a la Iconoteca de asturianos ilustres, donde ya se exhibían otros retratos pintados por él²¹. Una ubicación de tan alta dignidad lo obliga a realizar algunos cambios, sustituyendo la bata de pintor por un traje de chaqueta, e insinuando tras su figura un elegante sillón y una pilastra como referencia a un interior de mayor decoro que el taller del artista, y aproximándose así a los parámetros definidores del retrato oficial o de aparato²².

La muestra más tardía de la imagen de Fierros la tenemos en el *Autorretrato del pitillo* (Gijón, col. particular) (Fig. 5), obra sin datar que Villa Pastur sitúa hacia 1887²³. Retoma la tipología confidente para mostrarse de busto, con su indumentaria habitual de capa y chambergo, y unos pequeños anteojos, mientras fuma un pequeño cigarro. La naturalidad de la pose, y la franqueza en el tratamiento de un rostro casi anciano que concentra su expresividad en la mirada humedecida, consiguen transmitir un resultado de gran cercanía con el espectador.

Técnicamente supone un avance más en la evolución de su estilo. En estos años la obra de Fierros denuncia una creciente preocupación por la captación de los efectos lumínicos, como se aprecia en el cambio de modelado, basándose de nuevo en su profundo conocimiento de los grandes maestros del pasado. El reparto más uniforme de las zonas de penumbra se apoya en un uso del color cada vez más ligero, y liberado del rigor dibujístico, aplicado con una pincelada fina y diluida en el rostro y los cabellos, que se torna más pastosa en el paisaje de fondo. Estas modificaciones le permitirán incrementar la carga atmosférica de la escena, y en consecuencia potenciar el efecto de realismo.

No queremos terminar sin hacer una breve mención a la tercera tipología de autorretrato que señala Julián Gállego, presente también en la obra de Fierros. Se trata del autorretrato figurante, una modalidad poco frecuente en el siglo XIX y casi inexistente en el arte gallego, pero que nuestro pintor aborda en tres ocasiones, según la cual el artista se introduce un tanto oculto en el cuadro, muchas veces desempeñando un rol ajeno. Habitualmente el artista recurre a esta

20. Destaca en este sentido el viaje realizado a París en 1876, punto de inflexión en su carrera y que a la postre es el principal detonante del comienzo de su última etapa creativa.

21. Así lo relata el propio artista en su autobiografía inconclusa: "[...] para la Universidad [de Oviedo], el conde de Mendoza Cortina, [...] Don Francisco Fernández Cardín, vicerrector. Y, finalmente, el del autor de todos éstos (1884), que contra mi voluntad me lo hicieron poner, pidiéndomelo con insistencia por espacio de dos o tres años." D. Gamallo Fierros, *op. cit.*

22. Lamentablemente, éste y otros retratos de Fierros en la Universidad de Oviedo se perdieron durante los sucesos revolucionarios que en octubre de 1934 asolaron el edificio fundacional. El único testimonio gráfico que se conserva de estas obras son unas fotografías de la época, propiedad del Archivo Moreno en Madrid.

23. J. Villa Pastur, "Dionisio Fierros Álvarez (1827-1894)", en *Pintores Asturianos*, IV, Oviedo, Banco Herrero, 1973, p. 99.

variante en escenas históricas o religiosas, pero en el caso de Fierros lo vemos empleado en tres obras costumbristas.

El ejemplo más temprano es el de *Calle de un pueblo de Salamanca*, lienzo realizado en uno de los viajes del pintor a tierras charras a mediados de la década de 1860, e inspirada en una fotografía idéntica de Clifford²⁴. El autor se sitúa en el centro del cuadro, ataviado con sombrero y su característica capa. Se encuentra rodeado de otros personajes, pero por su situación en el lienzo y su presencia rotunda recibe la mayor atención del espectador, a quien devuelve la mirada.

Ya en sus años finales, Fierros pinta *Procesión del Encuentro en Ribadeo* (col. Luis Penzol) (Fig. 6), una obra de gran interés en la que se advierte a la perfección la factura abocetada que adquieren sus últimos cuadros, otorgando un protagonismo absoluto al color como definidor de la composición. Junto a la multitud que se agolpa para contemplar el acontecimiento religioso, adivinamos en primer plano un personaje que, aunque situado de espaldas, podemos identificar con el pintor gracias una vez más al uso de la capa en su indumentaria. En este caso, estaríamos ante lo que Cid Priego denomina “autorretrato de carencia parcial”²⁵, al no mostrarse como es habitual el rostro del artista, obligándonos en consecuencia a reconocerlo a través de otras referencias.

Precisamente por la ausencia de estos elementos característicos, el último caso es el que presenta más dudas sobre la presencia del autorretrato del pintor. Se trata de *El Mayo en Ribadeo* (col. particular), una de las obras costumbristas más destacadas de su última etapa, donde la figura de Fierros se podría identificar con el marinero del grupo de la izquierda que gira su cabeza hacia la derecha. La novedad estriba en esta ocasión en que el artista no se representa a sí mismo, sino que presta su fisonomía a un personaje ficticio, ocultándose en la escena como uno más.

24. Otros dos cuadros de Fierros de temática costumbrista copian de forma literal dos instantáneas del fotógrafo inglés. Este “préstamo” y la presencia de Fierros en una de estas fotografías son datos más que fiables para atestiguar una relación entre ambos artistas. Vid. R. García Quirós, “Dionisio Fierros”, en *Artistas Asturianos*, t. I. Oviedo, Hércules Astur, 2002, p. 111

25. C. Cid Priego, *op. cit.*, p. 194-195.



Fig. 1: Dionisio Fierros, *Autorretrato joven*, 1848. Ribadeo, col. María Gamallo Fierros



Fig. 2: Dionisio Fierros, *Autorretrato*, 1866. Oviedo, Museo de Bellas Artes de Asturias



Fig. 3: Dionisio Fierros, *Autorretrato en una playa*, ca. 1873. Madrid, col. particular



Fig. 4: Dionisio Fierros, *Autorretrato ante el caballete*, 1884. Santiago de Compostela, col. particular



Fig. 5: Dionisio Fierros, *Autorretrato del pitillo*, ca. 1887. Gijón, col. particular



Fig. 6: Dionisio Fierros, *Procesión del Encuentro en Ribadeo*. Ribadeo, col. particular

El Crucificado en la escultura sevillana de Castillo Lastrucci

JESÚS ROJAS-MARCOS GONZÁLEZ
Universidad de Sevilla

Resumen: El Crucificado es la imagen central del arte cristiano. Su reflejo en la práctica escultórica ha sufrido importantes cambios a lo largo de la historia del Cristianismo, pues ha debido adaptarse al pensamiento y al sentimiento de cada época. Sin duda, uno de los periodos que mejor supo plasmar el significado de tan sugestiva iconografía fue el Barroco, y, en particular, el sevillano. Siguiendo los mismos postulados ideológicos y estéticos, en la escultura sevillana del siglo XX destaca, *per se*, la figura de Antonio Castillo Lastrucci (Sevilla, 1878-1967). El artista es uno de los máximos exponentes del Neobarroco hispalense. Para la capital andaluza llegó a realizar once efigies del Crucificado. A través del análisis de estas piezas se puede comprobar la justa y merecida fama del escultor a nivel nacional.

Palabras clave: Escultura sevillana; Crucificado; Neobarroco; Siglo XX; Antonio Castillo Lastrucci.

Abstract: *The Crucified is the central image of Christian art. His reflection in sculptural practice has changed significantly over the history of Christianity, as it has had to adapt to the thought and feeling of the time. Clearly, one of the best periods that best captured the meaning of this iconography so suggestive was the Baroque, and in particular, in Seville. Following the same ideological and aesthetic postulates, the figure of Antonio Castillo Lastrucci (Seville, 1878-1967) highlights in the Seville Sculpture of the twentieth century. The artist is one of the best examples of Neo-Baroque in Seville. For the Andalusian capital made eleven effigies of the Crucified. Through the analysis of these parts we can check the fair and deserved fame of this sculptor nationwide.*

Keywords: *Seville Sculpture; Crucified; Neo-Baroque; Twentieth century; Antonio Castillo Lastrucci.*

El Crucificado es el símbolo por antonomasia del Cristianismo y la imagen central del arte cristiano. La interpretación del mismo ha debido adaptarse, en cada época, al pensamiento y al sentimiento del momento. Tras ser rechazado por la Iglesia primitiva, pues la crucifixión era algo infamante, las primeras representaciones aparecieron durante los siglos V y VI, convirtiéndose desde la abolición de la pena por Constantino en el siglo IV, en signo de redención y victoria.¹

El tema iconográfico se desarrolló entre los siglos VII y VIII. A partir de entonces, el Crucificado conoció una etapa esplendorosa hasta el siglo X, pues el arte carolingio se encargó de enriquecerlo simbólicamente, reproduciéndolo en multitud de ejemplares en marfil y orfebrería. El Románico mostró a un Jesús vivo e insensible al dolor, de influencia bizantina, ya fuera como *Cristo en majestad* o *Cristo desnudo*.

1. L. Ortiz Muñoz, *Cristo. Su proceso y su Muerte. El Patíbulo*, Madrid, 1976.

Desde el año 1200 tiene lugar la gran devoción a la Pasión corporal de Jesucristo. El arte gótico, nutriéndose de las descripciones dramáticas de los místicos, se recrea en el dolor del Crucificado. La figura, que por afanes naturalistas perdió hasta el *Trecento* su rígida verticalidad, acusa en su cuerpo la crueldad del martirio. Aparece entonces la corona de espinas sobre su cabeza, con cuya reliquia se hizo Luis IX, rey de Francia, al regreso de una cruzada en Tierra Santa.

El Crucificado del Renacimiento es una interpretación apolínea, serena y majestuosa, según los principios platónicos y místicos propios del *Cinquecento*. En su idealismo se refleja, no obstante, el estudio anatómico de sus proporciones. Cristo, más que sufrir en el madero, reina, por tanto, desde la cruz. Es entonces cuando se coloca sobre el *stipes* el *titulus* redactado únicamente en latín: *Iesus Nazarenus Rex Iudaeorum* o su abreviatura INRI.²

Después del Concilio de Trento triunfó el Barroco como arte de las nuevas ideas de la Contrarreforma. De hecho, fue a partir de entonces cuando se impuso la imagen procesional, de marcado carácter catequético. Las pautas manieristas dieron paso a los enunciados realistas, reflejándose en las respectivas manifestaciones plásticas las corrientes escolásticas, aristotélicas y ascéticas de los siglos XVII y XVIII. En el madero, interpretado de nuevo como patíbulo del martirio, el Crucificado se enclava en una cruz arbórea con tres o cuatro clavos, representándose en su fase pre o posmortal con sorprendente crudeza. Se insiste en el estudio anatómico del natural, donde Cristo, cuyo sudario cordífero se agita y entreabre, mantiene sobre su cabeza la corona de espinas, bajo la que aparece ahora el *titulus* con la inscripción trilingüe.

En la obra de Antonio Castillo Lastrucci (Sevilla, 1878-1967), la tipología precedente domina la producción del escultor.³ El artista se inspiró, en concreto, en los prototipos sevillanos de los grandes maestros. Por ello es uno de los máximos exponentes de la escultura neobarroca sevillana, fenómeno que surgió en el siglo XX al revalorizarse los postulados estéticos del Barroco. Dicho movimiento artístico insiste en los modelos iconográficos tridentinos, conservando la plenitud del clasicismo formal.

El arte de Castillo Lastrucci se caracteriza, fundamentalmente, por sus dos grandes aportaciones a la imaginería procesional sevillana. Por un lado, la originalidad compositiva de sus *pasos de misterio*, de indudable efectismo teatral y riqueza escenográfica, lo que le permitió introducir numerosos personajes secundarios creados por él. Por otro, es el autor de la denominada *Dolorosa castiza*, es decir, la representación tradicional de este modelo iconográfico donde, sin embargo, se presienten las hermosas facciones de las jóvenes sevillanas.⁴

No obstante, las tallas de sus Crucificados han permitido al artista alcanzar justa y merecida fama como imaginero a escala nacional. Así lo demuestra la gran cantidad de ejemplares repartidos por nuestro país. La plástica neobarroca del escultor recoge, entre otras, las representaciones iconográficas del *Calvario*, la *Expiración*, la *Buena Muerte*, etc. Por esta razón, Cristo aparece vivo o muerto, solo o componiendo un grupo escultórico, según la escena que acontez-

2. *Breviario Romano*. Himno Vexilla Regis. Vísperas del tiempo de Pasión, Madrid, 1968, p. 178.

3. J. M. González Gómez y J. Rojas-Marcos González, *Antonio Castillo Lastrucci. Estudios sobre el artista*, Sevilla, Ediciones Tartessos, 2009, vol. 1, p. 196.

4. M. Tobaja Villegas, "Antonio Castillo Lastrucci, escultor e imaginero sevillano", en Revista *Retablo*, n.º 4, Sevilla, 1990, pp. 26-28.

ca. Ejecutados en diversos tamaños, las efigies del artista aparecen desdramatizadas y serenas a pesar del tormento padecido por Jesús en la cruz. Existe una acentuada preocupación por la búsqueda de la belleza formal, por la emotividad y la expresividad, objetivos que lo conducen por la vía del realismo.

De los Crucificados muertos, la mayoría sigue los mismos rasgos estilísticos: cabeza inclinada hacia el lado derecho, pupilas dilatadas, boca entreabierta dejando ver los dientes superiores tallados, manos abiertas con dedos levemente flexionados, pocos signos de violencia en su cuerpo y sudario cordífero. Todos ellos se fijan a una cruz arbórea con tres clavos, a excepción del *Stmo. Cristo de la Vera-Cruz* de la hermandad del mismo nombre de Estepona (Málaga) (1939), que tiene cuatro y las piernas sin cruzar. Mención especial merece el *Stmo. Cristo del Perdón y de la Vera-Cruz* de la Hermandad de la Vera-Cruz de Coín (Málaga) (1938), que monta el pie izquierdo sobre el derecho. Y todos, además, presentan las palmas de las manos perforadas, no existiendo ninguno que esté clavado por las muñecas.

La mayoría de ellos procesiona, solos o integrados en sus correspondientes grupos escultóricos. Sus advocaciones son muy variadas, algunas de marcado simbolismo. Castillo Lastrucci interpretó tan sugestiva iconografía artística a lo largo de toda su trayectoria profesional, dilatada durante más de sesenta años. De hecho, el primero de ellos, a día de hoy, se fecha en 1923, siendo el último conocido una pieza de 1966, un año antes del fallecimiento del artista.⁵

Para Sevilla y su provincia ejecutó once versiones que responden a los principios neobarrocos, aquí expuestos de forma cronológica. Dichas piezas abarcan desde 1923 hasta 1962, existiendo, además, un ejemplar de fecha indeterminada. De los once simulacros, cuatro no han podido ser identificados hasta la fecha, aunque se conserva detallada documentación sobre la realización de los mismos. A continuación los analizaremos, incluyendo antes de cada texto una ficha técnica donde se aporta, además de la advocación, el material, las medidas, la cronología, la pertenencia y la ubicación.

“Stmo. Cristo de la Expiración

Escultura en madera policromada. 0,46 m. Año 1923.

Hermandad de La Bofetá. Sevilla. Iglesia parroquial de San Lorenzo Mártir.”

Dicha pieza es el primer Crucificado conocido del artista, pues la tradición oral dice que, en 1923, el imaginero regaló la efigie a la cofradía radicada en la iglesia parroquial de San Lorenzo.⁶ Por desgracia no ha aparecido, hasta el momento, documentación que confirme ni la donación ni la datación. No obstante, hemos de recordar que fue en esas fechas cuando el imaginero estuvo más ligado a la Hermandad de La Bofetá, al realizar los simulacros de la mencionada corporación

5. En concreto hablamos del *Stmo. Cristo de la Expiración*, fechado en 1923, que a continuación analizaremos, y de un “Cristo pequeño”, no identificado, encargado para Madrid por Juan Lillo Arzaes en febrero de 1966 (A)rchivo (P)articular de José (P)érez (D)elgado (S)evilla, *Libro de cuentas de Antonio Castillo Lastrucci*, f. 66v).

6. Así lo recoge también A. de la Rosa Mateos, *Castillo Lastrucci: su obra*, Almería, Edita Hermandad del Silencio de Almería, 2004, p. 81.

religiosa, es decir, el *Misterio de Ntro. P. Jesús ante Anás* (1923) y la Sagrada Conversación entre *María Stma. del Dulce Nombre* y *San Juan Evangelista* (1924).⁷

Como puede apreciarse fácilmente (Fig. 1), la escultura, de pequeño formato, es, en realidad, una réplica a menor escala de la conocida talla del *Stmo. Cristo de la Expiración*, popularmente llamada *El Cachorro*. Dicha efigie fue esculpida por Francisco Antonio Ruiz Gijón (1653-1720) en 1682 y se trata, sin duda, de una de las obras cumbres de la escultura sevillana de todos los tiempos, considerada, además, como el último gran Crucificado de la imaginería hispalense.⁸

Respecto a la talla que nos atañe, su particularidad radica en que el imaginero dio a la figura el rostro del titular de la congregación de San Lorenzo, *Ntro. P. Jesús ante Anás*. Se trata, por tanto, de un Cristo vivo en el mismo instante antes de la muerte, cuando el Mesías, tras inspirar su última bocanada de aire, exclamó “Dios mío, Dios mío, ¿por qué me has abandonado?” (Mt. 27, 46). Tan dramático momento es recogido anatómicamente por el pequeño simulacro, que representa, con un pormenorizado tratamiento, el trance previo a la exhalación del definitivo respiro final.⁹

“Crucificado

*Escultura en madera policromada. ¿Año 1932?
 Coria del Río (Sevilla). No identificado.”*

Gracias al libro de cuentas o de toma de razón, sabemos que al escultor le encargaron la realización de un “Cristo para Coria del Río”, en Sevilla. El precio estipulado fue de 3.000 pesetas, de las que 750 se darían a cuenta.¹⁰ Por la ubicación de la reseña en el documento, se intuye que el encargo tuvo lugar en 1932, pues se sitúa junto a *Ntra. Sra. de los Desamparados* y a un *Sagrado Corazón* para la iglesia parroquial de San Sebastián de Marchena (Sevilla), obras que con seguridad fueron solicitadas al imaginero en ese año.¹¹ Al parecer, dicha imagen se trataba de un Crucificado encargado por doña Margarita González Peces, quien rechazó la efigie por no ser de caoba, no sabiéndose en la actualidad si se llegó finalmente a realizar.¹²

“Stmo. Cristo de la Buena Muerte

*Escultura en madera de cedro oloroso policromada. 1,76 m. Año 1938.
 Firmado y fechado en la parte trasera izquierda del sudario: “A. Castillo Lastrucci / Sevilla 1938”
 Hermandad de La Hiniesta. Sevilla. Iglesia parroquial de San Julián.”*

7. J. M. González Gómez y J. Rojas-Marcos González, Ob. cit., *Inventario de obras*, vol. 2, l.104, l.106 y l.107, pp. 28-29.

8. J. González Gómez y J. Roda Peña, “Imagineros e imágenes de la Semana Santa sevillana”, en *Las cofradías de Sevilla en la modernidad*, Sevilla, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 3.º edición de 1999, pp. 240-245.

9. Dicha disciplina de reproducir a menor escala alguna de las imágenes más populares de la Semana Santa de Sevilla no murió con nuestro artista. Algunos de sus discípulos, como José Pérez Delgado, continuaron la misma tradición que en su día practicara el maestro (L. L. Acuña Carabantes y J. L. Gómez Villa, “José Pérez Delgado y el taller de Castillo Lastrucci en la memoria de la Hermandad”, en *Gran Poder. Anuario 2009*, Sevilla, 2010, pp. 84-95).

10. A.P.P.D.S., *Libro de cuentas de Antonio Castillo Lastrucci*, f. 1r.

11. A.P.P.D.S., *Libro de cuentas de Antonio Castillo Lastrucci*, f. 1r y V. Henares Paque, “La capilla de la Virgen de los Desamparados de Marchena. Destrucción y resurgimiento”, en *Actas de las IV Jornadas sobre Historia de Marchena*, Área de Cultura del Excmo. Ayuntamiento de Marchena, Marchena, 1999, pp. 273-299.

12. Dato aportado en testimonio oral por Manuel Cardo, conocido de la mencionada señora.

En nuestra opinión, el *Stmo. Cristo de la Buena Muerte* de la Hermandad de la Hiniesta de Sevilla es el mejor Crucificado de toda su producción, junto al ejemplar de la misma advocación conservado en la Real Colegiata de San Hipólito de Córdoba, de 1945.¹³ Se trata, además, de una de las obras culmen en el quehacer profesional del escultor. El encargo, que incluyó la imagen de *Ntra. Sra. de la Hiniesta*, tuvo lugar en agosto de 1937,¹⁴ concretamente el día 14,¹⁵ y fue terminado al año siguiente.

La efigie muestra un Crucifijo muerto, de dulces y armoniosas proporciones (Fig. 2). Su rostro, inspirado en el de don Manuel Gómez Lora, quien le sirvió de modelo,¹⁶ expresa el sosiego y la calma acordes a la advocación de la propia imagen. Indudablemente, la escultura trae al recuerdo los modelos compositivos de los grandes maestros del Barroco, como Juan Martínez Montañés (1568-1649), con el *Cristo de la Clemencia* (h. 1603/1604); y Juan de Mesa (1583-1627), cuyos sudarios del *Stmo. Cristo de la Buena Muerte* (1620) y del *Stmo. Cristo de la Conversión del Buen Ladrón* (h. 1619/1620) inspiran el realizado por Castillo Lastrucci.¹⁷ Además, tan sugestiva escultura procesiona cada año acompañada de *Santa María Magdalena*, obra realizada igualmente por nuestro imaginero en 1944.¹⁸

“Crucificado

Escultura en madera policromada. 0,80 m. Año 1938.

Sevilla. Colección particular (?). No identificado.”

En el libro de cuentas de Castillo Lastrucci aparece reseñado, el 15 de junio de 1938, el encargo, por parte de un tal “Roldán”, de una imagen de “Cristo en la Cruz de 80 centímetros”.¹⁹ El precio por la escultura era de 3.000 pesetas, dándose 1.500 de ellas a cuenta. Según el mismo documento, la pieza debía estar terminada en “Tres meses”. Estos son los únicos datos que conocemos de esta efigie, hasta el momento no identificada. Sin embargo, dada la naturaleza del escrito del escultor, es del todo probable que, aunque no conste su destino, dicha obra fuera a parar a una colección particular sevillana. Así sucede en la gran mayoría de ejemplares que se conservan en Sevilla cuya ubicación no aparece especificada en el libro de asiento del artista.

13. J. M. González Gómez y J. Rojas-Marcos González, Ob. cit., *Inventario de obras*, vol. 2, l.322, p. 196.

14. A.P.P.D.S., *Libro de cuentas de Antonio Castillo Lastrucci*, ff. 1r y 10v y r. El pago de la obra, según este documento, fue de 2.000 pesetas.

15. Archivo Histórico de la Hermandad de la Hiniesta de Sevilla, *Ejemplar del Contrato Celebrado entre la Hermandad Sacramental y de Penitencia vulgarmente conocida por la de Nuestra Señora de la Hiniesta de la Parroquia del Señor San Julian y el escultor Don Antonio Castillo Lastrucci*, Sevilla, 14 de agosto de 1937. En el contrato, a diferencia del libro de cuentas, se dice que el precio fue de 3.500 pesetas.

16. *Boletín de la Hermandad de la Hiniesta*, n.º 28, Sevilla, enero de 1990, s.p.

17. J. M. González Gómez y J. Roda Peña, *Imaginería procesional de la Semana Santa de Sevilla*, Sevilla, 1992, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, pp. 166-167; J. M. González Gómez, “Cuando Cristo pasa por Sevilla: escultura, iconografía y devoción”, en *Sevilla Penitente*, Sevilla, Editorial Gever, 1995, tomo II, p. 185; y M. Marín Campos, “El Cristo de la Buena Muerte de Castillo Lastrucci; esplendor del neobarroquismo”, en *Boletín de las cofradías de Sevilla*, n.º 441, 1996, pp. 25-30.

18. J. M. González Gómez y J. Rojas-Marcos González, Ob. cit., *Inventario de obras*, vol. 2, l.318, p. 181.

19. A.P.P.D.S., *Libro de cuentas de Antonio Castillo Lastrucci*, f. 13r.

“Stmo. Cristo de la Vera-Cruz

Escultura en madera policromada. 1,78 m. Año 1939.

Hermandad de la Vera-Cruz y Ntra. Sra. de los Remedios. Los Palacios y Villafranca (Sevilla). Capilla de San Sebastián.”

Dicho simulacro cristífero responde, nuevamente, a los postulados neobarrocos llevados a cabo por Castillo Lastrucci en su quehacer profesional (Fig. 3). El dulce tratamiento anatómico, la suavidad de su silueta y la serenidad que emana de la expresión de su rostro son características propias de la plástica del escultor. Sus afanes realistas le llevan a realizar un pormenorizado estudio del natural. Se trata de un Cristo muerto, con corona de espinas tallada en su cabeza. El modelo compositivo remite a los prototipos de los grandes maestros del Barroco. La desnudez de su cadera derecha, posible gracias al dinamismo del sudario cordífero, es buena prueba de ello.

La advocación del *Stmo. Cristo de la Vera Cruz* responde a una antigua tradición que se remonta a tiempos de Constantino, cuando la devoción sitúa la *Invenición de la Vera Cruz*, hallada en 327 por Santa Elena, madre del emperador.²⁰ Sólo a partir de entonces, la cruz, al identificarse con el Resucitado, se convierte en el símbolo del triunfo cristiano.

Según el libro de cuentas del escultor, la hechura del Crucificado fue encargada el 23 de marzo de 1939 por la Hermandad de la Vera Cruz y Ntra. Sra. de los Remedios de Los Palacios y Villafranca, en la persona de Juan Antonio Rodríguez. El precio del mismo ascendió a la cantidad de 6.000 pesetas, dándose 1.500 por adelantado.²¹

“Stmo. Cristo del Buen Fin

Escultura en madera policromada. 1,60 m. Año 1948.

Hermandad de Santiago Apóstol. Aznalcázar (Sevilla). Iglesia parroquial de San Pablo.”

El 18 de abril de 1947, el imaginero Castillo Lastrucci contrataba con la Hermandad de Santiago Apóstol de Aznalcázar la ejecución del *Stmo. Cristo del Buen Fin*. Su precio fue de 11.000 pesetas, pagando 3.000 de ellas anticipadamente.²² Para la misma congregación ya había realizado la hechura de *María Stma. de las Angustias* (1939), *San Juan Evangelista* (1939) y *Santiago Apóstol* (1944).²³ La efigie, aun deudora de las herencias montañesinas y mesinas (como la recreación del sudario del *Stmo. Cristo de la Buena Muerte* de Mesa en la Universidad de Sevilla), ostenta la impronta personal del escultor.

Estamos ante un Cristo muerto de suaves modulaciones anatómicas (Fig. 4). Su cabeza, portadora de la corona de espinas, se inclina, con pretensiones naturalistas, sobre el hombro derecho

20. L. Réau, *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de los santos. De la A a la F*, Barcelona, Ediciones del Serbal, 2.ª edición de 2000, tomo 2, vol. 3, pp. 426-427.

21. A.P.P.D.S., *Libro de cuentas de Antonio Castillo Lastrucci*, f. 18r.

22. A.P.P.D.S., *Libro de cuentas de Antonio Castillo Lastrucci*, f. 34r y (A)rchivo (P)articular de Adolfo (A)renas (C)astillo de (S)evilla, *Carpeta de documentos de Antonio Castillo Lastrucci*, Contrato de realización del Santísimo Cristo del Buen Fin, Sevilla, 18 de abril de 1947.

23. J. M. González Gómez y J. Rojas-Marcos González, Ob. cit., *Inventario de obras*, vol. 2, l.134, l.232 y l.249, pp. 34, 129 y 148.

(Jn. 19,30). Es el momento que recoge la advocación del Crucificado, ya que la muerte de Jesús es considerada como el mejor fin posible, en virtud de la unión hipostática.²⁴

“Crucificado

*Escultura en madera policromada. Año 1955.
 Sevilla. Colección particular (?). No identificado.”*

Al igual que en el caso del Crucificado de 1938 reseñado anteriormente, tenemos constancia documental de que el 16 de agosto de 1955 le fue encargado al escultor una pieza de idéntica naturaleza por 3.000 pesetas. La obra en cuestión fue solicitada por doña Dalila de Guiamayor, quien demandó, según Castillo Lastrucci, un “Cristo pequeño”.²⁵ A pesar de conocerse todos estos datos, la efigie no ha podido ser aún identificada.

“Stmo. Cristo de la Misericordia

*Escultura en madera policromada. 1,80 m. Año 1957.
 Hermandad de la Misericordia. Cantillana (Sevilla). Iglesia parroquial de Ntra. Sra. de la Asunción.”*

El *Stmo. Cristo de la Misericordia* fue encargado, según el libro de toma de razón del escultor, por Francisco Pérez Pueyo el 12 de octubre de 1956. La obra tuvo un precio de 18.000 pesetas, de las que 3.500 se entregaron a cuenta.²⁶ Su advocación responde, sin más, a la virtud propia de la divinidad de perdonar los pecados y miserias de los devotos. La infinita misericordia de Dios ampara y protege a sus hijos y herederos los cristianos.

Nos encontramos, de nuevo, ante una talla del Crucificado inspirada en los modelos montañesinos y mesinos (Fig. 5). Se trata de un Cristo muerto, esta vez sin la corona de espinas, de suaves contornos anatómicos. Así lo muestra la desnudez de su cadera derecha, provocada por el desplazamiento del sudario cordífero. Su hechura transmite calma y serenidad. Los afanes realistas, propios de la estética neobarroca, llevan al artista a incluir el *titulus crucis* con la reproducción del texto completa y trilingüe.

“Crucificado

*Escultura en madera policromada. Año 1960.
 Sevilla. Colección particular (?). No identificado.”*

Otra imagen del Crucificado que todavía no ha podido ser identificada es la que el 10 de agosto de 1960 le encargaron a nuestro imaginero. El precio de la misma ascendió a la suma de 4.000 pesetas. Fue solicitada por la “Señora de Velasco”, quien, según el escrito de Castillo Lastrucci, pidió un “Cristo pequeño”.²⁷ Por las mismas razones aducidas con anterioridad, es del todo

24. F. Revilla, *Diccionario de Iconología y Simbología*, Madrid, Cátedra, 6.ª edición de 2009, p. 460.

25. A.P.P.D.S., *Libro de cuentas de Antonio Castillo Lastrucci*, f. 52v.

26. *Ibidem*, f. 54r.

27. *Ibid.*, f. 60v.

probable que dicha pieza fuera destinada a una colección particular sevillana, al no reseñarse ninguna referencia espacial en el encargo.

“Stmo. Cristo del Perdón en su Buena Muerte

Escultura en madera de cedro policromada. 1,70 m. Año 1962.

Firmado y fechado en el lateral izquierdo posterior del sudario: “A. Castillo Lastrucci / Sevilla 1962”.

Inscripción en el lateral derecho posterior del sudario: “Restauró / J. Pérez Encinasola / Sevilla 1983”.

Sevilla. Iglesia parroquial del Stmo. Cristo del Perdón.”

El entonces cura párroco de San Pablo, don Fernando Isorna Jiménez, junto con otros miembros de la junta parroquial, encargó la realización del Crucificado el 28 de julio de 1961 por 60.000 pesetas.²⁸ No obstante, el contrato se firmó el 2 de abril de 1963, ya concluida la talla del Cristo, que Castillo Lastrucci firmó y fechó en el sudario.²⁹ En 1983 hizo lo propio José Pérez Delgado (llamado Encinasola por su lugar de nacimiento), discípulo del artista, al acometer la restauración de la imagen.

La talla que nos ocupa responde *ad pedem litterae* a la gracia y la serenidad propias de la advocación que el Crucificado ostenta (Fig. 6). El sosiego de su expresión facial y la calidez de su anatomía justifican de sobra la denominación de tan hermosa efigie cristífera. Destaca, sobre todo, la equilibrada morfología de la cabeza, desprovista de la corona de espinas, la flexibilidad en la caída de los brazos, propia de la laxitud cadavérica; y la originalidad en la disposición del sudario. Todo ello está inspirado en los postulados barrocos, aunque Castillo Lastrucci no pierde el acento personal en esta realización plástica. Asimismo, son significativos los afanes realistas del *titulus crucis*, cuyas traducciones griega y latina del hebreo se escriben a propósito de derecha a izquierda, error habitual en la época.

Crucificado

Escultura en madera policromada. 1,70 m. Fecha indeterminada.

Sevilla. Convento de Santa Isabel.

A falta de documentación, se desconocen en la actualidad todos los datos en relación a la contratación de este Crucificado. La escultura refleja las características neobarrocas empleadas por el autor, quien, de forma clara, siguió la composición mesina del Cristo de la Universidad Hispalense. De refinamiento algo inferior, esta talla de Jesús muerto, desposeído de la corona de espinas, repite las maneras utilizadas por Castillo durante toda su trayectoria profesional, lo que impide determinar su cronología.

28. *Ibid.*, f. 63r.

29. A.P.A.C.S., *Carpeta de documentos de Antonio Castillo Lastrucci*, Contrato de realización del Santísimo Cristo del Perdón en su Buena Muerte, Sevilla, 2 de abril de 1963.



Fig. 1. Antonio Castillo Lastrucci (1878-1967). *Santísimo Cristo de la Expiración*.
Escultura en madera policromada. 0,46 m. de alto. Año 1923. Hermandad de La Bofetá.
Sevilla. Iglesia parroquial de San Lorenzo Mártir



Fig. 2. Antonio Castillo Lastrucci (1878-1967). *Santísimo Cristo de la Buena Muerte*.
Escultura en madera de cedro oloroso policromada. 1,76 m. de alto.
Año 1938. Firmado y fechado en la parte trasera izquierda del sudario: "A. Castillo Lastrucci / Sevilla 1938".
Hermandad de La Hiniesta. Sevilla. Iglesia parroquial de San Julián.



Fig. 3. Antonio Castillo Lastrucci (1878-1967). *Santísimo Cristo de la Vera-Cruz*.
Escultura en madera policromada. 1,78 m. de alto. Año 1939.

Hermandad de la Vera-Cruz y Nuestra Señora de los Remedios. Los Palacios y Villafranca (Sevilla). Capilla de San Sebastián



Fig. 4. Antonio Castillo Lastrucci (1878-1967). *Santísimo Cristo del Buen Fin*.
Escultura en madera policromada. 1,60 m. de alto. Año 1948. Hermandad de Santiago Apóstol.
Azalcázar (Sevilla). Iglesia parroquial de San Pablo

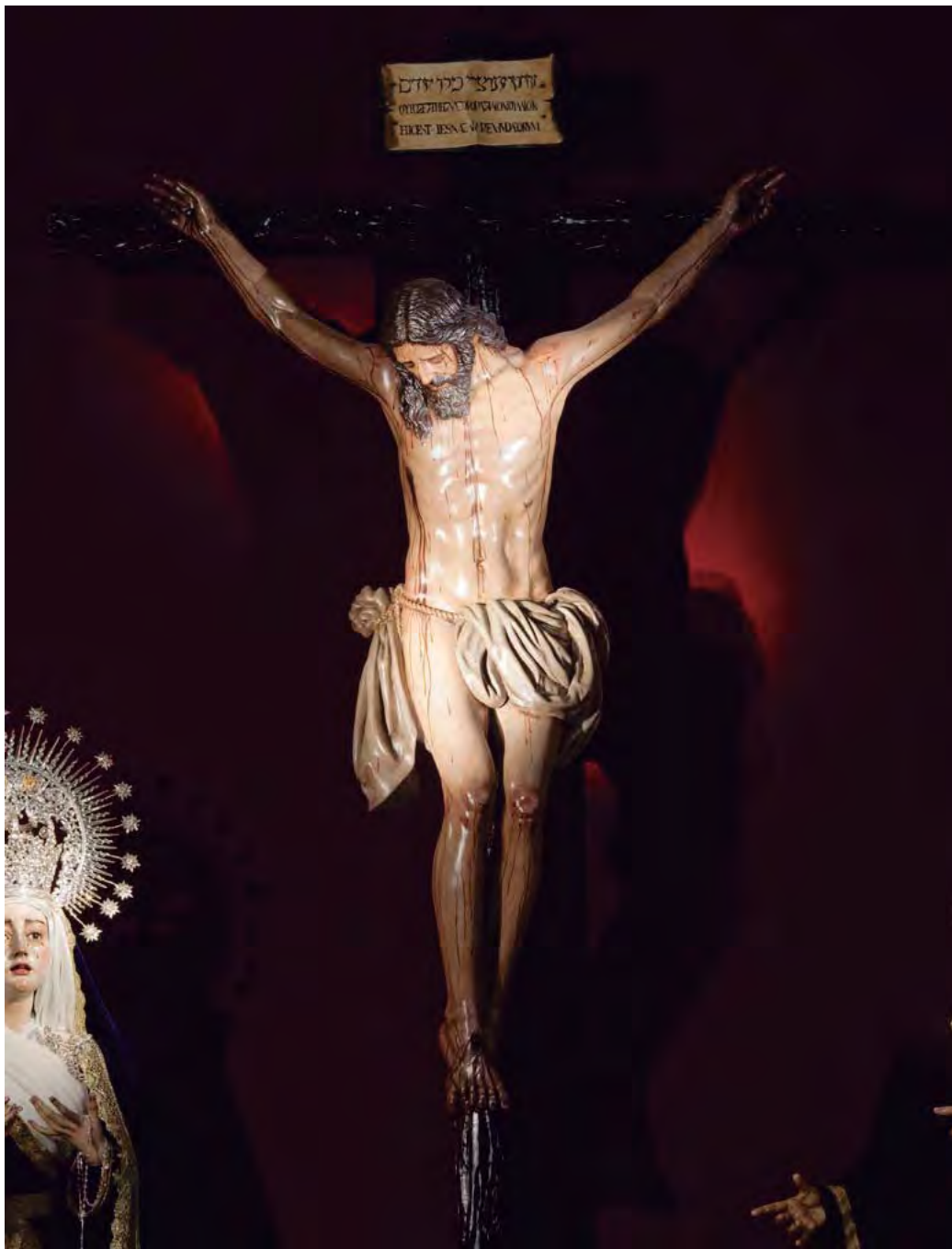


Fig. 5. Antonio Castillo Lastrucci (1878-1967). *Santísimo Cristo de la Misericordia*.
Escultura en madera policromada. 1,80 m. de alto. Año 1957.
Hermandad de la Misericordia. Cantillana (Sevilla). Iglesia parroquial de Nuestra Señora de la Asunción



Fig. 6. Antonio Castillo Lastrucci (1878-1967). *Santísimo Cristo del Perdón en su Buena Muerte*. Escultura en madera de cedro policromada. 1,70 m. de alto. Año 1962. Firmado y fechado en el lateral izquierdo posterior del sudario: "A. Castillo Lastrucci / Sevilla 1962". Inscripción en el lateral derecho posterior del sudario: "Restauró / J. Pérez Encinasola / Sevilla 1983". Sevilla. Iglesia parroquial del Santísimo Cristo del Perdón.

Agentes implicados en la configuración urbana de los pueblos de indios en Nueva Granada

GUADALUPE ROMERO SÁNCHEZ
*Universidad de Granada*¹

Resumen: Con la implantación de la Real Audiencia en Santa Fe a mediados del siglo XVI se sientan las bases para estructurar el territorio neogranadino destinado a los indígenas. A pesar de los esfuerzos de la Corona, de las autoridades santafereñas y de los doctrieneros, entre otros, la materialización de los pueblos de indios se retrasará hasta finales de siglo y se hará efectiva en su mayoría a comienzos de la centuria siguiente. Para hacer realidad este propósito contamos con numerosos agentes que con mayor o menor fortuna hicieron realidad la construcción de estos asentamientos, siguiendo una traza urbana ordenada en cuadrícula y estableciendo las pautas para garantizar la conservación de los naturales. En este sentido, la salubridad del agua, la existencia de recursos naturales y la productividad de las tierras serán requisitos imprescindibles para decidir la ubicación final de los mismos. La materialización de las poblaciones y su grado de adecuación a los dictados generales de la Corona competirán a numerosas personas, por ello, nos hemos centrado en el desempeño de sus actividades, tratando de aportar algo de claridad a su grado de implicación en el levantamiento de los pueblos de indios.

Palabras clave: Pueblo de indios, iglesia doctrienera, oidor, Nueva Granada, urbanismo.

Abstract: *With the introduction of the Royal Audience in Santa Fe to mid 16th century lay the groundwork for structuring the territory neogranadino intended to indigenous people. Despite the efforts of the Crown, the authorities santafereñas and teachers, among others, the materialization of the town of Indians be delayed until the end of the century and will become effective in its majority at the beginning of the century next. To realize this purpose we have many actors with greater or lesser fortune became a reality the construction of these settlements, following a trace urban orderly in grid and establishing any guidelines to ensure the conservation of natural. In this sense, the safety of water, the existence of natural resources and the productivity of land will be prerequisites to decide the final location of the same. The implementation of the populations and their adequacy to the dictates of the Crown compete to many people, therefore, we have focused on the performance of their activities, trying to make some clarity to their involvement in the lifting of the town of indians.*

Key words: *Town of indian, church doctrienera, oidor, Nueva Granada, urban planning.*

Introducción

Tras la fundación de la ciudad de Santa Fe hacia 1539, se sientan las bases para la ordenación del territorio neogranadino. De forma inmediata comienzan a levantarse las grandes ciudades, entre las que sobresalen Tunja, Cartagena, y Santa Fe, actual Bogotá, que será elegida como sede de la Real Audiencia en 1550.

1. Grupo de Investigación "Andalucía-América: Patrimonio Cultural y Relaciones Artísticas".

Sin embargo, el territorio reservado a las comunidades indígenas no se procederá a ordenar hasta finales de siglo XVI y comienzos de la centuria siguiente. En este punto debemos señalar, entre otros, antecedentes legales entre los que destacan los esfuerzos por parte de la Corona para que se establecieran los pueblos y se construyeran sus iglesias de doctrina en una primera fase, a los que siguen las disposiciones de las autoridades de la Real Audiencia de Santa Fe y los capítulos eclesiásticos dictados con tal fin².

Para posibilitar la reducción de los indígenas en pueblos, configurados siguiendo una traza previamente diseñada, se necesitaba la intervención de numerosos agentes que, en diferente grado, propiciarían su ejecución. Entre ellos, debemos destacar a los oidores-visitadores, a los jueces pobladores, a los constructores, y, por supuesto, a los naturales. En otro orden se encontraban los doctrineros y encomenderos que, aunque estaban obligados a velar por la permanencia de los pueblos y a dar la voz de alarma ante cualquier despoblamiento o ausencia, a veces se limitaban a ser meros observadores e incluso, como en el caso de los encomenderos, a poner trabas a su correcta ejecución contraviniendo sus obligaciones.

Así pues, más allá de su traza, de las dimensiones dadas a cada unidad arquitectónica o a su relación con el urbanismo, nos interesa el papel que cada agente jugó en la configuración de los pueblos de indios en departamentos como Cundinamarca, Boyacá o Santander. Debemos tener presente que el desarrollo de esta política de poblamiento se vio dificultado por una geografía y climatología diferente y por una circunstancia social y religiosa propia a la que debían adaptarse. Así pues, el pueblo resultante debía dar respuesta a estos condicionantes y, a la vez, propiciar la aculturación y la conversión del indio a la religión cristiana (fig. 1).

La Real Audiencia de Santa Fe: los oidores-visitadores

La Real Audiencia se crea a través de una ordenanza fechada en Valladolid el 17 de julio de 1549, fundándose en la ciudad de Santa Fe el 7 de abril del año siguiente³. Su creación será una respuesta a las necesidades tan acuciantes de controlar la enorme extensión de tierra que con-

2. A nivel legislativo existía una larga lista de disposiciones redactadas con esta finalidad que no habían tenido demasiado cumplimiento, entre ellas podemos destacar, las Leyes de Burgos de 1512, las Leyes Nuevas de 1542, las Ordenanzas de Población de Felipe II de 1573 y la Reforma Agraria de 1591 llevada a cabo por el presidente de la Audiencia Antonio González. A ello se suman las resoluciones y capítulos redactados por las congregaciones y concilios de preladados en suelo americano, como la Congregación de México de 1546. Igualmente, destacamos la Instrucción del oidor Tomás López de 20 de noviembre de 1559 sobre cómo se debían realizar los pueblos de indios, o la Junta de 1575 convocada por el arzobispo fray Luis Zapata de Cárdenas, donde resolvía la creación de las reducciones de los naturales del Nuevo Reino de Granada. RAFAEL LÓPEZ GUZMÁN, *Arquitectura mudéjar*, Madrid, Manuales Arte Cátedra, 2000, p. 483. SANDRA REINA MENDOZA, *Traza urbana y Arquitectura en los pueblos de indios del altiplano cundiboyacense. Siglo XVI a XVIII. El caso de Bojacá, Sutatausa, Tausa y Cucaita*, Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, 2008. ROBERTO VELANDIA, *Enciclopedia Histórica de Cundinamarca. El Departamento, Tomo I, Volumen I*, Bogotá (Colombia), Biblioteca de Autores Cundinamarqueses, 22004, pp. 129-134. GUADALUPE ROMERO SÁNCHEZ, *Los pueblos de indios en Nueva Granada*, Granada, Editorial Atrio, Editorial Universidad de Granada y Universidad Nacional de Colombia, 2010.

3. ESCOBAR, Alberto; MARIÑO, Margarita y PEÑA, César. *Atlas Histórico de Bogotá. 1538-1910*. Bogotá: Editorial Planeta Colombiana, S.A., 2004, p.46.

formaba el Nuevo Reino de Granada y que precisaba de un órgano de gobierno que actuara de manera directa sobre el territorio y sus habitantes y que contrarrestara el poder alcanzado por los encomenderos, entre otras cuestiones.

De las actividades desarrolladas por los miembros de la Audiencia, las que más nos interesan son las llevadas a cabo por los oidores en sus visitas por el territorio. Estos altos funcionarios tenían plena potestad a la hora de actuar y solo eran supervisados por el presidente.

Los oidores partían de la observación directa del territorio, para ello, practicaban visitas⁴ que a veces podían ser muy prolongadas en el tiempo. Se hacían acompañar por un equipo de personas que le ayudarían con las múltiples gestiones que tenían que realizar, entre ellos, un escribano, varios alguaciles, un fiscal y, en algunos casos, un poblador. Antes de emprender la visita se familiarizaba con la documentación emanada de un proceso anterior, en el caso de que lo hubiera habido, para poder actuar en consecuencia si no se habían acatado las disposiciones y autos emitidos por su antecesor.

A partir de ese momento comenzaba la “vista de ojos” o inspección del pueblo en cuestión. El procedimiento era bastante mecánico y atendía a cuestiones muy variadas, el orden de actuación podía cambiar de un lugar a otro, ya que se dependía de muchos factores y de la presencia de personas relevantes para el buen funcionamiento del mismo como el encomendero o el sacerdote.

En una de sus primeras actuaciones el oidor ordenaba al encomendero a colaborar con la autoridad, a no interferir las investigaciones y a estar disponible para cualquier eventualidad. Seguidamente se convocaba a los caciques e indios principales para que éstos reunieran a la población y poder proceder con el censo y las secretas o interrogatorios.

Posteriormente, se visitaba el interior del templo⁵, acompañado la mayoría de las veces por el cura doctrinero, en él se inventariaba los bienes, se indagaba sobre el sistema de evangelización impuesto y sobre el encomendero y se preguntaba por los libros sacramentales. En este punto se prestaba especial atención a la fábrica del templo y sus materiales de construcción, se comunicaba su idoneidad o no en función de la población censada, en muchas ocasiones esta inspección acababa con la contratación de un nuevo edificio eclesiástico o se ordenaban reparaciones o adquisiciones de nuevos ornamentos y bienes.

A continuación, el oidor se centraba en el asentamiento de los naturales y en su forma de vida, prestaban especial atención a que los indios vivieran juntos y no dispersos por el territorio, observaban las comunidades colindantes y ordenaba la agregación o reducción a pueblos en caso de necesidad. Redistribuían las tierras de resguardos para garantizar el futuro del pueblo. Además concedían pequeñas porciones de tierras a los indios tributarios, quienes estaban distribuidos

4. La ingente documentación emanada de los procesos de visita es de una enorme importancia porque nos ayuda a comprender la labor desempeñada por estos funcionarios y las preocupaciones expresas de las autoridades por el buen funcionamiento de los pueblos de indios y del sistema de doctrina.

5. En el caso de que existiera, ya fuera provisional o permanente.

por barrios con sus familias. El oidor se debía cerciorar de que las condiciones medioambientales fueran idóneas, ya que, en caso contrario este hecho podía propiciar un cambio de emplazamiento. Debían asegurarse de la existencia de materias primas como la leña y de la salubridad del agua. A partir de aquí, se procedía a señalar la traza general del pueblo, en caso de carecer de ella, y se daba orden al poblador para su ejecución.

Tras esta primera fase de observación vendría una segunda donde se levantarían cuantos autos y disposiciones considerara convenientes para la puesta en marcha del pueblo y para garantizarles los títulos de las tierras concedidas y el futuro de la población. Así, el oidor dictaba normas a los encomenderos, al corregidor y al resto de personas con responsabilidades en el pueblo para su correcto funcionamiento. De esta manera, podemos concluir que los oidores tenían funciones muy variadas, se convertían en jueces, pobladores y contratistas, entre otras muchas actividades. Se convertían en los ojos y en las manos del presidente y de la Corona, integrando a los indígenas como vasallos del Rey, imponiéndoles una nueva forma de vida, propiciando la enseñanza de una nueva religión y la existencia de un urbanismo definido (fig. 2).

El juez poblador

El encargado de definir sobre el terreno la traza general del pueblo de indios era el juez poblador comisionado e instruido para ello. En este sentido, el juez debía adaptar el trazado a la orografía del terreno, lo que podía conllevar algunos cambios sobre el proyecto original del pueblo, en el caso de no haberse tenido en cuenta durante la “vista de ojos”. Era el poblador el ejecutor directo de las disposiciones de los oidores y el responsable último de su materialización.

El juez debía cuidarse de que los indios no resultaran perjudicados en el reparto y distribución de los solares, de tal modo, que estuviesen compensadas las pérdidas con la nueva distribución de las tierras. Este asunto era crucial para el funcionamiento del pueblo pues de la satisfacción de los naturales dependía el éxito de la doctrina.

Para exponer las obligaciones de los pobladores nos sirve el ejemplo del proceso seguido en la conformación del pueblo de Oicatá. En este caso la visita la realizaría el oidor Luis Henríquez, quien dio comisión a Diego de Aspetia para que velara por el cumplimiento de su auto de población⁶. Normalmente, los jueces contaban con un margen de tiempo para materializar su trabajo, así como un salario fijo. A Aspetia se le fijó el sueldo de dos pesos de oro de veinte quilates que cobraría durante los treinta días establecidos para su comisión y que le abonaría el corregidor o el encomendero de las demoras de los naturales. En numerosas ocasiones el sueldo íntegro se le entregaría al término de su trabajo y previa certificación de la veracidad de su ejecución. El Auto emitido por el oidor para el levantamiento de este pueblo es el siguiente:

“Por tanto, en conformidad de lo que Su Magestad tiene mandado por sus cédulas reales y de su comisión general de visita, mandava y mandó que en el sitio que mejor pareciere entre los dichos pueblos de Oicatá y Nemuza, y tengan agua y

leña y sea para mas bien y conservación de los dichos naturales, eligiendo el sitio con parecer del padre dotrinero y poblador, se haga y situe la dicha poblazón nueva de todos los yndios pertenecientes a los dichos pueblos de Oycatá y Nemuza y sus familias, eligiendo en el sitio mejor y más superior el neçesario para la yglesia, que tenga çinquenta y quatro varas de largo y doçe de ancho para çimientos, estrivos y //^{607v} gueco della, y por delante se señale para plaza setenta baras en quadro o las neçesarias, y a un lado de la dicha yglesia se a de haçer la casa del padre de la dotrina con veinte y çinco baras en quadro y al otro lado la casa del caçique en la misma forma, y a la redonda de la plaza se sitúen las casas de los capitanes y a ellos y a los demás yndios de amvos pueblos se les señalen sus casas, línia (sic) recta con veinte varas en quadro de sitio para su casa, despensa y corral, y las calles queden limpias y deservadas de seis varas de ancho entre cada ochenta varas en quadro, por la forma que se a dicho en las demás nuevas poblazones, y a este modo y al dicho nuevo sitio se an de poblar los yndios de los dichos pueblos recogién dose todos él, con calles y barrios diferentes con distinción de cada un yndio, y entretanto que se haçe la yglesia nueva se haga una ramada donde se diga misa, todo lo qual cometía y cometió a Diego de Aspetia, residente en la dicha çiudad de Tunja, que por mandado de su merçed fue a ver los dichos sitios”.

Aspetia tendría potestad para realizar cualquier actuación que fuese beneficiosa para el establecimiento del nuevo pueblo de indios. Así, podía apremiar tanto al cacique como a los capitanes e indios para instarles a construir las casas y el templo. Al término de su comisión debía quemar los antiguos bohíos de los naturales para impedirles el regreso a su emplazamiento anterior y obligarles, de esta manera, a permanecer en el nuevo lugar. En el caso de Guasca y Siecha⁷ la demolición de los bohíos se debía realizar al principio, para, de esta manera, facilitar la rápida construcción del pueblo y rebajar los costes de su edificación al reaprovechar los materiales con los que estuvieran conformadas sus antiguas viviendas.

Una vez ejecutada la orden se daba por finalizados sus servicios, aunque debía entregar los certificados pertinentes que confirmaran el establecimiento del pueblo, que se archivarían junto a su comisión como poblador, para que quedara constancia de su cumplimiento.

En el caso de Cáqueza⁸, se añade a lo anteriormente mencionado la obligación de reparar los puentes y caminos que conducían al nuevo emplazamiento para reducir los riesgos de desprendimiento y evitar accidentes entre los naturales además de, suponemos, mejorar las relaciones comerciales con otros pueblos vecinos.

Los oficiales encargados de la construcción del templo

La edificación de las iglesias de los pueblos de indios y de su arquitectura asociada, entre las que pueden encontrarse las capillas posas y otros elementos propios de la actividad evangelizadora, competía a oficiales formados en albañilería y carpintería, fundamentalmente, ya que, se

7. A.G.N. de Colombia. Sección Colonia. Fondo Visitas Cundinamarca. Tomo 7. Rollo 45. Folio: 952r.

8. A.G.N. de Colombia. Sección Colonia. Fondo Visitas Cundinamarca. Tomo 8. Rollo 46. Folios: 4r-5v.

pretendía levantar edificios duraderos y decentes donde desarrollar la conversión de los naturales. Era éste el edificio principal, razón de ser del propio pueblo, y por lo tanto, ocupaba un lugar preferente en el trazado urbano, ya que se ubicaba en uno de los frentes de la plaza principal.

La labor edificatoria de esta tipología arquitectónica se realizará de manera muy dilatada en el tiempo debido a diversas razones que retrasan su ejecución. La primera de ellas será la falta de ordenación urbana en los primeros tiempos de andadura de la Real Audiencia, que hará que la mayoría de estos templos se construyan a finales del siglo XVI y principios del XVII, aunque habrá excepciones.

Por otro lado, la falta de maestros de obra y oficiales que se pudieran hacer cargo del ingente volumen de construcción que se debía realizar en todo el territorio. Esta circunstancia propiciará la existencia de contratos múltiples firmados por un mismo oficial que a la larga, tendrá que abandonar algunas obras o su totalidad por la imposibilidad de cumplir con los plazos de entrega, con los problemas que esto podría acarrear con la justicia.

En tercer lugar, exponemos los problemas económicos que obligaron a tener que adaptar las construcciones en función de la riqueza de cada región y de las materias primas que existieran en cada zona. Este hecho, es significativo a la hora de analizar la tipología arquitectónica ya que le aporta carácter propio a estas construcciones. Y, por último, la falta de control continuado por parte de las autoridades, que hará que algunas de estas obras tarden en construirse varias décadas, cuando lo normal era su edificación en un plazo que oscila entre año y medio y tres años.

Las obligaciones de los oficiales era cumplir con todos los condicionantes del contrato de obra, dar fianzas para ello y levantar el edificio religioso siguiendo la traza que para este fin se había levantado y que cubría las necesidades de la población asentada en el pueblo. Para ello, las autoridades se reservaban el derecho de poder realizar controles sobre las fases constructivas, así como de librar el dinero por tercias partes para garantizar su ejecución. Estas obligaciones variaban mínimamente de un contrato a otro, como ejemplo citamos la condición número 12 del contrato de la iglesia de Siachoque:

“Ytem, es condición que por su yndustria y manos, soličitud y trabajo que a de tener en hazer y acavar la obra y hedifiçio de la dicha yglesia se le a de dar y pagar mil pesos de oro de veinte quilates del dicho remate, pagados en tres terçios, el primero luego para començar la obra y comprar herramientas y materiales y entablar el edificio y llevar oficiales y lo demas neçesario, y el segundo terçio estando enrasada en el altor que ha de tener para enmaderarse, lo qual a de constar por çertifiçación del corregidor o dotrinero (sic), y el terçio último acavada de todo punto asi de albañiría como de carpintería, lo qual se ha de pagar de las demoras de los dichos pueblos que están mandadas enbargar o que se enbargaren y ordenado se metan en la Real Caxa de Su Magestad deste Reino, para cuya paga se le an de dar las provisiones, mandamientos y recaudos neçesarios”.⁹

Los naturales

Los indios afincados y reducidos en los pueblos debían contribuir con su servicio personal en la construcción del templo de doctrina, además de colaborar en el levantamiento de todos los edificios del pueblo. Podemos decir que fueron la mano de obra necesaria para la materialización de los pueblos de indios. A los naturales les competía ir a las ciudades cercanas, ya fuera Santa Fe o Tunja, a por lo que necesitara el poblador o el constructor de la iglesia, además, debían acudir a los bosques a por las materias primas, debían servir como peones y facilitar cuantos materiales fueran necesarios durante todo el proceso constructivo.

Eran los naturales los que debían ayudarse en el levantamiento de sus casas, debían colaborar en la construcción de las viviendas tanto del cura doctrinero como de su cacique, capitanes e indios principales, para finalmente levantar sus propias casas, éstas normalmente se construían con bahareque y paja, materiales que ellos mismos preparaban y que conocían a la perfección. Igualmente, debían tener cuidado de tener limpias las calles y desherbadas, debían mantener el agua en buenas condiciones y tener siempre operativos los caminos y puentes, para evitar quedar incomunicados y facilitar el comercio y el desplazamiento a lugares limítrofes.

En el caso de la construcción del templo doctrinero sus obligaciones se diversificaban. En primer lugar si existía un templo provisional debían ayudar en la construcción de una iglesia permanente, levantada con materiales más sólidos como es el caso de la mampostería para la estructura y la madera y teja para el cerramiento. En este sentido, los materiales resultantes del derribo del primer templo se podrían utilizar en el segundo, aunque a veces esta iglesia se mantendría hasta la conclusión de la definitiva para salvaguardar de las inclemencias del tiempo a los naturales durante los oficios y doctrina.

De todos modos, en estos casos las obligaciones de los naturales eran amplísimas:

“12. Ytem, es condición que se le a de dar en el dicho pueblo de Bogotá todo el servicio neçesario de yndios para peones que acudan a servir en la dicha obra y para hazer cal, teja y ladrillo y traer piedra, tierra, madera y todos los demas recaudos y materiales neçesarios y para el servicio del dicho Domingo Moreno y de sus oficiales para que vengan a esta çuidad de Santa Fe y a otras partes por su comida y por lo demas que se ofreziere //876r (111) sin que por esta razón se le descuente cosa alguna, porque con esta ayuda y servicio an de acudir los dichos yndios y an de asistir a la dicha obra y para ello se le an de dar los mandamientos neçesarios, y el dicho Domingo Moreno a de poner su yndustria y manos y a de hazer a su costa la dicha obra de todo punto hasta acavarla y por su cuenta a de ser la paga de los oficiales de albañería, tejeros, caleros, carpinteros, y a de poner todo lo neçesario y lo demas contenido en estas condiciones y se le an de dar los materiales que uviere en la dicha yglesia vieja de Bogotá.”¹⁰

En el contrato de Boyacá se añade:

“y pueda nombrar yndios para alguaziles, para que acudan y asistan a la obra de la dicha yglesia y para sacar oficiales de todos ofiçios para que travaxen en ella, pagándoles al dicho Christóval de Aranda lo que se concertare siendo justo y moderado y a de tomar para si lo que sobrare del edifiçio nuevo y para todo ello se le an de dar los mandamientos y provisiones y recaudos neçesarios”.¹¹

Además de esto, los indios debían construir una o varias ramadas donde almacenar los materiales de construcción y tenerlos a mano para cuando los oficiales los necesitaran. Siempre debían tener remanente de materiales para que las obras no se paralizaran por escasez de éstos. En este sentido, en una de estas ramadas debían tener un horno donde cocer las tejas y los ladrillos necesarios.

Conclusiones

Como podemos comprobar, la labor constructiva desarrollada en América es frenética, son más de un centenar los pueblos de indios levantados en muy poco tiempo en los departamentos mencionados de la actual Colombia, lo que pone de relieve la importancia de la política llevada a cabo por las autoridades competentes en suelo neogranadino, impulsadas por el deseo de la Corona de propiciar la aculturación y la conversión del indio, atrayéndoles a la religión cristiana e integrarles dentro de un sistema que les consideraba como vasallos del Rey. El volumen tan amplio de pueblos trazados y de edificios construidos en ellos no sólo en Nueva Granada sino en todos los territorios americanos vinculados a España, hacen que este apartado forme parte de uno de los capítulos más importantes de la historia general del urbanismo.

11. A.G.N. Sección Colonia. Fondo Visitas Cundinamarca. Tomo 5. Rollo 43. Folio 918v.

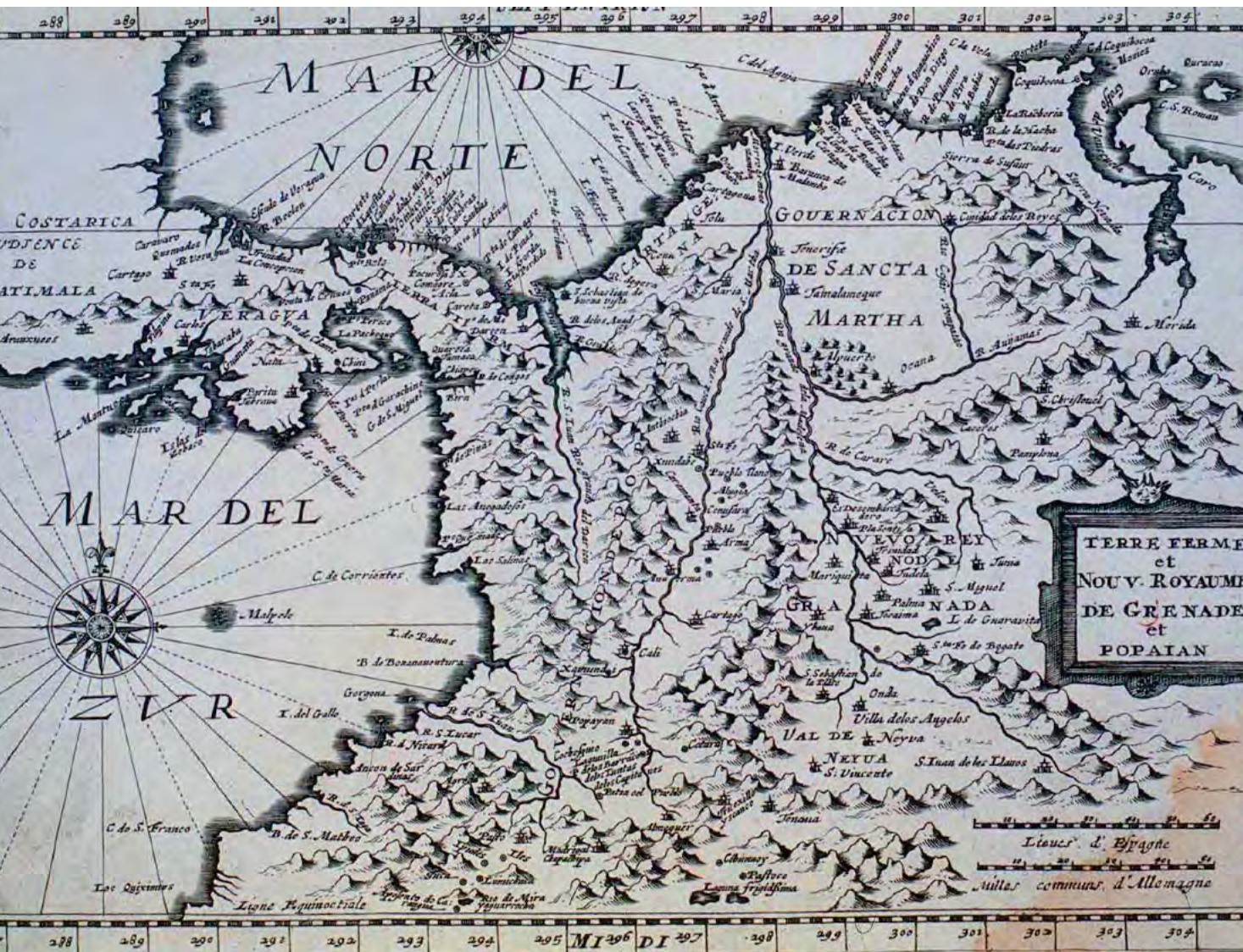


Fig. 1. Plano del Nuevo Reino de Granada en 1658. Archivo General de la Nación de Colombia. Sección Mapas y Planos. Mapoteca 4, X-27

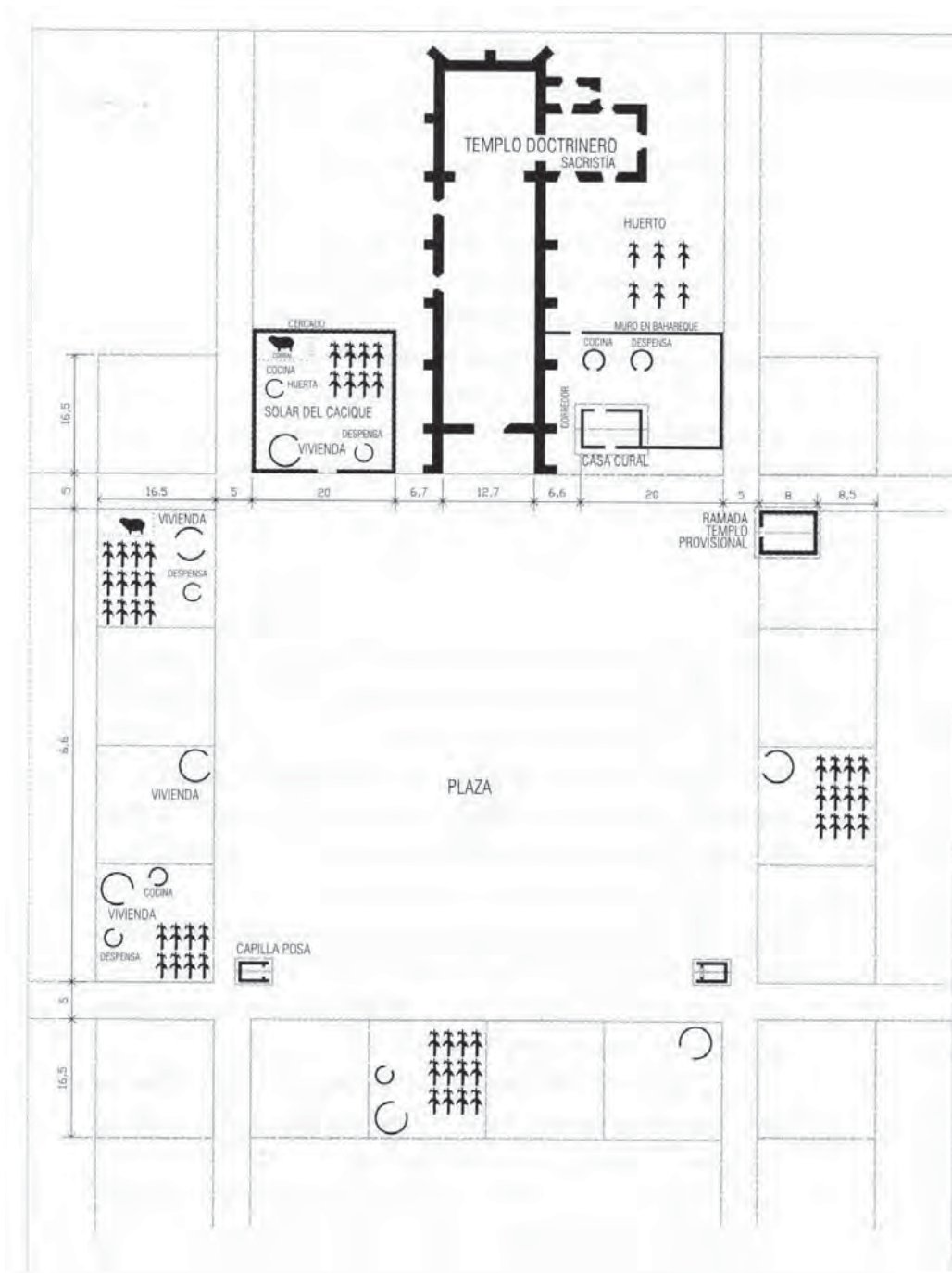


Fig. 2. Trazado hipotético de un pueblo de indios a principios del siglo XVII SANDRA REINA MENDOZA, Traza urbana y Arquitectura en los pueblos de indios del altiplano cundiboyacense... p. 107

El Parián de Manila: Origen y evolución de la Alcaicería de los sangleyes

ANA RUIZ GUTIÉRREZ
Universidad de Granada

Resumen: Los orígenes del Parián de Manila se remontaban a la segunda mitad del siglo XVI, cuando un número creciente de chinos comerciantes y con oficios diversos decidieron instalarse de manera permanente en Filipinas. Estos tratantes eran conocidos como sangleyes. Analizaremos por tanto el papel de los mismos en la sociedad manilense así como su implicación en la conformación de los distintos parianes de la capital filipina, estudiando cada uno de ellos pormenorizadamente.

Palabras clave: Filipinas, Manila, Sangleyes, Parián

Abstrac: *The origins of the Manila Parián back to the second half of the 16th century, when a growing number of Chinese merchants and various offices decided to settle permanently in the Philippines. These traffickers were known as sangleyes. We discuss role in manilense society as well as its involvement in the shaping of the different parianes, studying each detail.*

Key words: *Philippines, Manila, Sangleyes, Parián*

Introducción

Para el estudio del Parián de Manila nos interesa indagar en la labor de los primeros dominicos que llegaron al archipiélago, ya que fueron los promotores del primer asentamiento de este espacio comercial identificado con la comunidad china asentada en Filipinas, conocido como el parían. Entre ellos destaca la figura de fray Domingo de Salazar, primer obispo de las islas Filipinas y su compañero y secretario fray Cristóbal de Salvatierra. Salazar había sido nombrado obispo en 1579 y salió de España en junio de 1580 con 18 dominicos, que se convertirían en la orden dominicana de Oriente¹.

1. Para el estudio en profundidad de la Orden de los Dominicos consultar , D de. Aduarte, Historia de la Provincia del Santo Rosario de la Orden de los Predicadores en Filipinas, Japón y China, añadida por el P.Fr. Diego González, 1693, 1-2. Madrid, 1963-1964; B de. La Cruz, Tomo segundo de la historia de la provincia del Santo Rosario de Filipinas, Japón y China, del sagrado Orden de Predicadores, Zaragoza, 1693; D. Collantes, Historia de la Provincia del Santísimo Rosario de Filipinas, China y Tunquín, Cuarta Parte, Manila, 1783; J. Ferrando y J. Fonseca, Historia de los PP. Dominicos en las islas de Filipinas y en sus misiones de Japón, China, Tungkin y Formosa hasta el año 1840, 1-6, Madrid, 1870-1872; H, Ocio, Compendio de la reseña biográfica de los religiosos de la provincia del Santísimo Rosario desde su fundación hasta nuestros días, Manila, 1895.

Desde México, camino de Filipinas, Salazar envió a España a fray Juan Crisóstomo, su misión primordial era la de pedir al rey y al papa que enviaran religiosos a Filipinas, después de muchas dificultades pudo reunir a 40 dominicos. En 1587, tras haber fundado el convento principal de Santo Domingo de Manila, se dispersaron a diferentes provincias de Filipinas, cuatro fueron a Bataan, provincia cercana a Manila, seis tomaron el camino de Pangasinán y los restantes se quedaron en Manila encargados del ministerio de los chinos.

A los pocos meses de llegar a Manila, la labor primordial que les ofreció el obispo Domingo Salazar, fue la de evangelizar a los chinos de Manila, hecho que condicionó el asentamiento de los dominicos en este territorio y que señala en su Carta-Relación de las cosas de la China y de los chinos del Parián de Manila de 1590:

“Mostró Dios luego que los religiosos vinieron ser su voluntad que ellos tomasen los sangleyes á su cargo, porque por estar esta çiudad edificada en un estrecho sitio, çercada de una parte de la mar y por la otra de un río, y estar ya todo tomado, pareçía no aber lugar donde los dominicos asentasen, y luego se descubrió un sitio que asta allí nadie abía caído en él, ques agora lo mejor de la çiudad: está junto al Parián de los sangleyes, y esta fué la ocasión de començar los religiosos de esta orden á comunicarse con ellos y á tomarse amor los unos á los otros; porque todas las veçes que salen del Parián ó buelven á él, pasan por la yglesia de Sancto Domingo, y muchas veçes se detienen á mirar lo que en ella se haçe, porque es jente muy curiosa [...]”².

Sociedad Manilense

Antes de desarrollar la evolución del Parián de Manila es necesario conocer la relevancia de la población china en el archipiélago para entender los avatares de los sangleyes en la capital filipina. Los chinos³ constituyen en esta sociedad una comunidad más elevada que incluso los españoles, creando en ocasiones cismas entre ambos, ya que los superaban incluso en número⁴. Los tratantes que se dedicaban al comercio eran conocidos como sangleyes, cuyo nombre derivaba de Seng-li, palabra del dialecto chino amoy, que significa mercader, aunque por asociación identificaba a los vendedores chinos o bien a los mestizos de chino y filipina.

Este grupo fue pronto superior en número al hispano, de hecho, la preocupación de la corona por la excesiva población de chinos en Manila, hizo que se legislara la situación de estos en las

2. D de. Salazar, Carta-Relación de las cosas de la China y de los chinos del Parián de Manila, enviada al Rey Felipe II por Fr. Domingo de Salazar, O. P, primer obispo de Filipinas. Desde Manila, á 24 de junio, de 1590, 1897, pp. 16-17.

3. Para completar más información sobre la población China en Filipinas Cfr. R. Comenge, Los chinos (estudio social y político), Manila, Tip. Cofre y Comp, 1894.

4. Según la carta de fray Domingo de Salazar, primer obispo de Manila, en 1590 había en Filipinas 6.000 o 7.000 chinos. Trece años después su número empieza a preocupar a los españoles y el cabildo secular suplica al gobernador que lo reduzca a 3.000, cifra que estima necesaria para la ciudad. Refleja el cabildo el temor de una sublevación que efectivamente se produjo en 1603, año en que había ya 20.000 chinos en Filipinas, número excesivo si lo comparamos con el de los españoles que era algo menos de 2.000.

Islas a través de las Leyes de Indias, en una fecha muy temprana, concretamente el 31 de Diciembre de 1522, en el libro VI, título Dieciocho. De los Sangleyes. En la Ley Primera. Que el numero de Chinos y Japones, fe limite, y los Gobernadores vivan con todo recato:

“Conviene Para feuridad de la Ciudad de Manila, Isla de Luzón, y todo lo demas, que comprende aquella Gobernación, que el numero de los Chinos fea muy moderado, y no exceda de feis mil, pues eftos baftan para el servicio de la tierra, y pueden refultar de aumentarfe los inconvenientes, que fe han experimentado[...]”⁵.

La situación de los chinos en el siglo XVI, tiene en la obra de Morga una excelente crónica, en 1609 comenta la importancia de esta población en Manila:

“En la ciudad de Manila, y en todas aquellas poblazones de asiento, que se ocupan en diversos ministerios, y vienen a buscar la vida; y tienen sus Parianes y sus tiendas, y otros que andan en pesquerias y granjerias, por la tierra con los naturales, y de unas islas en otras con champanes (grandes y menores) al trato. Los navios, que cada año vienen de la gran China, traen estos Sangleyes; especialmente a la ciudad de Manila, en mucho numero, por las ganancias que con sus fletes interesan; y como en China sobra la jente, y los jornales y ganancias son cortos, qualquiera que hallan en las Filipinas; les es de mucha consideración”⁶. “Desto, nacen muy grandes inconvenientes: porque demás que con tanto número de infieles, puede aver poca seguridad de la tierra, son jente mala y viciosa, y con su trato y comunicación, los naturales medran poco en su cristiandad y costumbres; y por ser tantos y grandes comedores, encarecen los bastimentos y los consumen”⁷.

Aunque la excesiva población de chinos preocupaba mucho a la corona española, también los consideraban por otro lado imprescindibles para los oficios artesanales en Manila, y sobre todo para el comercio:

“Verdad es, que sin estos Sangleyes, no se puede pasar ni sustentar la ciudad, porque son los oficiales de todos los oficios, grandes trabajadores, y a precios acomodados; pero, para esto, con menos bastaria, y se excusaría el inconveniente de tanta jente, que de ordinario, en tiempo de navios suele aver en Manila, sin muchos que andan entre las islas, con color de contrataciones con los naturales, que hazen mil delitos y maldades; y por lo menos, exploran toda la tierra, rios y esteros y puertos, y los saben mejor que los Españoles, que para cualquier alçamiento, o venida de enemigos a las islas, seran de mucho daño y perjuyzio”⁸.

5. Recopilación de Leyes de los Reynos de las Indias mandadas imprimir, y publicar por la majestad católica de rey Don Carlos II nuestro señor, Tomo IV, Madrid, Cultura Hispánica, 1973, p. 271.

6. A de. Morga, Sucesos en las Islas Filipinas, Madrid, Editorial Polifemo, 1997, p. 319.

7. *Ibidem*, p. 319.

8. *Idem*, .p. 320.

Las medidas que se adoptan para controlar la masiva población china, serán las que comenta Morga respecto a que continúen en Manila únicamente aquellos que se dediquen a comerciar y una vez concluida la tarea vuelvan a su país:

“Para remedio de todo esto, esta ordenado, que los navios no traigan tanta jente deste jenero, con penas que se executan, y que cuando se vayan a China, los vuelvan a llevar, y no queden en Manila, mas que los mercaderes convenientes en el Parian, y los oficiales de todos oficios necesarios, con licencia por escrito, so graves penas: en que se ocupa (por comision particular un oidor de la audiencia) cada año, sin otras ministros; y de ordinario, deja (a pedimento del cabildo de la ciudad) los Sangleyes que para el servicio a menester de todos oficios y ocupaciones, y los demas, los embarcan y hazen volver, en los navios que vuelven a China, con mucha fuerça e premio, que se les haze para ello”⁹.

Estas medidas restrictivas provocaron la primera rebelión en el parían, en 1603, que no sería la única, puesto que solo en el siglo XVII hubo otras en 1639 y en 1662. Aunque en el desarrollo de las relaciones entre españoles y sangleyes, van a existir momentos de apoyo incondicional por parte de la corona, aun habiéndose producido algunos levantamientos, hay que tener en cuenta que el avituallamiento de los españoles dependía en gran media de los sangleyes, la manera que creyeron mas adecuada por tanto para equilibrar sus relaciones va a ser la cristianización.

En la ley cuarta, se promulgó para regular la vida cotidiana de los sangleyes, habla del trato que deben recibir:

“Que a los Sangleyes no fe impongan fervicios perfonales y fean bien tratados. Tenga el Gobernador particular atención en no imponer fervicios perfonales a los Sangleyes, fuera de fu minifterio, e intituto, procurando, que el buen tratamiento motive, y atraiga a otros a que fe vengan a convertir a nueftra Santa Fe Catolica”¹⁰.

Por tanto los convertidos tuvieron más apoyo de la corona española, e incluso esta situación evitó su expulsión en varias ocasiones, pero no era una conversión real sino aparente, lo que provocaba un continuo enfrentamiento entre ambos núcleos de población, los sangleyes conocían la importancia que tenían para la subsistencia de los escasos españoles en Manila y esto sería motivo de exigencias y presiones hacia los españoles, que no se podían permitir el lujo de expulsar a la totalidad de los sangleyes. Si las relaciones hasta ahora no eran muy fluidas, con el ataque inglés a Filipinas, durante la guerra de los Siete Años, se rompieron definitivamente por la conducta traidora de éstos que apoyaron al enemigo, lo que produjo una fuerte reacción española contra ellos de tal forma que firmada la paz, fueron expulsados sin contemplaciones los sangleyes infieles, incluso los cristianos solteros. A los casados se les obligó, una vez más, a vivir concentrados en el parían. Aunque tuvieron que ser readmitidos con el tiempo muchos sangle-

9. Idem, p. 320.

10. Recopilación de Leyes de los Reynos de las Indias mandadas imprimir, y publicar por la majestad católica de rey Don Carlos II nuestro señor, Tomo IV, Op. cit., p. 272.

yes “infeles” puesto que no les bastaba con los que quedaron en la isla. No se comprende como a pesar de tantas quejas contra los chinos, en éstos últimos tiempos, los reverendos dominicos les hayan dado preferencia y prelación sobre los indios y mestizos cristianos “en lugar de hacer de ellos (los Indios) nuestros amigos y nuestros hermanos, los hemos convertido en enemigos domésticos: hemos recibido en su lugar a los Sangleyes con los cuales el interés del tráfico nos pondrá siempre en mal”¹¹.

Esta apreciación de la incongruencia del trato de los sangleyes se refleja en un documento de 1677 en el que los dominicos argumentan los pros y los contras de su estancia en Manila:

“Los sangleyes con las licencias generales y particulares que pagan, ayudan mucho a esta república y para socorrer al campo// luego es conveniente que se permitan vivir a estas Yslas? .Sino se permiten aquí los sangleyes no permitirán ellos que los padres vayan a China para predicar el Evangelio luego siquiera para este fin tan alto, se deven permitir en estas Yslas los sangleyes?. Aunque no conviene que los sangleyes vivan en estas Yslas, con todo no se le debe negar el comercio con las condiciones que diremos. La raçon de esto es, porque en China ay géneros mui nobles para traer a esta tierra como son seda, lienzos, damascos, rasos, terciopelos, loça, y muchas curiosidades los quales llevamos a la Nueva España sustentan el comercio, y por consiguiente la república [...]”¹².

El Parián de Manila: estudio histórico-artístico de los modelos arquitectónicos

La ruta del Océano Pacífico que se realizó durante dos siglos y medio, tuvo como puntos clave el Parián de Manila y al puerto de Acapulco con su feria anual. El vínculo sobre estos dos extremos siempre estuvo muy marcado, no sólo económicamente sino también en otros aspectos sociales y artísticos. En este sentido Francesco Carletti, un mercader y aventurero florentino que dio la vuelta al mundo entre 1595 y 1606, y al cual le debemos probablemente las primeras noticias impresas, viajó a la capital de Filipinas en 1596 y menciona:

“[...] está fabricada en sus casas y su plano, al modo de México en la Nueva España, pero además tiene alrededor la muralla grande y con buenas fortalezas, por tener junto a ella muchos enemigos, tanto de tierra firme, de China, como del número infinito de islas que hay en aquél mar...La ciudad esta habitada por españoles, que la han conquistado y están en ella con muchas comodidades a sus anchas...y además con la comodidad de las mercancías que mandan a la Nueva España, pronto se hacen ricos. Hubo antes tiempos en que ganaban en el oro, en el que estas islas abundan, el ciento cincuenta por ciento; hoy no sucede tal, pero en las mercancías que son llevadas allí por los chinos y luego transportadas a México se gana el ciento cincuenta y el doscientos por ciento”¹³.

11. *Ibíd.*, p. 319.

12. Archivo General de Indias (A.G.I.), Filipinas 28, nº131. 13v-14r.

13. F. Carletti, *Razonamientos de mi viaje alrededor del mundo*, México, UNAM/IIB, 1976, p. 87.

Acerca del factor mercantil, el viajero italiano precisó:

“[...] el resto que les falta a estas islas les es llevado de afuera, y del Japón va la harina de trigo, con la cual hacen el pan para servicios de los españoles; lugar del que van también otras diversas mercancías, que llevan con sus naves para vender. Y los chinos, es decir, los de la provincia de Cineo (Fukien), van allí ellos cada año con más o menos cincuenta barcos cargados de sedas crudas, es decir fuertes y trabajadas en lienzos de terciopelo, rasos, damascos o tafetanes y muchas telas de algodón, y almizcle, azúcar, porcelanas y otras muy diversas clases de mercancías con todas las cuales hacen un nobilísimo mercado los españoles, que las compran para llevarlas a México en la Nueva España...en aquel tiempo faltaba todo, puesto que desgraciadamente se había quemado en una noche todo el lugar en que habitaban los chinos y los japoneses, que se llamaba Parián, situado fuera de los muros de la ciudad...en pocas horas se consumieron infinita cantidad de riquezas en diferentes mercancías [...]”¹⁴.

Los orígenes del parían¹⁵, se remontaban a la segunda mitad del siglo XVI, bajo el amparo de los dominicos, cuando un número creciente de chinos comerciantes y con oficios diversos decidieron instalarse de manera permanente en Manila.

Con el propósito de que todos ellos tuvieran un albergue definitivo y no anduvieran dispersos por la ciudad, el gobernador Gonzalo Ronquillo Peñalosa ordenó en 1581 construir una alcaicería o parían. Dicha jurisdicción o barrio se ubicó dentro de la ciudad, y en él quedaron concentradas las viviendas, talleres y comercios de los orientales, sometidos al control de un alcalde mayor de origen español. Hacia 1583, un incendio arrasó el lugar. Fray Domingo de Salazar se refiere a él en su Carta-Relación de las cosas de la China y de los chinos del Parián de Manila:

“Dixe arriba que el monasterio de Sancto Domingo está junto al Parián de los sangleyes, el qual está edificado junto con esta çiudad, entre el norte y levante, en un gran pantano de ciénaga que allí abía; pasólos allí Diego Ronquillo, siendo gobernador, por haberse quemado el otro Parián que don Gonçalo Ronquillo abía hecho”¹⁶

Más tarde durante el gobierno interino de Diego Ronquillo 1583-1584 el segundo parían se instala ya a las afueras de intramuros, en la ya mencionada ciénaga, de éste espacio Salazar nos aporta datos muy interesantes, como que sufrió un incendio en 1588 pero el gobernador Santiago de Vera tomo las medidas oportunas modificando los materiales y rehaciéndolo de nuevo:

“Pasos en largos, están los quartos en forma quadrada. Tornóseles á quemar este Parián por ser las casas paxiças, y con la buena diligencia del doctor Vera, presidente y governador, se tornaron á haçer mucho mejores, y cubiertas de texas,

14. *Ibíd.*, pp. 94-96.

15. En tagalo significa mercado.

16. D de. Salazar, Carta-Relación de las cosas de la China y de los chinos del Parián de Manila, enviada al Rey Felipe II, *Op.cit.*, p.17.

por seguridad del fuego: a ennoblecido tanto este Parián á esta çidad, quanto me atrevo á afirmar á Vuestra Magestad que ninguna çidad de quantas agora se saven allá y acá, no ay cosa tanto de ver como esta, porque en él ay toda la contrataçión de la China”¹⁷.

En cuanto a las mercaderías, es una de las más excepcionales fuentes de los gremios que en él se ubicaban y de la pericia de los artesanos:

“Hállanse en este Parián todos los oficiales de todos los oficios y artes mecánicas de una República, y de todos en mucha cantidad; y que hacen cosas muy más curiosas que en España, y algunas vezes tan varatas, ques vergüença decirlo...los officios mecánicos de los Españoles an cessado todos, porque todos se visten y caçan con sangleyes, por ser muy buenos oficiales, al uso de España, y háçenlo todo muy barato; los plateros, aunque no saben esmaltar, porque en la China no usan esmalte, pero en lo demás, así de oro como de plata, haçen obras maravillosas, y son tan hábiles é ingeniosos, que en viendo alguna peça hecha de oficial de España, la sacan muy al propio”¹⁸.

Un tercer parián coexiste con éste en un lugar cercano:

“Son grandes trabaxadores, y muy cobdiçiosos del dinero, y a acudido tanto número de ellos á esta çidad, que junto al Parián de que arriba e tratado se ba haçiendo otro grande Parián; y de la misma forma donde muchos sangleyes an hecho sus casas; y estubiera del todo poblado ya, si los ladrillos de México no obieran faltado el año pasado, los quales, según dicen, no dexó benir el marqués de Villa-Manrrique”¹⁹.

Contamos con otra interesante fuente acerca de este tercer parián, como Sucesos en las Islas Filipinas que escribe el Dr. Antonio de Morga en 1609, con las vivencias desde su llegada a Manila en 1595. Él lo emplaza a las afueras de la murallas de Manila, justo frente al baluarte dedicado a San Gabriel²⁰, al lado Puerta del Parian, en el conocido como barrio de los arroceros.

Parece que algunas ilustraciones de la expedición de Malaespina que nos muestran el mercado en plena actividad, se relacionan a éste, concretamente la realizada por Juan Ravenet en 1724 poco antes de su destrucción.

Tenía un total de 504 tiendas aproximadamente que son las que narra en un interesante documento antes de la quema definitiva del mismo el 17 diciembre de 1756²¹. Pero un año antes se realiza la relación de los oficios en este parián para verificar que no existían sangleyes infieles

17. *Ibíd.*, p. 18.

18. *Idem*, p. 19.

19. *Idem*, p. 24.

20. A de. Morga, *Sucesos...Op.cit.*, p.320.

21. Archivo General de la Nacion (A.G.N.), Filipinas. Vol. 5. 220r-226r.

en el recinto, siendo los más significativos para nosotros el gremio de los escultores con un total de 9 tiendas, el de los cajeros, con 17 tiendas que se ocupaban de la elaboración de cajas, baúles, papeleras, etc...El de los plateros que destaca en número de tiendas, con un total de 39 tiendas juntos con los relacionados con la seda como el de los tejedores que se compone de 107 tiendas, el de los sastres con 17 tiendas, el de los tintoreros con 29 tiendas. Además de las destinadas a la loza, con venta de platos, tibores, escudillas, con un total de 15 tiendas.

El parían estaba integrado por tiendas para el expendio de mercancías y por locales en los que variados artesanos ejecutaban sus oficios. De esta manera se encontraban sastres, sombrereros, zapateros, tejedores, carpinteros, herreros y demás trabajadores, que podían ser localizados con facilidad gracias a que estaban agrupados en calles con los nombres de cada gremio. Así pues, se podía transitar por la vía de los verduleros, cordeleros, mercaderes o talabarteros, siempre en línea recta, porque el parían tenía una traza reticular. Esta distribución permitía un mejor control de vigilancia, sobre todo por la desconfianza que inspiraban los chinos a los colonos españoles, además de facilitar las labores de higiene y desplazamiento. Dichas barracas no sólo tenían una función comercial, puesto que un segundo piso de las mismas servía como casa-habitación para los artesanos y comerciantes.

La importancia de los comerciantes orientales quedó manifiesta en el año 1758, cuando se mandó construir en la orilla derecha del río Pasig, frente al fuerte de Santiago, una alcaicería con locales fabricados en cal y canto, a fin de dar albergue más digno a los tratantes chinos, sobre todo a aquellos que negociaban con la seda, y así la Alcaicería de San Fernando, se diseñó como un edificio de planta octogonal sin precedente en la arquitectura virreinal.

Gracias al siguiente documento, podemos describir el interior de dicha Alcaicería, aludiendo a su función de Aduana, ubicándolo al otro lado del río Pasig, lo que en ocasiones anteriores hemos mencionado como Binondo e incluso narra el número de tiendas que se albergaban en él:

“la expresada Alcayzería de san Fernando se fabricó //para que sirviese de Aduana y alojamiento de los sangleyes gentiles que lleguen de China al comercio y que en ella hay bastante capacidad para todo pues no cabiendo en la primera pieza se puede ocupar una de las 23 habitaciones que tiene [...]”²².

Quizás lo más enigmático de esta alcaicería de San Fernando, la primera edificada en Manila, es su forma octogonal, única en Asia. El octógono constituye un compromiso entre el círculo y el cuadrado, o, si se prefiere, encarna la transición entre el cuadrado, símbolo del mundo terrenal, y el círculo, símbolo del mundo celestial. Así, el octógono tiene también un valor simbólico de tránsito entre el cielo y la tierra. En la antigua tradición cristiana el número ocho era símbolo de renovación, de nueva vida. Octogonal es la forma de muchas torres de las iglesias filipinas, como la iglesia de Binondo, la parroquia del arrabal chino de Manila, así como numerosas capillas funerarias de forma octogonal, algunas de excelente factura, como la del cementerio de Tabaco,

en Bicol, y las de Janiuay y San Joaquín, en Iloilo. Su constructor fue precisamente un sangley, de nombre Antonio Mazo²³.

Para hacernos una idea de la vida en la alcaicería tenemos que aludir a la reglamentación del 20 de diciembre de 1849, del general D. Narciso Clavería y Zaldúa, sobre la radicación de chinos en Filipinas²⁴, haciendo referencia a la tributación de los chinos según sus oficios y a las clases de tiendas que en su interior se distribuían en las de 1ª clase. Lo serán tiendas de géneros de algodón, hilo ó seda, con surtimiento de efectos de moda y lujo, libros, papel y cuanto usa la clase rica y acomodada; las de 2ª clase. Lo serán las tiendas donde se venden efectos de Europa, de China (sederías, quincalla (bisutería), loza, espejos, etc..y géneros y efectos del país; las de 3ª clase. Lo serán tiendas de comestibles crudos y cocidos. Las platerías, las zapaterías, las carpinterías, las tintorerías y las jabonerías. Las de 4ª clase. Los talleres de los que componen quitasoles ó peinetas. Las tiendas de chinelas (pantufla). Las de hierro y latón viejo. Las dulcerías. Las barberías. Las sastrerías. Los puestos de ropa de uso y sombreros, entre otras. El terremoto de 1863 destruyó la Alcaicería, cuyos vestigios aún se pueden apreciar frente a Intramuros, al otro lado del río Pásig²⁵.

Aunque no podemos olvidar otro parían ubicado de nuevo en Intramuros, entre San Francisco y el convento de los Recoletos, el de San José. Se debe al gobernador José Basco y Vargas, construido en el año 1783, la reedificación del nuevo Parián, tal y como venía reclamando el Ayuntamiento tras la demolición del antiguo situado en la otra margen del río, el del barrio de los arroceros.

Con este Parián de San José se pone fin al desarrollo del parían como espacio comercial en Manila pero no desaparece la memoria histórica de la vinculación de parían con mercado, extendiéndose fundamentalmente a Nueva España, prueba de ello son todos los parianes mexicanos que continúan existiendo en la actualidad²⁶.

23. Cfr. D. Angulo Iñiguez, Planos de Monumentos Arquitectónicos de América y Filipinas existentes en el Archivo de Indias, Sevilla, Laboratorio de Arte, 1939, p. 579; L. Díaz Trechuelo Spínola, Arquitectura española en Filipinas, Sevilla, CSIC, 1959, pp. 35-36; A. Bonet Correa, Morfología y Ciudad: Urbanismo y Arquitectura durante el Antiguo Régimen en España, Barcelona, Gustavo Gili, 1978, pp. 104-105.

24. Cfr. M. Luque Talaván "Narciso Clavería y Zaldúa. Gobernador y Capitán General de las Islas Filipinas (1844-1849)". Revista Complutense de Historia de América, 23,1997, pp. 209-245.

25. Cfr. A. Ruiz Gutiérrez, "Las técnicas constructivas en Manila a partir de los terremotos de 1863 y 1880". En: Actas del IV Congreso Nacional de Historia de la Construcción. Vol. 2. Cádiz, Sociedad Española de Historia de la Construcción, Instituto Juan de Herrera, Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid, Arquitectos de Cádiz, COAATC. Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Cádiz, 2005.

26. Cfr. T. Suárez Molina. "Los mercados de la ciudad de México y sus pinturas". En J. Long Towell y A. Attolini Lecón (coordinadoras). *Caminos y Mercados de México*. México: Universidad Nacional Autónoma de México e Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2010, pp. 435-457.

Memoria individual y memoria colectiva en Christian Boltanski

EMANUELA SALADINI

Universidad de Santiago de Compostela

Resumen: El objeto encontrado no es nunca un objeto indiferente y su interés nace de la relación del propio objeto con la memoria y la biografía. El objeto encontrado instaura una especie de ménage a trois entre la obra de arte, el artista y el espectador donde la complejidad de las relaciones otorga profundidad a la propia creación artística. En el caso de Christian Boltanski, la relación de la obra de arte con la biografía y con la memoria es tan compleja que el objeto encontrado es transformado por la propia narración biográfica o "histórica". Queremos entonces analizar cómo las obras del artista reconstruyen una historia de hechos menores, de memorias individuales, que ofrece a la Historia la posibilidad de redimir sus olvidos.

Palabras claves: Christian Boltanski, objeto encontrado, memoria, Proust, Walter Benjamin, Arthur C. Danto

Summary: *The found object is never an indifferent object and his interest depends of the relation of the own object with the memory and the biography. The found object restores a ménage a trois between the work of art, the artist and the spectator, where the complexity of the relations deepen the artistic creation. In the case of Christian Boltanski, the relation of the work of art with the biography and with the memory is so complex that the found object is transformed by the own biographical or "historical" story. We want then to analyze how the works of the artist reconstruct a history of minor facts, of individual memories, which offers History the possibility of redeeming his oblivions.*

Key words: Christian Boltanski, found object, memory, Proust, Walter Benjamin, Arthur C. Danto

Christian Boltanski (París, 1944) ha investigado tanto la memoria individual influenciada por los códigos sociales y la educación como la memoria que relata una existencia, que conserva algunos de los rasgos más personales de un individuo. La obra de arte permite reconstruir una memoria que resuelve la oposición entre colectividad e individualidad a través del lenguaje metafórico. Sin embargo, uno de los objetivos de Christian Boltanski ha sido también inventar su propio mito, crear una ficción de su propia vida, y jugar incansablemente con lo legendario, lo real y lo recordado.

Serge Lemoine¹ describe así el contexto histórico que propicia el desarrollo del arte de Boltanski: entre 1969 y 1970 asistimos a un regreso de los artistas al sujeto, regreso que implica la

1. S. Lemoine, "Les formes et les sources dans l'art de Christian Boltanski", en *Boltanski*, Centre Georges Pompidou, París, 1984, p. 18 ss.

evocación del pasado, la solicitación de la memoria y la utilización de imágenes cargadas de emotividad, en reacción a la pintura abstracta y al arte *minimal* y conceptual. Se trata de una vuelta a la tradición, aunque utilice técnicas nuevas como la fotografía. En particular, Christian Boltanski conjuga la fotografía con distintos medios de expresión, como la fabricación de objetos, la escritura, las películas, etc.

Boltanski reivindica muy a menudo su identidad de pintor y habla también de sus orígenes judíos. Subraya que haber nacido justo al final de la guerra ha significado vivir constantemente en presencia del recuerdo de la *Shoah*. Todos los amigos de sus padres eran unos supervivientes y esto significaba vivir el miedo del exterior, la idea del peligro, la sensación de que el Otro es el mal, la idea de tener que esconder siempre algo.²

La ironía y la duda sobre sus orígenes se reflejan en la obra *Récit-Souvenir No. 22*, de 1977 (Fig. 1). Se trata de un texto dactilografiado acompañado por tres viejas fotografías. En el texto, Boltanski cuenta la aventura amorosa de un abuelo, cantante en Odessa, finalmente emigrado a París. Una de las fotografías retrata una abuela con una niña y un niño. El niño está marcado con una cruz. Así que relacionamos el cuento con la imagen, e imaginamos que el niño marcado con una cruz es el abuelo de Boltanski en Odessa. La fotografía se transforma en un documento que testifica la veracidad de la historia contada³. Sin embargo, la misma fascinación por el relato justifica nuestra duda sobre su autenticidad. En el libro titulado "An artist of Uncertainty"⁴, se encuentra un texto crítico dedicado a esta obra. Pero la incertidumbre será el elemento que caracteriza la mayoría de las tempranas obras de Boltanski, como si su primer interés fuese probar que todo lo que creemos verdadero es solamente una ilusión o el resultado de una convención.

La memoria y la infancia son temas centrales ya en las primeras obras de Boltanski, y que el artista investiga utilizando objetos mínimos, olvidados, objetos que han perdido su identidad y su utilidad. Infancia y pasado que no se representan a través de una mirada nostálgica, sino, más bien, utilizando una cierta ironía que puede llegar al sarcasmo.

Hay un libro, *Recherche et représentation de tout ce qui reste de mon enfance*, su primer trabajo de 1969, que el artista considera como el punto de partida de todo lo que hizo después. Se trata de un libro reproducido en ciento cincuenta ejemplares por la Galería Givaudan de París, un fascículo de nueve páginas retenidas por una pinza plástica que muestran unas fotografías aparentemente autobiográficas: unas excursiones con la familia, el aula de Boltanski en 1951, su cama de infancia y sus camisetas, y una página arrancada de una redacción infantil. Son imágenes en blanco y negro, sin valores lumínicos pero emocionantes y divertidas, aunque, en realidad, todos los objetos representados pertenecen a su nieto y no a su propia infancia.

En 1970 la galería Daniel Templon presenta un conjunto importante de las famosas latas de galletas de Boltanski. Se trata de 200 cajas que, según el título de la obra, *Essais de reconstitutions*

-
2. M. Aboucaya, "Interview" en Boltanski, Christian, *Voyage d'Hiver*, París, 1997, p. 45
 3. C. Boltanski, *Catalogue*, Verlag der Buchhandlung Walter König, Köln, 1992, p. 56-57
 4. D. Semin, *An artist of Uncertainty*, Parkett, Zürich, 1989

d'objets ayant appartenu á Christian Boltanski entre 1948 et 1954, contienen cada una un fragmento de la vida del artista.

Las cajas de galletas que Boltanski empieza a utilizar en 1970 son unas cajas de metal encontradas en el almacén de sus padres. También en este caso se trata de un intento de exorcizar el olvido, la desaparición de nuestros recuerdos y de nuestro pasado. Las cajas recogen unos fragmentos dispares, unos objetos irreconocibles que pertenecen hipotéticamente a su infancia y también objetos manufacturados por el artista (Fig. 2).

Las latas de Boltanski testimonian el inútil intento de conservación. El deseo de preservación, la lucha contra la muerte, son tan universales como el afán mítico-religioso. El primer análisis de Arthur C. Danto de la obra de Christian Boltanski parece obviar este anhelo de recolección mítico⁵. Danto entiende que los objetos de la infancia del artista, recogidos en latas de galletas, son objetos cargados de sentimientos y que sólo pueden ser reconocidos como tales por quienes se criaron en Francia y reconocen las latas de galletas como símbolos propios.

Según Danto, la obra de Boltanski no tiene un valor universal. El filósofo relaciona el proyecto de Boltanski con el prólogo a *Contra Sainte-Beuve*, de Proust, y supone que el artista quiere:

“[...] presentar los objetos a la conciencia de tal modo que el espectador cobre esa conciencia del pasado, y es con este fin por lo que utiliza los objetos que utiliza... Y su obra tiene éxito cuando el espectador se sobrecoge de emoción al encontrar su yo olvidado..... y de repente se aflige por lo irrecuperable del pasado, la muerte de la infancia, lo efímero de la vida”⁶

Me parece evidente la ironía de Danto respecto a la intención de Boltanski, sin embargo, no resulta claro si su ironía se extiende también a la metodología de Proust. Según Danto, Boltanski utiliza las cajas de galletas como Proust la magdalena mojada en el té. La obra de Boltanski tiene un significado evidente para todos los espectadores que compartieron el mismo pasado del artista, mientras que, según Danto, el resto de las personas no pueden interpretar la obra. Como afirma el mismo Boltanski, las reacciones a su obra serán diferentes en Canadá o en Estados Unidos, como las reacciones a la *Caja Brillo* pueden ser diferentes en Francia o Alemania. Danto subraya que las expresiones simbólicas definen comunidades de entendedores, y deduce que los franceses reconocen las cajas de galletas mientras que, por ejemplo, los americanos no.

Sin embargo, aunque los italianos comen *brioche*s y los franceses *croissants*, es posible que la descripción de la magdalena de Proust sea suficiente para que ambos piensen en un dulce que se consume en el desayuno, así que ambos pueden pensar en el desayuno como un momento particularmente querido de la infancia. Por tanto, una caja llena de objetos puede simbolizar una colección tanto para alemanes, italianos, franceses, etc., incluso sin saber que la caja es de un tipo

5. A. C., Danto, *Más allá de la caja Brillo, Las artes visuales desde la perspectiva posthistórica*, Ediciones Akal, 2003 Madrid, p. 77, Tit. orig. *Beyond the Brillo Box: The Visual Arts in Post-Historical Perspective*, 1992

6. Id., *Ibid.*, p. 77

particular comercializada en un periodo particular. El elemento universal es, entonces, “la reliquia secularizada” de la que habla Walter Benjamin⁷ y no la referencia a una galleta en particular.

La operación de conservación de Boltanski subraya también la relevancia que los objetos del artista adquieren por ser, simplemente, suyos. La construcción del mito del artista empieza, irónicamente, con la recolección de objetos sin importancias. La ambigüedad de la obra del artista francés reside en la elección de unos objetos frágiles, de su supuesta pertenencia a una infancia recuperada. El pasado *proustiano* que el artista evoca ofrece a las cajas una aura de “seriedad”, o de nostalgia, que el ready made nunca había tenido.

Los objetos, en la obra de Boltanski, tienen un lugar privilegiado, y, en particular, los objetos perdidos, que siempre evocan la ausencia de quien los ha poseído. La fascinación por el Museo, el archivo y las investigaciones de etnografía influyeron en obras tan diferentes como *L'inventaire des objets ayant appartenu à une femme de Bois-Colombe* (1974) (Fig.3) o el Museo dedicado a un clown de nombre Christian Boltanski de 1974⁸.

Boltanski y Jean Le Gac trabajaron juntos en el marco de las exposiciones itinerantes organizadas por el CNAC en 1973. El trabajo de Boltanski se podía definir entonces como una tentativa de conservar una experiencia artística, un recorrido mental que estaba marcado por una serie de objetos, fragmentos de textos y fotografías. La exposición de estos objetos intentaba salvarlos de la indiferencia y de la usura de lo cotidiano. Por lo tanto era perfectamente justificada la exigencia de mostrar estos fragmentos en el marco de unos museos que desean, precisamente, retomar el pasado, unos espacios que ordenan los objetos y los documentos según la lógica museográfica:

“En fin, en utilisant ce cadre pour notre travail, nous gagnons sans doute du temps sur notre mort : il était passionnant de placer dès à présent notre activité dans une perspective muséographique, puisque de toute façons et en dernier resort c'est ce plan –là qui guette toute chose.”⁹

No obstante, la actitud del artista no llega nunca a la frialdad absoluta del *Ready-made*, porque su arte tiene una cierta vena melancólica desde los principios. En la presentación de sus proyectos, el objeto sigue perteneciendo a un individuo concreto y no a un campeón sociológico. El objeto no es sólo un documento que permite estudiar una determinada sociedad sino que nos cuenta algo de la personalidad y de los afectos de una persona que no conocemos. En sus inventarios Boltanski nos recuerda que estos objetos han pertenecido a una mujer de Bois-Colombe, o a un joven hombre de Oxford y no simplemente a un individuo ejemplar de la raza occidental del siglo XX. Eleva el valor de los objetos de simples documentos a “indicios” de una presencia. Estos

7. W. Benjamin, *Parque Central*, (32 a), Obras, Libro I, vol. 2, Abada, Madrid, 2008

8. El museo de Boltanski se inspiraba en el museo de Karl Valentin en Munich., un cómico celebre en la Alemania de los años '20 y '30. Boltanski expone todos los documentos (ropa, accesorios, posters, etc.) de un clown inventado, el propio artista, que ya ha muerto.

9. Lemoine, Op. cit., p. 26 nota 6

objetos no se pueden remplazar por otros idénticos sin que se verifique una pérdida, por lo menos si creemos verdaderamente que en la serie *Objetos pertenecidos a una mujer de Bois-Colombe*, una lámpara, por ejemplo, es propiedad de esta misma mujer y no de cualquier otra persona. En algún sentido, la operación de “exposición” de Boltanski reactiva el concepto de *aura*¹⁰ de Walter Benjamin, pero sin utilizar la idea de *hic et nunc* que el filósofo asociaba a éste. El valor del objeto, de la obra de arte, no depende, en este caso, de su unicidad ni de su pertenencia a un lugar específico, de haber sido creada y pensada para un lugar y según unos objetivos determinados, sino de su pertenencia a una persona concreta. Así, podemos suponer que su sustitución por otro objeto “idéntico” significaría la pérdida de su “aura”, la pérdida de su valor como objeto de “alguien”. A diferencia del *aura* de Benjamin, el aura de estos objetos no se destruye a causa de su reproducción fotográfica, ya que la fotografía de un objeto es probablemente tan lejana de una persona como el objeto mismo.

Semin cuenta que en 1974, gracias a la sugerencia de Serge Lemoine, Boltanski consigue una subvención del 1% del Estado, prevista para la instalación de obras de arte en lugares públicos. Boltanski realiza su intervención en una escuela de un pueblo cerca de Dijon. Pide a todos los niños del colegio una fotografía y realiza una ampliación de las imágenes que, finalmente, van a rellenar una pared de la escuela. En la pared encontramos, entonces, colgadas de modo ordenado, todas las caras de los niños que han sido alumnos del colegio en 1974.

Esta obra recuerda la costumbre de las universidades de colgar de la pared las “orlas” o fotografías de los alumnos licenciados en las distintas promociones. He observado las caras de la gente que repara en estas fotografías y creo que estos listados de imágenes tienen una fascinación particular, un poco macabra y un poco irónica. Nos reímos mirando cuánto hemos cambiado desde los años ochenta, cómo éramos de distintos y, al mismo tiempo, nos preguntamos dónde han acabado estas personas, quienes son ahora, etc.. Algo parecido pasa con *Les enfants de Dijon*, de 1974, una mezcla de sensaciones distintas.

Diferente es el resultado de *Monuments : Les enfants de Dijon*, de 1986, donde el lado más siniestro, más inquietante de toda pregunta sobre la identidad se revela con fuerza. En 1986 Boltanski viene invitado por Suzanne Pagé a representar la Francia en la Bienal de Venecia. El artista monta unos monumentos, una especie de oratorios de devoción, con las fotografías preferidas de los niños de Dijon. Las fotografías se encuentran iluminadas por unas simples bombillas. Las fotografías, las luces y la red de hilos eléctricos crean un conjunto vagamente siniestro. Sin embargo, se trata también de los retratos de los mismos niños del año 1974 que, en 1986, se encuentran probablemente aún todos vivos. Según Semin, en *Monuments*, los niños del colegio no son más que una pura referencia iconográfica, un *ready-made*¹¹.

10. W. Benjamin, “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, en *Obras*, Libro I, vol. 2, p. 16, Abada, Madrid, 2008

11. Semin, Op. cit., p. 42

La distancia entre la ironía de un ready-made de Duchamp y *Monuments* de Boltanski no puede ser mayor, precisamente porque la distancia entre los niños de Dijon y los retratos de *Monuments* se parece demasiado a la distancia que siempre notamos cuando miramos unas fotografías antiguas, una distancia que revela el paso del tiempo y que es, por tanto, profundamente dramática. Así que cuando Semin define el *ready-made* como un escarnio al mismo tiempo que una cita, no resalta suficientemente que la proporción entre escarnio y cita puede variar tanto como para transformar totalmente el significado de un ready made. Por ejemplo, entre las fotografías de *Les enfants de Dijon* de 1974 y las mismas fotografías *Monuments : Les enfants de Dijon*, de 1986 (Fig. 4), hay una diferencia enorme, por lo que el efecto dramático de la segunda instalación no parece tener ningún componente irónico. Semin recuerda que la cita del *ready made* resulta eficaz si es capaz de construir alrededor de ella misma un texto completamente diferente del texto de origen. El nuevo texto de la cita, digamos “apócrifo”, tiene que integrarse perfectamente. La decisión de colgar unas fotografías o de exponer unos objetos en una vitrina es parecida a la acción de subrayar una palabra en un texto¹², recuerda Thierry de Duve respecto al *ready made* de Duchamp. De Duve establece un paralelismo entre la estética de Malraux y la obra de Duchamp. Según Malraux, el Arte nace de una metamorfosis que es capaz de mostrar en la obra la forma del tiempo. El *ready made* también se constituye en el tiempo. Más que el espacio, es el tiempo del arte lo que determina el *ready made*: no se trata del tiempo de la usura física, sino el tiempo de la usura social, mediática. Esta análisis de Thierry de Duve revela, sin embargo, que la diferencia del tiempo de la usura física y del tiempo de la usura social es probablemente lo que diferencia sustantivamente el *ready made* de Duchamp de los *ready mades* de Boltanski. A mi juicio, la expresividad de los monumentos de Boltanski es más propia de la revelación de la usura física del tiempo, de la revelación de que los niños de Dijon, aunque estén vivos, ya no existen como tales, como niños. No se trata tanto de constatar la usura social, la pérdida de valor de la imagen a causa de su reproducción, sino de representar el tiempo que destruye las identidades. Boltanski investiga un tiempo mucho más cercano al tiempo de Proust, al tiempo que destruye las cosas.

La universalidad de las obras de Boltanski reside en la utilización de imágenes ejemplares que se transforman en símbolos. Las efigies de los fragmentos de fotografías utilizadas en sus instalaciones pueden ser más o menos reconocibles, sin que por eso se altere su fuerza expresiva. También en la exposición *Advento*, realizada en la Iglesia de Santo Domingo de Bonaval, en Santiago de Compostela, entre 1995 y 1996, y patrocinada por el Centro Galego de Arte Contemporáneo, Boltanski utiliza los elementos que caracterizan su lenguaje: las fotografías de unas caras iluminadas por unas bombillas, la ropa abandonada en unos rincones o depositada en el suelo, unas sábanas colgadas de la pared donde se proyectan unas caras, las cajas de galletas que recuerdan a unas urnas, las velas que iluminan unos títeres de metal, figuritas aladas o esqueletos,

12. T. de Duve, “Le temps du ready-made, abécédaire”, en *Marcel Duchamp*, catálogo de la exposición del MNAM, Tomo III, Musée National d’Art Moderne, Paris, 1977, p. 166-184

etc. Sin embargo, en este caso el significado de estos elementos varía en función del lugar elegido. Una iglesia que ha sido dedicada a la memoria de los gallegos ilustres y que protege del paso del tiempo unas tumbas históricas, alberga, aunque por un periodo breve, la memoria de unas mujeres, hombres y niños desconocidos. En esta intervención, la confrontación entre la Historia y la memoria de los olvidados resulta dramáticamente evidente.

El artista proyecta unas sombras aladas en el ábside y éstas parecen recordar que la victoria sobre la muerte y los triunfos humanos son tan fugaces como ellas (Fig. 5). Toda la iglesia se encuentra jalonada por las intervenciones del artista y la referencia a la religión cristiana está representada dramáticamente por una gran cruz que tiene un brazo apoyado en el suelo, como si hubiera sido depositada momentáneamente contra la pared, antes de ser colgada. Entre los brazos de la cruz, se encuentran unas pequeñas fotografías que pertenecen a la serie de los *Suisses Mortes*¹³. Todas las formas que ha utilizado para plasmar su lenguaje se encuentran aquí reunidas, en un espacio arquitectónico tan sugerente como la Iglesia de Santo Domingo de Bonaval y en un lugar tan particular para la religión católica como Santiago de Compostela. El artista no parece modificar sustancialmente su lenguaje, sino que deja que las sugerencias del lugar aporten nuevas significaciones a sus instalaciones. En este caso resultaba impactante el conjunto de abrigos tirados por el suelo en el espacio central de la iglesia.

Sin embargo, hay instalaciones que juegan con la memoria de un modo menos dramático. Boltanski fue invitado por la Fundación Henry Moore, juntos con otros artistas, a intervenir en Halifax, una ciudad problemática desde el punto de vista social¹⁴. El espacio a disposición era una fábrica de alfombras abandonada. Recuerda Boltanski que en un salón del entresuelo había sido encontrado un listado de los últimos trescientos obreros que habían trabajado en la fábrica. El artista instala entonces unas estanterías con unas cajas de cartón e invita a los obreros a poner en cada caja unos recuerdos: nace así la obra *The Work People of Halifax 1877-1982*, de 1994. La invitación de Boltanski implica la tentativa de ofrecer una nueva memoria a un lugar abandonado, una memoria que se transforma en colectiva y que, sin embargo, pertenece a unas personas particulares, a unos individuos que han perdido su antigua identidad de “obrerros en Halifax”. Cuenta Boltanski que hubo obreros que volvieron a la fábrica para la exposición por primera vez después de que hubieran perdido su trabajo por el cierre¹⁵.

En el caso de Boltanski, al carácter efímero de sus instalaciones se añade el carácter azaroso de sus encuentros e investigaciones; el encuentro con objetos o indicios que parecen ser rescatados del olvido por pura casualidad. El artista encuentra una fotografía de niños durante una fiesta. La “Fiesta de Purim” o “Fiesta de las suertes” es una fiesta hebrea que conmemora el peligro pasado en ocasión de la masacre ordenada por Aman, en los tiempos de Asuero, en una

13. C. Boltanski, *Adviento y otros tiempos*, Centro Galego de Arte Contemporánea, Santiago de Compostela, D.L. 1996

14. Soutif, Op., cit., p. 44

15. Soutif, Op. cit., p. 48

fecha determinada por la suerte. Boltanski crea un “monumento efímero” constituido de ropas de niños y retratos iluminados por unas simples bombillas conectadas a los enchufes a través de unos hilos eléctricos descubiertos. En ocasión de la exposición de la *Fiesta de Purim* (1989) (Fig. 6), Arthur C. Danto escribe un artículo resaltando la capacidad de Boltanski para transformar unos simples objetos en metáforas¹⁶. En este artículo, Danto analiza detenidamente la fotografía de Man Ray titulada “Moving Sculpture”, de 1920, donde se retratan unas sábanas movidas por el viento. Siguiendo su hipótesis sobre el fin del arte después de la supresión de la diferencia entre un objeto común y un objeto de arte, Danto afirma que sólo a mitad de los sesenta un artista ha sido capaz de realizar un trabajo constituido de sábanas y titularlo “Sábanas”.

Danto analiza la obra de Boltanski, expuesta en la galería Marian Goodman en Nueva York en 1989. Según Danto, se trataba de una instalación muy destacable, donde distintas ropas de niño creaban un coloradísimo “patchwork”. La instalación, afirma, no parecía ser un documento sobre cómo vestían los niños a final de los años ochenta, sino que parecía enseñar unas indumentarias “sobrevividas” a los niños que las habían poseído. La ropa se transformaba, entonces, en una metáfora, un suave Muro del Llanto, un monumento aún más emotivo que el Memorial a los Veteranos del Vietnam, porque estos niños son anónimos, las ropas no tienen ningún nombre o referencia a individuos concretos. El filósofo recalca también que el título de la obra pone en relación los ropajes de niño con la fiesta judía, así que las indumentarias evocan indirectamente y dramáticamente los vestidos abandonados por los niños judíos antes de entrar en las cámaras de gas. La *Fiesta de Purim* es por tanto, según Danto, un monumento al Holocausto, una obra que pertenece a un género hasta ahora imposible y que, sin embargo, Boltanski consigue representar de modo convincente.

Recuerda Soutif¹⁷ que en Estados Unidos, en los años ochenta, se interpretaba la obra de Boltanski como “arte del Holocausto” y que muchos críticos franceses, así como el mismo Boltanski, habían intentado corregir esta interpretación restrictiva. También Arthur C. Danto parece definir una línea interpretativa de la obra de Boltanski más amplia. El crítico recuerda las imágenes de la cultura Pop y sostiene que los retratos de Warhol se refieren a un mundo que desaparecerá cuando nadie sea capaz de reconocer los retratos de “Jackie, Liz, Marilyn, Elvis y Andy”. La referencia a los mitos de los años sesenta es una metáfora de la fugacidad, la representación de unas caras que resumen un fragmento de la historia condenado inevitablemente a la desaparición.

Danto recuerda que la potencia emotiva de la obra de Boltanski reside en su capacidad de representar una desaparición, el drama de unas caras desconocidas, y no tanto la representación de un drama particular. Recalca también que en nuestra cultura la muerte definitiva de un individuo acontece cuando la última persona capaz de reconocer su retrato ha desaparecido, insistiendo implícitamente en la relevancia que la cultura occidental otorga a la imagen. El crítico, sin

16. A.C., Danto, “Christian Boltanski”, en *The Nation*, 15 febrero 1989

17. Soutif, Op. cit., p. 106

embargo, parece no insistir particularmente en la referencia a la infancia, en el dramatismo de la desaparición de una existencia aún en formación. La *Fiesta de Pourim* festeja la suerte, la fortuita conservación de la existencia, pero la relación que Boltanski instituye con esta tradición se refiere al drama de una desaparición tan temprana.

El drama de la muerte de un niño es particularmente doloroso, porque en él confiamos todas las esperanzas de una existencia mejor, más perfecta y más justa. Un niño, además, tiene una historia mínima, por lo que su desaparición en el olvido es mucho más rápida. Sólo su familia cercana se acordará de él después de unos años: las relaciones que un niño ha tenido con otros individuos son limitadas, así que son pocas las personas que tienen memoria de él. La obra de Boltanski es convincente no sólo porque su conmemoración es anónima, sino porque su referencia al Holocausto es indirecta, como indirecta es la referencia a unas existencias concretas. Se entiende, pues, el aprecio que Danto tiene a esta obra en contraste con su crítica a las obras más tempranas de Boltanski¹⁸. Según el pensamiento de Danto, la “universalidad” de la expresión artística es una característica fundamental para su valoración. Las recolecciones de objetos de la infancia en lata de galletas de los años setenta tenían una referencia demasiado contextual, mientras que en la *Fiesta de Pourim* el artista utiliza objetos que tienen un contexto más amplio y, por lo tanto, un valor “más” universal.

Sin embargo, como ya hemos apuntado anteriormente, Danto parece olvidar el carácter universal de la referencia a la infancia y también el deseo universal de recolección¹⁹. Se basa en la suposición de que los objetos de la infancia del artista, recogidos en latas de galletas, son objetos cargados de sentimientos, que sólo pueden ser reconocidos como símbolos de su propia niñez por quienes se criaron en Francia. Sin embargo, es evidente que la ropa de niño de *La Fiesta de Pourim* o los objetos infantiles recogidos en unas latas tienen la misma eficacia, la misma “universalidad” por lo que se refiere a su referencia a un tiempo perdido. La diferencia fundamental reside en el hecho de que el relato de la *Fiesta de Pourim* implica un drama histórico concreto, el drama del pueblo judío, mientras que las obras más tempranas de Boltanski se referían a un drama existencial más genérico: la indefinición de nuestra identidad y la desaparición de nuestra infancia.

El universo poético de Boltanski parece haberse ampliado y, al mismo tiempo, haberse concentrado sobre un único tema. Las referencias a su propia biografía, la angustia por la desaparición de la identidad, han dado paso a un interés más universal por el tema de la muerte. Más allá de un drama histórico concreto, de un relato individual, el artista representa el tiempo efímero de cualquier existencia.

18. A. C. Danto, Arthur C., *Más allá de la caja Brillo, Las artes visuales desde la perspectiva posthistórica*, Ediciones Akal, 2003 Madrid, Tit. orig. *Beyond the Brillo Box: The Visual Arts in Post-Historical Perspective*, 1992

19. Id., *Ibid.*, p. 77

Bibliografía

- Aboucaya, M., "Interview" en Boltanski, Christian, *Voyage d'Hiver*, París, 1997
- Benjamin, W., *Parque Central*, (32 a), Obras, Libro I, vol. 2, Abada, Madrid, 2008
- Benjamin, W., "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica", en *Obras*, Libro I, vol. 2, Abada, Madrid, 2008
- Boltanski, C., *Catalogue*, Verlag der Buchhandlung Walter König, Köln, 1992
- Boltanski, C., *Adviento y otros tiempos*, Centro Galego de Arte Contemporánea, Santiago de Compostela, D.L. 1996
- Danto, A. C., *Más allá de la caja Brillo, Las artes visuales desde la perspectiva posthistórica*, Ediciones Akal, 2003 Madrid, p. 77, Tit. orig. *Beyond the Brillo Box: The Visual Arts in Post-Historical Perspective*, 1992
- Danto, A.C., "Christian Boltanski", en *The Nation*, 15 febrero 1989
- de Duve, T., "Le temps du ready-made, abécédaire", en *Marcel Duchamp*, catálogo de la exposición del MNAM, Tomo III, Musée National d'Art Moderne, Paris, 1977, p. 166-184
- Lemoine, S., "Les formes et les sources dans l'art de Christian Boltanski", en *Boltanski*, Centre Georges Pompidou, París, 1984, p. 18 ss.
- Semin, D., *An artist of Uncertainty*, Parkett, Zürich, 1989



Fig. 1. Christian Boltanski, Récit-Souvenir No. 22, 1977



Fig. 2. Christian Boltanski, Essais de reconstitution en pâte à modeler effectués le 14/12/1970 des ciseaux dont se servait CB en 1954 , 1970

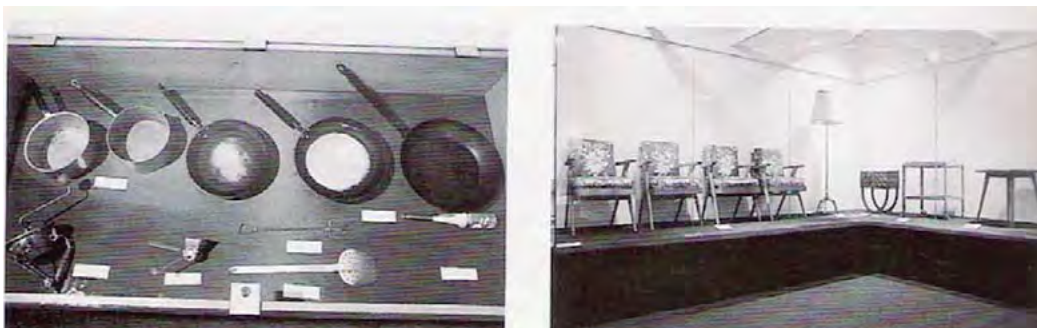


Fig.3. Christian Boltanski, L'inventaire des objets ayant appartenu à une femme de Bois-Colombe, 1974

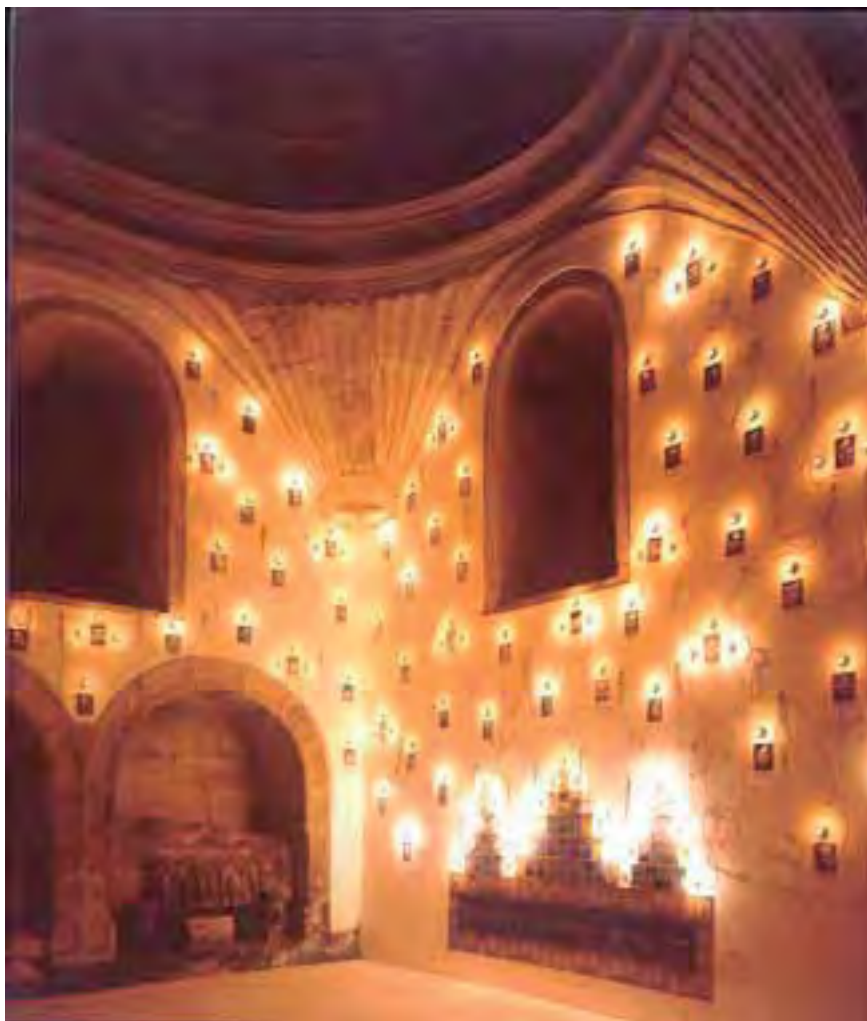


Fig. 4. Christian Boltanski, Monuments : Les enfants de Dijon, 1986



Fig. 5. Christian Boltanski, *Advento*, exposición realizada en la Iglesia de Santo Domingo de Bonaval en Santiago de Compostela en 1995

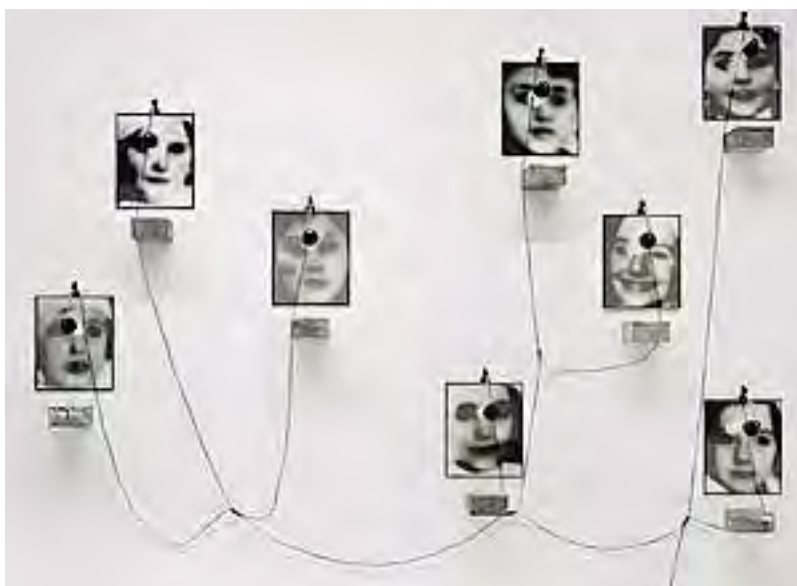


Fig. 6. Christian Boltanski, *Fiesta de Purim*, 1989

El platero Francisco de Alfaro, reflejo de una época

ANTONIO JOAQUÍN SANTOS MÁRQUEZ
Universidad de Sevilla

Resumen: En este trabajo estudiamos la figura de Francisco de Alfaro, deteniéndonos en aquellos detalles más desconocidos de su vida y también en la novedad de su creatividad, como reflejo de una época, el final del Renacimiento.

Palabras clave: Platería, Francisco de Alfaro, biografía, obra, Renacimiento, siglo XVI

Abstract: This paper studies the figure of Francisco de Alfaro, stopping at those unknown details of his life and also the novelty of his creativity, reflecting an era, the end of the Renaissance.

Key Word: silversmith, Francisco de Alfaro, biography, Renaissance, XVI century

Francisco de Alfaro es una de las figuras más importantes dentro de la platería española de la segunda mitad del siglo XVI¹. Su alta creatividad e inventiva, su apego a las novedades intelectuales de la época, especialmente a las del manierismo arquitectónico y figurativo de corte romanista, y el reconocimiento social en la ciudad que le vio crecer como artista, Sevilla,

1. GESTOSO, J.: *Sevilla monumental y artística*, tomo II, Sevilla, 1890; *Ensayo de un diccionario de los artífices que florecieron en Sevilla desde el siglo XIII al XVIII inclusive*, Sevilla, 1899; ANGULO, D.: *La Orfebrería en Sevilla*, Sevilla, 1925; SANZ, M.J.: *Orfebrería sevillana del Barroco*, Sevilla, 1976; PALOMERO, J.: "La platería en la catedral de Sevilla", *La catedral de Sevilla*, Sevilla, 1984; CRUZ VALDOVINOS, J.M.: *Cinco siglos de platería sevillana*. Sevilla, 1992; NIEVA SOTO, P.: "Noticias de obras realizadas por el platero Francisco de Alfaro en San Marcos de Jerez", *Laboratorio de Arte*, nº 8, 1995, pp. 371-384; MEJÍAS ÁLVAREZ, M.J.: *Orfebrería religiosa en Carmona, siglos XV al XIX*, Carmona, 2001; GARCÍA LEÓN, G.: *El arte de la Platería en Écija, siglos XV al XIX*, Sevilla, 2001; VARAS, M.: "Francisco de Alfaro y la Teoría arquitectónica: Las custodias procesionales de Marchena, Écija y Carmona", *Laboratorio de Arte*, 17, 2004, pp. 173-188; "Francisco de Alfaro y el miguelangelismo arquitectónico", *Estudios de Platería. San Eloy 2006*, Murcia, 2006, pp. 709-724 "El ensayo final de Francisco de Alfaro en la custodia de la Santa Espina de la Catedral de Sevilla: síntesis estructural de los modelos quinientistas y anuncio del concepto de custodia de asiento en el siglo XVII", *Archivo Hispalense*, 276-279, 2008, pp. 441-458; HEREDIA MORENO, C.: "Francisco de Alfaro y el Sagrario de la Catedral de Sevilla", *Estudios de Platería. San Eloy 2006*, Murcia, 2006, pp. 257-276; ILLÁN, M., VALDIVIESO, E.: *Noticias artísticas de la platería sevillana del Archivo Farfán Ramos, siglos XVI-XVII y XVIII*, Sevilla, 2006; SANTOS MÁRQUEZ, A. J.: "Un trabajo conjunto de los plateros Juan Tercero y Francisco de Alfaro", *Laboratorio de Arte*, 19, 2006, pp. 463-474; "El platero Francisco de Alfaro en la Baja Extremadura", VIII Congreso de Estudios Extremeños, Badajoz, 2007, pp. 290-300; SANZ, M. J., SANTOS, A. J.: *Francisco de Alfaro y la renovación de la platería andaluza* (en prensa)

emporio económico de este siglo, favoreció sin duda su carrera, convirtiéndose en uno de los más reconocidos maestros en Andalucía. Sin embargo, a diferencia de lo que sucede con otros plateros contemporáneos, tales como Juan de Arfe y Francisco Merino, Francisco de Alfaro aún no ha sido suficientemente considerado por la historiografía especializada, posiblemente porque su obra se ciñe al área sevillana o porque tampoco haya dejado por escrito sus reflexiones teóricas tal y como lo hizo el primero de los mencionados. Lo cierto es que aún no se ha profundizado en demasía sobre la verdadera personalidad vital y artística de un artista de primer orden como a continuación expondremos.

La singularidad del personaje

El estudio reciente que hemos realizado de la vida y obra de Francisco de Alfaro nos permite conocer mejor a una persona emprendedora, conocedora de su arte, y con ansias de ascender socialmente, incluso a costa de su propia creatividad, algo propio de una sociedad como la española del siglo XVI. De familia de plateros, sus orígenes siempre han sido confusos, ya que si bien se conocía fehacientemente que era hijo de Diego de Alfaro y que había nacido en Córdoba, allá por el año 1545, sus antepasados prácticamente se desconocían hasta ahora². De hecho sabemos que sus orígenes familiares se encuentran en Valladolid. Hasta donde hemos podido rastrear de su árbol genealógico, Francisco pertenecía a una prole de cierto abolengo. Su abuelo Juan López de Alfaro fue un platero vallisoletano destacado, el cual, antes de morir, consiguió el reconocimiento de su hidalguía, hecho que sin duda condicionará igualmente la vida de su nieto. Su abuela paterna y esposa de Juan López era Isabel de Oña, un apellido que será común también en la familia. De este matrimonio nacerán dos hijos: Francisco de Alfaro y Diego de Alfaro, ambos vinculados a la actividad profesional de su progenitor. Pocas son las noticias conocidas del primero, cuya actividad documentada en Valladolid se centra entre los años 1543 y 1567 y su descendencia, Juan de Alfaro, fue también platero vallisoletano activo hasta 1591³. Pero será la rama andaluza de la familia la que verdaderamente haga fortuna. Esta se inicia con el traslado de Diego de Alfaro a Córdoba bajo el patrocinio del obispo don Leopoldo de Austria (1541-1557), en 1542. Aquí sin duda se convierte en el principal orfebre del obispado, atendiendo especialmente los encargos del propio prelado y de otras instituciones y personajes de importancia. Tanto es así que se convertirá en uno de los mejores representantes de la platería cordobesa del Pleno Renacimiento, consiguiendo que el resto de sucesores en esta sede episcopal continuasen confiando en su arte, siendo especial la relación que establece con don Cristóbal de Rojas y Sandoval (obispo cordobés entre 1562 y 1571), el cual le va a permitir ampliar su mercado, trabajando para diferentes iglesias sevillanas, lo que hará definitivamente que decida trasladarse

2. Ya dimos ciertas referencias sobre esto en el trabajo siguiente SANTOS MÁRQUEZ, A. J.: "La vida y la obra de Francisco de Alfaro y Oña (1572-1602)", *Laboratorio de Arte*, 17, 2004, pp. 413-430

3. MARTÍ Y MONSÓ, J.: *Estudios histórico-artísticos relativos principalmente a Valladolid: basados en la investigación de diversos archivos*. Valladolid, 1893-1900, p. 292; BRASAS, J.: *La platería vallisoletana y su difusión*, Valladolid, 1980, pp.16, 56-57

con el eclesiástico en 1571 a la capital andaluza tras ser nombrado Arzobispo Hispalense⁴. Este hecho, tendrá una importancia capital en la vida de nuestro protagonista, ya que lo pone en relación con los Rojas y Sandoval que serán esenciales en su ascenso artístico y social de estos años. Pero la tutela paterna acaba pronto, ya que en 1573 Diego muere y Francisco se pondrá al frente del taller y de la familia, consiguiendo mantener el aprecio del mismo arzobispo, en esta sede hasta 1580, lo que le permitirá copar la demanda paterna y ponerse en contacto con la élite de la platería del momento. Sus vínculos con los Ballesteros, Juan Tercero y otros artistas empleados en la fábrica catedralicia, fueron esenciales para completar y rematar de forma brillante su formación, creando un estilo personal que, terminada esta etapa vital, será el más avanzado de su tiempo. De hecho, habrá que esperar a 1575 para comprenderlo, ya que será cuando se apruebe su proyecto de ejecución de la primera de sus custodias de asiento, destinada al templo mayor de Marchena, y seguida en las otras dos creaciones similares para Écija (1578) y Carmona (1580), encumbrándose por ello a partir de la siguiente década en el platero más capacitado de todo el reino hispalense. Con este éxito consigue el reconocimiento artístico necesario para mantenerse en el cargo de Platero del Arzobispado durante el gobierno de don Rodrigo de Castro y Osorio (en esta sede desde 1581 a 1600), logrando finalmente ocupar el puesto principal del oficio en Sevilla, la platería de la Catedral de Sevilla en 1593 y trabajando a partir de este año en las piezas más importantes de la platería sevillana del Renacimiento.

Además durante estos años se convierte en el verdadero patriarca de su familia. Muerto su padre se hace cargo de sus hermanos, intentando buscar para todos ellos un futuro prometedor. Así a las féminas las desposa con profesionales y destacados comerciantes, como Isabel de Alfaro con el platero Juan Baustista de Baena, o Victoria de Alfaro con el mercader Jerónimo de Acosta. Entre sus hermanos algunos siguieron sus pasos, como Juan de Alfaro, y otros la carrera eclesiástica como fray Gregorio de Alfaro que llegó a ser un teólogo de reconocido prestigio dentro la orden benedictina⁵. Tampoco tardará mucho en desposarse, ya que, hacia 1576 lo hará con Isabel de Santana, hija del corredor de Lonja Diego Delgado. Fruto de esta unión nacerá su única hija, María de Oña y Alfaro, a la que buscará un buen futuro desposándola con su sobrino Juan María de Milán, hijo de Bernardino María de Milán y su prima hermana Isabel de Oña, el cual ocupó el cargo de corregidor de la ciudad de Valladolid, lugar donde la pareja se asentará a partir de 1597. Además, ante la falta de varones y para perpetuar su taller, puso bajo su tutela a su sobrino y homólogo Francisco de Alfaro y Oña, el cual le sustituirá en 1600 en la catedral cuando nues-

4. VALVERDE CANDIL, M.; RODRÍGUEZ, M.J.: *Platería Cordobesa*, Córdoba, 1994, p. 184; VALVERDE CANDIL, M.: "La platería cordobesa en tiempos de Felipe II: Diego de Alfaro", en *Córdoba en tiempos de Felipe II*. Córdoba, 1999, pp. 140-141; MORENO CUADRO, F.: *Platería cordobesa*. Córdoba, 2006, p. 67

5. ENTRAMBASAGUAS, J. de: *La vida ejemplar de Don Francisco de Reinoso abad de Husillos y Obispo de Córdoba por Fray Gregorio de Alfaro*. Valladolid, 1940, pp. VII-XX. De su producción destacan la traducción de las *Obras de Ludovico Blosio*, Sevilla, 1598, *Gobierno Eclesiástico y seglar que contiene el Pastoral de Padre San Gregorio el Magno, Papa y Monje de la Orden de San Benito, traducido en Romance, con un Tratado de República*, Alcalá, 1604 y *La vida ejemplar de don Franciado Reinoso Abad de Husillos y Obispo de Córdoba*, Valladolid, 1617.

tro protagonista se traslade a Toledo. También se hará cargo de sus sobrinas Dorotea de Alfaro e Hipólita de Alfaro, cuando su hermana Isabel y su cuñado fallezcan hacia 1590 en Antequera.

Tampoco faltaron en su vida otras actividades económicas, habituales en esta época entre sus iguales, como fueron la compra de inmuebles y su consiguiente arrendamiento, el comercio americano, la compra-venta de esclavos, y la adquisición de censos y juros que le proporcionarán una posición económica muy desahogada que le van a permitir vivir de estas rentas al final de sus días. Y de hecho, es lo que finalmente consiguió, la meta de muchos de los burgueses y profesionales del Antiguo Régimen, superar su condición de artesano y lograr dedicarse a otras cuestiones más nobles y distinguidas, siendo nombrado Tesorero episcopal de la diócesis de Toledo en 1599, cuando ocupó la sede primada don Bernardo de Sandoval y Rojas⁶. Sin duda, esto aconteció gracias a la antigua vinculación que los Alfaro tuvieron con esta noble familia castellana, comenzada cuando estuvo al servicio de su tío don Cristóbal de Rojas y Sandoval al principio de su carrera, y continuada con su amistad con don Bernardo que fue canónigo de la Catedral de Sevilla entre 1574 y 1585, además de Arcediano de Écija y Administrador Apostólico de la Archidiócesis Hispalense⁷. Una nueva condición profesional y social que provocó su abandono definitivo del arte de la platería. Y a los hechos me remito. Exceptuando la venta definitiva de la custodia de la Santa Espina de la Catedral hispalense, no tenemos ninguna otra referencia escrita que aluda a un posible mantenimiento ocasional de su quehacer artístico como platero durante el gobierno de dicho prelado⁸. De hecho, las únicas noticias relacionadas con la platería tras su traslado a Toledo, se reducen al cobro de obras ya finalizadas, y a la cesión y traspaso a sus sobrinos Francisco de Alfaro y Oña y Juan de Ledesma de todos sus contratos de plata inconclusos anteriores a 1600, los cuales ocuparon la platería catedralicia tras su marcha.

Pero lo que se desconocía era la última etapa de su vida. Se creía que sus días acabaron en Toledo, y lo cierto fue que a partir de 1606 abandonaría definitivamente su puesto en la Tesorería episcopal, para trasladarse con su hija a Valladolid⁹. Desde este momento su vida transcurre tranquila y acomodada, bajo la tutela de sus hijos y viviendo de las rentas que le proporcionaban sus múltiples censos y juros. Una situación que se mantuvo hasta su muerte en 1615, siendo enterrado en la iglesia vallisoletana del Salvador¹⁰.

6. PALOMERO, J.M., "La platería ...", ob. cit., p. 578.

7. HEREDIA, C.: "Donaciones de plata labrada del Cardenal Arzobispo de Toledo don Bernardo de Sandoval y Rojas", en *Estudios de Platería, San Eloy 2003*. Murcia, 2003, pp. 261-281.

8. El mecenazgo de este arzobispo se recoge en el *Libro donde se escriben los nombres de los oficiales de este arzobispado a los cuales se dan las obras de las iglesias del por Su Señoría Ilustrísima y Señores de su Consejo*, que se inicia en 1602 y discurre hasta mediados del siglo XVII, el cual se conserva en el Archivo Arzobispal de Toledo y que viene totalmente desglosado y recogido en el estudio de GUTIÉRREZ GARCÍA-BRAZALES, M.: *Artistas y artífices barrocos en el arzobispado de Toledo*. Toledo, 1982.

9. Desconocemos la fuente de donde se extrajo el dato de su muerte en Toledo en 1610. CRUZ, J. M.: "Platería", en *Historia de las artes aplicadas e industriales en España*. Madrid, 1982, p. 104; *Cinco siglos...*, ob.cit., p. 354.

10. SANZ, M. J., SANTOS, A. J.: *Francisco de Alfaro...*(en prensa).

La representatividad de su obra, producto de una época

Como quedó expresado anteriormente, Francisco de Alfaro fue el platero que marcó más la trayectoria estética de la platería sevillana del último tercio del siglo XVI. Fue un artista preparado, formado y completo que consiguió llevar su arte a las más altas cotas de creatividad e innovación. Como hemos comprobado en el desarrollo de su biografía, a lo largo de su vida trabajó básicamente para la Iglesia y por lo tanto la mayoría de sus obras fueron objetos de culto. Y serán éstas las que fundamenten nuestro estudio, centrándonos en sus obras más representativas como sus cruces procesionales, sus grandes custodias de asiento de la Campiña sevillana, sus creaciones para la Catedral de Sevilla y su última obra conocida, la custodia de la Santa Espina de este mismo templo metropolitano.

Gracias a ellas, y a otras menores, podemos comprobar su evolución estética. Es evidente que en sus primeros años fue un fiel seguidor de lo que se venía desarrollando en la Baja Andalucía durante la Plenitud del Renacimiento. A parte de su padre, otros dos importantes plateros marcaron su formación, Hernando de Ballesteros el Viejo y Juan Tercero, con los que trabaja y participa en algunos proyectos importantes, como las andas eucarísticas de la parroquia mayor de Medina Sidonia¹¹. Pero además, creemos que fue de vital importancia su amistad con otros artistas e intelectuales con los que trabajó o entabló ciertos vínculos comerciales, como hemos constatado documentalmente. Entre ellos destacaron los arquitectos Pedro Díaz de Palacios y Asensio de Maeda, así como los escultores Jerónimo Hernández y Andrés de Ocampo, cuyas construcciones, retablos y esculturas tienen claras concomitancias con la obra de Alfaro. Pero su genialidad no sólo se basó en este conocimiento de su profesión y a sus vínculos con otros artistas, sino que es evidente que hay un profundo interés por la tratadística más avanzada de la época, así como por el repertorio de estampas y grabados italianos, franceses y flamencos que eran esenciales para la recreación de las novedades figurativas. Si bien es cierto que no hemos hallado ningún inventario de bienes que evidencie la tenencia de una biblioteca donde se localizasen estos tratados y estampas, si sabemos que amigos suyos como el referido Jerónimo Hernández, contaron con estos volúmenes que bien pudieron ser consultados por nuestro maestro platero si no los tuvo en su hipotética biblioteca personal¹².

Pero además tuvo la suerte de coincidir con uno de los momentos más importantes en el desarrollo de las artes en el ámbito católico. El Concilio de Trento celebrado entre 1545 y 1563, trajo consigo, como es sabido, toda una renovación litúrgica en la Iglesia Católica, además de fijar toda una dogmática que estará vigente hasta tiempos recientes. La celebración de los sínodos para su aplicación y desarrollo en cada una de las diócesis católicas, provocó la adecuación del templo al

11. SANTOS MÁRQUEZ, A.J.: "Un trabajo conjunto de los plateros Juan Tercero y Francisco de Alfaro", ob.cit., pp. 463-474.

12. Biblioteca que poseía Jerónimo Hernández y que heredaría Andrés de Ocampo. BAGO Y QUINTANILLA, M.: "Aportaciones documentales. Segunda Serie", en *Documentos para la Historia del Arte en Andalucía*. Sevilla, 1928, pp. 33, 43-49.

nuevo culto trentino, que imponía nuevas normas estéticas de rigurosa aplicación, acordes, como no, con esta nueva ideología conciliar. Por ello no es de extrañar que en la diócesis hispalense se llevasen a cabo tantísimas obras de arte de nueva cuña, no sólo en la Iglesia Catedral, que siempre sirvió de modelo y ejemplo a seguir, sino que se extendió a todos los templos diocesanos. Tanto es así que desde retablos mayores, pasando por imágenes devocionales, hasta la mayor parte del ajuar litúrgico en plata y tejidos fueron renovados, si bien se notará mucho más en esta diócesis, enriquecida gracias a la capitalidad económica que aún mantenía en la segunda mitad del siglo XVI, a pesar de las sombras que acechaban la economía del Imperio de los Austrias. Por este desarrollo del mecenazgo eclesiástico los artistas acudirán a la capital andaluza y los principales serán los que mejor se adecuen a estos nuevos criterios estéticos. Y en este sentido Francisco de Alfaro ocupa este puesto en la platería de la época. Desde su mencionado cargo de platero diocesano y luego desde el de la Catedral, dictó las normas estéticas a seguir en los ajuares de plata de las iglesias sevillanas, marcando tipologías y modelos que van a mantenerse hasta bien entrado el siglo XVII.

Reseñando tan sólo las principales obras de su obrador por lo extenso que podría ser su estudio, de vital importancia en esta nueva platería resulta la cruz procesional, símbolo de la comunidad, la cual debía presidir todos los actos litúrgicos e incluso civiles de la misma. Estas piezas serán renovadas a partir de 1575 siguiendo las pautas manieristas fijadas por Francisco de Alfaro. Nos sirve para constatar esta deriva, las cruces de Alanís, Teba (fig. 1) y San Bartolomé de Carmona, idénticas en su diseño y salidas de su taller en la década de 1580. Desde su nudo, en el que opta por una arquitectura serliana y una imaginería basada en estampas cristíferas italianas y flamencas, hasta su crucero, donde por primera vez en Sevilla y posiblemente en Andalucía, se utiliza el esmalte entre detalles cincelados de colgaduras, frutos y formas blandas que perfilan esos brazos en forma de fíbula, se aprecia la genialidad e innovación del maestro. Esta misma tendencia la mantiene en las cruces que labra en la década de 1590, conservadas en Arahál y Carmona, aunque más depurada y tendente hacia una lógica geometrización impuesta en estos tiempos, y materializada en la magnífica cruz patriarcal de Francisco Merino, que él igualmente reproduce en los ejemplos de San Juan de Marchena y Monesterio.¹³

No obstante, donde demuestre mejor sus conocimientos arquitectónicos será en sus tres grandes custodias de asiento labradas para Marchena, Écija (fig. 2) y Carmona, toda una prueba de su erudición y maestría, ya que con ellas dará un modelo plenamente manierista y andaluz a este tipo de ostensorio que venía a ensalzar el Sacramento sacro santo de la Iglesia Católica postrentina¹⁴. Obras de arquitectura romanista, que recuerdan a los túmulos funerarios que conmemoraban el triunfo sobre la Muerte y que aquí vienen a señalar la victoriosa presencia de la

13. SANZ, M. J., SANTOS, A. J.: *Francisco de Alfaro...*, ob. cit. (en prensa).

14. Estas custodias han sido estudiadas por RAVÉ PRIETO, J.L.: *Arte religioso en Marchena siglos XV al XIX*, Marchena, 1986; MEJÍAS ÁLVAREZ, M.J.: *Orfebrería religiosa en Carmona...*, ob.cit., pp. 225-229; GARCÍA LEÓN, G.: *El arte de la Platería en Écija...*, ob.cit., p. 189; VARAS, M.: "Francisco de Alfaro y la Teoría arquitectónica...", ob.cit., pp. 173-188.

Eucaristía. Sin duda es el mejor muestrario para reconocer sus fuentes, y entre ellas es evidente que está presente la tratadística italiana de su tiempo y, como quedó expresado anteriormente, sus contactos con Pedro Díaz de Palacios y Asensio de Maeda. Ello se percibe en su concepción general torreada como en los detalles y elementos arquitectónicos singularizados, haciendo realmente justicia a la erudición del platero¹⁵. Igualmente sabe añadir toda una iconografía parlante que ensalza las verdaderas cualidades sagradas de la Eucaristía, sin duda meditada y consensuada con los censores eclesiásticos. Ello le permite recurrir a un repertorio variado de estampas de corte romanista, tanto en los relieves donde se disponen prefiguraciones eucarísticas veterotestamentales y alusiones dogmáticas novotestamentales, como en las soberbias efigies de bulto redondo, en las que profetas, apóstoles y evangelistas van a proclamar las excelencias del Santísimo Sacramento. Pero ante estas impresionantes torres argéneas cabría preguntarse el porqué de la elección de un platero foráneo como Juan de Arfe para la realización de la custodia de plata de la Catedral de Sevilla. Y la respuesta nos resulta sencilla y comprensible, basándonos en la inmediatez de estos proyectos y el mismo de la Catedral, cuyo concierto se firma en 1580, coincidiendo con el encargo de Carmona y cuando aún Alfaro estaba consolidándose en el mercado sevillano, éxito que consigue cuando el ostensorio catedralicio ya está concluido, esto es a fines de esta misma época.

Y de hecho, una vez logrado dicho reconocimiento no tardaron los capitulares de la Catedral hispalense en llamarlo para crear las obras más representativas e importantes de su ajuar litúrgico, entre las que destacó el monumental Sagrario del Altar Mayor (fig. 3). Hay que tener en cuenta que es la primera vez que se plantea en la cristiandad un tabernáculo argéneo para contener al Santísimo Sacramento de estas dimensiones, y donde además se tuviera en cuenta su simbólica recreación del Templo de Salomón¹⁶. En él se dan características vanguardistas y originales como su propia configuración como gran templo ovalado de aires antiguos, la utilización de las legendarias columnas torsas o salomónicas que aparecen por primera vez en la arquitectura española y que debió conocer en el tratado del Vignola, o su planteamiento iconográfico, donde los profetas mayores y menores definen y defienden el mensaje sagrado que se expresa en la puerta principal, en la que se representa la prefiguración eucarística del Maná caído del Cielo, aludiendo evidentemente al carácter sagrado de su contenido.

Igualmente novedosos son los atriles de este mismo recinto (fig. 4), en los que, con una arquitectura muy cercana a la defendida por Asensio de Maeda, se reproduce una iconografía igualmente aleccionadora y trentina. De hecho, en el espacio central coloca un gran medallón en el que se representan los temas de la Conversión de San Pablo, y la Visión Apocalíptica con el Cordero sobre el libro de los siete sellos, ambos alusivos a la nueva ideología defendida por

15. A este respecto son muy interesantes los estudios realizados por el profesor VARAS RIVERO, M.: "Francisco de Alfaro y el migueleangelismo arquitectónico", *Estudios de Platería. San Eloy 2006*, Murcia, 2006, pp. 709-724; VARAS, M.: "Sobre la orfebrería y la arquitectura efímera: apuntes sobre su conexión formal a través de algunos ejemplos sevillanos del siglo XVI y primer tercio del XVII", *Laboratorio de Arte*, 19, 2006, pp. 101-121.

16. HEREDIA MORENO, C.: "Francisco de Alfaro...", ob. cit., pp. 257-276.

la Iglesia y que está determinada por la propia función de estas piezas que era la de sostener los textos sagrados y litúrgicos que debían servir para la conversión de los herejes y el reconocimiento del sacrificio del Redentor. Por ello, además se añaden las virtudes teologales y cardinales con las Santo Tomás de Aquino defendía la verdadera formación del cristiano, aunque Alfaro incorpora, para conseguir la paridad, una virtud desconocida que pudiera ser alguna de aquellas secundarias recogidas en la *Psicomachia* de Prudencio. Las fuentes figurativas en esta ocasión son bastante claras, utilizando para la escena de la Conversión un grabado de Eneo Vico de esta misma temática, mientras que para la visión apocalíptica recurre a la serie de Alberto Durero, cuya estampa de este mismo argumento también había sido utilizada en otro relieve de la Sala Capitular de la Catedral de Sevilla cuyo proyectista fue el canónigo Francisco Pacheco¹⁷.

No menos interesantes son los relicarios labrados para la Catedral entre 1596 y 1599, en un intento por parte de esta institución de dar dignos contenedores a tan veneradas reliquias (fig. 5). En ellos, Alfaro evidencia nuevamente su originalidad, versatilidad y vanguardismo a la hora de diseñar unos edículos-ostensorios, utilizando graciosas soluciones en las que se vislumbran influencias serlianas y otras más novedosas nacidas del mencionado tratado del Vignola. Pero no solo se queda en la mera reproducción de las enseñanzas de estos tratadistas italianos, sino que en su afán creativo nos muestra diferentes tendencias estéticas, si bien la dominante es la manierista, encontramos también fórmulas donde proliferan elementos accesorios y ornamentales incisos y esmaltados que contrastan con otros donde se sigue la rigurosidad y sobriedad escurialense.

Y finalmente tampoco podemos olvidar su última gran obra, la custodia de la Santa Espina de la Catedral de Sevilla (fig. 6), la cual fue concluida en 1599 para la iglesia mayor de Montilla, aunque finalmente fue a parar al convento dominico de Gibraleón¹⁸. En ella recrea una torre circular de dos cuerpos mucho más sobria, propia de la evolución que sufre su producción al final de su vida artística, tendente como es lógico hacia el manierismo geométrico que dominará en las platerías de toda España a partir de este momento y durante la primera mitad del siglo XVII¹⁹.

17. RECIO MIR, A.: *Sacrum Senatium. Las estancias capitulares de la Catedral de Sevilla*, Sevilla, 1999, pp. 282-285.

18. SANTAMARINA, B.: "Parroquia, convento y catedral. Fortuna de una custodia de Francisco de Alfaro", *Archivo Español de Arte*, nº 272, 1995, pp. 398-399.

19. VARAS, M.: "El ensayo final de Francisco de Alfaro ...", ob. cit., pp. 441-458.

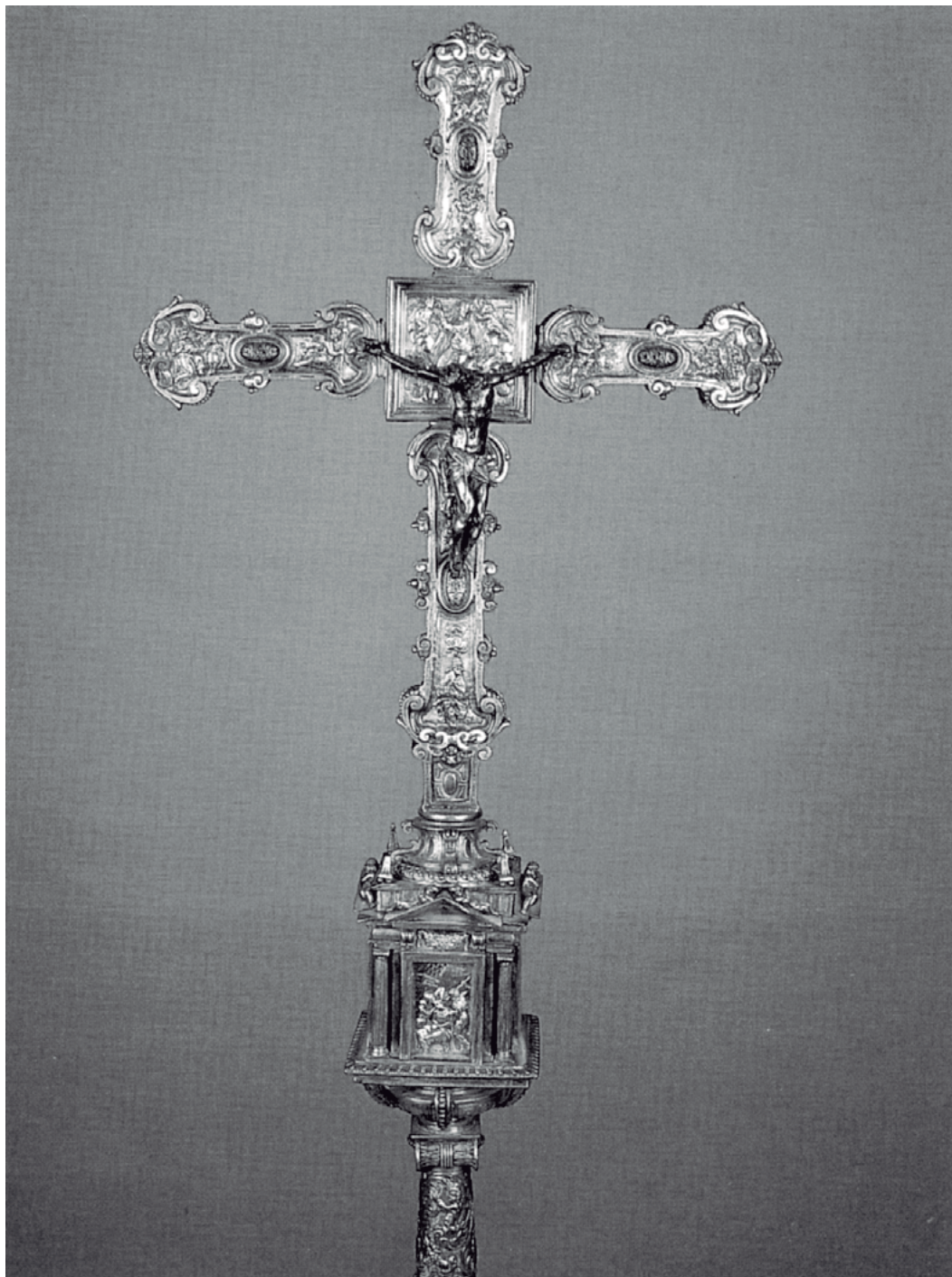


Fig. 1. Cruz procesional de la parroquia de la Santa Cruz de Teba (Málaga), Francisco de Alfaro, hacia 1585



Fig. 2. Custodia de asiento de la parroquia de la Santa Cruz de Écija (Sevilla), Francisco de Alfaro, 1578-1586



Fig. 3. Sagrario del Altar Mayor de la Catedral de Sevilla, Francisco de Alfaro, 1593-1595



Fig. 4. Atriles del Altar Mayor de la Catedral de Sevilla, Francisco de Alfaro, 1594-1596



Fig. 5. Relicarios de la Catedral de Sevilla, Francisco de Alfaro, 1596-1599



Fig. 6. Custodia de la Santa Espina de la Catedral de Sevilla, Francisco de Alfaro, 1599

Las Misiones Jesuíticas de Baja California (México) Un modelo territorial y arquitectónico (1697-1767)¹

MIGUEL ÁNGEL SORROCHE CUERVA
Universidad de Granada

Resumen: El proceso histórico que marcó la expansión hacia los territorios chichimecas de la frontera norte de Nueva España, conoció un capítulo destacado en la península de Baja California. Territorio cargado de significación para las culturas prehispánicas, se lo dotó de un halo mitológico, que junto a un medioambiente extremo condicionó las expediciones y exploraciones que desde el siglo XVI se realizaron. Solo los jesuitas consiguieron a partir de finales del siglo XVII, establecer permanentemente unos puntos que conformaron el entramado de misiones que se analiza en este texto, en las que se aplicó un modelo de ocupación territorial y de diseño arquitectónico de especiales características.

Palabras clave: México, Baja California, Misiones, Jesuitas, Territorio.

Abstrac: *Historical process which marked the expansion towards the Chichimeca territories of the northern frontier of new Spain, he met a chapter in the Baja California peninsula. Loaded with significance for the pre-Hispanic cultures, territory was given a mythological Halo, which gathered in an extreme environment conditioned expeditions and explorations were from the 16th century. Only the Jesuits got from late 17TH century, permanently establish a few points that formed the fabric of missions that is discussed in this text, which applied a model of territorial occupation and architectural design of special features.*

Key words: *Mexico, Baja California, Missions, Jesuits, territory, architecture.*

Introducción

Cuando en 1767 se ejecutó la expulsión de los territorios hispánicos de los miembros de la Compañía de Jesús, se ponía fin a un período durante el que los ignacianos habían conseguido llevar a cabo un programa basado en principios en los que la educación, la reducción y ciertos modelos de una utopía urbana y social, se habían conseguido aplicar en aquellos ámbitos en los que ejercieron su influencia, siendo ejemplo de ello las experiencias americanas, tanto novohispanas como sudamericanas.

1. Este artículo se elabora dentro del I+D+i, del Programa del Ministerio de Ciencia e Innovación: "Las misiones de Baja California (México) entre los siglos XVII y XIX. Paisaje Cultural y Puesta en Valor". (HAR2009-11737) (subprograma Arte), Período 2009-2012.

El caso de Nueva España, donde habían llegado en 1572, ejemplificó el ejercicio de sus funciones contrarreformistas en uno de los espacios de mayor singularidad. La presencia previa de órdenes como la franciscana, dominica o agustina hizo que se tuvieran que asentar, independientemente de las fundaciones urbanas, por territorios periféricos a la zona nuclear del virreinato, siendo destacables las regiones septentrionales, paradigmáticas por sus condiciones sociales y medioambientales, lo que haría más ardua su tarea.

Si bien iniciaron su presencia en los ambientes urbanos, ejercieron su labor en la propia capital mexicana, también se distribuyeron por espacios pertenecientes a los actuales estados de México, Zacatecas, Jalisco, Durango, Sinaloa, Sonora, Chihuahua y Baja California. Por sus especiales condiciones nos detendremos en la península de Baja California, donde su localización, características de los grupos indígenas que la poblaban y geografía, la convierten en un modelo espacial singular de ocupación del territorio.

La expansión por los territorios del norte novohispano

La experiencia de Baja California no se puede entender sin el episodio previo de expansión hacia el norte, aunque se deban hacer algunas matizaciones respecto a los vínculos entre ambos procesos². Iniciado de una forma decidida tras el descubrimiento de las minas de Zacatecas y San Luis de Potosí, sin olvidar Guanajato, la proyección hacia las tierras septentrionales novohispanas hizo que la reorganización de las iniciales intenciones de expansión se centraran en una sola línea, la de garantizar la estabilidad de un territorio que vería aparecer rutas de intercambio por las que se intensificaría el tránsito de personas y bienes³. Esta dimensión económica básica llevó aparejado un duro enfrentamiento con los grupos indígenas del norte para controlar dicho espacio, de tal forma que tuvo en el término chichimeca su máxima expresión y en los elementos pueblo, presidio y misión, la base que garantizara dicho poblamiento⁴.

El carácter fuertemente bélico de estos grupos indígenas que se extendían por la que se conocería como Aridoamérica, convirtió a la operación de control de este ámbito en una verdadera guerra, que tuvo capítulos muy destacados. El marcado carácter bélico inicial de la acción que se planteaba, convirtió a la división militar en protagonista de la guerra del Mixtón que se desarrolló hasta los años noventa del siglo XVI, y a lo largo de la cual se produjeron una serie de acontecimientos que afectarían al sentido de la misma⁵.

2. Sobre todo desde la consideración del papel que jugó el Tercer Concilio Provincial de México celebrado en 1585, que permitiría calibrar la recuperación del papel protagonista de las órdenes religiosas en los procesos de control territorial.

3. En esta dinámica hay que insertar la labor jesuita por las tierras del norte y la fundación de colegios en algunas de estas ciudades caso de Zacatecas o Querétaro. Cfr. F. González de Cossío (prol. y sel.), *Crónicas de la Compañía de Jesús en la Nueva España*, México, UNAM, 2007, y específicamente sobre la Baja California, I. del Río (ed.), *Crónicas jesuíticas de la Antigua California*, México, UNAM, 2000.

4. Ph. W. Powell, *La Guerra Chichimeca (1550-1600)*, México, Fondo de Cultura, 1996.

5. *Ibidem*, pp. 189-231.

Esta direccionalidad en la dinámica expansiva hacia el norte, tendrá que ser tenida en cuenta, sobre todo porque parte de las soluciones que se implantarán en el territorio peninsular provendrán de la experiencia acumulada por los religiosos en general y por los jesuitas en particular, entre otros, en ámbitos sinaloenses y sonorenses en los que las similitudes entre los grupos indígenas, y las similares condiciones geográficas harán que las prácticas de contacto y ocupación socio-espacial se puedan aplicar en la costa contraria del mar de Cortés, a partir de un conocimiento previo del terreno al igual que se había venido haciendo desde el siglo XVI y de la posterior dependencia de estos territorios para el abastecimiento y garantía de la estabilidad de las misiones⁶.

La ocupación del territorio en Baja California

Es precisamente este aspecto uno de los más determinantes. La expedición que en 1683 lleva a Isidro de Atondo y Antillón a las costas de Baja California junto a uno de los protagonistas que impulsará la evangelización de la población indígena, Eusebio Francisco Kino, marcó el definitivo proceso de asentamiento en el lugar, después de prácticamente dos siglos de exploraciones que además de reconocer el territorio, buscaban poner las bases para la explotación de las riquezas naturales de la península y localizar puntos de abastecimiento para embarcaciones como las del Galeón de Manila, lo que manifestaba la permanencia de dos de las directrices que justificaban la empresa americana, la económica y la política, a pesar de los problemas que se habían desarrollado desde el primer cuarto del siglo XVI y el claro interés que sobre estos territorios tuvieron ingleses y holandeses entre otros.

Las condiciones adversas del medio explican que el proceso de entrada estuviera marcado por una relación clara y estrecha entre la costa y el interior, recuperando el modelo empleado en los primeros momentos de la llegada de los europeos a América, en los que el establecimiento de puntos estratégicos en los litorales, servían de base para expediciones y localización de núcleos en el interior de los territorios⁷. Se recuperaban en parte los mecanismos de actuación ante un espacio insular, de la misma manera que se había efectuado en el Caribe, y tal y como se creía que eran las condiciones de la mítica “isla de la reina Calafia”, una imagen, entre real y mítica que de un modo interesado se aplicó a la península. No obstante, no sería más que la primera de las fases en dicho proceso, ya que establecidas las misiones en este primer momento, se desarrolló otro posterior en el que se buscó la interconexión de las mismas en un sentido sur-norte, con la idea clara de establecer un Camino Real de las Misiones que enlazaran la Baja y la Alta California, proceso que tuvo un protagonista destacado en el visitador José de Gálvez en el siglo XVIII, tras

6. Las relaciones entre las dos costas fue tan determinante que desde un principio se consideró la necesidad de abastecer a las misiones desde los puertos del estado de Sinaloa, ante las carencias derivadas de las condiciones medioambientales peninsulares.

7. R. López Guzmán, Poblamiento y territorio en Nueva España en tiempos de Felipe II, Granada, Universidad, 2007.

los intentos por reorganizar el poblamiento de la península una vez expulsados los jesuitas y con los franciscanos como protagonistas con fray Junípero Serra a la cabeza⁸.

En el caso bajacaliforniano, las primeras fundaciones, como las misiones de Nuestra Señora de Loreto o la de Nuestra Señora de los Dolores del Sur, hacen entender el proceso en el que sirvieron de base para la exploración interior de la península y la localización con la ayuda de los grupos indígenas, de los enclaves de lo que serían, entre otras, las misiones de San Francisco Javier o San José de Comondú, y la de San Luis Gonzaga, relacionadas respectivamente con cada una de aquellas⁹.

Ello nos lleva a considerar que no solo era la misión el centro del espacio, sino que debemos incluir en el análisis del mismo como elementos claves para entender todo el proceso, la misma estructuración que del territorio previo se hizo y aprovechó, y ello teniendo muy presente la alteración que del medio ambiente se produjo, al introducirse nuevas especies, nuevos sistemas de explotación agrícola, ganadería, etc., al fin y al cabo fue el espacio en el que se pusieron en contacto los religiosos, los colonos y los indígenas, por lo que realidad compleja de la misma trasciende lo meramente social y afecta a cuestiones políticas y económicas. Complementarias a ellas, el establecimiento de las visitas en aquellos puntos que eran perfectamente accesibles desde los espacios centrales, y por último la relación que se establece entre el ámbito de producción de regadío y el de secano, que a la postre daría lugar a la contraposición entre la misión propiamente dicha y las rancherías en las que se distribuía la población indígena, un patrón de asentamiento que se consolidaría a partir del siglo XIX, cerrarían esta perspectiva sobre la que se establecería la estabilidad de la presencia religiosa en Baja California¹⁰.

Un modelo arquitectónico

El conocimiento de las misiones jesuíticas bajacalifornianas a las que debemos de unir el de las visitas que aún quedan en pie, permite hacerse una idea de cuales fueron los procesos de edificación, así como las características de las mismas, de tal forma que obliga a interrogarse a

8. Dos ideas estuvieron muy presentes en la percepción de Baja California dentro del contexto americano y sobre todo respecto a los intereses jesuitas. Por un lado la imagen utópica de una isla, que a la postre se reflejó en una importante cartografía que se generó desde el mismo momento en el que se iniciaron las expediciones de exploración de sus costas; y por otro lado, la idea de que sería el medio por el cual se conseguiría la anhelada llegada a China, mediante el establecimiento de un rosario de misiones que por la costa permitieran acceder a Asia desde América, cuestión que se truncó en 1767. Cfr. M. León Portilla, Miguel, *Cartografía y crónicas de la Antigua California, México*, UNAM, 2001; y S. Bernabéu Albert, *Expulsados del infierno. El exilio de los misioneros jesuitas de la península californiana (1767-1768)*, CSIC, Madrid, 2008.

9. M. del Barco, *Historia Natural y crónica de la Antigua California, México*, UNAM, 1988.

10. Las posibilidades de aproximación al hecho bajacaliforniano abren una serie de posibilidades de interpretación que sin duda enriquecen la dialéctica entre el investigador y dicho espacio. En el caso que nos atañe, el análisis del proceso de ocupación por parte de los religiosos, obliga a plantear una serie de cuestiones relativas a los verdaderos intereses de la corona en cuanto a la autorización que conceden a los jesuitas, o el papel que jugó la sociedad civil y la militar que les acompañaban; todo ello sin entrar en la valoración que de la estructuración del espacio se derivó con la presencia de los grupos europeos y de la alteración que de la realidad espacial previa se produjo.

cerca de la existencia de un modelo arquitectónico definido¹¹. Sin perder de vista que el proceso tuvo como protagonistas a jesuitas, franciscanos y dominicos, sin duda alguna la interacción de las dos últimas y el reconocimiento a la labor de la primera, explica la continuidad que hay en el proceso evolutivo que hoy en día se puede identificar. Así, los componentes que las integraron, sus materiales y técnicas constructivas, elementos decorativos, además de la definición espacial de unos núcleos en los que apenas podemos hablar de una configuración urbana, más allá que la determinada por la existencia de un centro en el que se concentraban los edificios más importantes de cada una de ellas, junto a los terrenos irrigados inmediatos y los de secano complementarios, se convierten en las piezas clave de aproximación para entender la presencia jesuita en Baja California¹².

Sí es cierto no obstante, que en el proceso de ocupación espacial de la península se identifican los restos de unas prácticas constructivas que se vienen utilizando en los territorios novohispanos e incluso filipinos, con los que paulatinamente se va construyendo un paisaje perfectamente polarizado entre lo natural y lo artificial, dando lugar a la presencia de estructuras edilicias más consistentes, desde el momento en el que el tiempo y los recursos lo permiten¹³. Así, son constantes las referencias que a los jacales vegetales se construyen en un primer momento para poder satisfacer las necesidades de consagración del lugar e instauración del culto en los nuevos territorios. Desde el mismo instante en el que se produce el establecimiento del asentamiento, el proceso constructivo llevaba a la edificación de una estructura de abobe, actualmente las más abundantes en la mitad norte de la península y testigos de la actividad dominica, que buscó enlazar, a partir de 1773, estos territorios con los franciscanos de la Alta California y establecer el Camino Real de las misiones¹⁴.

Restos hoy en día muy afectados por los procesos de erosión del material, debido a la acción de la naturaleza y la humana, sirven como ejemplo para entender la adopción y generalización de una práctica constructiva barata, con la que se llegó a realizar en los primeros momentos la totalidad del conjunto, como lo dejan ver los restos de misiones como la de Santo Domingo o San Vicente, ambas dominicas y localizadas en el estado de Baja California. No obstante es la misión de San Francisco de Borja la que mejor deja entrever este proceso, ya que junto a la iglesia construida por los dominicos a inicios del siglo XIX, aún se conservan protegidos por una

11. R. López Guzmán, A. Ruiz Gutiérrez, M. A. Sorroche Cuerva, "Sistemas constructivos en la arquitectura religiosa del siglo XVIII en las misiones de Baja California del Sur (México)", *Actas del Quinto Congreso Nacional de Historia de la Construcción*, Burgos, 2007, 2 vol., pp., 577-586.

12. La constitución de las misiones, no perdamos de vista que supuso cierto deterioro del medio ambiente, sobre todo en las proximidades de los aguajes, ya que implicó en los casos más extremos el transporte de sacos de tierra propicia para el cultivo, desde territorios alejados de las zonas elegidas para las fundaciones.

13. Cfr. M. Díaz, *Arquitectura en el desierto: misiones jesuitas en Baja California*, México, UNAM, 1986.

14. La programática de ocupación y control del territorio de lo que fue el gran Norte de México ha sido tratado por diversos autores, que recalcan el papel que las distintas instituciones, básicamente corona e iglesia tuvieron en dicho proceso. Cfr. A. Jiménez, *El Gran Norte de México. Una frontera imperial en la Nueva España (1540-1820)*, Madrid, Editorial Tébar, 2006.

estructura metálica, los restos de la edificación jesuita de una sola nave, realizados en adobe en el siglo XVIII, identificándose de esta manera dos de los tres momentos de la construcción de una misión, la edificación de adobe y la de piedra.

Los conjuntos misionales que nos han llegado hoy en día son el resultado de multitud de restauraciones, algunas de ellas de los años setenta del siglo XX, que han dado lugar a imágenes que de alguna manera permiten reconstruir el estado original de las mismas. De todas ellas, sin duda son las de Baja California Sur las que en mejor estado se encuentran. Responden en la inmensa mayoría de los casos a las intervenciones que en ellas realizaron desde el último cuarto del siglo XVIII los dominicos, ya que los franciscanos fueron rápidamente enviados a fundar la misión de san Diego de Alcalá¹⁵.

Las dos iglesias mejor conservadas, además de ser las más monumentales, son las de San Francisco Javier y la de San Ignacio, de las que hablaremos más adelante. Junto a ellas, las de Nuestra Señora de Loreto, San José de Comondú, Santa Rosalía de Mulegé, Todos Santos, San Luis Gonzaga, San Francisco de Borja y Santa Gertrudis, conforman un grupo variado que permite entender desde los esquemas iniciales que se emplearon a finales del siglo XVII, a las que se han definido después de aprovechar parte de estructuras mayores que por diversas causas se han visto modificadas respecto a su esquema original. Todas ellas, como decimos, muy alteradas tras las intervenciones del último tercio del siglo XX, mantienen su función cultural y social primitiva.

Sin duda los esquemas más simples nos los ofrecen las iglesias de las misiones de Nuestra Señora de Loreto¹⁶, la primera de las fundaciones que se realiza en 1697, además de las de Comondú, Mulegé, San Luis Gonzaga¹⁷ y Todos Santos, teniendo que matizar el caso de la segunda, resultado del aprovechamiento, como se ha señalado, de una estructura más compleja. Se trata de organizaciones espaciales de una sola nave, presentando cubiertas planas de madera, alfarjes en Loreto y Todos Santos, mientras que Santa Rosalía de Mulegé, San Luis Gonzaga y Comondú cubren sus respectivos espacios principales con bóvedas de medio cañón realizadas con una mampostería, en unos casos vista, y en otros revocada. Como hemos señalado, en las dos primeras, la solución que presentan de alfarjes sobre mensulones y estructuraciones fragmentadas por arcos fajones, recuerdan a modelos que podemos encontrar en otras regiones mexicanas, siendo en el caso de Nuestra Señora de Loreto, una cuestión a revisar debido a que se trata de la solución adoptada para la restauración que se realizó en este edificio en el año 1973. No obstante, este em-

15. Remitimos para una mayor profundización en el proceso posterior a la expulsión de los jesuitas a, P. Meigs, III, *La frontera misional dominica en Baja California, México*, UABC, 1994; A. B. Neiser, *Las fundaciones misionales dominicas en Baja California 169-1822*, México, UABC, 1998.

16. La fundación del padre Juan María Salvatierra se realizó en un punto más al sur del lugar de arriba al que llegaron en 1683, Isidro de Atondo y Antillón y Eusebio Francisco Kino.

17. J. J. Baegert, *Noticias de la Península Americana de California*, La Paz, Gobierno del Estado de Baja California Sur, 1989.

pleo de la madera se extiende a otros elementos de la carpintería en el interior como es el caso de puertas, ventanas, rejas y barandas, algunas de ellas originales del siglo XVIII.

En estos casos, la ausencia de cruceros hace que las sensaciones espaciales sean unitarias, presididas por una claridad que permite la percepción de los retablos mayores y donde solo las incorporaciones de capillas laterales alteran estas estructuras iniciales. Los coros a los pies son frecuentes en todos los casos, completando el interior capillas bautismales también a los pies, y sacristías en las cabeceras. Los ingresos se reparten entre los pies y los muros del Evangelio y la Epístola, aprovechándose algunos de ellos para ampliaciones posteriores como es el caso de la iglesia de Todos Santos, en la que el acceso del muro del Evangelio sirvió para conectar la antigua iglesia de la misión, con la moderna ampliación que se le adosó, convirtiendo a la primitiva estructura en una cruzija dispuesta a los pies de la nueva construcción.

Solo la de Loreto, mantiene el conjunto de dependencias que generando un patio, permiten entender cuales debían ser sus esquemas originales, una vez se conformaban como edificios construidos. El resto dispone estas dependencias a manera de alas rectangulares tangenciales, que a un lado u otro de la iglesia configuran un conjunto muy característico unido a la iglesia con volúmenes de cubierta plana.

Al exterior, la disposición de los accesos, campanarios y ventanales, otorgan un elemento diferenciador, a la vez que homogeneizador. Casi todas cuentan con campanario a los pies excepto Comondú, siendo uno sólo en Loreto y Mulegé, y dos en el caso de San Luis Gonzaga. Los interiores se iluminan a través de los accesos y ventanas abiertas en los muros de carga, que en unos casos presentan esquemas rectangulares y en otros de medio punto, mostrando una clara ascendencia clasicista en el caso de San Luis Gonzaga.

Las dos iglesias más monumentales son las de San Francisco Javier¹⁸ y la de San Ignacio¹⁹. Se trata de edificaciones realizadas en mampostería con algunas soluciones en sillar, triple acceso, a los pies y en los muros del Evangelio y de la Epístola, y la mayor decoración concentrada en el hastial de los pies y en torno a las entradas laterales, donde la talla de la piedra desarrolla unos programas decorativos en los que la orden religiosa y la corona se convierten en temas recurrentes. Con uno o dos campanarios respectivamente, al exterior se definen perfectamente las plantas de cruz latina que organizan sus interiores, además de las dependencias anexas, sacristía y estancias, mostrando una estructura espacial clara.

Sus interiores presididos por imponentes retablos en sus cabeceras, se caracterizan por la presencia de retablos laterales, hornacinas en los muros de la nave principal y cúpulas sobre los cruceros que imponen su luminosidad dentro de los principios más esenciales de la definición de los espacios contrarreformistas. La alternancia de los paños blancos de las paredes e intradós de

18. M. del Barco, *Ibidem*, pp. 257-259.

19. Algunos de los datos que nos han llegado de estas misiones provienen de los informes realizados, ya a inicios de los años setenta del siglo XVIII, tras la expulsión de los jesuitas en 1767. Un ejemplo de ello es F. PALOU. *Cartas desde la península de California (1768-1773)*, México, Porrúa, 1994.

las cúpulas, se contraponen con el gris de la piedra en los componentes estructurales de pilastras, arcos y molduras, además de algunos elementos decorativos que se intercalan, dando imágenes austeras en muchos casos, pero de una rotundidad constructiva que debe mucho a los esquemas clásicos renacentistas²⁰.

Junto a las principales edificaciones de las misiones, éstas generaban un modelo de relación tan estrecho con el territorio inmediato, que ambos están obligados a entenderse dentro de este proceso de análisis, y donde la existencia de una infraestructura hidráulica permite definir un espacio muy dependiente de la presencia humana. En efecto, no solo la formación espiritual fue el objetivo de los religiosos que se asentaron en estas tierras, sino que las mismas condiciones medioambientales, hicieron que se dispusieran una serie de mecanismos que al menos garantizaran la explotación de los terrenos inmediatos a la misión, dentro de una actividad en la que la ganadería también jugó su papel, generando una dinámica económica básica que a la postre enfrentaría a los religiosos con los grupos civiles que se asentaron en la península para explotar sus riquezas mineras²¹.

La visita a algunas de las misiones que conforman el conjunto de centros que se construyeron, pone de manifiesto la existencia de un entorno inmediato cultivado en el que la imagen evoca a las huertas mediterráneas, donde olivos, vides, granados, higueras, naranjos, palmeras datileras, etc., integran una imagen característica. Ello gracias, como hemos señalado, a la presencia de una infraestructura hidráulica que abastece a una red de acequias que se encargan de mantener regadas unas tierras con las que alimentar a la población estable de la misión. La presencia de estos elementos no se entiende sin la existencia de puntos de agua, los denominados aguajes que suministraban el líquido necesario que era represado para desde ahí proceder a su reparto.

De alguna forma, dicho control, como el manejo del agua requieren de una organización social que en nada tiene que ver con la tradición nómada de los grupos indígenas de la península. La localización de los aguajes que suministrarían el agua a las misiones pasó por la reafirmación de estos espacios como lugares previos de estructuración territorial, testimonio de la presencia de un paisaje cargado de simbolismo y que en parte se mantuvo con la localización de los núcleos.

Junto a los espacios irrigados, el paisaje bajacaliforniano se distingue por su contraposición con las tierras desérticas que lo circundan. Fue por estos sectores por los que se siguieron desplazando los grupos indígenas, ante la imposibilidad de poder alimentar a todos sus miembros, con lo que se conseguía complementar la dieta de los mismos, conservando antiguas costumbres que encontraron en la implantación de la misión un elemento que garantizaba al menos la

20. B. Meyer de Stinglhamber, *Iglesias de la Antigua California. Fachadas y retablos del siglo XVIII*, México, INAH, 2008.

21. Una visión amplia del problema de la explotación de los recursos bajacalifornianos la tenemos en D. Piñera Ramírez, *Ocupación y uso del suelo en Baja California. De los grupos aborígenes a la urbanización dependiente*, México, UNAM-UABC, 1991.

comida una vez al mes, durante una semana. Dichos grupos, que se denominaron rancherías, darían nombre a los asentamientos que a partir del siglo XIX aparecerán en este ámbito como contraposición a las antiguas misiones²². Esos espacios desérticos sirvieron como lugar para que se desarrollara una ganadería que complementó a la agricultura, generando de esta forma una dualidad que con el oasis como elemento central, daba lugar a una relación en la que la complementariedad de la zona irrigada con la desértica era inevitable.

De alguna forma, la ocupación de la península de Baja California, obligó a agudizar los mecanismos de relación con los grupos indígenas que la poblaban y las prácticas de control territorial debido a sus condiciones extremas. Al igual que en otros territorios se puso de manifiesto la estrecha relación entre las órdenes religiosas y la corona en el proceso de control territorial, básico en un espacio que estratégicamente se convirtió en pieza fundamental para controlar los intercambios comerciales por el Pacífico y la misma costa californiana frente a la presión de otras potencias internacionales.

22. Para entender la complejidad del proceso remitimos a I. del Río, *El régimen jesuítico de la Antigua California*, México, UNAM, 2003.

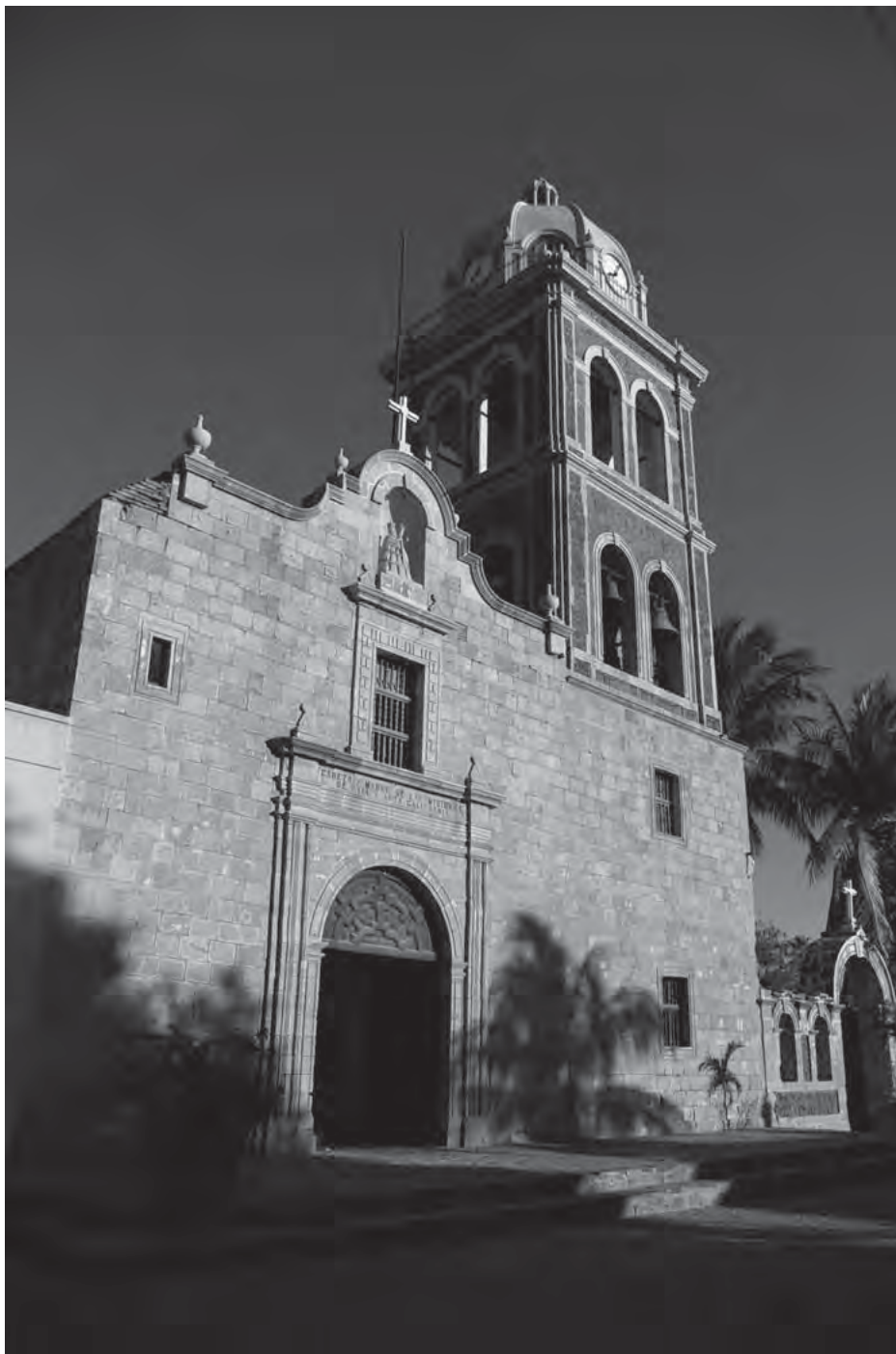


Fig. 1. Misión de Nuestra Señora de Loreto



Fig. 2. Misión de San Francisco de Borja. Restos de adobe de la iglesia jesuita



Fig. 3. Misión de San Francisco Javier. Vista exterior



Fig. 4. Misión de San Ignacio. Interior de la iglesia



Fig. 5. Misión de San Luis Gonzaga. Presa



Fig. 6. Misión de Todos Santos. Acequia de riego

Creación individual y comunidad artística En la cima del *Gianicolo*. El caso de la escultura (1900-1937)¹

MARÍA SOTO CANO

Fundación Española para la Ciencia y la Tecnología

Resumen: Breve aproximación a la creación escultórica de los pensionados en la Academia de España en Roma entre 1900 y 1937. Se presta especial atención a la dialéctica entre individuo-grupo y creación individual-colectiva, así como a las relaciones, paralelismos e influencias existentes en las obras de estos artistas.

Palabras clave: Academia de España. Italia. Escultura. Siglo XX. Pensionados.

Abstract: *This paper presents some of the works of art made by the sculptors awarded with artistic grants in the Spanish Academy in Rome between 1900 and 1937. It is specially analysed the differences between individual-group and individual-collective creation, as well as the relations, parallelism and influences on the works of these sculptors.*

Keywords: *Spanish Academy. Italy. Sculpture. 20th Century. Artistic grants.*

1. La Academia de España en Roma: un ejemplo de comunidad artística

Varios son los estudios que han tratado ya sobre algún aspecto de la comunidad artística española en el *Gianicolo*², sobre los pensionados de este periodo o de determinadas etapas incluidas en él³ y, muy especialmente, sobre los pintores del primer tercio de siglo y su creación⁴. Sin embargo, no existe hasta el momento ningún trabajo que analice de manera mo-

1. Los contenidos de la presente comunicación son resultado del proyecto de investigación "El papel de la formación italiana en la escultura española (1900-1936): artistas, obras e influencias", financiado con una Estancia de Movilidad Posdoctoral del Ministerio de Educación y desarrollado entre 2009-2011.

2. J. P. Lorente Lorente, "Sociología de una comunidad artística: la Academia Española de Bellas Artes en Roma (1914-1940)", Cuadernos de la Escuela Diplomática, IV, 1990, pp. 113-123.

3. Los textos de J. P. Lorente Lorente, "Pensionados de entreguerras de la Academia Española en Roma", en *Artigrama*, 5, 1988, pp. 213-230 y "Artistas aragoneses que vivieron en Roma en la época de entreguerras", en *Actas del VI Coloquio de Arte Aragonés*, Zaragoza, 1991, pp. 233-252; el catálogo *Roma y la tradición de lo nuevo. Diez artistas en el Gianicolo (1923-1927)*, Madrid, 2003 y A. Navas Herмосilla, "Quello che ci fu. Arquitectura y escultura en la Academia de España, 1922-39", en *Academia. Roma 06. Becarios 2005-2006*, Roma, 2006, pp. 74-79.

4. Véanse especialmente los catálogos de las exposiciones *Roma y el ideal académico. La pintura en la Academia Española de Roma, 1873-1903*, Madrid, 1992 y *Roma: mito, modernidad y vanguardia: pintores pensionados de la*

nográfica la estancia de los escultores, y menos desde la óptica de la dialéctica entre individuo y comunidad y de la creación individual frente a la colectiva. El presente texto es pues una primera y breve aproximación a la vida y creación escultórica de los pensionados de la Academia de España en Roma durante el primer tercio del siglo XX.

La Academia es quizás el ejemplo más paradigmático de comunidad artística española en el extranjero. Fundada el 8 de agosto de 1873 con el fin de fomentar los estudios y conocimientos artísticos⁵, continúa aún hoy albergando a teóricos y creadores de distintas especialidades, que conviven entre los muros del antiguo convento de franciscanos de San Pietro in Montorio, en la cima del *Gianicolo*, compartiendo y oponiendo sus personalidades y fundamentos sobre el arte. La experiencia de intimidad y de comunidad, a veces teñida de problemas, fue idealizada y recordada, entre otros muchos pensionados, por el arquitecto Fernando García Mercadal, quien, residente en la academia entre 1923 y 1927, afirmaría después:

Gozamos, desde el primer día, de una grata camaradería, por fortuna no regulada por ninguna autoridad, y si existía alguna reglamentación, nunca fue preciso recordarla, ni puesta en vigor. Vivíamos en un permanente ¡Viva la libertad!, que nada tenía que ver con el libertinaje, ni con la bohemia, nada teníamos de bohemia. Nadie hizo mal uso de aquella total libertad. Vivíamos felices, en una palabra, felices e independientes⁶.

Pero, como toda convivencia, la vida en esta institución no fue siempre tranquila e idílica, sino que estuvo también bañada de conflictos. Así, varias diferencias empañaron en 1913 la relación entre Moisés de Huerta y Leandro Oroz, al año siguiente entre Huerta y José Bueno y en 1935 entre Honorio García Condoy y Enrique Pérez Comendador, por citar sólo algunos ejemplos. A ello se unen los enfrentamientos de los propios pensionados con la dirección, entre los que cabe destacar los de Tomás Colón, Eduardo Chicharro, Francisco Gutiérrez Frechina, Gregorio Prieto y Salvador Vivó con Miguel Blay, a causa de las obras realizadas en la Academia; o las de Honorio García Condoy y Enrique Pérez Comendador con Ramón María del Valle-Inclán, derivados de la imposibilidad de vivir con sus respectivas esposas en el *Gianicolo*.

Academia de España, 1900-1936, Roma, 1998, además de los artículos de C. Reyero, "La Academia de Roma y la tardía modernización de la pintura en España (1900-1915)", en Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte, 5, 1993, pp. 143-158; "La crisis de la formación académica entre los pintores españoles pensionados en Roma (1915-1927)", en Boletín del Museo e Instituto "Camón Aznar", 58, 1994, pp. 81-103 y "La recepción de la Vanguardia en los pintores españoles pensionados en Roma o como iniciarse en el "desorden" a través de "la vuelta al orden", en Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte, 6, 1994, pp. 245-258.

5. Sobre la Academia de España y su historia, véanse especialmente: M. Bru Romo, La Academia Española de Bellas Artes en Roma (1873-1914), Madrid, 1971; E. Casado Alcalde, La Academia Española de Roma y los pintores de la primera promoción, Madrid, 1987; J. M. Montijano García, La Academia de España en Roma, Madrid, 1998; A. Windholz, "Et in Academia ego". Die ausländischen Akademien in Rom zwischen künstlerischer Standortbestimmung und nationaler Repräsentation (1750-1914)", Regensburg, 2008.

6. F. García Mercadal, "Nuestra siempre recordada", en Exposición antológica de la Academia Española de Bellas Artes de Roma (1873-1979), Madrid, 1979, p. 32.

Pero ¿cómo era la vida y el trabajo en el antiguo convento de San Pietro? Durante el primer tercio del siglo XX, el día a día de la Academia y de sus pensionados se rigió por cinco reglamentos (de 1894, 1913, 1927, 1930 y 1932), además de por los de Régimen interno de 1894, 1913 y 1928⁷. Estos fijaban las normas de vida interna, la existencia de un director y de un secretario (encargados de la administración del centro) y el número, tipo y obligaciones reglamentarias de cada uno de los pensionados.

A modo de resumen, se puede señalar cómo el número de pensionados en este periodo varió desde los nueve estipulados en 1894, a los diez reglamentados desde 1913, que aumentaron a doce en 1932, año en que por primera vez se incluyó a dos teóricos. Incidencias aparte, estaba predeterminada la existencia de dos escultores por convocatoria, además de la de un grabador en hueco, cuya vacante se alternaría con la de un grabador en dulce. La duración de todas las pensiones era de cuatro años (reducida a tres en 1932), con posibilidad de prórroga para los escultores y una retribución de 3000 liras anuales hasta 1913, 4000 liras anuales hasta 1927 y 6000 pesetas anuales desde entonces, a lo que habría que sumar las ayudas de viaje y los premios en metálico concedidos a las menciones honoríficas que consiguieran los envíos anuales y obligatorios de los arquitectos, escultores, grabadores, músicos y pintores.

Entre 1900 y 1937 disfrutaron de la pensión en Roma un total de quince escultores: Manuel Garnelo Alda (1900-1904), Enrique Marín Higuero (1900-1904), Emilio Cottet (1905-1906), Eugenio Martín Laurel (1904-1908), José Capuz (1907-1911), Moisés de Huerta (1909-1914), José Bueno Jiménez (1913-1917), Manuel Piqueras Cotoí (1915-1919), Manuel Álvarez-Laviada (1922-1928), Vicente Beltrán Grimal (1922-1928), Tomás Colón Bauzano (1928-1933), Salvador Vivó Torres (1931-1932), Francisco Gutiérrez Frechina (1931-1934), Honorio García Condoy (1934-1937) y Enrique Pérez Comendador (1934-1939). A ellos hay que añadir tres artistas más por el grabado en hueco: José Arriero Moracia (1904-1909), Carlos Mingo López (1915-1919) y Manuel Pascual Escribano (1931-1935). Cada uno de ellos desarrolló en Italia sus propios intereses y trayectoria, que sin embargo coincidirían en muchas ocasiones en una línea común, ya fuera a través de proyectos en grupo, de similitudes estilísticas o de influencias recíprocas o comunes.

2. Los proyectos colectivos y su reglamentación en 1932

El paso por la Academia de España en Roma estaba concebido como un periodo de formación y desarrollo personal del artista, de ahí que los respectivos reglamentos no prestaran ninguna atención a la posibilidad de trabajo en equipo hasta la tardía fecha de 1932 en que, bajo el gobierno de la República, se fomentó la integración de las artes mediante la decoración escultórica y pictórica de un edificio de uso público, empleándose así el arte con una función social y de estado. De este modo, en el artículo 52, sección Premios, se recogía cómo:

7. E. Casado Alcalde ha realizado una estricta recopilación de los reglamentos, en la cual se basa este trabajo (La Academia Española..., cit.).

Al final de la pensión se podrá conceder como premio siempre que haya la debida consignación en el Presupuesto, una prórroga de un año a un Arquitecto, un Pintor y un Escultor que presenten, además de los envíos obligatorios, un trabajo de tema libre realizado en colaboración y que merezca calificación honorífica.

El envío extraordinario para aspirar a la prórroga de la pensión consistirá en un proyecto de un monumento o edificio, en el que se emplearán la escultura y la pintura como elementos decorativos.

La maqueta habrá de acompañarse de planos, alzados y sección, bocetos de las decoraciones pictórica y escultórica en su totalidad y un detalle, al menos, de cada uno a su tamaño, además de una memoria explicativa⁸.

Lamentablemente, este artículo no dio el resultado esperado, pues no se llegó a materializar ninguna obra de este carácter, tal vez por la dispersión de los artistas de la promoción de 1934, ya fuera por sus desavenencias personales o políticas o por el hecho de que varios de ellos tuvieran familia y, por tanto, que residir fuera de la Academia, al menos por un tiempo, por discrepancias con el entonces director Ramón M^a del Valle-Inclán.

No obstante, los pensionados sí que realizaron durante este primer tercio de siglo algún trabajo en equipo. El primer caso conocido es el de los escultores José Capuz (1884-1964) y Moisés de Huerta (1881-1962) quienes, en torno a 1910-1911, ejecutaron un *Retrato ecuestre de S. M. el Rey Alfonso XIII* que sería expuesto, junto a otras obras de ambos artistas, en la gran exposición internacional de Roma de 1911⁹. El retrato inmortaliza al monarca vestido de militar y erguido sobre un caballo que avanza al paso, adaptándose estilística y formalmente a la retórica monumental descriptiva y realista predominante en la época. Se desconoce qué parte llevo a cabo cada creador o si fue confeccionada en total comunión. En cuanto al encargo, según señala Moisés Bazán de Huerta, fue dispuesto por el Duque de San Pedro de Galatino, Comisario Regio y Delegado General del Gobierno Español en la exposición romana, con destino al Palacio Real de Madrid¹⁰.

La cooperación entre Capuz y Huerta continuaría a su regresó de Italia, efectuando junto al arquitecto Teodoro Anasagasti (1880-1938) el proyecto para el *Monumento a Cervantes* de Madrid.

Esta relación profesional entre arquitecto y escultor, sobre todo para la concepción de monumentos conmemorativos, fue quizás más frecuente que la propia entre artistas de la misma disciplina. Así sucedió, por ejemplo, entre el arquitecto Adolfo Blanco y Pérez del Camino (1897-1977) y el escultor Vicente Beltrán (1896-1963) quienes, apenas un año después de haber llegado a Roma, concibieron conjuntamente un proyecto de monumento, con fuertes reminiscencias romanas en la tipología (estela funeraria) y arcaizantes en la composición escultórica. El relieve que corona la estela, integrado por una mujer con un niño desnudos enmarcados entre cortinajes a

8. E. Casado Alcalde, *La Academia Española...*, cit., pp. 1419-1420.

9. *Esposizione Internazionale di Roma 1911*. Catalogo del padiglione spagnuolo, Bérghamo, 1911.

10. Moisés Bazán de Huerta, *El escultor Moisés de Huerta (1881-1962)*, Bilbao, 1992, p. 231.

los lados y un jarrón vegetal decorativo a los pies, recuerda otras composiciones de Beltrán como los relieves para el comedor de los pensionados (1928), tendentes a la simplificación de formas y a la decorativización vegetal.

La convivencia en el *Gianicolo* también generó relaciones de amistad y profesionales que se prolongarían en el tiempo, dando fruto a encargos de trabajos o colaboraciones posteriores. Este fue entre otros el caso del escultor Manuel Álvarez-Laviada y Alzueta (1892-1958) y el arquitecto Emilio Moya Lledós (1894-1943), quienes en 1932 llevarían a cabo el proyecto del *Monumento a Pablo Iglesias*. A diferencia de la estela antes mencionada, la estructura arquitectónica, de formas simples y geométricas, adquiere una total preeminencia, limitándose la participación del escultor a varias decoraciones en relieve en los laterales y a tres figuras que, en actitud de caminar y muy similares a las cuatro que compusieron *Caracteres*, su envío de segundo año, coronan la parte central del monumento. Años más tarde, Moya facilitaría a Laviada otros proyectos, como el Altar para la iglesia del colegio del Pilar en Madrid (1942), las esculturas de la Universidad Laboral de Gijón (1952), el *Monumento a Fleming* de Gijón (1955) y el *Monumento a Manolete* en Córdoba (1956)¹¹.

3. Influencias recíprocas y paralelismos

Aunque en este periodo las muestras de colaboración entre artistas fueran escasas, la convivencia y el ambiente que los rodeaba generaron una serie de paralelismos estilísticos, favorecidos por la preponderancia del gusto académico y por la coincidencia temática y tipológica de los envíos obligada por el reglamento. De este modo, es frecuente encontrar entre los escultores de la misma promoción una gran similitud en su producción, deudora por lo general de la escultura desarrollada en ese momento en Italia y, en menor medida, en Francia. Estos referentes provocaron que los pensionados concibieran creaciones artísticas paralelas, que no están exentas de posibles influencias recíprocas.

Un claro ejemplo de esta coincidencia es el de José Capuz y Moisés de Huerta quienes, pese a no ser de la misma promoción, convivieron en la Academia entre 1909 y 1911 a raíz de la alteración en la incorporación de escultores provocada por la convocatoria extraordinaria de una plaza tras la muerte, en 1906, de Emilio Cottet. Capuz, que obtuvo esta vacante, provenía de una familia de imagineros, había pasado por las aulas de la Escuela Superior de San Carlos de Valencia y, posteriormente, por la madrileña de San Fernando desde que en 1904 se trasladara a Madrid¹². En la capital trabajó con Antonio Alsina y Manuel Garnelo, ambos pensionados en Roma, lo que probablemente influiría en su decisión de presentarse al mismo premio en 1906, que obtendría en esa misma fecha. Por su parte, el vallisoletano Moisés de Huerta, afincado en Bilbao desde una edad temprana, se formó primero en los talleres de imaginería y en la Escuela de Artes y Oficios

11. D. Villameriel Fernández: "El escultor Manuel Álvarez-Laviada. Apuntes biográficos", en Roma y la tradición..., cit., p. 110.

12. F. Dicenta de Vera, El escultor José Capuz Mamano, Valencia, 1957, pp. 21-24.

de la ciudad vasca y, desde 1905, en la de San Fernando de Madrid, hasta la obtención de la plaza de pensionado en Roma en 1909¹³. Ambos desarrollarían en el *Gianicolo* una escultura muy vinculada al modernismo post-rodiniano, liderado en Italia por Leonardo Bistolfi (1859-1933), quien tenía una enorme repercusión en la época. Así lo ejemplifica un *paragone* entre *El voto* de Capuz (1909) y *El salto de Leucade* de Huerta (1910-11), dos obras centradas en un melancólico desnudo femenino, que nace o huye armónicamente del bloque de materia escultórico y que, en el caso de la de Huerta, tiene su paralelo italiano en el *Nudo di donna* (1910) de Domenico Trentacoste (1859-1933). Posteriormente, ambos prestarían especial atención al escultor croata Ivan Mestrovic (1883-1962), sobre todo a partir de su éxito en la Bienal de Venecia de 1910 y en la Exposición Internacional de Roma de 1911, de quien adoptarían su gusto por las formas expresivas y la corporeidad de la figura.

Precisamente uno de los escultores que más influencia tuvo en Italia durante la década de 1910 fue Mestrovic, cuya figuración, deudora de la corporeidad del francés Antoine Bourdelle (1861-1929) y de la estética de la *Sezession* vienesa, marcaría la trayectoria de escultores como Ercole Drei (1886-1973), Carlo Lotti, Ermenegildo Luppi, Giovanni Manzini, Attilio Selva (1888-1970) y, en cierto sentido, Adolfo Wildt (1868-1931). Los artistas españoles no fueron ajenos a este influjo, fuera por su difusión en España o por la introducción de su concepción formal a través de la creación de los propios españoles en Italia, entre ellos los pensionados Manuel Piqueras Cotolí y Carlos Mingo (1891-?), quienes se vincularon a la estela del croata en obras como *Bajorrelieve de figura desnuda* de Mingo (1916) o *Desnudo femenino* (1919) de Piqueras, por citar tan sólo dos ejemplos de su producción romana. Concepción monumental, expresividad facial, fuerza anatómica y modelado en bajorrelieve para el caso del grabado en hueco son algunas de las características que definen estos trabajos.

Ya en la década de 1920, Vicente Beltrán y Manuel Álvarez-Laviada¹⁴, compañeros de la primera promoción que llegó a la Academia tras la I Guerra Mundial, siguieron en gran medida trayectorias paralelas durante su periodo como pensionados, no ajenas a influencias recíprocas. El valenciano Beltrán había pasado por la Escuela de San Carlos y, tras conseguir una tercera medalla en 1917, se trasladó a Madrid, donde trabajaría con el escultor Luis Marco Pérez hasta 1922, en que obtuvo la pensión a Roma¹⁵. En cuanto a Laviada, ovetense de nacimiento, residió durante la mayor parte de su vida en Madrid, donde se introdujo en los rudimentos de la escultura en el

13. Sobre Moisés de Huerta véase especialmente: Moisés Bazán de Huerta, *El escultor ...*, cit.

14. Sobre Beltrán véanse especialmente: A. Carbonell Tatay, *El escultor Vicente Beltrán*, Barcelona, 1998 y "Vicente Beltrán: El placer de descubrir el instante en la escultura", en *Roma y la tradición...*, cit., pp. 100-105, así como el catálogo: Vicente Beltrán Grimal en el centenario de su nacimiento, Valencia, 1996. En cuanto a Laviada, véanse especialmente los trabajos de D. Villameriel Fernández: "El escultor Manuel..." cit., pp. 108-115 y Laviada. *Fuerza moderna*, Candás, 2006.

15. A. Carbonell Tatay, *El escultor...*, cit., pp. 23-24.

taller de su tío el escultor Cipriano Folgueras (1860-1911) y en la Escuela de San Fernando, que frecuentó entre 1909 y 1920¹⁶.

Ambos estuvieron vinculados al estudio del clasicismo y se enmarcaron dentro de la corriente de renovación clasicista que, derivada del *ritorno all'ordine novecentista* y de la fuerte tradición clásica existente en Italia, se desarrolló especialmente durante los años del gobierno de Mussolini, convirtiéndose en el lenguaje formal escultórico oficial del fascismo. Representantes de esta tendencia fueron, entre otros, Aroldo Bellini (1902-1984), Silvio Canevari (1893-1932), Amleto Cataldi (1882-1930), Arturo Dazzi (1881-1966), Antonio Maraini (1886-1963), Publio Morbiducci (1889-1963) y Giuseppe Antonio Santagata (1888-1985). Beltrán, por su parte, se interesó también por la figuración alemana y el arte oriental, sobre todo indio, este último como exponente de una cultura primitiva¹⁷.

Como en la producción de los italianos, en la de Beltrán y Laviada predomina el estudio del desnudo, las formas atléticas, la síntesis compositiva y la rotundidad volumétrica de las formas. Si por ejemplo se comparan sus trabajos de primer y tercer año, se pueden apreciar claras similitudes. Así, en los torsos de mujer realizados en 1923 se percibe el mismo interés por la síntesis anatómica y un corte similar en cuello, brazos y piernas, aunque en el caso del ejercicio de Laviada sea más movido y decorativo, gracias al elevamiento de la pierna derecha y al juego de luces provocado por el paño que cae de la misma. En cuanto a sus ejercicios de tercer año, *Desnudo femenino* y *Diana cazadora* (1925), aunque muy diferentes en su concepción, atienden ambos a la misma percepción atlética y dinámica del desnudo femenino.

Esta misma noción sintética del cuerpo humano continuará, con una simplificación aún mayor y una notable rotundez de formas, en los escultores de las siguientes promociones, como Tomás Colón Bauzano (1903-?) y el malogrado Salvador Vivó (1907-1932), como se aprecia en las obras *Heráclita* (1932), de Vivó y *Relieve con dos figuras* (1933) de Colón. Ambos recurren, como Laviada en sus *Driadas* (1926), al recurso de un tronco de árbol como apoyo de las figuras y eje de la composición, pero avanzan hacia una mayor simplificación de los volúmenes, en un derivación semejante a la de la escultura italiana fascista, al igual que sucedía en la producción de Carlo Fini, Mario Moschi (1896-1971) y, sobre todo, en la escultura monumental de la época. Y es que los artistas españoles en Roma no estaban condicionados solamente por la creación de sus compañeros sino, y como es lógico, también por la de la comunidad artística italiana.

4. Individualidad y oposición

Pero no todo fue afinidad, camaradería y paralelismos entre los compañeros de las distintas promociones, sino que hubo también relaciones más complejas, derivadas de distintos puntos de vista artísticos, personales e incluso políticos, así como trayectorias profesionales que se desarrollaron individualmente, en oposición a la de otros colegas de promoción. El caso quizás más pa-

16. D. Villameriel Fernández: "El escultor Manuel..." cit., p. 108.

17. A. Carbonell Tatay, "Vicente Beltrán...", cit., p. 103.

radigmático de esta desavenencia fue el de Honorio García Condoy (1900-1953) y Enrique Pérez Comendador (1900-1981). Comendador, natural de Hervás, se había trasladado muy joven con su familia a Sevilla, donde estudió primero en la Escuela de Artes, de la capital hispalense, compaginándolo con su paso por el taller del escultor Joaquín Bilbao¹⁸. Pasó después a Madrid y al extranjero como pensionado del ayuntamiento sevillano y de la diputación cacereña, obteniendo en la convocatoria de 1934 la del Estado para Roma. En cuanto al zaragozano Condoy¹⁹, se había formado en la Escuela de Artes y Oficios de su ciudad natal, pasando después por San Fernando en Madrid y realizando alguna estancia en el extranjero, concretamente en París (1930), previa a su traslado a Roma.

A pesar de que ambos artistas se habían unido contra un frente común a su llegada a la Ciudad Eterna (pues deseaban habitar con sus mujeres en la Academia, ante la fuerte oposición por parte del entonces director Ramón del Valle-Inclán), los dos tenían personalidades diametralmente opuestas: Comendador, políticamente afín a la derecha y más pragmático, testarudo y reivindicativo en todo lo que afectaba a sus intereses personales; y Condoy, más bohemio, idealista, liberal y reconocidamente de izquierdas. Esta última diferencia, la política, fue especialmente importante en un periodo de fuertes convulsiones, que concluyó en la guerra civil, en el cese o abandono de la pensión de los creadores republicanos (entre ellos Condoy) y el mantenimiento de la misma, con sus correspondientes ayudas y residencia en Roma, a los afines a la política de Franco, entre ellos Comendador, que permanecería en la Academia hasta 1939 y se convertiría, en la Bienal de Venecia de 1938, en el representante oficial de la “nueva escultura española”²⁰. Pero de hecho, las discrepancias entre ambos comenzaron antes incluso de haberse instalado en la Academia, pues parece ser que Comendador recibió la beca no sin cierto favoritismo, del que se hizo eco la prensa y otros medios, reivindicando la calidad de Condoy. Al final, y dada la vacante que había quedado libre tras la muerte de Salvador Vivó, concedieron la pensión *ex aequo* al escultor zaragozano.

La divergencia entre la producción italiana de ambos escultores es también clara, aunque resulta más difícil de comparar por la escasa representación que se ha localizado de Condoy, frente a la muy numerosa de Pérez Comendador. Así se aprecia, por ejemplo, al confrontar la *Máscara femenina* (1934, Museo de Zaragoza) de Condoy con *Veneciana* o la *Novia romana* (ambas 1937, Museo Pérez Comendador-Leroux) de Comendador. Mientras que la primera supone un avance hacia la vanguardia figurativa, vinculándose a las formas del arte negro y a las cabezas del escultor Amadeo Modigliani (1884-1920, cuya obra debió conocer Condoy en París); la *Novia romana* de Comendador, aunque investiga sobre los materiales (por prescripción reglamentaria) al en-

18. J. Hernández Díaz, *El escultor Pérez Comendador, 1900-1981. Biografía y obra*, Barcelona, 1986, p. 15 y C. Velázquez Morillo, “Enrique Aniano Pérez Comendador”, en *La luce venuta da Roma. Artisti extremeños en la Real Academia de España en Roma*, Badajoz, 2009, pp. 43-51.

19. Véase especialmente *El escultor Honorio García Condoy (Zaragoza, 1900-Madrid, 1953). Homenaje en el centenario de su nacimiento*, Zaragoza, 2000.

20. XXI Esposizione Biennale Internazionale d'Arte, 1938-XVI. *Catálogo*, Venecia, 1938.

sayar la policromía al fresco sobre el mortero húmedo, se mantiene mucho más próxima a una figuración de carácter clasicista, a la rotundez corporal del mediterraneísmo de Aristide Maillol (1861-1944) y a la producción de la época de artistas italianos como Venanzo Crocetti (1913-2003), además de al retrato etrusco y romano. Posteriormente ambos continuarían líneas aún más opuestas: Condoy desarrollando en París una escultura más afín a la vanguardia, mientras Comendador, que regresó a España, mantendría el lenguaje que había adoptado en Italia, tendiendo cada vez más a un arte vinculado a la tradición escultórica policromada española.

5. Conclusiones

De lo expuesto hasta ahora, se puede concluir la importancia que tenía la convivencia y la proximidad entre los creadores residentes en la Academia de España, ya que fomentaba el debate, la difusión de ideas y la comparación de formas, influencias y técnicas de trabajo. No obstante, esta labor de creación en comunidad no generó un excesivo número de trabajos en común a lo largo de los años aquí tratados. La razón de esta ausencia se debe relacionar, en mi opinión, con las condiciones del reglamento y la obligatoriedad de los envíos anuales, con la concepción de la estancia en Roma como una etapa de formación personal así como con el deseo de cada creador por desarrollar una trayectoria propia que le diera prestigio y encargos a su regreso a España.

Es también de destacar como la mayoría de los escultores de la misma promoción siguen trayectorias paralelas durante sus años en Roma, donde absorbían no sólo la tradición clásica y moderna sino también la influencia de las corrientes artísticas predominantes en la Italia del momento, adscritas a la renovación escultórica internacional pero no de estricta vanguardia. Rodin, Bourdelle, Mestrovic y los presupuestos estéticos de la escultura fascista son algunos de sus referentes más recurrentes.

No obstante, existieron también casos de fuerte oposición y contraste entre los artistas, tanto en el plano personal como en el ideológico y estético, como en el caso de Condoy y Comendador. Estas luchas y conflictos internos, que abundaron entre pensionados de distintas categorías y con el propio gobierno de la Academia, demuestran cómo la Academia de España en Roma no era sólo un centro de camaradería y creación en comunidad sino un lugar de enfrentamiento y desarrollo de fuertes individualidades y, por tanto, un ejemplo perfecto de la tensión dialéctica, personal y artística, entre el yo y el grupo.



Figura 1. Pensionados de la promoción de 1904, Archivo fotográfico de la Real Academia de España en Roma



Figura 2. Retrato ecuestre de S. M. el Rey Alfonso XIII (1910-11), por José Capuz y Moisés de Huerta

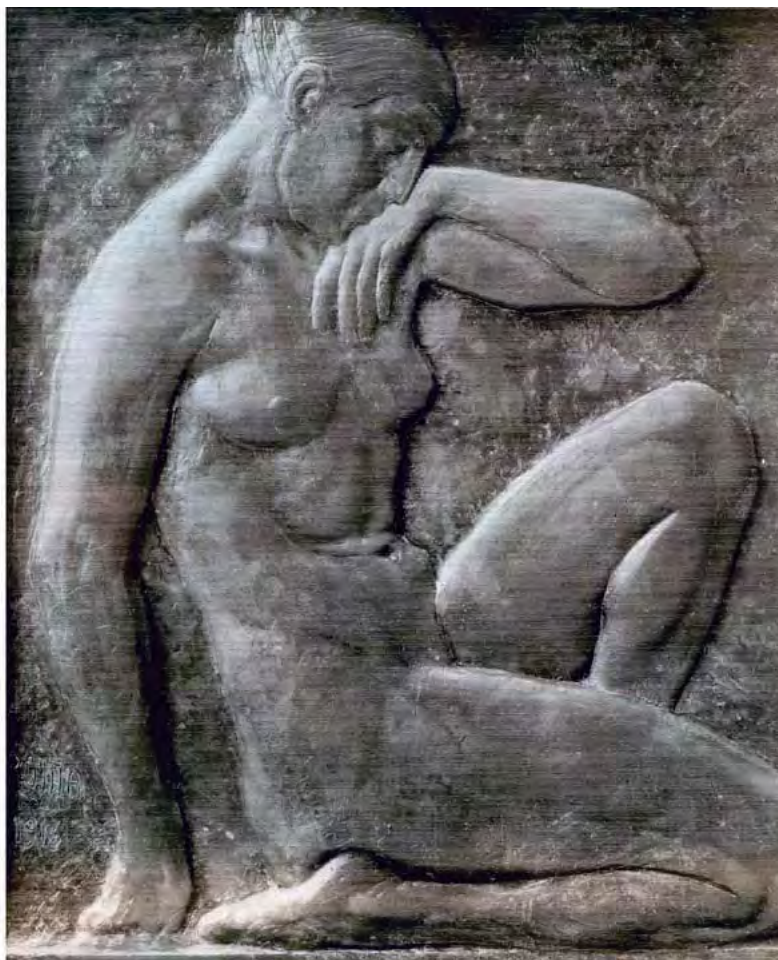


Figura 3. A la izquierda, *Desnudo femenino* (1919) de Manuel Piqueras Cotolí; a la derecha, *Bajorrelieve de figura desnuda* (1916) de Carlos Mingó, Archivo fotográfico de la Real Academia de España en Roma



Figura 4. A la izquierda, *Torso femenino* (1923) de Vicente Beltrán; a la derecha, *Torso femenino* (1923) de Manuel Álvarez-Laviada, Archivo fotográfico de la Real Academia de España en Roma



Figura 5. A la izquierda, *Relieve con dos figuras* (1933) de Tomás Colón, Archivo fotográfico de la Real Academia de España en Roma. A la derecha, *Heráclita* (1932) de Salvador Vivó

El Palacio de San Telmo y los Duques de Montpensier

CARMEN DE LA TORRE LUCENA
Universidad de Granada

Resumen: Se analiza el edificio en su totalidad, en la segunda mitad del siglo XIX, cuando fue residencia de los duques de Montpensier. Se atiende no solamente los aspectos tradicionalmente estudiados por la historia de la arquitectura, sino que nos interesa fundamentalmente considerar los interiores domésticos, su ornamentación y decoración, el escenario en el que se desarrolló la vida de sus moradores, y de cómo estos interiores respondían a ideales estéticos y artísticos de características románticas y a modelos más propios de la aristocracia europea, alejados de la Sevilla provinciana del siglo XIX.

Palabras clave: Palacio de San Telmo, Duques de Montpensier, Sevilla, Diseño de Interiores, Ornamentación.

Abstract: *We analyze the entire building, in the second half of the nineteenth century, when it was the residence of the Dukes of Montpensier. It serves not only the issues traditionally studied by the history of architecture, but we are interested mainly consider domestic interiors, its ornamentation and decoration, the scenario that developed the life of its residents, and how the interiors responded to domestic aesthetic and artistic ideals of romantic characteristics and models of European aristocracy themselves, away from provincial nineteenth-century Seville.*

Key words: *Palace of San Telmo, Duques de Montpensier, Seville, Interior Design, Ornamentation.*

El edificio de San Telmo en Sevilla, hoy sede de la Presidencia de la Junta de Andalucía, vivió su momento de máximo esplendor en la segunda mitad del siglo XIX, cuando se convirtió en palacio residencial de los duques de Montpensier.

En este estudio se aborda el análisis de los interiores del palacio, aspecto éste poco tenido en cuenta por la historiografía del arte, que ha primado más el carácter arquitectónico, centrándose en fachada y volúmenes principalmente, pero que en contadas ocasiones cruza la puerta que separa el ámbito público del privado, y se adentra en las estancias y dependencias de los edificios.

Gracias a los documentos, planos, inventarios y tasaciones que se guardan en el archivo de los descendientes de los duques de Montpensier se puede hacer una reconstrucción de los interiores palaciegos y una aproximación a lo que debió suponer esta *segunda corte* en la vida de la ciudad hispalense, en el cambio de usos y costumbres, y en la introducción de nuevos aires de modernidad. Se comprueba cómo estos interiores respondían a ideales estéticos y artísticos de características románticas y a modelos más propios de la aristocracia europea, alejados de la Sevilla provinciana de la primera mitad del siglo XIX.

No se trata de hacer un estudio sobre los moradores del palacio, de los cuales se ha ocupado en profundidad don Vicente González Barberán, ni de la arquitectura palaciega, sino de adentrarnos en los interiores durante esa época y conocer el espacio ordenado simbólicamente, para lo cual se hace necesario aunar el conocimiento de la biografía de los duques, de la historia constructiva del edificio, de la situación social y económica de la Sevilla del momento y por extensión de la propia nación española.

Se trata de estudiar la organización del espacio doméstico. Por esta razón no me he limitado al análisis de los muebles y el ajuar doméstico que formaban parte del palacio, sino que me interesa el espacio interior en su conjunto, la relación intrínseca que se establece entre continente y contenido, entre el edificio concebido arquitectónicamente y las necesidades concretas de los habitantes, en este caso los Duques de Montpensier.

El estudio del diseño interior siempre nos proporciona información muy valiosa sobre los personajes que lo habitan, al propio tiempo que al profundizar en las vidas de sus moradores éstas nos aportan las claves para entender los motivos y razones de esa forma de organización interior. Se establece una relación entre espacio y personas que se debe atender para un conocimiento íntegro de dicha organización. Pero también hay que prestar atención al espacio arquitectónico que condiciona sobremanera la disposición interior de los elementos muebles, ya que juntos conforman el espacio simbólico. Pero este espacio simbólico no se puede entender de un modo aislado y puro sino que se debe de situar en su tiempo histórico y establecer las circunstancias, paralelismos y conexiones que dieron lugar a su existencia.

Otro punto a considerar sobre todo en el aspecto gráfico, es la sedimentación. Las épocas no son puras. De hecho, son únicamente un instrumento que le permite al historiador clasificar, y que éste aplica con mayor o menor acierto o correspondencia con la realidad. Debemos de tener en cuenta que existen una serie de objetos anacrónicos que conviven en los interiores, de forma que podemos hallar un bargueño gótico, junto a un armario del siglo XVIII. Todo esto sin incluir los objetos que se hacen a imitación del pasado, dando paso al eclecticismo, del que el siglo XIX hace gala. Los objetos siempre se han acumulado, conviviendo los del presente con los del pasado, cada uno manteniendo su función, subrayando esa sedimentación cultural. En el Palacio de San Telmo se manifiesta este carácter anacrónico y acumulativo en su conjunto, existiendo constancia en los archivos ducales de la exportación desde Francia de piezas muebles y objetos de decoración de épocas pasadas, propiedad del Duque.

Debemos recordar brevemente quiénes eran los Duques de Montpensier para comprender las necesidades y reformas llevadas a cabo en el edificio de San Telmo. Don Antonio de Orleans, Duque de Montpensier, era hijo del rey de Francia, Luis Felipe de Orleans, y su mujer, María Luisa Fernanda de Borbón era la segunda hija del rey español Fernando VII, hermana de la reina Isabel II. Don Antonio de Orleans aspiraba al trono de España, pretendía implantar el modelo de transición integradora y constructiva que vio en su padre el rey Luis Felipe en Francia. El duque creyó que le tocaba a él desempeñar ese papel en España y estaba dispuesto a cumplir con lo que consideraba su deber, encarnando a la perfección el nuevo ideal de príncipe burgués, que se apartaba

bastante del rancio concepto de la realeza española, anclada en una formas y en un pensamiento más propios del siglo XVIII y del Antiguo Régimen. Conspiró contra el gobierno de su cuñada, la reina Isabel II, en los años previos a la Revolución de 1868.

El edificio de San Telmo se comenzó a construir en 1682 como escuela de náutica bajo patrocinio del rey Carlos II, momento en el que se define el esquema organizativo que se mantendrá a lo largo de los siglos. Su estructura compositiva es de planta rectangular con torres en las esquinas y dependencias interiores organizadas en torno a patios, cuyo modelo se inspira en El Escorial. Será en la primera mitad del siglo XVIII cuando se define el lenguaje barroco ornamental debido a la familia Figueroa, fundamentalmente en la iglesia, portada y patio principal.

Cuando los Duques adquirieron el edificio en 1849 aún estaba sin concluir, faltaba por levantar aproximadamente un tercio de la fábrica. Los Duques respetaron en todo momento las trazas iniciales y el lenguaje barroco ornamental, lo que debe ser destacado por cuanto que en esos momentos se imponía un gusto clasicista desde la Academia de Bellas Artes de San Fernando y los críticos y arquitectos contemporáneos trataban con desdén el gusto barroco, siendo muy críticos con la portada de San Telmo. Por otro lado debemos tener en cuenta que don Antonio de Orleans difícilmente podría entender esta profusión decorativa del barroco sevillano, teniendo en cuenta su origen francés y la tradición clásica del país vecino. Así, debemos entender este respeto hacia el edificio en un intento por parte de los Duques de granjearse el aprecio y afecto de los sevillanos, ya que se trataba de un edificio señero en la historia arquitectónica de la ciudad.

Lo primero que los Duques echaron en falta fue la presencia de un gran salón de recepciones, por tanto rápidamente se afrontó esta reforma por parte del arquitecto de los duques, don Balbino Marrón, que diseñó una gran estancia longitudinal al más puro estilo francés, abarcando todo un frente del palacio. Destaca el carácter de galería, de tal modo que prima en su composición el sentido longitudinal de la misma, disponiéndose en el eje central algunos elementos de mobiliario de fácil movilidad, puesto que su función primordial se alcanzaba en acontecimientos de gran afluencia de visitantes que harían necesario su desplazamiento para ofrecer un espacio libre y diáfano, cumpliendo uno de sus cometidos principales, el de servir como salón de baile, como de hecho sucedió en numerosas ocasiones. Prevalece en todas las fotografías el carácter arquitectónico de la estancia, puesto que éste tiene un peso e importancia en sí mismo que deriva principalmente del lienzo que comunica con el jardín, el cual se ha cerrado mediante cristalerías que discurren entre pares de columnas de piedra sobre pedestal que sustentan arcos de medio punto. Este paño de sucesión de arcos se interrumpe en su centro para dar acogida a la portada de salida a los jardines, de gran presencia, realizada en piedra labrada y decorada por cenefas y estípites estilizados, siguiendo una estética trasnochada pero adecuada al ya definido estilo del edificio.

Otro aspecto fundamental en la definición de la Galería o Salón de Columnas son los techos. Aparecen revestidos por lienzos procedentes del Palacio de Vista Alegre de Madrid, pintados por Rafael Tegeo, los cuales se mantendrán en el tiempo, en los sucesivos usos que tuvo el edificio tras

el fallecimiento de los Duques llegando in situ hasta hoy¹. Los temas representados son de carácter mitológico, que junto al retrato son los que mejor caracterizan a este pintor murciano y están realizados siguiendo los cánones propios del estilo neoclásico. Se componen de cinco pinturas alegóricas divididas por paneles de madera trabajados con motivos de tracerías que se entrecruzan con diversa complejidad, dotados de un aspecto que se acerca al neogótico, tan empleado en la época, aunque ya en estas fechas se encuentra en sus postrimerías, pero que dado el carácter ecléctico de los interiores resulta totalmente válido.

Los Duques convirtieron el antiguo edificio en un auténtico palacio por el que desfilaron numerosas personalidades de la aristocracia y realeza europea constituyendo lo que se vino en llamar *segunda corte* o *corte chica*, tras la de la reina Isabel II en Madrid. Organizaron en su entorno toda la estructura palaciega que habían conocido en sus respectivas cortes de origen, desde una alta servidumbre, gentiles hombres y damas de jornada, hasta cambio de guardia y cañón para las salvas de ordenanza.

El establecimiento de los duques en Sevilla supuso una serie de cambios en la ciudad que se manifestaron en los usos y costumbres de la vida cotidiana, comenzando por la determinación de los Duques de adquirir el edificio de San Telmo, por cuanto deshacían la antigua usanza de las familias nobles sevillanas de vivir intramuros, en los tradicionales barrios aristocráticos. Se abría así un nuevo eje residencial que rompía con el constreñido cinturón a que se veía sometida la ciudad para comenzar una expansión que rápidamente sería secundada por otras familias principales, propiciando la modificación de la planimetría tradicional.

La ciudad, que había estado viviendo en una tranquilidad provinciana en la primera mitad del siglo, tuvo que ponerse al día y desperezarse ante las grandes recepciones, fiestas y actos representativos que conllevaba esta “corte chica”. En la calle Sierpes y en sus alrededores apareció un comercio de lujo, algunos de sus escaparates ostentaban con orgullo la patente de *Provedores de SSAARR los Serenísimos Señores Infantes*, e incluso en los diseños de las facturas se hacía constar dicha condición.

Por otro lado su corte se convirtió en referente para toda la sociedad sevillana fijando normas que iban desde la popularización de prácticas desconocidas hasta entonces en Andalucía, como la de veranear, hasta la decoración de interiores al gusto Montpensier. Los salones de San Telmo se convirtieron en modelo para las clases pudientes sevillanas que deseaban imitarlos en sus casas y palacios. Sin embargo, el elemento definitorio de los interiores palaciegos era la riqueza, belleza y calidad de la galería de pintura que poseyeron los duques, una de las colecciones más ricas y de mayor calidad de la España del siglo XIX. Tanto es así que se puede considerar como estimable sucesora de aquellas grandes colecciones y galerías artísticas españolas del siglo XVII, a partir de la ejemplar de Felipe IV. Esta relevancia queda avalada por la exposición que en 1874

1. Estas pinturas fueron donadas a la duquesa por su madre la reina María Cristina. Hoy permanecen en su primitivo emplazamiento después de que fueran sometidas a una restauración en 1992 en el Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico (IAPH).

le dedicó el Museum of Fine Arts de la ciudad norteamericana de Boston, en la que figuraron un total de treinta cinco piezas.

Dentro de la colección merece un lugar destacado la pintura del Siglo de Oro que el duque conoció bien en sus años de juventud, gracias al afán coleccionista de su padre Luis Felipe, cuando creó la Galería Española en París, que fue causa de la proyección internacional de una pintura que casi nadie hasta entonces había tenido la oportunidad de contemplar fuera de nuestras fronteras, si exceptuamos la obra del gran Murillo. A través precisamente de don Antonio de Orleans, años más tarde volverían a Sevilla importantes obras de arte que formaron parte de la Galería Española, para engrosar su propia colección. Es el caso de *La Virgen de la Faja* de Murillo o los cuadros de la Cartuja de Jerez de Zurbarán.

Todos los grandes hombres del siglo han experimentado el deseo poderoso de acumular objetos preciosos, y Montpensier no podía ser menos. En San Telmo se guardaban colecciones de todo tipo, desde las ya comentadas pinturas y esculturas hasta objetos de nácar y bronce, libros, armas e incluso carrozas, coches y monturas. Este repertorio de objetos que pertenecían a un mismo grupo llegaba a ser tan numeroso que exigía la habilitación de una dependencia para su tutela, como así queda reflejado en el Inventario de Muebles de San Telmo, de modo que encontramos habitaciones específicas para su guarda: el Salón de Tapices, el de Armas, el de los Espejos, el Gabinete de los Muebles de Nácar o el Pasillo de los Armarios de Música. Pero sabemos de otras habitaciones que guardaban colecciones diversas aunque no les dieran nombre específico a éstas, tal es el caso de la Galería de la Tribuna que comunicaba con la Principal donde únicamente se mostraban fotografías, muchas de ellas de vistas de ciudades como Venecia, Río de Janeiro, Barcelona o Granada. No hay que olvidar que el duque era un apasionado de todos los adelantos técnicos de la época, particularmente de la fotografía, técnica que apoyó y financió y de la que conformó un nutrido fondo de documental. Así, encontramos fotografías que recogían vistas de ruinas al más puro estilo romántico, fotografías de personajes de la realeza y la aristocracia vinculados a los Duques, y fotografías de obras de arte, de cuadros de Murillo o de cartones de tapices de Rafael.

Los bronceos constituían una colección importante tanto por su número y calidad que eran extraordinarios, tanto es así que se les dedica un inventario en exclusividad detallando las habitaciones donde se encuentran, y éste parece ser interminable. Los más numerosos son candeleros, candelabros, brazos de lámparas, arañas y demás objetos de uso cotidiano, pero en las dependencias más lujosas se mostraban jarras, copas, fruteros o floreros. De los relojes cabe decir lo mismo que de los bronceos, son tantos y de tan variadas formas y materiales que el inventario los recoge en un capítulo especial

Del estudio de los inventarios y tasaciones de los muebles y objetos de arte y de los planos de Balbino Marrón que se encuentran en el Archivo de la Familia Orleans-Borbón, se pueden extraer valiosas conclusiones en cuanto al diseño y al ambiente que se pudo respirar en el interior del palacio.

En San Telmo las actividades se separaban verticalmente, las públicas abajo, las privadas arriba. El subir o bajar no sólo significaba cambiar de piso, sino dejar la compañía de otros o sumarse a ella. Siguiendo este esquema organizativo es de suponer que don Antonio de Orleans pasaría la mayor parte de su tiempo en la parte baja, con asuntos de trabajo, pendiente de la contaduría, secretaría, etc... Se deduce que en la planta baja se situaban la mayor parte de las habitaciones destinadas a actividades en común o más públicas, mientras que en la planta superior las habitaciones tenían un carácter más íntimo y privado, siguiendo de este modo los nuevos conceptos en cuanto a intimidad e importancia del ámbito privado que durante el siglo XIX se establecen definitivamente y se convierten en derechos que hay que respetar.

Los Duques de Montpensier encarnaron perfectamente el concepto de “hogar moral”² por cuanto se adaptaban perfectamente a los cánones más ortodoxos del buen hogar, en el que ambos cónyuges tenían los papeles bien definidos y delimitados. Esta relación se puede seguir en la propia distribución de su residencia, donde se comprueba que cada uno de los cuales tenía sus propias habitaciones, de forma que existían piezas pensadas para el duque y otras para la duquesa. Sabemos que el duque era una persona más bien escéptica y poco dado a los asuntos religiosos, en lo que se ha calificado de cinismo o incredulidad volteriana, siendo la magnífica biblioteca su lugar preferido. Sin embargo su mujer era una persona intensamente religiosa, ferviente cristiana y sincera encarnación de la caridad³. Es por ello que, aparte de la iglesia sobre la que no cabe duda de quién sería la persona que más la visitara, encontramos alguna habitación en la que el mobiliario consistía en varios reclinatorios, un oratorio de caoba con adornos dorados y un confesionario del mismo material; debemos suponer que sería una habitación privada de la infanta-duquesa, donde ella se retiraría en ciertas horas del día para centrarse en su actividad favorita: rezar.

El pensamiento liberal burgués de don Antonio de Orleans se acompaña de las connotaciones propias del historicismo, en el que subyace una mentalidad relativista que ha renunciado a la utopía de lo absoluto, y de la curiosidad propia del erudito ecléctico, que no responde a modelos únicos y autorizados. Estos factores le llevan a la recuperación de ciertos valores del pasado hispano-musulmán materializándose en San Telmo en el denominado “gabinete árabe”⁴.

En cuanto al mobiliario y la decoración el momento histórico señala el triunfo de lo subjetivo y lo individual, las normas de pureza o integridad en cuanto a interiores parecen haber desaparecido, lo que permite una mejor y más libre expresión de los Duques a la hora de definir

2. Don Antonio de Orleans supo aprovechar esta circunstancia para hacer ver el modelo ideal de familia que la suya representaba frente a la desordenada y caótica de la reina Isabel II, que tanto desconcierto generó en la corte y tanta mofa entre la población.

3. Antoine de Latour, que estuvo muy vinculado al Duque de Montpensier, dedicó la obra *Vida de D. Miguel de Mañara* en 1862 a la duquesa con el comentario: “a quien prefiere sin embargo a todos sus títulos, el de sierva de los pobres”.

4. La inclinación de don Antonio por la estética árabe viene determinada fundamentalmente por el viaje iniciático que realizó el duque en compañía de A. Latour por el Mediterráneo oriental entre los meses de julio y septiembre de 1845.

los espacios. Se impone la mezcla de épocas o civilizaciones diversas sin que exista ningún método o procedimiento que autorice a unos u otros, es el triunfo del eclecticismo. En San Telmo este gusto por lo diverso, lo cambiante y lo sorprendente queda perfectamente documentado, de forma que se podía pasar de un cuarto chino a una salita árabe o a un salón Felipe V, con tan sólo dar unos pocos pasos.

A pesar del éxito alcanzado en cuanto a libertades decorativas el tono de la moda lo seguían dando los franceses y en San Telmo se produce así una conjunción entre los estilos “Luis Felipe” francés y el isabelino español, que no es más que una fusión del gusto francés y el español.

Dispersos por las distintas dependencias y salas, son muchos los elementos que permanecen hoy en San Telmo de la época de los Montpensier. Desde luego que la flor de lis que representa a la familia Orleans no pasa desapercibida, el duque hizo que figurara por todas partes: en la verja que rodea el palacio repitiéndose sin cesar, en las puertas, en las jambas de las ventanas, en las contraventanas, en basamentos de esculturas, en las molduras sobre las puertas, etc. La presencia de los Duques se hace sentir igualmente por la profusión de los escudos entrelazados que los representan, los cuales se multiplican por los distintos salones, en cada uno de los balcones del segundo piso, sobre la portada principal del siglo XVIII debida a la familia Figueroa, en el resto de las entradas al palacio y en un sinnúmero de piezas arquitectónicas y objetos ornamentales.

El edificio ha sido sometido recientemente a una rehabilitación a cargo del arquitecto Guillermo Vázquez Consuegra, en la que se han respetado los elementos y la organización que otorgaron al edificio el carácter palaciego.

Bibliografía

- BANDA Y VARGAS, Antonio. «La corte sevillana de los duques de Montpensier». En: *Homenaje al Dr. Muro Orejón*. Sevilla: Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Sevilla, 1979, pp. 283-296.
- BONET CORREA, Antonio. *Andalucía barroca: arquitectura y urbanismo*. Barcelona: Polígrafa, 1978.
- CATÁLOGO de los cuadros y esculturas pertenecientes a la galería de SS.AA.RR. los Serenísimos Infantes de España, duques de Montpensier. Sevilla: Editado por Francisco Álvarez y Cía, 1866.
- FALCÓN MÁRQUEZ, Teodoro. *El Palacio de San Telmo*. Sevilla: Editorial Gever, 1991.
- GÓMEZ ZARZUELA, Manuel. *Guía de Sevilla, su provincia, &c: para 1881*. Sevilla: Imprenta y litografía de José M. Ariza, 1881.
- HENARES CUÉLLAR, Ignacio. *Historia del arte, pensamiento y sociedad*. Granada: Universidad, 2003.
- HENARES CUÉLLAR, Ignacio y CALATRAVA ESCOBAR, Juan. *Romanticismo y teoría del arte en España*. Madrid: Cátedra, 1982.

LLEÓ CAÑAL, Vicente. *La Sevilla de los Montpensier: Segunda Corte*. Sevilla: Focus, 1997.

LLEÓ CAÑAL, Vicente. «El Palacio de San Telmo en el siglo XVII». *Boletín del IAPH*, 51, (2004), s.p.

RODRIGUEZ DOMINGO, José Manuel. «El duque de Montpensier y la introducción de la estética orientalista en España». En: *Arte e identidades culturales*, XII Congreso CEHA. Oviedo, 1998. Oviedo: Universidad, Departamento de Historia del Arte y Musicología, pp. 173-183.

RODRIGUEZ DOMINGO, José Manuel. «El viaje mediterráneo del duque de Montpensier». En: *V Congreso Internacional de Caminería Hispánica*. Valencia, 2002, pp. 1017-1026.

RODRÍGUEZ REBOLLO, Ángel. *Las colecciones de pintura de los duques de Montpensier en Sevilla (1866-1892)*. Madrid: Fundación Universitaria Española, 2005.



Fig. 1. Palacio de San Telmo. Sevilla



Fig. 2. Salón de las Columnas hacia 1870. Jean Laurent

La Adoración de la Cruz de madame Anselma: Interpretaciones desde la mentalidad de la artista

LAURA TRIVIÑO CABRERA
Universidad de Cádiz

Resumen: Nuestro principal objetivo será ofrecer una nueva lectura de la obra *La adoración de la cruz* de Alejandrina de Gessler y Shaw "Madame Anselma" partiendo de la mentalidad de la artista y cómo el contexto personal e histórico supuso una gran influencia a la hora de configurar dicho cuadro costumbrista. Para desarrollar esta nueva lectura, nos basaremos en la hermenéutica de Hans-Georg Gadamer.

Palabras clave: Madame Anselma – hermenéutica – *La adoración de la cruz* – mentalidad – pintura costumbrista – Hans-Georg Gadamer

Abstract: *This study tries to offer a new interpretation of the painting "Adoration of the cross" from Alejandrina de Gesler y Shaw "Madame Anselma". For achieving our objective, we will go into the artist's mentality in depth and discover how her personal context and the historical facts had a great influence in the development of this costumbrist painting. For developing this new interpretation, we will follow the Hans Georg-Gadamer's hermeneutics.*

Key words: *Madame Anselma – hermeneutics – Adoration of the cross – mentality – costumbrist painting – Hans-Georg Gadamer*

Introducción

El trabajo que presentamos ofrecerá una nueva interpretación de la obra de la pintora gaditana Alejandrina de Gessler y Shaw (Cádiz, 1831-París, 1907), conocida en el mundo artístico como *Madame Anselma*, que lleva por título *La Adoración de la Cruz* y que se ubica en el Museo de Bellas Artes de Cádiz. Nos proponemos dar a conocer una investigación en curso que pretende recopilar, revisar y aportar nuevos datos sobre una de las pintoras con mayor repercusión en España y en Francia durante la segunda mitad del siglo XIX. Asimismo, otro de nuestros objetivos será contemplar la contribución femenina a la Historia del Arte Español.

En cuanto a la metodología seguida en este estudio está basada en una estética de la recepción centrada en la hermenéutica gadameriana. Hemos situado el texto en su contexto, o más bien, hemos situado la obra pictórica en el texto vital, es decir, partiendo de las memorias de la artista y del contexto histórico y geográfico en el que vivió, hemos llegado hasta un nuevo sentido de *La Adoración de la Cruz*. Aportamos nuevos significados que se asoman gracias al análisis de

los personajes, sus actitudes, sus vestimentas así como las técnicas empleadas en el cuadro en cuanto a la forma y el color.

La ganancia hermenéutica tras *Recuerdos de Cádiz y Puerto Real*

La adoración de la cruz fue una obra realizada entre los años 1872 y 1878 y que, en 1879, Madame Anselma la envía desde París hasta Cádiz con el propósito de participar en el Concurso Regional organizado por la Sociedad Económica Gaditana de Amigos del País. Con esta pintura al óleo, Alejandrina de Gessler y Shaw lograría la Medalla de Oro.¹ En 1880, la pintora gaditana donará² el cuadro a la Academia de Bellas Artes de Cádiz y posteriormente, el lienzo podría ser visitado en el Museo de Cádiz.

Pues bien, observemos el lienzo, ¿qué nos transmite la imagen pictórica? Partiremos de las consideraciones del filósofo alemán Hans-Georg Gadamer cuando expone cómo:

Lo peculiar de la obra de arte es, precisamente, que nunca se comprende del todo. Es decir, cuando nos acercamos a ella en actitud interrogadora, nunca obtenemos una respuesta definitiva que nos permita decir “ya lo sé”. Obtenemos de ella una información correcta... y nada más. No podemos sacar de una obra de arte las informaciones que guarda en sí hasta dejarla vacía, como ocurre con los comunicados que recibimos. [...]. Una obra de arte nunca se agota. Nunca queda vacía.³

Tras este fragmento, asimilamos la idea de infinitud de interpretaciones que pueden desprenderse de los espectadores y de las espectadoras, que desde su subjetividad, contemplan *La adoración de la cruz*.

Uno de los primeros pasos que hay que emprender para la denominada “ganancia hermenéutica” será lo que Gadamer denomina “la metáfora del empieza a hablar” es decir,

presuponer que, sin nuestro esfuerzo, no hablará, o no se pronunciará del todo lo suficiente. [...] para la obra de las artes plásticas es cierto que hay que aprender a verla, y que no queda ya comprendida – esto es, experimentada como respuesta a una pregunta – por la ingenua mirada a la totalidad intuitiva que uno tenga delante. Tendremos que “leerla”, tendremos incluso que deletrearla hasta poder leerla⁴.

De esta manera, llegaríamos hasta la definición del propio concepto de “hermenéutica” en el ámbito artístico, entendido como «el arte de dejar que algo vuelva a hablar». Pues bien, para llegar a entender *La adoración de la cruz* debemos hacer el esfuerzo por observar cada detalle en

1. Archivo Histórico Municipal de Cádiz. Acta de la Sesión Extraordinaria, Pública y Solemne celebrada por la Sociedad Económica Gaditana de Amigos del País para la proclamación de los premios adjudicados en la Exposición Regional, el 19 de octubre de 1879. Cádiz. Imprenta de la Revista Médica, de D. Federico Joly. 1880.

2. OSSORIO Y BERNARD, M.: *Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX*, Ed. Giner. Madrid, 1975, p. 285.

3. GADAMER, Hans-Georg (1986): *Verdad y método II*, Ed. Sígueme. Salamanca, 2010, p. 15.

4. GADAMER, Hans-Georg (1985): *Estética y Hermenéutica*, Ed. Tecnos. Madrid, 2006, p. 259.

el cuadro y deducir que se está mostrando en él. Así pues, llegaremos hasta un primer nivel de comprensión que es el que se ha ofrecido a la espectadora y al espectador hasta el momento en catálogos. Estaríamos ante una lectura como ésta:

La escena que esta obra representa nos devuelve una imagen bastante popular de la liturgia del Viernes Santo. Lo común era que este acto se llevase a cabo en la entrada en otro lugar. En este lienzo parece que el acto se está realizando en aquel lugar y delante del cancel que separa el altar mayor de la nave. Así, un grupo de fieles se aproximan por la derecha y esperan su turno para adorar la cruz. Entre ellos hay una joven sirvienta que lleva a un niño, un clérigo con las Sagradas Escrituras y, al fondo, otras mujeres y hombres de carácter más abocetado. En primer término, una señora que viste de luto se dispone a besar la cruz. Junto a ella, y de espaldas al espectador, se encuentra una niña vestida con un precioso traje azul. En el centro de la composición se dispone la mesa con tapete rojo y textura aterciopelada sobre la que se encuentra la venerada cruz apoyada en un cojín y sostenida por uno de los dos ministros. Este ámbito, sagrado y suntuoso, recibe el haz luminoso que se difumina candorosamente por el espacio circundante, creando zonas de sombras en los laterales del cuadro y al fondo, tanto detrás del cancel por donde abandonan este lugar los fieles, como en el lado opuesto donde esperan otros para adorar la cruz. Al lado de este espacio, y junto a la mesa, se encuentra un alabardero con uniforme y tricornio.⁵

Esta manera de situarnos ante *La adoración de la cruz* se correspondería con la calificación gadameriana de “una ganancia hermenéutica muy moderada”, en el sentido de que nos han descrito la imagen pero realmente podríamos decir que ¿hemos comprendido lo que nos quería transmitir la pintora?,

¿se reduce realmente la tarea de interpretar esta [...] pintura a interpretarla iconográficamente? [...] ¿Qué pregunta debemos alcanzar para poder decir: “ahora lo he comprendido mejor”? ¿Cómo convergen entonces estas dos preguntas: la pregunta que, teoría del arte, llamamos iconográfica (literalmente: la descripción del icono, de lo representado, lo copiado), y la otra pregunta: ¿qué nos “dice” el cuadro, incluso cuando, como en este caso, no sabemos cuál es el contenido iconográfico del cuadro?⁶.

Nuestro propósito será desvelar la última cuestión, aunque si bien, podemos decir que en el caso de *La adoración de la cruz* está bien situada su temática: la Semana Santa. ¿Cómo lograremos llegar hasta el interrogante planteado? Como señala Gadamer, la obra de arte nos “arrastra a la conversación”. Se establece una especie de diálogo espectador/a – pintora a través de la fusión de horizontes. Y esta conversación será posible gracias a los *Recuerdos de Cádiz y Puerto Real*. Se

5. CIRICI NARVÁEZ, Juan Ramón: “La pintura costumbrista en el Museo de Cádiz” en *La Pintura Costumbrista en el Museo de Cádiz*, Ed. Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, p. 40.

6. GADAMER, Hans-Georg (1985): *Estética y Hermenéutica*, Ed. Tecnos. Madrid, 2006, p. 258.

trata de la autobiografía de la pintora Madame Anselma firmada bajo el seudónimo “Fulana de Tal”. Tras la lectura de las memorias de infancia y de adolescencia, comprendidas entre los años 1841 y 1850, podemos ofrecer una re-lectura de *La adoración de la cruz*.

Para empezar, la imagen nos ofrece en el centro del cuadro la figura de una mujer de alta condición social vestida de luto y acompañada de su hija con traje de terciopelo azul. Es curioso cómo las dos mujeres que se sitúan tras los monaguillos y que ya habrían besado la cruz, parecen murmurar y mirar atentamente a la mujer que en ese momento está besando la cruz. Leyendo los recuerdos de Madame Anselma nos percatamos de sus siguientes palabras:

El Jueves Santo, para ir a visitar los sagrarios, era el día en que salía a lucir todo lo más lujoso que en mantilla había, y también, a pesar de lo severo del día salían del fondo del cobre los más hermosos abanicos y los más ricos rosarios y camándulas. Abanicos como en Andalucía, pocos se encuentran, por quedar éstos en las familias como las alhajas; y así se ve tanta maravilla como ostentan sus dueñas, sobresaliendo los de concha con incrustaciones de oro y plata, y pañes pintados sobre cabritilla, algunas verdaderas obras de arte. [...]. Además de los ricos abanicos, otro de los lujos de los gaditanos era, y debe seguramente ser aún, los rosarios. Algunos eran verdaderas alhajas.⁷

Podría desprenderse que la Semana Santa sería un momento muy propicio para mostrarse ante los demás, elevar la superioridad de la clase burguesa gaditana a través de la vestimenta y de las posesiones. Este hecho se corrobora en la descripción que efectúa la pintora en un capítulo dedicado al Jueves Santo y que, nos invita a pensar que la escena costumbrista estaría representando tal día.

Continuemos analizando los personajes. Existen dos figuras en primer plano que no fijan su mirada en la rica señora. Hablamos del cura con ojos cerrados y en actitud reflexiva y religiosa; y la sirvienta que dirige una tierna mirada hacia el niño. ¿Qué podríamos deducir de la manera en la que la artista ha querido pintar a ambos personajes? Si tenemos en cuenta la mentalidad de la artista, para Madame Anselma que vivía en una “familia tradicional”, según sus propias palabras, el papel de las criadas era crucial no sólo por los excelentes servicios prestados, sino fundamentalmente por el cariño y el amor que les profesaban tanto a sus tres hermanos como a ella. Este vínculo provocaba que la pintora las considerase como parte de su familia. La influencia y los buenos recuerdos de las sirvientas era tal, que el nombre más repetido en sus *Recuerdos de Cádiz y Puerto Real* será el de su sirvienta María:

Como jefe de la tribu, teníamos una excelente mujer llamada María, pero que nunca fue sino Mariquita para toda la casa, sin embargo de sus treinta años y pico. Nos había visto nacer a todos, y muy seca en todos conceptos, nos infundía cierto

respeto, aunque nos quería muchísimo; era el verdadero edecán de nuestra madre, que la apreciaba en extremo.⁸

Este hecho nos lleva a pensar que la artista concede mucha mayor importancia a la presencia de la sirvienta de la que en un principio, la primera lectura podría ofrecernos. Es más, se aprecia el siguiente dato. Alejandrina de Gessler y Shaw era conocida como Madame Anselma y en lo que se refiere a la Academia de Bellas Artes de Cádiz, se referían a ella como la Académica de Honor Alejandrina de Gessler y Lacroix⁹; sin embargo, llama la atención cómo se identifica para presentar este cuadro: María Anselma. ¿Podría tener relación con la representación de su sirvienta de la niñez María?

En cuanto al cura, también podríamos decir que alude a los recuerdos de infancia de la pintora: «el excelente sacerdote era también buenísimo con nosotros, prestándose a tolerar nuestras numerosas travesuras»¹⁰.

Por otra parte, tendríamos el espacio en el que sucede la acción del cuadro: la iglesia. Como se puede comprobar en su biografía¹¹, Alejandrina de Gessler y Shaw era una mujer profundamente religiosa. Además, participaba intensamente de todas las festividades religiosas. Festividades que dejaron tal impronta en la pintora que llegaría a expresar lo siguiente:

¿Quién adivinaría cuál es en un París y en mi edad, por mi desgracia ya respetable, mi mayor distracción al llegar la primavera? Hay que confesarlo; es cultivar macetas. ¿Y de qué? De pino y de albahaca. ¿Y por qué? [...] porque ver el pino y la albahaca, es para mí como estar volviendo a ver refractado cual en un espejo, haciéndome retroceder hasta el mismo Cádiz de mi tiempo, un inolvidable recuerdo. Creo encontrarme de nuevo, y más bien que en otras, en las iglesias del Carmen y de Santiago, donde tantas veces iba al jubileo con mi madre. Allí me quedaba largos ratos contemplando aquellos hermosos altares resplandecientes de cirios encendidos, delante del Santísimo, rezando con fervoroso ahínco, y admirando el poético ornato de la Iglesia. ¡Qué claro veo los plumosos haces de pino cuyo claro verde alternaba con el más oscuro de las acopadas macetas de albahaca que adornaban los escalones del altar mayor! Luego, llegan a mis oídos los cantos de múltiples canarios que en doradas jaulas cuelgan de la bóveda completando la decoración del santuario. ¡Ay! ¡Iglesias mías, quién os tuviese aquí! ¡No lo estáis, pero eso no quita que, como si así fuera, todo lo estoy viendo, oliendo y oyendo! ¡Y todo gracias a mis macetas de pino y de albahaca! ¡Por eso las cultivo!...¹²

8. FULANA DE TAL: *Recuerdos de Cádiz y Puerto Real (1841-1850)*, Ed. Garnier Hermanos, París, 1899, p. 19.

9. Apellido de su marido, Carlos Lacroix, vicecónsul de Francia.

10. FULANA DE TAL: *Recuerdos de Cádiz y Puerto Real (1841-1850)*, Ed. Garnier Hermanos, París, 1899, p. 5.

11. MAYORAL Y PARRACÍA, Pedro: *Doña Alejandrina Gessler (Mme. Anselma Lacroix). Su biografía y sus obras*, 1908.

12. FULANA DE TAL: *Recuerdos de Cádiz y Puerto Real (1841-1850)*, Ed. Garnier Hermanos, París, 1899, p. 4.

Con todos estos datos, nos atreveríamos a interpretar que el espacio es identificado con una iglesia de Cádiz – a diferencia de la opinión de Pelayo Quintero¹³ que sitúa la iglesia en París –; la mujer que ocupa el lugar central del cuadro y besa la cruz sería la madre de la pintora; y por último, la niña, que da la espalda a la espectadora o el espectador, sería nada más y nada menos que Madame Anselma.

Tras haber entrado en diálogo con la obra pictórica a través de las memorias de la artista, podemos decir que la “nueva ganancia hermenéutica” conseguida nos muestra cómo el cuadro se convierte en la plasmación de la mentalidad infantil y adolescente de Madame Anselma. No se trata de un simple cuadro costumbrista en el que se plasma la escena del Jueves Santo sino de una imagen re-vivida por la pintora en sus años en Cádiz. Madame Anselma se sirve del lienzo para “retroceder hasta el mismo Cádiz de mi tiempo, un inolvidable recuerdo” como declararía sobre el motivo por el que cultiva macetas de pino y albahaca. La imagen pictórica del Jueves Santo tiene el efecto de una fotografía del pasado.

Conclusiones

Esperamos haber ofrecido una nueva perspectiva a la hora de enfocar la interpretación de un cuadro, aunque debemos tener presente que – desde nuestro punto de vista – la obra de arte ofrece múltiples lecturas dependiendo del espectador/intérprete y de la espectadora/intérprete y desde el horizonte espacio-temporal en el que estén realizando dichas lecturas. Terminamos este estudio con el siguiente fragmento de Gadamer que arrojará cierta luz sobre las posibilidades de la hermenéutica en la historia del arte:

cabe preguntarse con escepticismo si un concepto semejante de obra de arte, abierta siempre a nuevas interpretaciones, no pertenecerá al mundo de una formación estética de segundo orden. ¿No es la obra – eso que llamamos obra de arte – en su origen, portadora de una función vital con significado en un espacio cultural o social y no se determina sólo en él plenamente su sentido? Sin embargo, me parece que también se le puede dar la vuelta a la pregunta. ¿Es que realmente una obra de arte procedente de mundos de vida pasados o extraños y trasladada a nuestro mundo, formado históricamente, se convierte en mero objeto de un placer estético-histórico y no dice nada más de aquello que tenía originalmente que decir? Es en esta pregunta donde el tema “estética y hermenéutica” cobra la dimensión de su problematicidad más propia¹⁴.

Bibliografía

Archivo Histórico Municipal de Cádiz. Acta de la Sesión Extraordinaria, Pública y Solemne celebrada por la Sociedad Económica Gaditana de Amigos del País para la proclamación de

13. QUINTERO Y DE ATAURI, Pelayo: *Museo de Bellas Artes de Cádiz*, Ed. Thomas. Barcelona, 1926, p. 9.

14. GADAMER, Hans-Georg (1985): *Estética y Hermenéutica*, Ed. Tecnos. Madrid, 2006, p. 56.

los premios adjudicados en la Exposición Regional, el 19 de octubre de 1879. Cádiz. Imprenta de la Revista Médica, de D. Federico Joly. 1880.

CIRICI NARVÁEZ, Juan Ramón: “La pintura costumbrista en el Museo de Cádiz” en *La Pintura Costumbrista en el Museo de Cádiz*, Ed. Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía.

FULANA DE TAL: *Recuerdos de Cádiz y Puerto Real* (1841-1850), Ed. Garnier Hermanos, París, 1899.

GADAMER, Hans-Georg (1986): *Verdad y método II*, Ed. Sígueme. Salamanca, 2010.

— (1985): *Estética y Hermenéutica*, Ed. Tecnos. Madrid, 2006.

MAYORAL Y PARRACÍA, Pedro: *Doña Alejandrina Gessler (Mme. Anselma Lacroix). Su biografía y sus obras*, 1908.

OSSORIO Y BERNARD, M.: *Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX*, Ed. Giner. Madrid, 1975.

QUINTERO Y DE ATAURI, Pelayo: *Museo de Bellas Artes de Cádiz*, Ed. Thomas. Barcelona, 1926.



Figura. 1.- MADAME ANSELMA. *La adoración de la cruz* (1872-1878).
Óleo sobre lienzo. 64 cm x 82 cm. Museo de Cádiz.

La comunidad de artistas vascos en los años setenta, el reflejo de una sociedad en transición

MIREN VADILLO EGUINO

Universidad País Vasco, Euskal Herriko Unibertsitatea

Resumen: Los cambios políticos y sociales que se produjeron en España en los años setenta tuvieron su reflejo en la cultura y el arte. En el caso específico del País Vasco, la comunidad de artistas vascos demostraron una pertenencia a su sociedad a través de acciones colectivas y de otras obras más individualistas. Siempre con el objetivo de trabajar por mejorar su comunidad e implicándose con las cuestiones más relevantes del periodo, los artistas vascos evidenciarán la tensión que existía entre su creatividad individual y las necesidades del grupo. En sus obras se reconocerá la mentalidad, las inquietudes y el ambiente que se vive en esos momentos de transición, donde la estética se entremezcló con las reivindicaciones sociales y políticas, llegando a identificarse en un todo.

Palabras Clave: Transición Española. Jorge Oteiza. Escuela Vasca. Comunidad. Reivindicaciones.

Abstract: *The political and social changes that happened in the seventies in Spain, had his reflect on the culture and the art. In the sppecific case of the Basque Country, the comunnity of basque artists demonstrated that they belonged to their society through their colective actions and other works more individualistic. Always with the objective of work to improve their comunnity and involving with the most relevant questions of the period, the basque artists showed the tension that was between their individual creative and the necessities of the group. In their works it can see the mental-ity, the disquiets and the ambient of that moments of transition, where the aesthetics was interweaved whith the social and politics requests, like be only one thing.*

Key Words: *Spanish Transition. Jorge Oteiza. Escuela Vasca. Comunnity. Requests.*

1. Introducción. Los años setenta

Como bien es sabido, los años setenta se configuraron como un periodo clave de la historia reciente de España, tanto en el plano político como en el cultural. La complicada transición entre el final de la dictadura franquista y el inicio de la democracia dio como resultado un panorama inigualable en todos los ámbitos. Entre ellos, la escena creativa tuvo un papel relevante ya que no permaneció ajena a los conflictos, sino que los recreó basándose en su capacidad para elaborar nuevas formas de entendimiento. En este sentido, lo cultural se apropió de cualquier reivindicación social o política para apoyarla y reafirmarla con su expresión plástica. Los artistas, como parte activa de su comunidad estaban comprometidos con la misma, se

implicaban con sus cuestiones y se erigían en sus portavoces. En sus obras reflejaban tanto la mentalidad de la época como las tensiones del momento, y es que como señala Marchán Fiz, “el hombre en grupo se convierte en un acontecimiento, en un nuevo objeto del saber”¹.

Durante toda la década de los setenta, las experiencias creativas obtuvieron un gran empuje gracias a que en este momento “arte, cultura y política se fusionaban en una dinámica social y vanguardista”². Ello vino motivado en cierto modo, por el momento de ilusión que empezaba a vislumbrarse desde comienzos del decenio, con un nuevo ambiente político que resultaba más favorable en todos los ámbitos de la cultura. El creer poder cambiar las cosas a través de sus actos alentaba a los artistas a permanecer unidos y así luchar juntos en aras de conseguir nuevos objetivos.

Conviene recordar que este periodo es verdaderamente efervescente porque supone el fin y posterior cambio de un régimen autoritario a otro de signo democrático. En el caso específico del País Vasco la instauración de la dictadura franquista supuso la represión de la lengua y la cultura autóctona en nombre de una única identidad nacional que pretendió englobar la diversidad de toda la península. De tal manera que el desarrollo de la vida cultural vasca no fue fácil; ese reduccionismo, paradójicamente, lo que provocó fue que la cultura se modulase por tensiones y rupturas que demandaban libertad tanto en el plano político como en el creativo. No obstante, es destacable el cambio que se produjo en la evolución cultural de la década con la instauración de la democracia, consagrada en la Constitución y en los Estatutos de Autonomía regionales, que configuraron un estado radicalmente diferente³. Todas estas características favorables para la cultura, en el País Vasco, se hicieron patentes en una serie de iniciativas artísticas que van a tener como objetivo principal recuperar una cultura popular perdida y por ende, reflejar las nuevas inquietudes y la nueva situación de la sociedad.

En este estado de cosas, nuestro objetivo es conocer, por un lado, la situación del colectivo de artistas que trabajaban en el País Vasco ya que, durante prácticamente todo el decenio, van a intentar mantenerse unidos en comunidad para velar mejor por sus intereses y los de su sociedad. Asimismo, por otro lado, tenemos que descubrir cómo estos artistas también se aplicaron individualmente y excepcionalmente a plasmar y analizar algunas de las cuestiones más acuciantes de la región geográfica que les vio nacer. Sus obras mostrarán una lectura significativa de la mentalidad del momento y a través de ellas reafirmarán su pertenencia a una sociedad.

2. La comunidad de artistas vascos en los años setenta

A lo largo de toda la década que nos concierne, el grupo de artistas que trabajaban en el País Vasco participaron de manera colectiva en algunos acontecimientos artísticos importantes. A

1. S. Marchán Fiz, *La estética en la cultura moderna*, Madrid, Alianza, 1987; p. 164.

2. F. Golvano, “La acción heteróclita. Notas sobre el irrepertible calidoscopio creativo y disidente de los setenta en Euskadi”, *Disidencias otras: poéticas y acciones artísticas en la transición política vasca: 1972-1982*, [Cat. Exp.], San Sebastián, Diputación Foral de Guipúzcoa, 2005; p. 17.

3. Para conocer más véase: J. P. Fusi, *Un siglo de España. La Cultura*, Madrid, Ediciones de Historia, 1999.

través de asambleas, grupos y reuniones intentaron mantenerse unidos para aunar esfuerzos y así poder reivindicar objetivos comunes y mejorar su comunidad. Es importante analizar los esfuerzos de estos artistas, ya que sus acciones evidenciaban la tensión entre su creatividad individual y las necesidades colectivas. Estos conflictos, junto a viejos intereses y desavenencias de diverso calado, son los que provocarán que poco a poco se pierda el interés por trabajar colectivamente, lo cual derivará en una individualidad propia de la posmodernidad del siguiente decenio.

Para comprender todas estas actividades deben conocerse los precedentes que motivaron en el contexto vasco ese afán por mantenerse unidos. Para ello hay que tener en cuenta el importante componente ideológico de uno de los artistas vascos más influyentes del momento: el escultor Jorge Oteiza⁴. Tanto sus obras como sus teorías provocaron que en el País Vasco se canalizara un afán renovador cultural y artístico por todo lo autóctono, que impulsó a adquirir una completa conciencia de pertenencia a una comunidad peculiar y diferenciada. Una de las consecuencias más relevantes de estas teorías, en el ámbito artístico, fue la puesta en marcha a mediados de los años sesenta del Movimiento de Escuela Vasca⁵, una realidad artístico-social de gran importancia y que a pesar de su brevedad, logró un alcance notable hasta bien entrados los años ochenta⁶. Su origen vino motivado por las inquietudes oteicianas junto con las ideas de Agustín Ibarrola y el interés de un grupo de artistas guipuzcoanos por cambiar el panorama artístico vasco. Su mayor objetivo era reunir a los artistas vascos de todas las provincias vascas y con esa intención se puso en marcha en 1966⁷. Hay que apreciar que son unos años en los que el asociacionismo artístico estaba todavía vigente, ya que toman como referencia a grupos españoles que habían tenido cierta repercusión como “*Dau al Set*” en Cataluña o “El Paso” en Madrid.

La manera en la que iban a reunirse todos los artistas era en forma de grupos, uno para cada territorio de Euskal Herria⁸ que se irían dando a conocer por medio de exposiciones en cada una de las capitales de las provincias. El objetivo final era concurrir todos en Pamplona y pedir allí la creación de una Universidad Vasca. Como vemos las aspiraciones de los creadores están relacionadas con un servicio a la sociedad: solucionar la falta de una universidad propia en la región. A

4. Jorge Oteiza (1908-2003), al ser el único superviviente de la vanguardia vasca de los años 30, se configuró con su obra y sus ideas en la figura principal de la vanguardia vasca de los años 60. Con la publicación de su *Quousque Tandem...!* Ensayo de interpretación estética del alma vasca, Zarautz, Auñamendi, 1963; asentó las bases para la definición de un estilo propio de vanguardia en el País Vasco enraizado en la prehistoria vasca. Dicho libro ejerció una gran influencia en los artistas de los años sesenta y de los setenta ya que para 1975 había sido reeditado tres veces.

5. Son varios los estudios sobre este fenómeno, destacamos, entre otros: A. M. Guasch, *Arte e ideología en el País Vasco: 1940-1980. Un modelo de análisis sociológico de la práctica pictórica contemporánea*, Madrid, Akal, 1985; *Arte y artistas vascos en los años sesenta* [Cat. Exp.], San Sebastián, Diputación Foral de Guipúzcoa, 1995.

6. Además de los trabajos citados, puede consultarse en relación a los años setenta: S. Marchán Fiz, “La Escuela Vasca en el escenario del arte español de los setenta”, en *Laboratorios 70. Poéticas/políticas y crisis de la modernidad en el contexto vasco de los setenta*, [Cat. Exp.], Bilbao, Diputación Foral de Bizkaia, 2009; pp. 81-90.

7. El punto de arranque de este movimiento fue la exposición del grupo *Gaur* en San Sebastián en 1966. Fig. núm. 1.

8. Por orden de aparición eran los grupos: *Gaur* (Hoy) en Guipúzcoa, *Hemen* (Aquí) en Vizcaya, *Orain* (Ahora) en Álava, *Danak* (Todos) en Navarra y *Baita* (También) para Iparralde, (zona vasca en el sur de Francia).

pesar de que se realizó un llamamiento a los artistas actuales de todas las tendencias, la realidad no fue tal, ya que en cada grupo sus miembros se ordenaron estéticamente de forma dispar. Estas diferencias junto con otras desavenencias individuales y viejas querellas políticas⁹ provocaron la disgregación de este movimiento que apenas contó con un año de vida¹⁰.

Tras la crisis de los grupos de Escuela Vasca, se fue desarrollando en el artista vasco un proceso de proyección individual que intentaba enlazar con las vanguardias que se estaban dando en el ámbito nacional e internacional. Aún y todo, van a sucederse intentos por mantener esa unión durante prácticamente toda la década. Ya para comienzos de la misma se concretaron una serie de grupos, sobre todo en la zona vizcaína, que desarrollaron un arte de investigación y experimental¹¹. Sin embargo, fueron grupos centrados más en una unión estética y formal y no tanto en transformar la sociedad. De manera análoga, se dieron otras pequeñas agrupaciones pero que como expone Maya Aguiriano, sólo eran amagos de agrupación que no pasaron de ser “cenas de inauguración y la participación en exposiciones colectivas”¹².

A pesar de todo, la intención de la Escuela Vasca había estado marcada más que por el afán de una unión utópica de artistas con un lenguaje artístico común, por el deseo de que el artista adquiriese un compromiso con su sociedad, que se mostrase dispuesto a transformarla y de ese modo, pudiese crear un nuevo ambiente y un nuevo estado anímico en el País Vasco. Esta preocupación militante de transformación de la sociedad tuvo un calado muy fuerte y continuó en la década de los setenta de una manera, quizás, más acusada. Se mantuvo en las diversas asambleas de artistas vascos en las que la unión en comunidad prevalece frente a la individualidad y también en su participación en las diversas muestras y semanas culturales que tenían lugar por toda la geografía vasca. En ellas se daba buena cuenta del interés por mostrar el arte a la sociedad con conferencias, actuaciones musicales y diversos actos culturales. Además solían albergar una muestra de arte vasco, a la que acudían los artistas más importantes del momento¹³. Estas actividades se encontraban vinculadas a una ideología reivindicativa en favor de una identidad nacional basada en la cultura.

Un espíritu similar imbricaba las reuniones que se sucedieron con motivo de las exposiciones de arte vasco más relevantes celebradas sobre todo en la primera mitad del decenio. La configura-

9. F. Golvano, “Gaur: Una constelación heteróclita y postrera de las vanguardias vascas”, en *Constelación Gaur. una trama vanguardista del arte vasco*, [Cat. Exp.], Vitoria, Caja Vital Kutxa, 2004; p. 12.

10. Los problemas comenzaron en la exposición de Vitoria. Como consecuencia, no se puso en marcha la muestra de los navarros y por lo tanto no llegaron a Pamplona, como era su intención. El grupo francés no llegó a configurarse.

11. Fueron Nueva Abstracción (1969-1971), *Zue* (“Fuego”) (1969) e *Indar* (“Fuerza”), (1970); así como *Ikutze* (1973-1974) y *Gorutz* (“Hacia arriba”) (1974-1975).

12. M. Aguiriano, “Los años setenta”, en *Pintores vascos en las colecciones de las Caja de Ahorros*, [Cat. Exp.], vol. VII, San Sebastián, Bilbao Bizkaia Kutxa, Guipúzcoa Donostia Kutxa, Caja Vital Kutxa, 1996; p. 12.

13. Sirvan de ejemplo las muestras de arte vasco celebradas en las Quincenas Culturales de Tolosa de 1972 y 1973, con obra de entre otros, Eduardo Chillida, Jorge Oteiza, Rafael Ruiz Balerdi, Néstor Basterretxea o Remigio Mendiburu.

ción de las mismas fue uno de los campos que más acaparó la atención de las asambleas de creadores vascos por la importancia de mostrar el arte vasco tanto en el ámbito nacional como en el internacional. A través de estas exposiciones se pretendía oficializar y ratificar el arte vasco en las creaciones de los seleccionados. Así sucedió en dos acontecimientos importantes a nivel internacional como fueron los Encuentros de Pamplona en 1972 y la Bienal de Venecia en 1976. En ambas ocasiones, el problema de la selección y los objetivos a alcanzar fueron las cuestiones a debatir. En el caso de Pamplona, la celebración de la muestra de arte vasco en el marco de un acontecimiento tan relevante terminó en un tremendo fracaso por las polémicas que surgieron¹⁴. Fue la primera confirmación oficial de la incapacidad de los artistas vascos por sostener una unión de claro componente romántico. Posteriormente, con motivo de unas jornadas sobre Euskadi dentro del marco de la Bienal de Venecia de 1976¹⁵, volvieron a demostrar la dificultad de resolver las tensiones ideológicas del momento y patentizaron una incapacidad por mantenerse unidos.

Igualmente, bien entrada la segunda mitad de la década, y por consiguiente con una situación nueva y favorable, hubo otros intentos de asociacionismo centrados no tanto en muestras sino en promover y defender una cultura vasca. Aunque no tuvieran una prevalencia destacada denotan la inquietud colectiva que tienen los creadores vascos todavía en estos años. Entre ellos destacó, en 1975, el intento de un grupo de jóvenes artistas por reunir a una treintena de artistas de vanguardia y así aunar esfuerzos y dinamizar la situación artística vasca. El objetivo principal era potenciar el arte vasco y el resto de aspectos culturales relacionados con el mismo. Se denominaron “Convergencia de Jóvenes Artistas Vascos” y a su cabeza estaba el pintor Daniel Txopitea¹⁶. Proyectaron una serie de reuniones para analizar su puesta en marcha, la estructura de la organización y las actividades a realizar, entre las que destacaban el contar con instalaciones donde poder difundir y producir obras, promover exposiciones, así como resolver la situación de la Escuela de Arte de Deba, un centro dedicado a las enseñanzas artísticas que en 1976 estaba en plena crisis¹⁷. Para lograr sus objetivos, entablaron contactos con otros equipos culturales que se estaban poniendo en marcha en otras localidades y de esa forma trabajar conjuntamente por gestionar ordenadamente todas las actividades en el País Vasco. Era el caso de *Enkoari*¹⁸, otra tentativa de aglutinar la actividad cultural vasca, pero en este caso, desde la localidad vasco-francesa

14. M. Vadillo Eguino, “Los Encuentros de Pamplona de 1972: La Exposición de Arte Vasco como paradigma de un acontecimiento”, en *Actas del XII Coloquio de Arte Aragonés*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 2009; pp. 667-682.

15. Una vez finalizada la Bienal de Venecia tuvieron lugar del 22 al 24 de octubre las jornadas “Euskadi en la Bienal”, donde pudieron verse tanto cine experimental como espectáculos de música vasca.

16. Artista miembro del grupo *Gorutz* de Eibar, primera sede de este grupo. Para conocer mejor la historia de esta agrupación puede consultarse: J. A. García Marcos, *Los miembros de la Asociación Artística de Guipúzcoa en la historia reciente de la plástica vasca*, San Sebastián, Asociación Artística de Guipúzcoa, 1999; pp. 75-98.

17. Pretendían mejorar el funcionamiento de la Escuela de Arte de Deba, una experiencia innovadora que empezó en 1969 gracias a la iniciativa de su alcalde, las ideas de Jorge Oteiza y el apoyo económico de la Asociación Ostolaza.

18. Nombre formado por las tres declinaciones de los verbos en euskera: pasado –en, futuro –ko y presente –ari; Enkoari.

de Sara. Su propósito era constituirse en una “Compañía de artistas vascos, cuyo objetivo será la promoción del artista y el arte vascos a escala internacional”¹⁹. Con el abogado Jesús Idoeta al frente, tuvo un especial interés por desarrollar el euskera y todas las manifestaciones culturales, prueba de ello es que estaba apoyado por la rúbrica tanto de artistas plásticos reconocidos como Oteiza, como por músicos como Mikel Laboa o José Luis Isasa. Organizaron algunos actos importantes como la Primera Semana Vasca de Cine en 1976 en San Juan de Luz y los Encuentros Sonoros en Sara en 1977. A excepción de la celebración de éstos y otros actos menores; estas dos asociaciones, “Convergencia de jóvenes artistas” y *Enkoari*, -aunque más acusadamente la primera-, en el ámbito artístico, no pasaron de ser meras gestiones para poner en marcha proyectos que no llegaron nunca a materializarse. La dificultad de unir a las diferentes individualidades estéticas bajo una misma comunidad era uno de los escollos a superar, así como lo complicado de organizarse administrativamente.

3. El arte reflejo de una sociedad en transición

Como hemos visto, en este periodo el artista vasco va a participar de manera colectiva de los problemas de su comunidad. Sin embargo, individualmente, también va a interpelar por el mundo en el que vive a través de algunas obras que reflejarán las inquietudes y reivindicaciones que la sociedad vasca tiene en esos momentos. A través de las mismas, no sólo demuestran su implicación y pertenencia a una realidad concreta, sino que además aportan una expresión plástica que identifica y prestigia los conflictos. La mayoría de los creadores que en los años sesenta formaron parte del Movimiento de Escuela Vasca, tienen en el siguiente decenio una trayectoria consolidada con gran prestigio, premios y diversas exposiciones internacionales²⁰. Este reconocimiento es más que notable en la sociedad vasca y por ello tienen una responsabilidad con la misma. En sus obras, recogerán su experimentación estética pero con unas ideas disidentes y acordes con los tiempos en los que viven. Vamos a dividir algunos ejemplos en los que se distinguen estas características en dos grupos: los relacionados con lo social y aquellos más centrados en lo político.

● 3.1. Obras con inquietudes sociales

Tanto en el País Vasco como en el resto de España, los años setenta fueron unos años efervescentes en el campo social. En 1970, a pesar de que la violencia y la represión de años anteriores había disminuido, seguían existiendo numerosas trabas a algunos aspectos sociales. El antecedente estético en el aspecto reivindicativo a través del arte fue el movimiento de Estampa Popular,

19. R. Mendiburu, J. A. Sistiaga, J. Oteiza, J. L. Zumeta, R. Ruiz Balerdi, X. Morrás, M. Laboa, J. L. Isasa, V. Larrea, G. Govanarse, Asociación Enkoari, 24 septiembre 1976.

20. Podemos citar entre otros a Oteiza, Chillida, Ibarrola, Balerdi, Mendiburu, Basterretxea, Zumeta, Sistiaga o Larrea.

cuyo grupo en Vizcaya había tenido a Agustín Ibarrola a la cabeza²¹. Con una dinámica socializante del arte, desarrollaron temas que indagaban en la situación alienante del mundo del trabajo, denunciando y promoviendo un cambio. Ibarrola, junto al resto de artistas vizcaínos miembros del grupo continuarán esta senda abierta años antes y serán el germen de otras experiencias estéticas y reivindicativas.

Además de los movimientos feministas o antimilitares, uno de los conflictos que durante todos los años setenta acapararon una atención singular en el ámbito vasco fueron las cuestiones ecológicas. Su mayor énfasis estuvo en el problema de la energía nuclear ya que en 1972 la Dirección General de Energía de España autorizó la instalación de una central nuclear en la cala de las Basordas en el pueblo costero vizcaíno de Lemoiz²², con lo que sería la primera de una serie de equipamientos que tendrían su sede a lo largo de la costa vasca²³. Las reacciones comenzaron con la movilización de los propios pueblos afectados, y poco a poco se fueron formando grupos ecologistas que promovían conferencias y movilizaciones para conseguir paralizar las obras²⁴. La gran repercusión social que obtuvo el movimiento antinuclear llegó también a la creación plástica y dos de los escultores más importantes del mundo en esos momentos, Jorge Oteiza y Eduardo Chillida ilustraron el problema con sus obras.

El primero de ellos, Jorge Oteiza quien había abandonado la práctica artística en 1958, retomó en estos años las series de escultura que le habían quedado incompletas en su Laboratorio de Tizas. De una pequeña obra experimental que había trabajado en 1957, surgió en 1973 la obra en piedra “Estela funeraria señalando la proximidad de Lemoniz” (Fig. núm. 2). A través de formas geométricas que provocaban desocupaciones vacías formaba una escultura con forma de flecha que señalaba, es decir, denunciaba un lugar con un posible futuro en el que la muerte tenía su espacio ocupado. Realizaba un paralelismo con la forma de las estelas, unas piezas antiguas funerarias que en el País Vasco tenían un gran simbolismo²⁵. Para Oteiza estas centrales iban a provocar que se destruyese “lo único que nos queda para desaparecer totalmente, nuestro territorio físico”²⁶. Junto a otra obra similar de la misma fecha, “Estela funeraria para un lugar (Iciar)

21. Estampa Popular de Vizcaya había surgido en 1962. V. García-Landarte Puertas, “Estampa Popular de Vizcaya. El realismo social de los años 60 del País Vasco”, en *Revisión del Arte Vasco entre 1939-1975*, Ondare, Cuadernos de artes plásticas y monumentales, núm. 25, San Sebastián, Eusko Ikaskuntza, 2006; pp. 393-401.

22. “Iberduero construirá una central nuclear en Lemoiz”, *La Voz de España*, [San Sebastián], 7 de julio de 1972; p. 28.

23. Ya en septiembre de 1973 Iberduero solicitó autorización para instalar reactores nucleares en Deba, Ea y Bergara.

24. Para conocer mejor los avatares que se dieron en la paralización de Lemoiz: Eguzki, *Lemoiz, 1972-1987*, s.l., 1987.

25. Muchos artistas trabajaron el tema de la estela con una estética contemporánea. Eduardo Chillida o Néstor Basterretxea quisieron conectar con este vestigio primitivo vasco y funerario en sus esculturas.

26. J. A. García Marcos, *Historia de una inquietud. Tres décadas en torno al escultor Jorge Oteiza 1974-2003*, San Sebastián, Txertoa, 2003; p. 43.

en el paisaje vasco²⁷ parte del interés por desenmascarar las intenciones de Iberduero²⁸ en fechas tempranas. El propio artista explica la importancia de concienciar al pueblo diciendo: “[...] Nos queda un único objetivo de interés para todos y de urgente preocupación, creo que es el de nuestra defensa física (centrales nucleares cuyo emplazamiento y cuyo futuro es el mismo, el desierto), la defensa territorial, ecológica de nuestro país²⁹”.

Sobre el mismo tema, pero con una intención diferente, Eduardo Chillida fue el encargado de realizar el logotipo de la “Comisión de defensa de una costa vasca no nuclear”, una organización fundada en 1976 para luchar contra los proyectos de levantar más centrales en el País Vasco y Navarra. Partiendo de una estética similar a sus trabajos escultóricos, creó un símbolo a través de tres trazos gruesos, como ganchos, que englobaban las palabras, diferentes según el lugar o la pegatina, pero con un mensaje contundente: no a la Costa vasca nuclear, en ningún sitio, ni en Lemoniz, ni en Deba ni en Tudela (Fig. núm. 3). La forma de su diseño tiene que ver con una de las obras públicas que estaba realizando en ese momento: “El Peine del Viento” de San Sebastián³⁰. Parecía la transposición a un plano bidimensional de los volúmenes que tridimensionalmente jugaban con el viento y el mar, en vez de con el uranio. La implicación de Chillida no quedó únicamente en crear este logotipo, sino que participó incluso en alguna reunión de la Comisión³¹.

Podemos comprobar cómo el conflicto antinuclear tuvo un fuerte empuje en todo el País Vasco y no sólo estos escultores se implicaron con el problema; la Escuela de Arte de Deba también creó un logotipo para concienciar sobre los peligros ecológicos de la energía nuclear, y otros artistas como Vicente Ameztoy realizaron carteles y obras con el tema ecológico como punto de partida³².

● 3.2. Arte con inquietudes de índole político

Si atendemos a las reivindicaciones de cariz más político, tenemos que destacar, entre otros asuntos la atención de la sociedad vasca por el problema de la amnistía y la oficialización de la lengua vasca. Una vez muerto Franco, una de las reivindicaciones más recurrentes y que movilizaron a más gente en toda España y en el País Vasco en particular, fue la excarcelación de los presos políticos que habían sido encarcelados a lo largo del régimen franquista. A pesar de que el primer gobierno después de Franco, presidido por Adolfo Suárez, elaboró una ley parcial de am-

27. Iciar es un pueblo cercano a Deba, en el enclave donde se pretendía colocar la central nuclear. En esta ocasión, la estela tiene un tratamiento estético diferente, también con elementos formales geométricos, pero compuesta de forma más robusta y no tan vertical sino más horizontal que la estela anterior. Puede verse en M. Pelay Orozco, Oteiza, su vida, su obra, su pensamiento, su palabra, Bilbao, La Gran Enciclopedia Vasca, 1979; p.224

28. Compañía eléctrica encargada de llevar a cabo la central de Lemoiz y que es la actual Iberdrola.

29. J. Oteiza, “Dos breves aclaraciones”, en Oteiza, [Cat. Exp.], Hondarribia, Galería Txantxangorri, 1974; s. p.

30. Junto al arquitecto Luis Peña Ganchequi lo diseñaron al final de la playa de la Zurriola. Acabó de instarse en 1977.

31. M^o. T. Elorza Bereciartu, Eduardo Chillida y la cultura vasca, Eusko Ikaskuntza, Jakinet, curso 2005-2006; p. 30.

32. El artista Vicente Ameztoy a través de sus obras encuadradas en un realismo onírico explicaba los cambios que se producían en la naturaleza a raíz de la fuerte industrialización y los problemas con la energía nuclear.

nistía en julio de 1976³³, en la misma no entraban ni los delitos de sangre ni los relacionados con el terrorismo. En el País Vasco la mayoría de los presos estaban vinculados a la banda terrorista ETA³⁴ y al no obtener su excarcelación, se intensificó la lucha por la misma con fuertes movilizaciones en toda la región. La amnistía finalmente la aprobaron en el Consejo de Ministros al año siguiente, después de las elecciones de junio de 1977³⁵.

Para conseguir este fin, en Guipúzcoa se había conformado una Comisión Pro Amnistía, germen de la futura Gestora Pro-Amnistía. En su seno prestigiosas personas como los artistas Rafael Ruiz Balerdi o Eduardo Chillida se vincularon a ella, y en el caso del escultor incluso llegó a realizar el logotipo de la misma que, actualmente sigue vigente en las organizaciones pro amnistía continuadoras de aquella. El propio Eduardo explica su paso y su posterior renuncia una vez logrados los objetivos:

“ [...] Yo fui de la primera Gestora pro-amnistía que hubo aquí. Éramos nueve. Y salieron todos los presos. [...] Fíjate que triunfo fue. Pero después se vio que esto quería seguir, y entonces yo me di de baja. Pero el símbolo quedó. [...] Lo hice con la idea de que hubiera una amnistía, pero también de que hubiera un diálogo, pero si el diálogo no lo han querido que puedes hacer”³⁶.

El diseño (Fig. núm. 4) ordena un espacio a través de sus característicos trazos fuertes y robustos, que guardan relación con sus primeras obras en hierro y madera, conforman una especie de espacio cerrado suspendido, con una pequeña salida, como la abertura que queda entre barrotes, a modo de una celda de prisión. Dentro de ese espacio estaban encerradas las palabras “*Amnistia. Askatasuna*”, “Amnistía Libertad” sin poder salir y remarcando la letra A, simbólica de la campaña. Otros artistas como Rafael Ruiz Balerdi o José Ramón Anda, también crearon otros diseños para el tema de la amnistía. Igualmente, muchos artistas más ilustraron un calendario de 1977 con el lema: “*amnistia orokorra, presoak kalera*”, es decir “amnistía general, los presos a la calle”³⁷.

La otra cuestión relevante en el plano político vasco era la recuperación del euskera, una reivindicación clave en los años sesenta, pero que sobre todo se intensificó en el siguiente decenio debido a los cambios políticos producidos. Los dos grandes problemas a los que había que hacer frente después de años de represión eran: la escasa difusión de las obras en euskera y el

33. Real Decreto-Ley 10/1976 de 30 de julio sobre amnistía

34. *Euskadi Eta Askatasuna* (ETA), en castellano: “Euskadi y Libertad”, es una banda terrorista surgida en 1959. Para consultar su historia: J. M. Garmendia, G. Jáuregui y F. Domínguez, *La historia de ETA*, Madrid, Temas de hoy, 2000.

35. Aprobada el 7 de octubre, Ley de 15 de octubre de 1976. P. Unzueta, “Euskadi: amnistía y vuelta a empezar”, *Memoria de la Transición. Del asesinato de Carrero a la integración en Europa*, capítulo. 11, Madrid, El País, 1996.

36. S. Chillida, *Elogio del horizonte*, Madrid, Destino, 2003; p. 46.

37. En este calendario participaron cuarenta y cuatro artistas con imágenes de sus obras que no tenían por qué relacionarse con el lema de la amnistía, sino que algunas eran las que estaban realizando en esos momentos.

problema de la poca alfabetización de los ciudadanos en esta lengua³⁸. Para solucionar dichos obstáculos la participación del pueblo es vital y por ello empiezan a celebrarse varios festivales en favor del euskera en los que participan un buen número de intelectuales, músicos y artistas. Uno de los que más repercusión obtuvo fue el festival “24 orduz euskaraz” (“24 horas en euskera”) promovido por *Herri Irratia* el 27 de marzo de 1976. En él se organizaron conciertos³⁹, mesas de debate en torno al estado de la cultura vasca, y entrevistas a artistas plásticos. El pintor José Luis Zumeta fue el encargado de realizar el diseño del cartel anunciador (Fig. núm. 5) en el que con manchas de colores al estilo informalista, parecía formar una especie de *lauburu*, hoja de cuatro cabezas mítica en el País Vasco, y todo ello sobre un corte de madera de árbol, como para entroncar con la raíz del pueblo vasco, es decir, su lengua; que del árbol surja y brote hacia fuera como las ramas de colores.

En otras campañas posteriores como el *Bai Euskarari* (en castellano: “sí al euskera”) celebrada en 1978⁴⁰ se aglutinó a todo el espectro político que por entonces se manifestaba en la escena política vasca. Realizaron varias actividades con el objetivo de reunir fuerzas para impulsar el idioma y obtener fondos para ello⁴¹. Nuevamente, los creadores se implicaron y en este caso fue el escultor bermeotarra Néstor Basterretxea quien diseñó el logotipo que dio imagen a la campaña. En él, sobre un fondo negro circular surgía una paloma de la paz muy sintetizada en pocos trazos geométricos y con sólo dos colores: blanco y rojo, para crear una mejor concentración visual (Fig. núm. 6). Es una paloma en pleno momento de volar, lo cual simboliza el deseo y necesidad de expandir el euskera, y que según el propio creador: “Es un pájaro de fuego, una especie de Ave Fénix renaciendo de sus cenizas”⁴². Esta imagen se convirtió en una de las más reconocidas en todo el País Vasco gracias a su distribución a través de pegatinas, camisetas, bolsos y murales.

Hubo otras campañas para promocionar el euskera que contaron con participación artística, destacamos el caso de la *Korrika* (“corriendo”) en la cual se recorría la geografía vasca con un testigo de madera que fue diseñado por Remigio Mendiburu en 1980.

3. Conclusiones

A pesar de centrarnos en los artistas de una región concreta, podemos concluir con la aseveración de que en la década de los setenta el arte se implicó de una manera inusual a reflejar la mentalidad del momento. La cultura y sus agentes supieron retratar aquel decenio a través de

38. Hacia finales de la dictadura franquista, tan sólo el 26, 64% de los ciudadanos vascos hablaban y entendían el euskera, y en estos momentos es cuando el movimiento de las ikastolas empieza a tener auge.

39. Se organizó un festival en San Sebastián con músicos como Mikel Laboa, Xabier Lete o Gorka Knörr, entre otros.

40. El organizador en este caso fue *Euskaltzaindia*, la Academia de la Lengua Vasca.

41. Se programó el Día del Euskera el 16 de junio de 1978; así como festivales de música o incluso una corrida de toros.

42. “Bai Euskarari”, todo un éxito”, Punto y Hora de Euskal Herria, núm. 90, 1-7 junio 1978; p. 14.

la actividad creativa alentados por una ilusión que hacía parecer suspender la realidad. Se trató de un momento fuertemente politizado y como tal, los artistas hicieron valer su pertenencia a la comunidad a través de sus obras de arte, las cuales reflejaban y estaban comprometidas con los problemas que acuciaban a la sociedad.

Durante toda la década de los setenta las actividades de la comunidad de artistas vascos se dividen por un lado en acciones colectivas y en otras meramente individualistas. Dentro de las primeras, a pesar de no existir ningún colectivo concreto, prevalece el espíritu de mantenerse como una comunidad de artistas unida -herencia de los postulados del Movimiento de Escuela Vasca- en exposiciones colectivas u organizaciones que trabajan por mejorar la situación cultural vasca. Sin embargo, la brevedad de estas experiencias y los conflictos derivados de todas ellas, constatan la dificultad de englobar la pluralidad de opciones plásticas e ideológicas bajo un mismo signo colectivo. La utopía de esa unión de carácter romántico para mejorar la sociedad pronto se va a ir diluyendo poco a poco. El paso del tiempo, la incapacidad de solventar problemas individualistas, la progresiva normalización social y política y las nuevas formas de gestión cultural dadas por las recién creadas instituciones, favorecerán la introspección del artista en su laboratorio individual y que pierda interés por luchar y trabajar junto a los demás. Es el resultado de una nueva situación posmoderna e individualista de la que actualmente somos herederos.

Pese a la incapacidad de trabajar colectivamente, el creador vasco ocupó muchas de sus energías en solucionar o denunciar mediante su arte ciertas cuestiones socio-políticas que preocupaban a la sociedad del momento. Ofrecieron sus trabajos para dar imagen a algunas de las campañas más importantes que la sociedad reclamaba en estos momentos, con lo que demostraban su pertenencia a la comunidad. Sus obras revelaban el fuerte compromiso que adquirieron ya que ilustraban los conflictos y los prestigiaban con sus obras. En este sentido el arte cumplía un papel, que para Eduardo Chillida era poder conectar “la obra con la necesidad de tu pueblo, con algo que busca”⁴³. La repercusión de estos logros fue muy grande, se extendieron de una manera excepcional en diversos medios con lo que el pueblo no sólo asumía su estética sino que conectaba con los símbolos y los mostraba como parte de sus reivindicaciones. Todo ello fue el resultado de un momento único de transición, lleno de utopías, donde la estética se entremezcló con las reivindicaciones y éstas fueron ilustradas por los artistas al ser parte integrante de la comunidad.

43. “Chillida encontró su sitio”, Punto y Hora de Euskal Herria, núm. 66, 15-21 diciembre 1976; p. 23.



Fig. núm. 1. Fotografía del Grupo *Gaur*, de izq. a dch. los componentes Rafael Ruiz Balerdi, Remigio Mendiburu, Jorge Oteiza, Roberto Puig (arquitecto no perteneciente), Eduardo Chillida, Néstor Basterretxea y José Antonio Sistiaga, 1966. (Faltan Amable Arias y José Luis Zumeta)

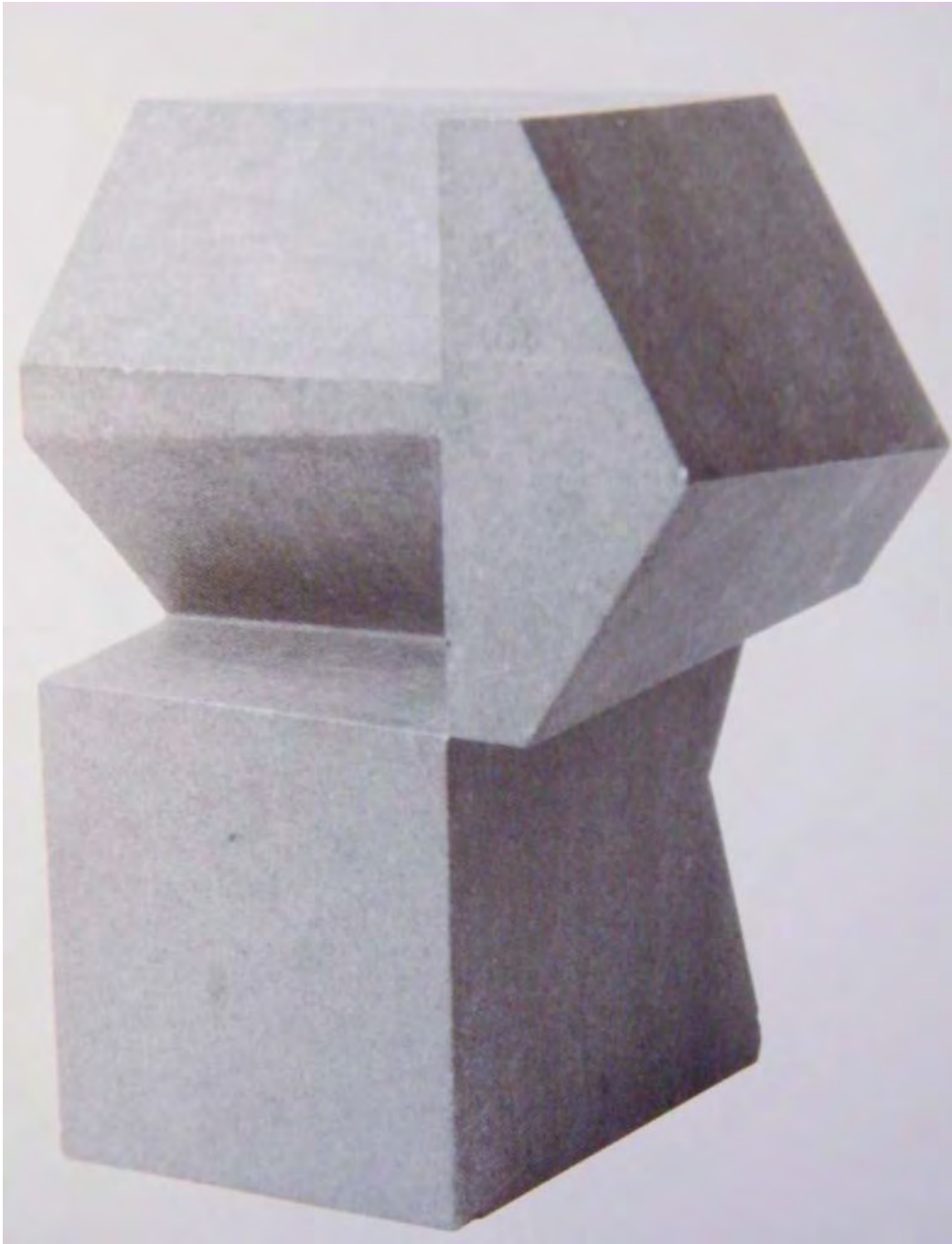


Fig. núm. 2. Jorge Oteiza, Estela funeraria señalando la proximidad de Lemoniz, 1973.
Piedra marmolizada, 34,5 x 26 x 19,5 cm. Fundación ARTIUM de Álava

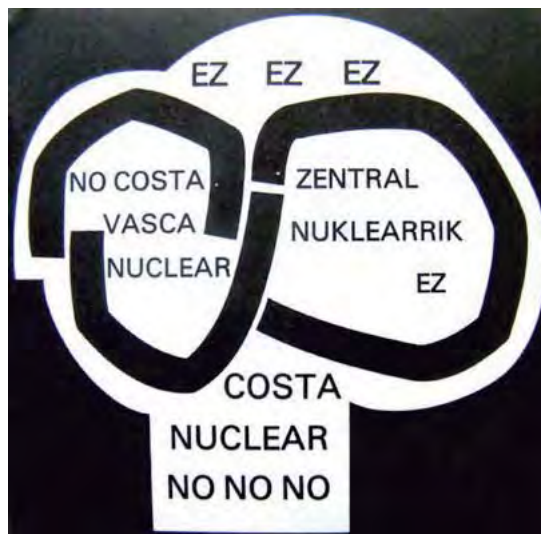


Fig. núm. 3. Eduardo Chillida, Logotipo "Costa Nuclear No". 1976



Fig. núm. 4. Eduardo Chillida, Logotipo para la Comisión pro-amnistía del País Vasco. "Amnistia Askatasuna", "Amnistía y Libertad", 1976



Fig. núm. 5. José Luis Zumeta, Cartel del festival "24 orduak euskaraz", "24 horas en euskera", 1976



Fig. núm. 6. Néstor Basterretxea, Logotipo de la campaña "Bai Euskarari", "Sí al Euskera", 1978

El Padre Orbea, carmelita calzado. Una mente al servicio del arte

ANA CRISTINA VALERO COLLANTES
Universidad de Valladolid

Resumen: La importancia que adquirieron las órdenes religiosas en la ciudad de Valladolid es evidente, si tenemos en cuenta que ya desde los inicios de su historia encontramos importantes ejemplos de las mismas: Orden de San Juan del Temple S.XII, Franciscanos y Dominicos en el S.XIII, en el XV Jerónimos... En el S.XVI aumentarán en número, debido en gran medida a la presencia de las ramas reformadas, como es el caso de los Carmelitas. Lo que en muchas ocasiones llegó a modificar la morfología de la capital, que se ordena y estructura en función de conventos y monasterios. Este es uno de los principales motivos esgrimido por los historiadores para aplicarle el apelativo de "ciudad conventual", que aunque no sea privativo de ella, si fue una de sus más sobresalientes características. Al menos, hasta que la ocupación francesa y los distintos procesos desamortizadores fueron haciendo mella en el rico patrimonio eclesiástico de Valladolid. Es precisamente en esa "época dorada" del asentamiento de órdenes religiosas en la ciudad (principalmente siglos XVI y XVII) donde aparece la figura que centra nuestro estudio: el Padre Orbea. Provincial de los Carmelitas en Castilla en los primeros años del siglo XVII, y prior del desaparecido convento del Carmen Calzado de Valladolid. Contribuyó sobremanera al enriquecimiento artístico y mejora del edificio (será este aspecto uno de los puntales de nuestro estudio). Asimismo, veremos como la relación de amistad y cercanía de Orbea con el escultor Gregorio Fernández, hizo que surgieran algunas de las mejores piezas del imaginero gallego.

Para acometer esta investigación, hemos acudido a la documentación conservada en el Archivo Histórico Nacional de Madrid (libros de obra fundamentalmente), el Provincial de Valladolid y el de la Orden Tercera del Carmen, conservado actualmente por los PP. Carmelitas Descalzos, en el Real Monasterio de San Benito (Valladolid). Gracias a la información obtenida, podemos aportar nuevos e interesantes datos sobre la acción de patronazgo de este personaje, quien invirtió todos sus esfuerzos y riquezas (descendía de los Condes de Oñate, Guipúzcoa) en embellecer el convento del Carmen. Supone, creemos, un interesante ejemplo de cómo la unión del poder eclesiástico con el interés por la cultura y el mundo del arte, dio como resultado un conjunto conventual de una gran uniformidad. Puesto que su labor como patrono abarcó desde lo que se tiende a encuadrar bajo el epígrafe de artes suntuarias: orfebrería, muebles, vidrieras... hasta los retablos o esculturas que decoraron el convento. Tristemente sólo han llegado hasta nosotros algunos fragmentos, conservados en su mayoría en el Museo de San Gregorio de Valladolid, los cuales nos dan una imagen muy sesgada de lo que supuso este convento y la intervención del Padre Orbea para el arte vallisoletano del S.XVII. Por tanto resulta providencial una reconstrucción a la luz de la documentación aportada.

Palabras clave: Orden del Carmen, Juan de Orbea, patronazgo, escultura, Siglo XVII.

Abstract: *The importance of religious orders purchased in the city of Valladolid is evident, if we consider that since the beginning of its history are important examples of the same: Order of St. John Temple S. XII, Franciscans and Dominicans in S. XIII, XV Jerónimos ... In the sixteenth century increase in number, largely due to the presence of branches renovated, as is the case of the Carmelites. What often came to change the morphology of the capital, which is ordered and structured according to convents and monasteries. This is one of the main reasons put forward by historians to apply*

the name "conventual city," which, although not exclusive to it, if it was one of its most outstanding features. At least until the French occupation and the various processes disentanglement were taking their toll on the rich ecclesiastical heritage of Valladolid. It is precisely this "golden age" of the settlement of religious orders in the city (mainly sixteenth and seventeenth centuries) showing the figure focuses our study, the Father Orbea. Provincial of the Carmelites in Castile in the early seventeenth century, and prior of the former convent of the Carmen Calzado de Valladolid. Greatly contributed to the artistic enrichment and improvement of the building (this aspect will be one of the cornerstones of our study). Also, see how the friendship and closeness of Orbea with the sculptor Gregorio Fernández, brought into existence some of the best pieces of Galician sculptor.

To undertake this research, we come to the documentation in the National Historical Archive in Madrid (work mainly books), the Provincial de Valladolid and of the Carmelite Third Order, currently maintained by the CP. Discalced Carmelites, the Royal Monastery of San Benito (Valladolid). With the information obtained, we can provide new and interesting data on the action of patronage of this character, who invested all their efforts and wealth (a descendant of the Counts of Oñate, Guipúzcoa) in beautifying the convent of Carmen. It implies, we believe, an interesting example of how the union of ecclesiastical power with an interest in culture and art world, resulting in a convent complex of great uniformity. Since his work as a covered employer from what we tend to frame under the heading of luxury arts, jewelry, furniture, stained glass ... to the altarpieces and sculptures that decorated the convent. Sadly we have reached only a few fragments, preserved mostly in the Museum of San Gregorio in Valladolid, which give us a very skewed picture of what led to the convent and the intervention of Father Orbea for the art of the seventeenth century Valladolid. Therefore it is providential reconstruction in light of the documentation provided.

Key words: The Carmelite Order, Juan de Orbea, patronage, sculpture, XVIIth century.

1. Introducción. Valladolid en el S.XVII: "Urbs fratriis propria"

Valladolid desarrollará, especialmente a lo largo del S.XVII, este aspecto de ciudad conventual, tantas veces mencionado y estudiado¹. A pesar de la marcha de la Corte a Madrid, la arquitectura y el urbanismo vallisoletanos en el siglo que nos ocupa, lograrán altas cotas de calidad dentro del panorama nacional. Se instalarán importantes arquitectos y maestros de obras. Basta recordar nombres como los Praves o Nates².

Muchas de sus estructuras urbanas provenían de la centuria anterior. En la adquisición de lo que Juan José Martín González llama "fisonomía austriaca", durante los años finales del S.XVI, ya estaba presente la distribución de las principales calles o plazas de la ciudad. No debemos olvidar el gran incendio que Valladolid sufrió en 1561, y que supuso la modificación de gran parte de su aspecto medieval, aplicándose entonces para su reconstrucción, algunos de los más modernos conceptos urbanísticos del momento³.

1. J.J. MARTÍN GONZÁLEZ, "Arquitectura, urbanismo y escultura del S.XVII" en, Valladolid en el S.XVII, Tomo IV de Historia de Valladolid, Valladolid, pp. 111-154.

2. A. BUSTAMANTE GARCÍA, *La arquitectura clasicista del foco vallisoletano (1561-1640)*, Valladolid 1983; J. GÓMEZ MARTÍNEZ, "Canteros trasmeranos en Valladolid en torno a un pleito del Archivo de la Real Chancillería", en B.S.A.A. LVII, Valladolid 1991, pp. 301-307.

3. M^a D. MERINO BEATO, *Urbanismo y arquitectura de Valladolid en los S.XVII y XVIII, tomo I, S.XVIII*, Valladolid 1989; A. REBOLLO MATÍAS, *La plaza mayor de Valladolid: el conjunto de los soportales y su entorno*, Valladolid 2007.

Fue, quizá, el traslado del monarca y los aristócratas a la villa de Madrid, lo que favoreció un desarrollo aún mayor de la arquitectura propiamente religiosa en Valladolid: conventos, monasterios, parroquias... Si bien, es cierto que la presencia de las diferentes congregaciones religiosas en la ciudad castellana, es mucho más antigua: religiosos de San Juan del Temple (S.XII), Franciscanos y Dominicos (S.XIII)... fue esencial el establecimiento de las nuevas órdenes, y ramas reformadas de las mismas. Necesitaban gran cantidad de espacio urbano destinado a sus múltiples tareas, los conventos adquirieron enormes dimensiones, pues generalmente incluían hospederías, huertas, hospitales... Por lo que todo el trazado de la ciudad se va a estructurar y a ordenar en torno a ellos. Hecho que otorgó a Valladolid ese apelativo de conventual, que aunque no es exclusivo de ella, si es más interesante y rico que en el caso de otras ciudades españolas.

Como ejemplo valgan estos datos: “Según el censo de 1591 el clero regular alcanzaba los 1140 individuos, frente a los 350 componentes del clero secular constituyendo ambos el 4% de una población que no llegaba a 40.000 almas”⁴.

Existieron fundamentalmente dos núcleos, si atendemos a la densidad conventual: uno situado en la zona oeste y otro en la sur, fuera de la zona amurallada. En el sector sur, nos permitimos destacar el Convento del Carmen Calzado, que ocupaba una enorme extensión de terreno, en lo que hoy en día se conoce como Campo Grande, antiguo Campo de Marte, y que además estaba jalonado por una de las principales puertas de acceso a la ciudad, la Puerta del Carmen, que señalaba la salida de la ciudad hacia Madrid⁵.

A ellos habría que sumar los cenobios que fueron ocupando espacios “vacíos” dentro de la ciudad. Generalmente se trataba de antiguos palacios, que eran reutilizados como conventos, donde, por regla general, lo único construido de nueva planta era la iglesia⁶.

2. Juan de Orbea. Intelectual y mecenas del Carmen Calzado de Valladolid

El Padre Maestro Juan de Orbea, carmelita calzado y Provincial⁷ de Castilla la Vieja al menos desde 1623, era descendiente⁸ de la Casa de Oñate, linaje nobiliario originario de la localidad guipuzcoana de Eibar. Con la cual siguió manteniendo relación, a través del patronazgo artístico.

4. M.A. FERNÁNDEZ DEL HOYO, *Patrimonio perdido. Conventos desaparecidos de Valladolid*, Valladolid 1998, p. 29.

5. M^o D. MERINO BEATO, *Urbanismo y arquitectura de Valladolid en los siglos XVII y XVIII, tomo II, S.XVIII*, Valladolid 1989, pp. 23-28. -Sustituyó a la llamada Puerta de la Pestilencia. Fue tal la relevancia del convento de Carmelitas Calzados, que la puerta se denominó “del Carmen Calzado”. Su estructura respondía a las directrices de la arquitectura herreriana.; M.A. FERNÁNDEZ DEL HOYO, *Desarrollo urbano y proceso histórico del Campo Grande de Valladolid*, Valladolid 1979.

6. M^o D. MERINO BEATO, *Urbanismo...*, op. cit., pp. 183-219.

7. A.H.P.V., Leg. 1478, s.f.

8. J. MARTÍ Y MONSÓ, *Estudios histórico artísticos relativos principalmente a Valladolid*, Valladolid 1899-1901, pp. 297 y ss.; B. VELASCO BAYÓN, O.C., “El convento de Carmelitas de Valladolid”, en *Carmelus* 24, Roma 1977, pp. 65-103; Ídem., *El Carmelo español (1260-1980)*, Madrid 1993, pp. 265-267.

Como veremos en el siguiente punto del estudio, serán, en gran medida, los bienes que le legó Doña Ana de Orbea, Condesa de Oñate, los que permitieron a Fray Juan llevar a cabo toda una serie de proyectos de engrandecimiento artístico del convento del Carmen Calzado de Valladolid, del que, como ya hemos mencionado, fue conventual y en el cual sería enterrado tras su muerte acaecida⁹ el 2 de marzo de 1650.

Esta fundación carmelitana, bajo la advocación de Nuestra Señora de la Encarnación, actualmente desaparecida, fue la primera de la Orden en la ciudad del Pisuegra, probablemente con frailes venidos de Medina del Campo o de San Pablo de la Moraleja. Convento de reconocido prestigio, pues durante mucho tiempo, y debido a su situación estratégica dentro del marco de la ciudad (la llamada Puerta del Campo) sirvió como lugar de acogida de las distintas personalidades que llegaban a Valladolid, tradición que se mantuvo desde el S.XVI al XIX¹⁰.

El primer establecimiento de los religiosos en Valladolid, cuya fecha varía en torno a 1551-1560, dependiendo si atendemos a los datos ofrecidos por los cronistas locales o los de la Orden, se realizó en el terreno llamado Río de Olmos. Zona cercana al río, donada a tal efecto por Don Bernardino de Mendoza. Poco después de su llegada, y debido a la insalubridad del terreno, se trasladaron a un solar situado en el Campo de Marte. Propiedad adquirida por Doña María de Mendoza, quien se lo entregó a los carmelitas el 10 de enero de 1563¹¹.

En el Capítulo General de la Orden, celebrado en 1593, este cenobio fue designado *Colegio de Teología para la Provincia Carmelita de Castilla la Vieja*, junto con los de Alcalá, Toledo y Salamanca. Título que se ratificó en el Capítulo Provincial de 1594, celebrado precisamente en este convento vallisoletano, permitiendo con ello la presencia de 19 estudiantes y dos lectores¹². Lo que nos lleva a imaginar un rico panorama cultural en el Carmelo vallisoletano¹³ de fines del S.XVI y principios del XVII. Es precisamente en este ambiente intelectual, donde encontramos a Fray Juan de Orbea, “maestro en santa teología”¹⁴, y apoyo de la formación continua de los religiosos, así como mecenas de la publicación de numerosas obras de teología en Valladolid, especialmente entre 1628 y 1629.

9. P.M. GARRIDO, *El solar carmelitano de San Juan de la Cruz: los conventos de la antigua provincia de Castilla (1416-1836)*, Madrid 2000, pp. 231-258.

10. A.C. VALERO COLLANTES, “La memoria perdida de un gran escultor”, J.L. GARCÍA PONGA Y P. PANERO (Coord.) Gregorio Fernández: antropología, historia y arte en el Barroco, Valladolid 2008, pp. 511-524.

11. B. VELASCO BAYÓN, O.C., “El convento de carmelitas...”, op. cit., pp. 65-68; M.A. FERNÁNDEZ DEL HOYO, *Patrimonio perdido...*, op.cit., p.330.

12. P.M. GARRIDO, *El solar...*, op. cit., p. 241.

13. B. VELASCO BAYÓN, O.C., *Historia del Carmelo español III. Provincias de Castilla y Andalucía 1563-1835*, Roma 1994, pp. 141-153. -Entre los nombres más destacados podemos mencionar al Padre Fray Pedro Cornejo, a Alonso Álvarez Barba, quien enseñó filosofía y teología en Valladolid, Medina del Campo y Ávila, al Padre Fray Juan José de Baños o Fray Juan González Feijoo de Villalobos.-

14. A.H.P.V., Leg. 1018, s.f.

No obstante, su campo de “acción cultural” no se limitó a la capital castellana, pues en muchos escritos aparece relacionado con el engrandecimiento artístico y pedagógico del Colegio de San Esteban, bastión de la Orden en Salamanca¹⁵.

En el ámbito propiamente artístico, sabemos, gracias a la documentación conservada, cómo invirtió grandes cantidades de dinero, tanto en diversas mejoras arquitectónicas del vallisoletano convento de Nuestra Señora de la Encarnación: revoco de las paredes del templo, claustro, reloj... como en otros aspectos, que hablan de nuevo de su enorme interés por el fomento de la cultura dentro de la Orden, la construcción de una nueva biblioteca, a la que dotó de numerosos volúmenes:

“...800 reales que dio para la obra y edificio de la iglesia, otros 800 que dio para ayuda de revocar el ladrillo del cuerpo de la iglesia hacia el campo. 600 reales para el cancel de la puerta de la iglesia, 50 ducados para ayuda de pagar el reloj. La pieza de la librería y los estantes de ella y libros de puça y memoria y relación particular que por ser muchos y evitar proligidad no van aquí declarados. Y una galería galería (sic) grande que sale al campo sobre las capillas con sus rejas con que se vino a levantar y igualar aquel edificio. Y el antecoro de la dicha iglesia en que gastó 2.000 ducados...”¹⁶.

Es especialmente interesante y conocida su aportación para la construcción de la capilla de Santa Teresa, por la que profesaba enorme devoción, y en cuya “bóveda” se mandó enterrar:

“Fray Juan de Orbea de la orden de nuestra señora del carmen residente en el monasterio de esta ciudad, dijo que por cuanto algunos devotos y parientes de su reverendísima y otras personas le han entregado algunos maravedíes, bienes, juros y otros efectos para que los convirtiese en memorias patronazgos fundaciones y... y por el amor que lo ha tenido y tiene y particularmente al dicho monasterio de nuestra señora del carmen de esta ciudad aceptó en él algunas obras particularmente las declaradas...ante mi el escribano en 23 días del mes de marzo del año pasado de 1627 en la cual dieron a su reverendísima el patronazgo de la capilla de Santa Teresa que es la primera en el cuerpo de la iglesia como se viene de la capilla mayor al lado de la epístola en consideración y recompensa de lo que dio al dicho monasterio y de haber adornado y reedificado la dicha capilla en que gastó más de 8.000 ducados”¹⁷.

“Año de 1650. En la capilla de Santa Teresa de Jesús y bóveda de ella se halla el muy reverendo padre Fray Juan de Orbea tío de los condes de Oñate falleció en 2 de marzo de 1650 años y fue de la orden del Carmen Calzado.”¹⁸

15. B. VELASCO BAYÓN, O.C., *Historia...*, op. cit., pp. 265-268; P.M. GARRIDO, *El solar...*, op. cit., p. 239.

16. A.H.N. Libro. 7819-7820-7821, s.f.

17. A.H.N. Legajo 7815-7818, s.f.

18. A.H.N. Libro 17.046. Becerro de escrituras, rentas, Convento de Nuestra Señora del Carmen de Valladolid. Mandado rehacer por el Padre provincial Fray Antonio López en 1610, fol.28v.

3. De la comunidad al individuo: Juan de Orbea y Gregorio Fernández. Nuevas precisiones en torno a su relación mecenas-artista

Ya hemos comprobado en el epígrafe anterior, hasta qué punto llegó la generosidad del Padre Orbea para con el convento del Carmen Calzado de Valladolid. Aunque nos hemos limitado a señalar la “parte arquitectónica” de su mecenazgo, quizá es más conocida, y ha sido más estudiada¹⁹, su aportación al patrimonio escultórico del cenobio vallisoletano, en especial a través de su relación de amistad con el genial imaginero gallego Gregorio Fernández.

Este escultor, nacido en la villa de Sarria (Lugo), llegó a la ciudad castellana en fecha imprecisa (a inicios del S.XVII), y es lógico pensar que ya contaba con una importante formación, puesto que desde un primer momento logró gran popularidad y número de encargos. Su actividad fue muy intensa, especialmente entre 1605 y 1636. Tuvo un importantísimo taller, en el que trabajaron gran cantidad de oficiales, discípulos que tras su muerte continuarían difundiendo sus modelos iconográficos. Algunos de ellos consiguieron un alto nivel de calidad: Mateo de Prado, Francisco Alonso de los Ríos...²⁰

A los lazos de amistad que habrían unido a Gregorio Fernández con el Provincial de los Carmelitas, se sumaría el hecho de que el escultor estableció su residencia muy cerca del convento²¹ del Carmen Calzado, en la esquina de la calle de San Luís, en la acera de Sancti Spiritus. Inclusive sabemos que la Condesa de Triviana nombró a Fernández tasador de sus bienes²², o que en 1622, el escultor decidió establecer la sepultura familiar en el templo carmelita.

Son numerosas las noticias acerca de esta relación, que nos muestran cómo derivó en el encargo casi sistemático de piezas, por parte de Fray Juan de Orbea a Gregorio Fernández: obras de bulto redondo, retablos.... Como ya mencionamos, el Provincial de los Carmelitas en Castilla, va a emplear para esta tarea el legado de su tía, la Condesa de Triviana, Doña Ana de Orbea:

“... en la ciudad de Valladolid a 21 días del mes de mayo de 1638 ante mi José de Frías Sandoval escribano real y perpetuo del número de esta dicha ciudad quanto el padre reverendísimo maestro Fray Juan de Orbea de la orden de nuestra señora del carmen residente en el monasterio de esta ciudad, dijo que por quanto algunos devotos y parientes de su reverendísima y otras personas le han entregado algunos maravedies bienes juros y otros efectos para que los convirtiese en memorias patronazgos fundaciones y misas y en otras cosas que le pareciere a su voluntad sin limitación alguna

19. J.J. MARTÍN GONZÁLEZ, *El escultor Gregorio Fernández*, Madrid 1980, pp. 37-39 y ss.

20. M.A. FERNÁNDEZ DEL HOYO, “Oficiales del taller de Gregorio Fernández y ensambladores que trabajaron con él”, en B.S.A.A. XLVIII, Valladolid 1983, pp. 347-374.

21. I. BOSARTE, *Viaje artístico a varios pueblos de España*, Madrid 1804, pp. 193-197. Aporta datos sobre la casa del escultor y el estado en que la encuentra en su viaje a Valladolid; B. VELASCO BAYÓN, O.C., “El convento de Carmelitas de Valladolid”, en Carmelus 24, 1977, pp. 71-77; M. SANGRADOR VÍTORES, *Historia de Valladolid*, 1851, reedición facsímil Grupo Pinciano, Valladolid 1979, pp. 277-279; D. ALCALDE PRIETO, *Manual histórico de Valladolid*, Grupo Pinciano edición facsímil, Valladolid 1992 [1861], pp. 216-217.

22. B. VELASCO BAYÓN, O.C., “El convento...”, op. cit., p.74.

*dentro y fuera de la religión y por el amor que lo ha tenido y tiene y particularmente al dicho monasterio de nuestra señora del carmen de esta ciudad aceptó en él algunas obras particularmente las declaradas e una escritura que otorgó el prior y religiosos de él ante mi el escribano en 23 días del mes de marzo del año pasado de 1627...*²³

*“... Que lo ha dado y gastado en el dicho monasterio el dicho Padre maestro Fray Juan de Orbea como consta de las dichas partidas montan 140.580 reales. El cual dicho dinero dio y las dichas obras y gastos hizo con calidad que este convento había de dar para la persona o personas que el dicho maestro Fray Juan de Orbea eligiese y señalase de la familia y linaje de la dicha señora condesa de Oñate Doña Ana de Orbea su tía y para sus descendientes...”*²⁴.

Puesto que no es el tema de esta comunicación, no nos vamos a detener a analizar estilísticamente²⁵ cada una de las piezas encargadas por el carmelita al imaginero gallego, simplemente intentaremos dar una visión de conjunto y añadir toda la información de archivo de que dispone, y que confirma este patronazgo.

En primer lugar, el Padre Orbea contrató, hacia 1630, con Gregorio Fernández, la realización del que fue retablo mayor de la iglesia conventual hasta su desaparición tras los procesos desamortizadores. Actualmente se encuentra en el Museo de San Gregorio de Valladolid. El tema elegido fue la *Entrega del Escapulario a San Simón Stock*, acompañado por otros santos de la Orden: Elías, Eliseo... (Hoy en paradero desconocido) y junto a cuatro ángeles: “...*En hacer los 4 ángeles que están en el altar mayor gastó 400 ducados*”²⁶

Aunque los primeros historiadores locales²⁷ hacen referencia a esta pieza como obra directa del escultor, la teoría historiográfica actual apunta a que fue mayoritariamente realizada por el taller de Fernández²⁸. Lo que confirmaría lo tardío de su ensamblaje, hacia 1630, fecha cercana a la muerte de Gregorio Fernández.

En segundo lugar, Fray Juan de Orbea manda hacer a Gregorio Fernández²⁹, una imagen de *Santa Teresa de Jesús*, destinada a su ya mencionada capilla, que era la primera desde el presbiterio, en el lateral de la Epístola:

“... una capilla que es la primera pegada a la capilla mayor al lado de la Epístola para que fuese suya propia donde colocase y pusiese la imagen de Santa Teresa con

23. A.H.N. Legajo 7815-7818, s.f.

24. A.H.N. Libro 7819-7820-7821, s.f.

25. J.J. MARTÍN GONZÁLEZ, *El escultor...*, op. cit.

26. A.H.N. Libro 7819-7820-7821, s.f.

27. VV.AA., Catálogo de la Sección de Escultura, Valladolid 1916, pp. 51-56; J. AGAPITO Y REVILLA, *La obra de los maestros de la escultura vallisoletana II. Papeletas razonadas para un catálogo*, Valladolid 1929, pp. 121-124.

28. J.J. MARTÍN GONZÁLEZ, *El escultor...*, op. cit.; M.A. FERNÁNDEZ DEL HOYO, “Oficiales del taller...”, op. cit., pp. 374 y ss.;

29. J. MARTÍ Y MONSÓ, *Estudios...*, op. cit., p.398 y ss.

quien han tenido y tienen particular devoción que entonces era una capilla tosca y ordinaria como las demás y con este presupuesto el dicho padre maestro Fray Juan de Orbea con dineros procedidos de la dicha hacienda de la dicha señora condesa y sus descendientes la ha ilustrado y adornado poniendo en ella un retablo muy rico con la imagen de la Santa...³⁰.

No sabemos con exactitud la fecha de realización, pero el documento anteriormente incluido, fechado en 1627 ya habla de ella como colocada en dicha capilla. Además, tal y cómo indicó Juan José Martín González³¹, en ella se habrían celebrado las fiestas de canonización de la santa abulense, efectuadas en 1625, por lo que es muy probable que fuera realizada hacia esa fecha y con motivo de tal fiesta:

“... y que hoy está en ser y permanente en él como es notorio hizo y celebró en el dicho monasterio la fiesta de canonización de Santa Teresa con la mayor ostentación grandeza y autoridad que se celebró en el reino en que gastó más de 10.000 ducados...”³².

Finalmente, Fray Juan de Orbea, decidió decorar la capilla de Nuestra Señora del Carmen, primera del lateral del Evangelio, con una imagen de esta advocación. María “*decor carmeli*”, aparecía sosteniendo al Niño Jesús en su mano izquierda, mientras que de la derecha pendía el escapulario. Desgraciadamente no conocemos su paradero actual, puesto que tras la exclaustración del convento, y el paso de sus obras de arte al que fue Museo de Valladolid, esta pieza fue adquirida por un particular, Don Manuel Safont, en 1868, quien la trasladó a una finca de su propiedad en Piedrabuena (Ciudad Real). Siendo estos los últimos datos certeros acerca de la obra, que sin duda, y tal y como apunta Juan José Martín González, debió de ser una de las de más calidad del imaginero, mencionada por todos aquellos primeros historiadores que se encargaron del estudio del convento vallisoletano: Ponz, Ceán, Bosarte...³³ Para hacernos una idea de cuál fue su aspecto contamos con algunas referencias³⁴, la principal es un grabado de devoción impreso en 1829, y que según indica la inscripción al pie del mismo, representa esta escultura perdida.

Con respecto a la fecha de realización, contamos con un documento hallado en el Archivo Histórico Nacional de Madrid, fechado el 24 de abril de 1627, en que se menciona que esta pieza iría destinada al retablo de la capilla de Nuestra Señora del Carmen, remozada por Fray

30. A.H.N. Libro 7819-7820-7821, s.f.

31. J.J. MARTÍN GONZÁLEZ, *El escultor...*, op. cit., pp. 261-262.

32. A.H.N. Libro 7819-7820-7821, s.f.

33. J.J. MARTÍN GONZÁLEZ, *El escultor...*, op. cit., pp. 235-236.

34. A.C. VALERO COLLANTES, “La Orden del Carmen y la desamortización. Su repercusión en el convento del Carmen Calzado de Valladolid”, en *La Desamortización: el expolio del patrimonio artístico y cultural de la Iglesia en España*, (San Lorenzo del Escorial, 6-9/IX/2007), Madrid 2007, pp. 603-620.

Juan de Orbea, y que estaba siendo realizada por Gregorio Fernández en este año de 1627, para lo que el Provincial de los Carmelitas habría dispuesto 10.000 reales de los 15.000 que costaría el total de la obra:

“... Y porque el dicho Padre maestro Fray Juan de Orbea demás de ello quiere hacer un retablo para la capilla de Nuestra Señora del Carmen y una imagen de Nuestra Señora que al presente está haciendo Gregorio Fernández, escultor que es el mejor maestro que en estos tiempos se conoce... y lo demás lo ha de pagar el dicho maestro Fray Juan de Orbea que vendrá a ser más de 10.000 reales porque cuesta 15000 reales poco más o menos...”³⁵.

Finalmente, señalar cómo el mecenazgo de Fray Juan de Orbea para con Gregorio Fernández, no se limitó a Valladolid, puesto que entre otros puntos de la geografía española, promocionó a este escultor en su ciudad de origen, Eibar. Allí el imaginero gallego realizó en 1629, por mediación de Orbea y para Don Juan de Ysas o Isasi, el retablo mayor de la iglesia de Nuestra Señora de la Concepción³⁶.

35. A.H.N. Libro 7819-7820-7821, s.f.

36. A.H.P.V., Leg. 1296, s.f.

Prácticas artísticas en torno a la desaparición: el caso de Julio López en la obra de Hugo Vidal

JORGE A. VARELA BARRIO

Facultad de Historia. Universidad de Vigo

Resumen: La comunicación se centra en las obras que el artista Hugo Vidal (Lincoln, Prov. de Bs Aires, Argentina. 1956) ha realizado en torno a un caso de desaparición forzada actual en Argentina, que por su repercusión en todo el país ha dado lugar a un gran número de acciones, para reclamar justicia, de artistas, colectivos y movimientos sociales.

Palabras clave: Hugo Vidal, arte, política, desaparición, Argentina.

Abstract: *This paper focuses on artist Hugo Vidal's works based on a recent case of forced disappearance in Argentina. This case has had great repercussions throughout the country, and has led to a wide array of actions by artists, collectives and social movements, calling for justice.*

Keywords: *Hugo Vidal, art, politics, disappearances, Argentina.*

Julio López, estuvo desaparecido por primera vez el 27 de octubre de 1976. Estuvo secuestrado durante 160 días en los Centros Clandestinos de detención Pozo de Arana, Cuatrerismo y Comisaría Quinta de La Plata y encarcelado durante 812 días a disposición del PEN en la Unidad n° 9 de la misma ciudad. Julio testimonió en el Juicio por la Verdad el 7 de julio de 1999. En el año 2006, declaró en el juicio contra el represor Miguel Osvaldo Etchecolatz; quien había formado parte de la “patota” que lo desapareció en 1976¹. El 18 de septiembre del 2006, volvió a desaparecer, el mismo día en que se leían los alegatos que proclamaban la existencia de un genocidio en Argentina durante la última dictadura y dos días antes de la condena a Etchecolatz a reclusión perpetua y común.

En los primeros meses, tras la desaparición, las movilizaciones se sucedieron por las principales ciudades del país, convocadas por distintos organismos de derechos humanos, partidos políticos de izquierda y numerosas organizaciones sociales². Desde algunas organizaciones, como

1. Asociación de Ex Detenidos-Desaparecidos: “Crónicas de la impunidad. ¿Y Julio López?” en: *tantas voces... tantas vidas*, año 9, n° 16, diciembre 2008, p.4

2. El 25 de septiembre del 2006 se convocan actividades por todo el país, las organizaciones que aparecen en el comunicado son más de trescientas. <<http://argentina.indymedia.org/news/2006/09/444972.php>>

H.I.J.O.S La Plata, a dos meses de la desaparición, se hizo un llamamiento a los distintos sectores sociales a que se manifestasen, convocando entre otros, a “ que los artistas y trabajadores de la cultura realicen espectáculos públicos en las plazas o calles”³. Esta llamada a la movilización de una “militancia” que recurre a las prácticas estéticas, para llevar a cabo un ejercicio de resistencia en el espacio público ante la impunidad, se ha hecho cada vez más común y son muchas las acciones que reapropiadas y reelaboradas se multiplican en los lugares más distantes.

Las consignas que durante la dictadura habían sido puestos en circulación por la Madres de Plaza de Mayo, volvieron a aparecer en las marchas, “Aparición con vida” se convirtió otra vez en el principal reclamo, al mismo tiempo que surgían otras, críticas con la acción del gobierno⁴.

Entre estas acciones que se han realizado en torno a la segunda desaparición de Julio López desde el año 2006 hasta hoy, las más numerosas, quizás, las marchas, que comienzan en La Plata, a los diez días de su desaparición para continuar por todo el país y que se repiten asiduamente, el día de su desaparición. En ellas suelen desplegarse recursos simbólicos consensuados por las organizaciones convocantes con colectivos de artistas. Por otra parte también han sido numerosas las intervenciones de artistas que en distintos momentos han realizado acciones en torno al caso y que se han llevado a cabo en distintos puntos del país, exposiciones que tienen a López como tema; igualmente asociaciones y organizaciones de derechos humanos han realizado distintas convocatorias públicas, o también podríamos hablar de un sin fin de stencils anónimos que cubren las paredes de las ciudades preguntándose por López⁵.

Hugo Vidal es uno de esos artistas que ha realizado distintas intervenciones en torno al caso, si bien se podría señalar una diferencia con otros artistas, ya que si unos incorporan el tema puntualmente en su trabajo, él ha optado en centrarlo como parte fundamental de su obra en los últimos años⁶.

Alguna de sus obras ya contenía elementos ligados a los modelos de representación que han funcionado en el entorno de los DDHH en Argentina, como en “Cabezitas blancas” (1993) en la que “empieza por evidenciar el perfil de los pañuelos pañales de las Madres de Plaza de Mayo en

3. Fraire, G. (Chempes): “Dos años de movilizaciones por Julio López en la ciudad de La Plata (2006-2008)” consultado en <argentina.indymedia.org/images/24mesesDeMarchasPorLopez_chempes.pdf>

4. La cuestión de las consignas provocó numerosas fricciones entre distintos grupos políticos y de derechos humanos, sobre todo la inclusión del gobierno en el objeto de los reclamos. Sobre la posición de Asociación Madres de Plaza de Mayo, por ejemplo, ver *Periódico mensual Asociación Madres Plaza de Mayo*, año 4, n° 37, tercera época, octubre 2006, pp 4-5

5. Una compilación de las numerosas intervenciones realizadas ha sido recogida en el libro de Pablo Russo *¿Dónde está Julio López? Prácticas estéticas en relación al reclamo de aparición con vida*, Editorial Tierra del Sur, Buenos Aires, 2010. Asimismo Ana Longoni se centra en alguna de ellas para señalar la vitalidad actual del “activismo” artístico en Argentina, “Activismo artístico en la última década en Argentina: algunas acciones en torno a la segunda desaparición de Jorge Julio López” en *Errata. El lugar del arte en lo político*, n° 0, pp. 16-35

6. El relato de las acciones se basa fundamentalmente en una entrevista realizada al autor en octubre del 2009 y distintas conversaciones y correspondencia.

los cortes de trozos sueltos de platos quebrados”⁷ o “Silueta” (2000/2001) también realizada con trozos de platos rotos y que fue montada en Puente Pueyrredón el 26 de junio del 2003, en el aniversario de el asesinato por parte de la policía de los piqueteros Kosteki y Santillán. La silueta ha sido el motivo de uno de los acontecimientos más nombrados y la imagen recurrente en el ámbito de la representación de desaparecidos, alcanzando su auge en “El siluetazo”, una acción artístico-política que se realizó en Buenos Aires el 21 de septiembre de 1983 por la aparición de los detenidos-desaparecidos de la dictadura⁸. Precisamente fue tras la participación en este evento que Hugo Vidal comenzó su interés por el arte.

En la serie “Promoción por Julio” se engloban las distintas acciones que ha realizado en los últimos cuatro años⁹. El título de la serie nos lleva a pensar en la oferta de unos grandes almacenes y algo hay de ello. La publicidad del hecho es en sí uno de sus fundamentos y no han sido otros que los publicistas de ideas los conformadores de la opinión pública¹⁰ en las sociedades contemporáneas. Por lo tanto el título haría referencia a elevar a la vida pública el debate sobre la desaparición en democracia, de un testigo de un delito de genocidio, y hacerlo elaborando pequeñas acciones, personales unas veces, colectivas otras, casi ocultas, modificaciones que podrían pasar desapercibidas en objetos cotidianos, juegos con el significado que intentan poner de manifiesto lo que se ha dejado de lado, que utilizan el texto como herramienta básica, con un despliegue mínimo de recursos visuales, dentro y fuera del ámbito artístico.

Varias de sus acciones tienen lugar en supermercados, por ejemplo, pegando stickers masivamente en la folletos promocionales de Carrefour del mes de julio, con la leyenda “Cuántos días sin López? o también “Botella de mensaje” (2007/8), acción en la que realiza el sellado de botellas de vino “López”, una marca de vino muy popular en Argentina, con el lema de “Aparición con vida de Julio”, mediante la impresión en tinta negra con un sello de caucho sobre el logotipo, en las góndolas de los supermercados. Estas acciones comienzan a ser realizadas como una iniciativa individual, de un modo casi secreto, incorporando los mensajes dentro de circuitos comerciales, intentando llegar a un público masivo.

Otras acciones, como “Nombre propio” (2006/7) o “Calendario de Ausencias” (2008) circulan de mano en mano, dentro de un círculo más próximo.

La primera se trata de una tarjeta de visita que lleva el nombre de Jorge Julio López y el lema de “Aparición con vida ya!”, así como la fecha de las desapariciones. En ella el autor al asumir el

7. Buntix, G.: “Apostillas a un juego de postales” *Cohecho artístico. Ediciones a destiempo*. Buenos Aires, Argentina. Marzo 1998, consultado en <http://hugovidal.com.ar/bibliografia/cohecho_artistico.htm>

8. Un trabajo exhaustivo sobre esto en Longoni, A. y Bruzzone, G. (comp.): *El Siluetazo*, Adriana Hidalgo editora, Buenos Aires, 2008

9. El relato de las acciones se basa fundamentalmente en una entrevista realizada al autor en octubre del 2009 y distintas conversaciones y correspondencia.

10. Jaime Vindel señala como en el siglo XIX publicidad era sinónimo de vida social pública y que esta acepción aún existe en el alemán contemporáneo en el término *offenlichkeit* en “Arte y publicidad: del arte pop a la crítica institucional” en *De arte* 7, 2008, p. 213

nombre de otro no sólo lleva a cabo un acto de compromiso político sino que trata de ir un poco más allá, acercándose a lo personal en un ínfimo gesto cotidiano, la entrega de una tarjeta, y una palabra en la entrega, llamame;. El nombre propio, es algo que desde el principio como forma de identificación, nos viene de fuera, pero también es el primer enlace afectivo a otro¹¹. En esta acción se unen lo político y lo afectivo. Lo político en cuanto presenta una reivindicación de compromiso del cuerpo social, afectivo porque alude a lo personal y afecta al llamamiento desde el cada uno. La reacción de sorpresa, desagrado, confusión o incomodidad que produce, establece a medio plazo otro vínculo, comenta Hugo Vidal.

La segunda es un calendario que se va editando año tras año. No tiene días semanales ni mensuales, sino espacios en blanco para que el receptor marque los días que López lleva desaparecido. Encabezado por la frase “¿Cuántos días sin López?”, la única efeméride que señala es el día 18 de septiembre, día de la desaparición. Algunos de ellos llevan marcado en las casillas correspondientes al día 1 de enero o al día de la desaparición, los días que López lleva desaparecido. En el trabaja sobre “la percepción que tenemos del tiempo, alterando su representación cíclica, evidenciando la acumulación de tiempo transcurrido”¹².

Estos trabajos, son en su mayoría anónimos, alguno reapropiado y vuelto a poner en circulación por grupos de DDHH. La autoría sólo es reivindicada cuando la obra se muestra en espacios expositivos o cuando pasa del espacio secreto de la vida cotidiana a la performance, como es el caso de las distintas acciones en Documenta escénicas (Córdoba, Argentina), también las que se realizaron en Resistencia, capital de la provincia del Chaco dentro de el proyecto “Cinco sentidos en busca de López” (2009). La última obra realizada por Hugo Vidal, en colaboración con Cristina Piffer, es una proyección del número de días que Julio López lleva desaparecido y que se renueva cada día, esta obra está enmarcada en la serie “Una labor de luz”, que se expone actualmente en la muestra “Promoción de Julio en Septiembre” en el Centro Cultural de la Cooperación en Buenos Aires, también en el mismo centro se ha realizado una intervención en las servilletas de la cafetería, marcando con un sello de caucho la frase ¿Que nos comimos?.

Este tipo de prácticas que aquí hemos presentado y englobaríamos de un “activismo artístico”, ¿no se encuentran también atravesadas por su intento de establecer otros vínculos que van más allá de lo netamente político y también de lo artístico? Elementos provenientes de la política, del arte, de la fiesta, de lo cotidiano, de lo afectivo...¿como se relacionan, como se organizan? ¿Como se trasladan los saberes especializados a campos alternos?

11. Freud señala que *la identificación es conocida en el psicoanálisis como la manifestación más temprana de un enlace afectivo a otra persona*, en Freud, S.: “Psicología de las masas y análisis del yo” en *Obras completas. Tomo III*, Editorial El Ateneo, Buenos Aires, 2003, p. 2585

12. Russo, P.: *¿Dónde está Julio López? Prácticas artísticas en relación al reclamo de aparición con vida*, Editorial Tierra del Sur, Buenos Aires, 2010, p. 52



Figura 1. "Brindando con López". Centro Cultural de la Cooperación, Buenos Aires 2010

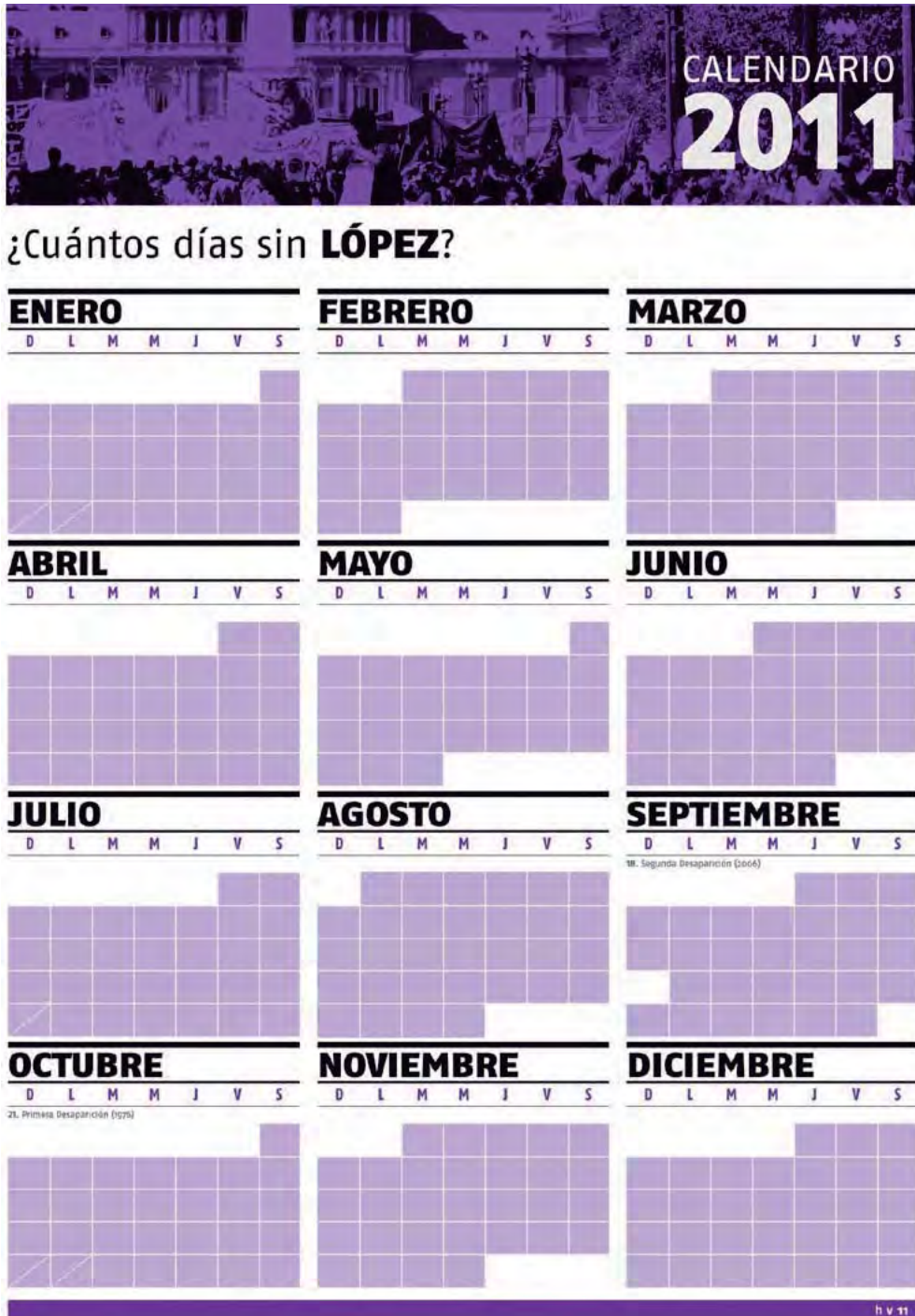


Figura 2. "Calendario de ausencias", 2011

Sección IV

Quimeras y especulaciones

Marte y Mercurio unidos por Hércules. El sueño ilustrado de un gran puerto hispano-indiano en el Golfo de los Ártabros (1720-1788)¹

ALFREDO VIGO TRASANCOS
Universidad de Santiago de Compostela

Resumen: En los reinados de los primeros Borbones hubo la intención de crear en el "Golfo de los Ártabros" un gran enclave portuario que, emulando el puerto romano de Ostia, aglutinase las funciones de puerto comercial (A Coruña) y militar (Ferrol) aprovechando su proximidad geográfica y su distinta posición costera. De hecho se hicieron grandes proyectos y no pocas realizaciones que estuvieron simbolizadas por la restauración de la Torre de Hércules que se entendió como el faro común. Muchas de estas empresas se ejecutaron o culminaron en tiempos de Carlos III; por ello que haya que ver al monarca ilustrado como el "alter ego" del emperador Trajano que era de origen español, eminente como gobernante y principal responsable de la parte más famosa del puerto de Ostia.

Palabras clave: Puerto de A Coruña, puerto de Ferrol, puerto de Ostia, siglo XVIII, Ilustración, Trajano, Carlos III, Hércules.

Abstract: *In the early part of the Bourbon dynasty plans were made to create a large port area on the "Gulf of Los Artabros", which would emulate the Roman port of Ostia by combining the commercial functions of La Coruña's port and the military functions of Ferrol's, drawing on the geographical proximity of the two cities and their respective locations on the coast. A number of major projects were drawn up and several of them completed, the most symbolic of which was the restoration of the Tower of Hercules, intended as the lighthouse for the combined port. Many of these enterprises were undertaken and completed during the reign of Carlos III. The enlightened monarch can thus be seen as the "alter ego" or spiritual successor of the emperor Trajan, a famed ruler who was born in Spain and was responsible for the most famous section of the port of Ostia.*

Key words: *Port of La Coruña, port of Ferrol, port of Ostia, the 18th century, the Enlightenment, Trajan, Carlos III, Hercules.*

1. Este trabajo ha sido realizado dentro del marco del proyecto de investigación concedido por el Ministerio de Ciencia e Innovación titulado *Planos y dibujos de arquitectura y urbanismo. Galicia y el siglo XIX* que tiene como número de referencia HAR2008-00822/ARTE. Asimismo se integra en el proyecto de investigación aprobado por la Xunta de Galicia que tiene el siguiente código: INCITE08PXIB210146PR.

Cuenta Pascasio Seguín² que el célebre escritor y militar seiscentista portugués Francisco Manuel de Melo, a raíz de un invierno que había pasado en la ría de Ferrol en 1626³, había dicho de ella en 1639 que era “estrecha, limpia, profunda y de firmísimo fondo” y que dentro se ensanchaba “en forma circular al modo del antiguo y celebrado Puerto de Ostia, haciendo dentro de la tierra un seno capaz de muchas armadas”⁴. Reconocía así, como tantos otros que lo habían precedido, las magníficas condiciones de seguridad que ofrecía la ría ferrolana y sus muchas ventajas para invernar durante los fuertes temporales atlánticos (Fig. 1). Pero además también comparaba la ría con el puerto romano de Ostia; y esto quiere decir que, de alguna manera, quería resaltar que los dos “puertos”, en su género, eran sendos prodigios o maravillas, si bien uno obra del ingenio de los antiguos romanos y el otro, por el contrario, de la propia naturaleza, lo que ratificaba que Serlio considerara el puerto de Ostia una “cosa admirable”⁵ y el licenciado Molina, el de Ferrol, un puerto “que en toda la Europa” podía sin duda juzgarse “por sol”⁶.

Ahora bien, como es bien sabido el puerto antiguo de Ostia, en su forma definitiva, era en realidad un puerto doble que tanto cubría las necesidades militares vinculadas con el poder naval romano como toda la actividad comercial (Fig. 2). Había sido, además, construido en dos fases y a lo largo del reinado de dos emperadores; la primera en época de Claudio (aunque lo concluyó Nerón), a manera de un gran puerto exterior levantado en mar adentro, por lo que tuvo que ser protegido por dos amplios malecones que disponían de un faro insular justo en medio de su embocadura⁷. Pese a todo no resultaba seguro. Tácito dice de él que en el año 62, a pesar de las defensas hidráulicas creadas por el hombre, un violento temporal había hundido doscientas naves, a lo que se añadía que su mantenimiento periódico era igualmente muy costoso; de ahí que Trajano decidiese, al inicio del siglo II, encargar supuestamente a Apolodoro de Damasco una

2. P. Seguín, Galicia. Reyno de Christo Sacramentado y Primogénita de la Iglesia entre las gentes, I, México, 1750, pp. 59 y ss. Vid. también A. Vigo Trasancos (coord.), Fontes escritas para a historia da arquitectura e do urbanismo en Galicia (séculos XI-XX), II, Santiago, Xunta de Galicia, 2000, pp. 752-753.

3. Vid. E. Prestage, D. Francisco Manuel de Mello. Esboço biographico, Lisboa, Fenda, 1996 (Ed. facsímil de la edición de Coimbra, Impresa da Universidade, 1914), pp. 44-45.

4. Este era íntegro su comentario: “Es el Ferrol una ría estrecha, limpia, profunda y de firmísimo fondo; la tierra que se junta en la boca del canal, le impide la entrada a los mares. Los altísimos montes que lo rodean cortan los vientos, para que nunca inquieten el puerto. Dentro se ensancha en forma redonda, como el antiguo y celebrado puerto de Ostia, haciendo en el interior de la tierra un seno capaz de más de cien naves de gran porte; es de igual profundidad en el centro que en la orilla; con ocho y diez brazas de agua por cualquier parte. Estuve en ella a lo largo de todo un invierno tempestuoso sin que, a pesar de las tormentas, mi navío se moviese más que las rocas vecinas. Y por esta razón, dice un Varón sabio, eminente en las cosas de la navegación: *Que el Ferrol era el fondeadero del mundo*. Podrá contarse por uno de los mejores puertos de Europa, si le debiese tanto al Arte como a la Naturaleza” Vid. F. M. de Melo, Epanaphoras de varia historia portuguesa, Lisboa, Imp. Nacional Casa da Moeda, 1977, pp. 382-383.

5. S. Serlio, Tutte l’opere d’Architettura et prospettiva di Sebastiano Serlio Bolognese diviso in sette libri, Vínegia, 1552, fol. XLI.

6. B. S. de Molina, Descripción del Reyno de Galicia y de las cosas notables del, Mondoñedo, 1550, p. 30.

7. Suetonio, Historia y vida de los césares, Barcelona, 1999, p. 200.

nueva dársena interior de forma hexagonal, muy cerrada, rodeada de almacenes y separada de tierra firme por un caudaloso canal que, finalmente, había resuelto todos los problemas⁸. Por lo tanto, hacia la segunda mitad del siglo II el puerto de Ostia era, como ya hemos dicho, un conjunto portuario dual conformado por dos grandes dársenas complementarias exterior e interior y ambas presididas por un faro altísimo levantado en su boca y sobre una “isla” que, dice Suetonio, como el de Alejandría servía para iluminar “durante la noche las rutas de las embarcaciones”⁹.

A otro nivel, esto es lo que, en cierta medida, trataron de hacer en el siglo XVIII los reyes de la Casa de Borbón en el viejo Golfo Ártabro, del que nos hablan escritores antiguos como Estrabón y Pomponio Mela, aprovechando sus óptimas condiciones naturales y las distintas posiciones que, en relación con el mar, ocupaban los puertos de A Coruña y Ferrol¹⁰. Ambos eran, de hecho, puertos muy próximos entre sí, casi inmediatos, complementarios al estar uno adentrado en las aguas atlánticas y, el otro, en cambio, refugiado en el interior de su ría; compartían a su vez la misma boca de entrada y salida y aún el viejo faro romano denominado Torre de Hércules que, bien restaurado, podía ser de uso común. No hay duda, pues, que ambos puertos podían ejercer distintos papeles en un plan de ordenación marítima y más aún sabiendo que, como complemento, también integraba el viejo Golfo la amplia ría de Ares y Betanzos que bien podía servir de refuerzo en caso de necesidad. Expresa muy bien esta magnífica morfología geográfica una antigua descripción medieval atribuida a Roger de Howden (de hacia 1191-1193) que describe el conjunto de las tres rías como “tres muy buenos puertos juntados en uno”¹¹; si bien es el ingeniero italiano Tiburcio Spannochi quien, tras haber visitado la zona en el siglo XVI por orden de Felipe II, años después pudo decir que, en efecto, el tándem A Coruña- Ferrol se completaba de manera formidable al decir de ambos lo siguiente: “En la porción de marina que se comprende de este Reino (Galicia) ay los mayores y mejores puertos del mundo, como en su descripción se puede echar de ver, y para más particularizarlos ay el de Ferrol que será de tres leguas de largo poco menos y contiguo a él está el puerto de La Coruña también mui capaz, fundable y seguro para toda suerte de navíos”¹². En parte era de la misma opinión el cartógrafo portugués Pedro Texeira pues, hacia 1634, vuelve a insistir en esta proximidad y, más aún, en su complementariedad pues, según él, el puerto de A Coruña “no es seguro para los navíos, por ser una plaia abierta sin abrigo ninguno y de muy poco fondo, y así obliga a los navíos dar fondo más de hun quarto de legua a

8. Vid. <http://www.ostia-antica.org/>

9. Ibidem

10. Cfr. Hispania Antigua según Pomponio Mela, Plinio el Viejo y Claudio Ptolomeo, ed. por Virgilio Bejarano, Barcelona, Instituto de Arqueología y Prehistoria, 1987; A. Romero, X. M. Pose, Galicia nos textos clásicos, A Coruña, Museo Arqueológico de San Antón, 1987, pp. 33 y 57; X. L. Vázquez Gómez: “La Coruña en la época romana”, in J. M^a. Bello Diéguez, J. M^a, A. Vigo Trasancos (coors.): Ciudad y Torre. Roma y la Ilustración en La Coruña, A Coruña, Ayuntamiento, 1991, pp. 35-40.

11. Vid. P. Gautier Dalche, Du Yorkshire a L’Inde. Une Geographie urbaine et maritime de la fin du Xlle siecle (Roger de Howden ?), Genève, Droz, 2005, p. 185.

12. J. García Oro, M. J. Portela Silva, “Ferrol y las defensas de Galicia (1520-1603)”, Estudios Mindonienses, 13, 1997, pp. 128 y ss. El comentario lo realizó el ingeniero en 1604.

la mar donde ventando un poco rezio están en conoçido peligro”, por lo que señala que todas las embarcaciones que no podían salir o que debían fondear durante largo tiempo “ban a ynbernar al Ferrol, que queda quatro leguas de la ciudad de La Coruña”¹³. Finalmente, cabe destacar asimismo la opinión del ya mencionado Seguí que vuelve a resultar aclaratoria a este respecto, pues después de decir que Galicia poseía los mejores puertos naturales de Europa, al hacer referencia en 1750 a los puertos de A Coruña y Ferrol, dice de ellos taxativamente que estaban “tan cercanos entre sí, que de las orillas de éste se ven hacer a la vela las naves de aquel” pues “sirven los dos, como de labios a la boca de una grande ensenada”¹⁴.

Como cabe imaginar, muchas de estas opiniones, subrayadas por acontecimientos navales que habían tenido lugar en los siglos precedentes¹⁵, eran de sobra conocidas en los círculos políticos y navales de la España dieciochesca. De ahí que no pueda sorprender que ya en el reinado de Felipe V, apenas culminada la Guerra de Sucesión, empiecen a surgir voces y a plantearse estrategias para convertir el tándem portuario A Coruña-Ferrol en un enclave marítimo de primer orden; casi en una utopía que a punto estuvo de convertirse en realidad.

No obstante, para entender las nuevas circunstancias que favorecieron la irresistible ascensión de los dos puertos, es preciso recordar varios hechos importantes: la condición de España como primera potencia colonial ultramarina, su calidad de país peninsular y por consiguiente marítimo, y su necesidad imperiosa de mirar, comerciar y defender el Atlántico porque más allá estaban las Indias Occidentales donde estaba el grueso de sus intereses. Por otra parte había que frenar a Gran Bretaña convertida a la sazón en dueña y señora de los mares y en nuestra principal enemiga. Así que es comprensible que hombres eminentes de su tiempo como Carvajal y Lancaster se sorprendiesen de la escasa importancia que en nuestro país se le había dado a la Marina: “yo no sé en qué se funda que la España no se tenga y haga tener por potencia marítima, cuando domina más mar en la Europa, e infinito más en la América, que la Inglaterra y la Holanda juntas” (1745)¹⁶; o que el Marqués de la Ensenada, su gran rival político, señalase en sendos informes de 1747 y 1748 que “no hay potencia en el mundo que necesite más las fuerzas marítimas que la de España, pues es península, y tiene que guardar los vastísimos dominios de América que le pertenecen, y mientras la España no tiene una marina competente, no será considerada de Francia e Inglaterra, sus émulas más inmediatas”¹⁷; “sin Marina no puede ser respetada la Monarquía española, conservar el dominio de sus vastos estados, ni florecer esta península, centro y corazón

13. Cfr. F. Pereda, F. Marías (eds.), *El Atlas del Rey Planeta*. La “Descripción de España y sus Costas y Puertos de sus reinos” de Pedro Texeira (1634), Hondarribia, Nerea, 2002, fol. 34v-35r.

14. Op., cit., II, p. 324.

15. Vid. al respecto A. Vigo Trasancos, I. Mera Álvarez, *Ferrol y las defensas del puerto de guerra del rey*. La Edad Moderna (1500-1800), Ferrol, Autoridad Portuaria, 2008, pp. 23 y ss.

16. “José de Carvajal, Testamento político o idea de un Gobierno católico, 1745”, *Almacén de frutos literarios*, 1818, p. 32. Cit. por J. A. Granados Loureda, “Ferrol na Idade Moderna”, in E. Ramil et al., *Historia de Ferrol, A Coruña, Vía Láctea*, 1998, p. 181.

17. A. Rodríguez Villa, D. Zenón de Somodevilla. *Marqués de la Ensenada*, Madrid, 1878. Cit. por Idem, idem, p. 203.

de todo”¹⁸. Es decir, que la Marina debía ser fomentada, también las instalaciones navales y para ello era necesario crear una Armada defensiva potente, un puerto seguro de refugio y, a la vez, estimular el comercio atlántico estableciendo un gran puerto mercantil que pudiese comerciar con seguridad y sin peligros con las vastas colonias americanas.

En gran medida Cádiz fue el puerto dieciochesco que cumplió con esta función, si bien hubo voces que criticaron su monopolio e incluso su incierta seguridad pues no hay que olvidar que en varias ocasiones había sufrido el ataque de los ingleses, concretamente en los años 1587, 1596, 1625, 1702 y 1704. Y quizá por eso, a partir sobre todo del mandato de José Patiño, se pensó en crear, en el norteño y atlántico Golfo Ártabro, un enclave comercial y militar que a punto estuvo de convertir los puertos de Ferrol y A Coruña, en feudos de Marte y de Mercurio en clara alusión a su condición de dioses antiguos de la Guerra y del Comercio. Se ve claramente en la petición respaldada por el intendente Rodrigo Caballero, de que la ciudad de A Coruña solicite del rey permiso para comerciar con América que se formula con insistencia a partir de 1720¹⁹; que solicite en 1721 el propio Patiño al mismo Caballero un informe preciso del estado en que se encontraba la ría, la villa y el entorno de Ferrol, acaso en previsión de sueños futuros de carácter bélico²⁰; que un año después, en 1722, de nuevo vuelva el intendente a hacer hincapié en la complementariedad portuaria A Coruña-Ferrol, en los proyectos que albergaba la monarquía para la ría ferrolana y que los dos puertos podían beneficiarse de la decisión regia. Aunque lo que muestra de un modo más gráfico la complementariedad que soñaban Patiño y Caballero son los dos proyectos que, en 1723, el ingeniero director Francisco Montaigú elaboró para el puerto de A Coruña con un ensanche marítimo y un largo muelle de carácter comercial (Fig. 3) y, para Ferrol, con un importante arsenal de marina sito en la propia villa que se acompañaba de sólidas fortificaciones²¹ (Fig. 4). Ninguna de estas dos especulaciones llegaron a prosperar, pero al menos sirvieron de preámbulo proyectivo a la decisión que tomó Patiño en 1726 de convertir Ferrol en sede del Departamento Marítimo del Norte, a la villa inmediata de A Graña en lugar de asiento del arsenal militar y a A Coruña, de nuevo, en firme candidata a puerto de comercio indiano como confirman sendos proyectos de arsenal y puerto civil que fueron elaborados por el mismo

18. Vid. J. A. Rodríguez-Villasante y Prieto, *Historia y tipología arquitectónica de las defensas de Galicia. Funcionalidad, forma y ejecución del diseño clasicista*, Sada-A Coruña, Edición do Castro, 1984, p. 159; también A. Vigo Trasancos, I. Mera Álvarez, op. cit., p. 230.

19. M. M^ª de Artaza Montero, *La Coruña en el siglo XVIII*, A Coruña, Vía Láctea, 1994, p. 62.

20. J. A. Granados Loureda, “El arsenal y astillero de Ferrol en el siglo XVIII: de A Graña a Trafalgar”, *Actas del Congreso Internacional: Technology of the ships of Trafalgar, an Homage to their designers and constructors*, (Escuela Técnica Superior de Ingenieros Navales de Madrid y Diputación Provincial de Cádiz, 3-5 de noviembre de 2005), Madrid, Ed. ETSI Navales, CD-Rom, 2005, pp. 186 y ss.

21. Sobre la complementariedad de los dos puertos y los distintos proyectos portuarios que para Ferrol y A Coruña se realizaron a lo largo del siglo XVIII vid. especialmente A. Vigo Trasancos, *Arquitectura y urbanismo en el Ferrol del siglo XVIII*, Santiago, COAG, 1984; del mismo autor, *A Coruña y el siglo de las luces. La construcción de una ciudad de comercio (1700-1808)*, Santiago, Universidades de Santiago y A Coruña, 2007; y también A. Vigo Trasancos, I. Mera Álvarez: Op. cit.

ingeniero Montaigú, demostrando además éste último una sospechosa forma hemihexagonal que recuerda en parte el puerto trajaneo de Ostia, clara señal de que la sombra del puerto romano planeaba como modelo sobre el diseño del puerto coruñés²².

Con todo, pese a lo importante y trascendente de las decisiones asumidas por Patiño en 1726, poco se hizo al respecto; lo que explica que, en la década de 1730, se vuelvan a reiterar proyectos y especulaciones para los dos puertos y para su faro común. Así, en 1732 Montaigú vuelve a proponer al ministro un nuevo proyecto de arsenal más discreto para la villa de Ferrol con la voluntad de anular el de A Graña²³. Sólo un año después Patiño da instrucciones para conocer el estado de la Torre de Hércules y las mejoras que se puedan introducir para incrementar su escaso caudal lumínico²⁴. En 1734 vuelve la Corporación Municipal coruñesa a insistir “que para los Bajajes de la Real Armada es necesaria la conservación deste Puerto (A Coruña) porque se da la mano con el Real Arzenal de La Graña”²⁵; y por último es de 1736 un ambicioso plan de puerto civil con ensanche establecido para A Coruña que pudo ser realizado por el ingeniero Juan de La Ferriere justo en el año en que fallecía José Patiño²⁶. No hay duda, pues, que en el reinado de Felipe V se quiso establecer un Gran Puerto hispano-indiano en el Golfo de los Ártabros, mitad militar y mitad civil; de ahí el juego de nombres que hemos utilizado para nuestro titular que alude a Marte y a Mercurio, unidos los dos, esta vez, por la Torre de Hércules.

El gran momento del tándem A Coruña-Ferrol no tuvo lugar, sin embargo, hasta los reinados de Fernando VI y Carlos III y, en especial, a partir de 1750, gracias al empeño de Ensenada que ya había dicho con anterioridad (1748) que era imprescindible “la fábrica del Arsenal de Ferrol, cuyo departamento debe ser por su situación el más considerable”²⁷. Para entonces ya había tomado la decisión de encargarle al jefe de escuadra Cosme Álvarez un proyecto vastísimo de arsenal para la villa ferrolana (1747) que sería aprobado por el rey en 1750. Fue, con todo, en 1751 cuando se aprobó el proyecto completo con todos sus complementos; con el astillero, el arsenal, un puerto para el vecindario y una nueva población, hecho todo sobre la idea conjunta del propio Álvarez, el ingeniero La Croix y el marino Jorge Juan que actuó como supremo supervisor de toda la empresa²⁸. Su resultado se ve con meridiana claridad en el plano realizado por La Croix y que éste dedicó al Conde de Aranda que era por entonces director general de los Reales Cuerpos de Artillería e Ingenieros²⁹ (Fig. 5). Refleja la idea de orden que requerían los tiempos, la eficacia

22. Cfr. A. Vigo Trasancos, *A Coruña y ...*, op. cit., pp. 44 y ss.

23. A. Vigo Trasancos, *Arquitectura y ...*, op. cit., pp. 51-52.

24. A. Vigo Trasancos, *A Coruña y ...*, op. cit., pp. 54 y ss.

25. *Idem*, *idem*, p. 40.

26. *Id.*, *id.*, pp. 46 y ss.

27. A. Vigo Trasancos, *I. Mera Álvarez*, op. cit., p. 230.

28. A. Vigo Trasancos, *Arquitectura y ...*, op. cit., pp. 54 y ss.

29. Plano del Arsenal del Ferrol y Astillero de Esteiro aprobado p. S. M. en el año de 1751. Proiectado y delineado por el capitán y ingeniero ordinario dn. Joseph de la Croix el que tiene el honor de dedicarlo al Exmo. Sor. Conde de Aranda director general de los Rs cuerpos de artillería e ingenieros, Museo Naval, E-23-38.

proyectiva, la preocupación por lo funcional, la distinción entre las partes, su perfecta relación y, a la vez, su gusto por la magnificencia pues era una obra emprendida por el rey y su vastedad y solidez expresaban su poderío. Era lógicamente una empresa de alto coste; pero no cabe duda que fue así mismo una obra concebida para emular y superar incluso el puerto trajaneo de Ostia que debió de estar como trasfondo en la mente de sus creadores. Tiene el proyecto, no obstante, como complemento, una iconografía singular. Era, no lo olvidemos, el puerto de guerra de la monarquía, el lugar de donde partía la Armada del rey precisamente para defender el Atlántico y los vastos territorios americanos; por eso que, en el ángulo más suroccidental de la gran representación portuaria (se dibuja, de hecho, una rosa náutica con los puntos cardinales), aparezca un sector de mar abierto con un buque de guerra cañoneando a otro enemigo que se hunde en el océano y, más allá, en una recreación fantástica, una tierra primigenia que representa a las Indias, con un paisaje natural exótico, una fauna tropical y varios indígenas en estado de felicidad habitando bajo una enorme gruta que bien pudiera representar, en cierto sentido, la imagen de un idílico paraíso habitado por el “buen salvaje” tal como lo había descrito Rousseau³⁰ pero que ya había sido prefigurado en parte por otros autores anteriores como fue el caso de Pedro Mártir de Anglería que, hacia 1530, en sus Cartas sobre el Nuevo Mundo, indicaba que había encontrado Colón en la isla primera de la que había tomado posesión “hombres contentos con lo que da la naturaleza, desnudos, que se alimentan con manjares nativos y pan de raíces de ciertas matas de palmitos, llenos de nudos”³¹. Por lo tanto, a mi entender, hay que ver aquí el puerto de guerra de Ferrol presto a defender la Monarquía, el océano y las colonias de todo potencial enemigo, gracias a lo cual se relacionaría la metrópoli con el imperio colonial, se civilizarían sus gentes y se fomentaría el comercio entre Ambos Mundos, lo que explica la presencia de un Mercurio volador que lleva en sus manos su tradicional caduceo y una larga filacteria en la que va escrito VIVA EL REY F(ERNAND).º VI, sin duda en alusión al rey responsable de tan vasta empresa.

Tiene el plano, con todo, dos pequeñas representaciones más. En el ángulo superior izquierdo la antigua bandera de España con el escudo y la corona real agitada por un fuerte viento que rompe el cabo que la ata a tierra para pasmo y sorpresa de un amorcillo que la sostiene; aunque otros erotes, por fortuna, luchan con esfuerzo para mantenerla erguida. En el otro ángulo, por el contrario, aparece también otro amorcillo, pero esta vez planeando sobre dos montones de objetos guerreros y del arte ingenieril símbolos ambos de la Artillería y de la Ingeniería Militar que reciben la luz ardiente de un incandescente sol surcado de una corona condal³² sobre la que va una nueva filacteria con otra inscripción: IS TENEBRAS NASCENDO FUGAT. Todo un elogio, pues, para nuestro país y para el Conde de Aranda, pues si la primera representación alude a una España que se resiste a doblegarse y perecer, la segunda hace referencia al propio Conde pues, a través de unos símbolos, aparecería como defensor del orden militar necesario

30. Donde desarrolla de manera más precisa su teoría es en la obra titulada *Discurso sobre las Ciencias y las Artes*, publicada en 1750.

31. P. Mártir de Anglería, *Cartas sobre el Nuevo Mundo* (1530), Madrid, Polifemo, 1990, p. 27.

32. Agradezco esta precisión erudita a la sagacidad de mi buen amigo Jorge Gómez Iparraguirre.

para garantizar la paz y a su vez como el sol que disipa las tinieblas en clara alusión seguramente a su espíritu ilustrado.

Con todo, el alto coste de tan vasta empresa hizo que, durante un tiempo, no hubiera recursos para invertir en el puerto de A Coruña. Todos los dineros eran consumidos con voracidad por el arsenal de Ferrol pese a que, a la altura de 1759, sólo estaba ejecutado en una tercera parte de su gran extensión. Y esta razón de su llamativo coste y de lo interminable de sus obras fue lo que debió motivar que el nuevo rey Carlos III, a partir del inicio de la década de 1760, buscarse reducir el proyecto sin que afectase a lo fundamental, hecho que se produjo finalmente en 1765³³ (Fig. 6); sin duda para reducir presupuesto pero también para poder ver en vida su conclusión que tuvo lugar, más o menos, hacia 1783 cuando se puso en la puerta principal de la instalación militar la gran inscripción latina que todavía se conserva³⁴.

Visto así y reducida la obra, tiene sentido que fuese a partir de la década de 1760 cuando comenzó a potenciarse el puerto de A Coruña. Fue premonitorio que Esquilache aprobase en 1761 la construcción del Camino Real de Galicia con su fin en la ciudad pues de algún modo anticipaba el papel que le tenía reservado³⁵; pudo ayudar que la Corporación Municipal volviese a insistir, en 1763, que “ningún otro (lugar) de España está más bien colocado por sus admirables puertos, los más inmediatos a aquellas regiones (Indias) y podría ser en esta Ciudad por ser su puerto y el de Ferrol en una misma ensenada, el más seguro donde a todos vientos tienen guarida todas las embarcaciones que vienen de aquellos países. Con dos registros que S. M. dignase conceder a esta Ciudad... resucitaría el comercio, la agricultura y la industria”³⁶; aunque el hecho más destacable

33. A. Vigo Trasancos, *Arquitectura y ...*, op. cit., pp. 64 y ss.

34. El texto latino de la inscripción dice así:

MAXIMUM SUPREMAE ARTIS QUID VIDERE VOLENTI
PRAECIPUUM HIC ORBIS ILLI SISTITUR OPUS;
IN QUO FIRMITER PERLUSTRANTES MARIA CUNCTAS
NAVES, PROCINCTAS CLASSES, ATQUE OMNIA VIDET.
¡O FELIX HISPANIA! ADMODUMQUE FELIX:
TE FAUSTE GUBERNAT, REGIT, TIBIQUE SAPIENTER IMPERAT
CAROLUS III,
REX INCLITUS, PIISIMUS, AUGUSTUS :
QUEM TOTUS NON CAPIT ORBIS.
ANNO MDCCLXXXIII

Y su traducción castellana, realizada por J. Gayoso, “Ferrol, Departamento marítimo del Norte”, *Almanaque de Ferrol para el año 1907, 1906*, p. 56, la siguiente:

Para el que quiera contemplar una maravilla de arte supremo
aquí se presenta el monumento más notable del orbe, en donde
puede admirar las poderosas escuadras dispuestas a surcar todos los mares,
¡Oh feliz España y dichosa en grado sumo!
Te gobierna y rige con esplendor y ejerce su imperio con sabiduría
Carlos III,
El Rey inclito, piadosísimo, augusto, para el cual el mundo es pequeño,
Año de 1783.

35. Vid. al respecto M. García-Fuentes, *El camino de acceso a Galicia en el siglo XVIII, A Coruña, 1987*.

36. A. Vigo Trasancos, *A Coruña y ...*, op. cit., p. 137.

del momento fue la decisión de Grimaldi de instalar en A Coruña, en 1764, la sede de los Buques Correos, lo que serviría de aliciente no sólo al tráfico postal sino al propio comercio con algunas zonas de Indias que generó una importante actividad mercantil³⁷. De hecho, supuso un período de despegue que viene a coincidir con la realización del andén de la Marina en 1765 y que supuso la primera infraestructura portuaria de cierto nivel que se levantó en la ciudad (Fig. 7). Pese a todo, no fue más que el comienzo de una época de prosperidad que se ratificó con la promulgación en 1778 del Reglamento de Libre Comercio que liberaba el mercado americano para 13 puertos españoles incluido el coruñés³⁸; de lo que resultó que, casi a continuación, se construyera el nuevo edificio de la Aduana presidiendo el puerto y que se proyectase una fachada marítima monumental y de carácter residencial que fue pensada como habitación de la más adinerada burguesía³⁹. Es decir que, por estas fechas, se constituyó al fin el soñado “puerto de comercio” con América, si bien con pocos recursos y no poca frustración pues ni la Aduana se concluyó por completo, ni tampoco las viviendas burguesas de la fachada marítima, ni, mucho menos, los planes que hubo de cerrar el puerto con amplios diques y malecones como se pensó hacer a partir de 1785⁴⁰ fecha en la que se creó en la ciudad el Real Consulado Marítimo⁴¹.

Ahora bien, en este tándem portuario que ya se ha comentado, es evidente que A Coruña ejerció de puerto comercial exterior pese a contar con pobres defensas que no impedían que el puerto siguiese poco resguardado de vientos y temporales; Ferrol, en cambio, actuó como puerto de refugio que no solo estaba bien construido, era a su vez majestuoso y estaba configurado como una enorme dársena protegida de malecones, sino que estaba a su vez ensimismado pues toda la instalación militar estaba protegida por un foso de agua que lo separaba del entorno dándole al conjunto una condición casi “insular”. Hay, pues, una más que obvia relación con el doble puerto de Ostia; y más aún al saber que, como el romano, el Gran Puerto instalado en el Golfo Ártabro también contaba con un gran faro “altísimo” en su boca que va a ser restaurado y modernizado precisamente en 1788 “para seguridad de los navegantes”, tal como indican en español y en latín las dos placas conmemorativas que se dispusieron en cada una de sus puertas para recordar el evento⁴² (Fig. 8).

37. Cfr. A. Meijide Pardo, *El puerto de La Coruña en el siglo XVIII*, A Coruña, 1984.

38. Al respecto vid. L. Alonso Álvarez, *Comercio colonial y crisis del Antiguo Régimen en Galicia (1778-1818)*, Sada-A Coruña. Ediciós do Castro, 1986.

39. Además de la consulta de A. Vigo Trasancos, *A Coruña y ...*, op. cit., pp. 196 y ss. Véase sobre este importante proyecto urbano J. A. Sánchez García, “Comerciantes y arquitectura en La Coruña dieciochesca: el proceso constructivo de las Casas de Paredes”, in C. Fernández Casanova (ed.), *Comerciantes y artesanos*, Semata, 12, 2001, pp. 177-239.

40. A. Vigo Trasancos, *A Coruña...*, op. cit., pp. 230 y ss.

41. Sobre esta institución ilustrada vid. M^a del C. Sánchez Rodríguez de Castro, *El Real Consulado de La Coruña: impulsor de la Ilustración (1785- 1833)*, Sada-A Coruña, Ediciós do Castro, 1992.

42. Como obras más recientes y básicas sobre el faro romano coruñés reformado en el reinado de Carlos III es imprescindible la consulta de J. M^a Bello Diéguez y A. Vigo Trasancos (coords.): *Op. cit.*; también J. A. Sánchez García, J. L. Vázquez Iglesias y J. M. Yáñez Rodríguez, *Faros de Galicia. Historia y construcción de las señales*

Todo esto tuvo lugar preferentemente durante el reinado de Carlos III (1759-1788) a quien tocó iniciar o culminar todas las obras que se habían emprendido con anterioridad como fue el caso del arsenal de Ferrol al que, con razón, se lo consideró “una maravilla de arte supremo”, “el monumento más notable del orbe” o el lugar “en donde pueden admirarse las poderosas escuadras dispuestas a surcar todos los mares”. Lo dice con rotundidad, aunque en latín, la inscripción que se puso en la placa que se colocó sobre la puerta triunfal que accedía al interior y en la que, además de la fecha 1783, se enaltecía la figura de Carlos III con todos los elogios imaginables. Se le llamaba sabio, piísimo, ínclito, augusto, un soberano tan excelso que para él “el mundo resultaba pequeño”⁴³. Es decir, que él por su obra insigne y por ser artífice de la conclusión de un puerto tan vasto, perfecto y afamado merecía pasar a la historia, cuando menos, como el emperador romano Trajano (lo sugiere con buen criterio en un interesante artículo Bello Diéguez⁴⁴) que había sido, a su vez, el responsable directo de la parte más famosa del puerto romano de Ostia que se consideraba la joya portuaria más destacada de la Antigüedad. Por otra parte, no era ajena a Carlos III esta comparación con el viejo emperador romano. Siempre se le había considerado, pese a su condición de pagano y perseguidor de cristianos, un emperador digno de la salvación, hasta al punto de que se había llegado a decir que el papa Gregorio el Magno, gracias a la mediación de sus lágrimas a los pies de la tumba de San Pedro, le había conseguido rescatar de los infiernos como paso previo a su posterior subida al cielo⁴⁵. Era por lo demás español, amigo de las grandes empresas arquitectónicas, un hombre justo, prudente y compasivo; sin duda uno de los emperadores romanos, junto a Augusto, cuya memoria había llegado a ser impecedera e inmortal⁴⁶; su estatua, por otra parte, se había programado, según el plan del Padre Sarmiento, para presidir, junto a Teodosio, Honorio y Arcadio, la puerta principal del palacio real nuevo de Madrid⁴⁷, pese

luminosas en un finisterre atlántico, A Coruña. Fundación Caixa Galicia, 2004 y A. Vigo Trasancos, A Coruña y..., op. cit., especialmente pp. 54-55 y 237-258.

43. Vid. nota 32.

44. J. M^a Bello Diéguez, “¿Cando se construíu a Torre de Hércules?”, in O noso faro, A Coruña, Amigos do Arqueolóxico da Coruña, 2008, 14.

45. S. de la Voragine, La leyenda dorada, I, San Gregorio, Madrid, Alianza, 1987, p. 193. Vid. También J. Gil, “Trajano en la Edad Media”, in J. González Roma (ed.), Trajano, emperador de Roma, Roma, L’Erma, 1998, pp. 157-158. Este autor recuerda, en efecto, que corriendo el tiempo la historia de San Gregorio se embelleció con otros detalles pintorescos que acrisolaron la purificación del alma de Trajano, trasladándola al Paraíso. De hecho Alfonso X había especificado que “a la sazón que Sant Gregorio la ganó, estaban los ombres santos en los yermos, et viéronla subir al cielo, et los ángeles que la subíen dixiéronles cúa era”.

46. En lo general fue un emperador de buena memoria como lo prueban los comentarios de Eutropio, Breviario, Madrid, Gredos, 1999, pp. 113-115; Aurelio Víctor, Libro de los césares, Madrid, Gredos, 1999, pp. 204-205; Lucas de Tuy, Crónica de España, Madrid, Real Academia de la Historia, 1926 (manuscrito de 1236), pp. 124-125; E. Gibbon, Historia de la decadencia y ruina del Imperio Romano, I, Madrid, Turner, 1984, p. 22; J. M. Maestre, “Trajano y los humanistas”, in J. González, Roma (ed.), op. cit., pp. 314 y ss; J. Gil, op. cit., pp. 165 y ss.

47. M. Sarmiento, “Sistema de adornos de escultura interiores y exteriores para el nuevo real palacio de Madrid”, in F. J. Sánchez Cantón (ed.), Opúsculos gallegos sobre bellas artes de los siglos XVII y XVIII, Santiago, Bibliófilos gallegos, 1956, p. 237. Vid. también F. J. Plaza Santiago, Investigaciones sobre el palacio real nuevo de Madrid, Valladolid, 1975, p. 222.

a que, posteriormente, fueron retiradas de su sitio y colocadas, como si fuesen los cuatro pilares de la monarquía, en el patio de palacio en 1791⁴⁸. La propia saleta de Carlos III donde el rey solía comer estaba decorada, desde 1774, por un gran fresco de Antón Rafael Mengs que representaba la Apoteosis de Trajano; sin olvidar que, también en 1791, en el nicho que precedía el arranque de la gran escalera palatina se había instalado una estatua del monarca español, obra de Pierre Michel, que representaba a Carlos III vestido “a la romana” en clara alusión a esta relación imperial (Fig. 9). Tiene, pues, razón José Luís Sancho cuando señala que Trajano era para el rey su “alter ego”⁴⁹. Por lo demás, tampoco debe olvidarse que el viejo Faro de Brigantium, conocido popularmente con el nombre de Torre de Hércules, era una antigua construcción romana que la historiografía de la época consideraba era atribuible a Trajano (hoy se considera que debe ser construcción de la segunda mitad del siglo I tal vez de Claudio o Vespasiano⁵⁰), como señalaría Cornide ya oficialmente en una publicación que saldría a la luz poco después⁵¹.

El propio Hércules, siquiera desde el siglo XIII, tampoco hay que olvidar que se había convertido en el héroe mítico fundador de la monarquía española; su presencia o sus historias solían aparecer desde la Edad Media en las salas más destacadas de nuestros más importantes palacios. Ana Domínguez señala que en el Alcázar de Segovia, en la sala llamada de los Reyes, en tiempos de Alfonso X había una representación de todos los monarcas españoles muy probablemente encabezados por una figura de Hércules en clara alusión a su carácter de fundador; también parece que estuvo previsto que la Estoria de Espanna del mismo rey llevase miniaturas con imágenes de los reyes españoles entremezcladas con escenas de los hechos más hispanos del fornido héroe tebano⁵². Ya en la Edad Moderna su presencia, además de en las columnas de Hércules que plagan la heráldica real, se constata en el Salón de Reinos del palacio del Buen Retiro en los trabajos pintados por Zurbarán⁵³; en la Bóveda del Casón pintada por Luca Giordano y bajo la cornisa pues todos sus trabajos se representaban allí tal y como nos recuerda Antonio Ponz⁵⁴; igualmente se instaló un busto del famoso héroe en el remate superior de la Torre del Rey del palacio real

48. J. L. Sancho, *Palacio real de Madrid*, Madrid, Patrimonio nacional, 2004, p. 55. La estatua de Trajano fue esculpida por Felipe de Castro.

49. *Idem*, *idem*, p. 98.

50. J. M. Bello Diéguez, *op. cit.* p. 22.

51. J. Cornide, *Investigaciones sobre la fundación y fábrica de la torre llamada de Hércules situada a la entrada del puerto de La Coruña*, Madrid, Oficina de Benito Cano, 1792. Edición facsímil con una introducción de X. M^º Bello Diéguez, A Coruña, Ayuntamiento, 1991, p. 9.

52. A. Domínguez Rodríguez, “Hércules en la miniatura de Alfonso X el Sabio”, *Revista Virtual de la Fundación Universitaria Española*. Cuadernos de Arte e Iconografía, II-3, Madrid. También en *Anales de Historia del Arte*, n^º 1, 1989, p. 96.

53. J. Brown y J. H. Elliott, *Un palacio para el rey. El Buen Retiro y la corte de Felipe IV*, Madrid, Alianza, 1981, pp. 162 y ss.

54. A. Ponz, *Viaje de España*, VI, Madrid, Aguilar, 1988, pp. 284-285 y 290-291.

siguiendo el programa del Padre Sarmiento⁵⁵ para servir de preámbulo a otras imágenes de Hércules que se prodigan en el interior de palacio. De hecho su presencia se destaca en uno de los semicírculos que se disponen bajo la bóveda de la escalera principal donde aparece la figura del héroe levantando las dos columnas de Gibraltar en presencia de Neptuno⁵⁶; si bien el más clamoroso tributo a Hércules tuvo lugar en la antecámara de Carlos III o pieza de conversación donde el rey cenaba, que tiene en su bóveda otro fresco de Mengs con la representación de su Apoteosis. Lleva la sala en las esquinas cuatro relieves ovales, obra de Felipe de Castro, que representan otros tantos trabajos de Hércules: la sujeción del can Cerbero, el jabalí de Erimanto, la cierva de Cerinea y la hidra de Lerna⁵⁷. Por lo tanto, podría decirse que, siquiera en palacio, las dos figuras más próximas y cercanas al rey eran las de Hércules y Trajano; justamente los dos personajes que por tradición e historia habían sido supuestamente los constructores “del muy antiguo faro de La Coruña” que había restaurado Carlos III y que se había puesto en funcionamiento en 1790, precisamente para guiar los pasos de la escuadra real que, proveniente de Cádiz, se encaminaba hacia el puerto de guerra de Ferrol⁵⁸. Por consiguiente, tiene sentido que cuando la villa de Ferrol tuvo que dar a conocer al público su recién conformado escudo de armas⁵⁹ no dudara en disponer en el frente de la Fuente de San Roque una piel de león sosteniendo el emblema municipal (Fig. 10), asociando de forma escueta el león de Nemea atributo de Hércules con el de la propia Monarquía⁶⁰ que así aparece como firme apoyo de Ferrol que debía todo lo que era a su majestad el rey Carlos III reinante en 1784 cuando fue erigida la fuente monumental ferrolana.

55. F. J. Plaza Santiago, op. cit., pp. 225-226

56. J. L. Sancho, op. cit., p. 69.

57. Idem, idem, pp. 101-102.

58. Cit. por J. Cornide, op. cit., p. 48.

59. C. de Aracil y J. J. Burgoa, “El escudo de armas de Ferrol de la Ilustración”, *FerrolAnálisis*, 21, 2006, pp. 7-23.

60. Vid. Al respecto P. J. González Rodríguez, *La escultura pública de Ferrol*, Ferrol, Ayuntamiento, 1995, p. 15; también A. Martín García, *Auge y decadencia. Desarrollo económico, cultura y educación en Ferrolterra durante el Antiguo Régimen*, A Coruña, Fundación Pedro Barrié de la Maza, 2008, p. 161.



Fig.1.- Plano de las rías de Ferrol, Ares y A Coruña (Golfo Ártabro). 1805. Fausto Caballero. Archivo "Du Genie", Vincennes (París)

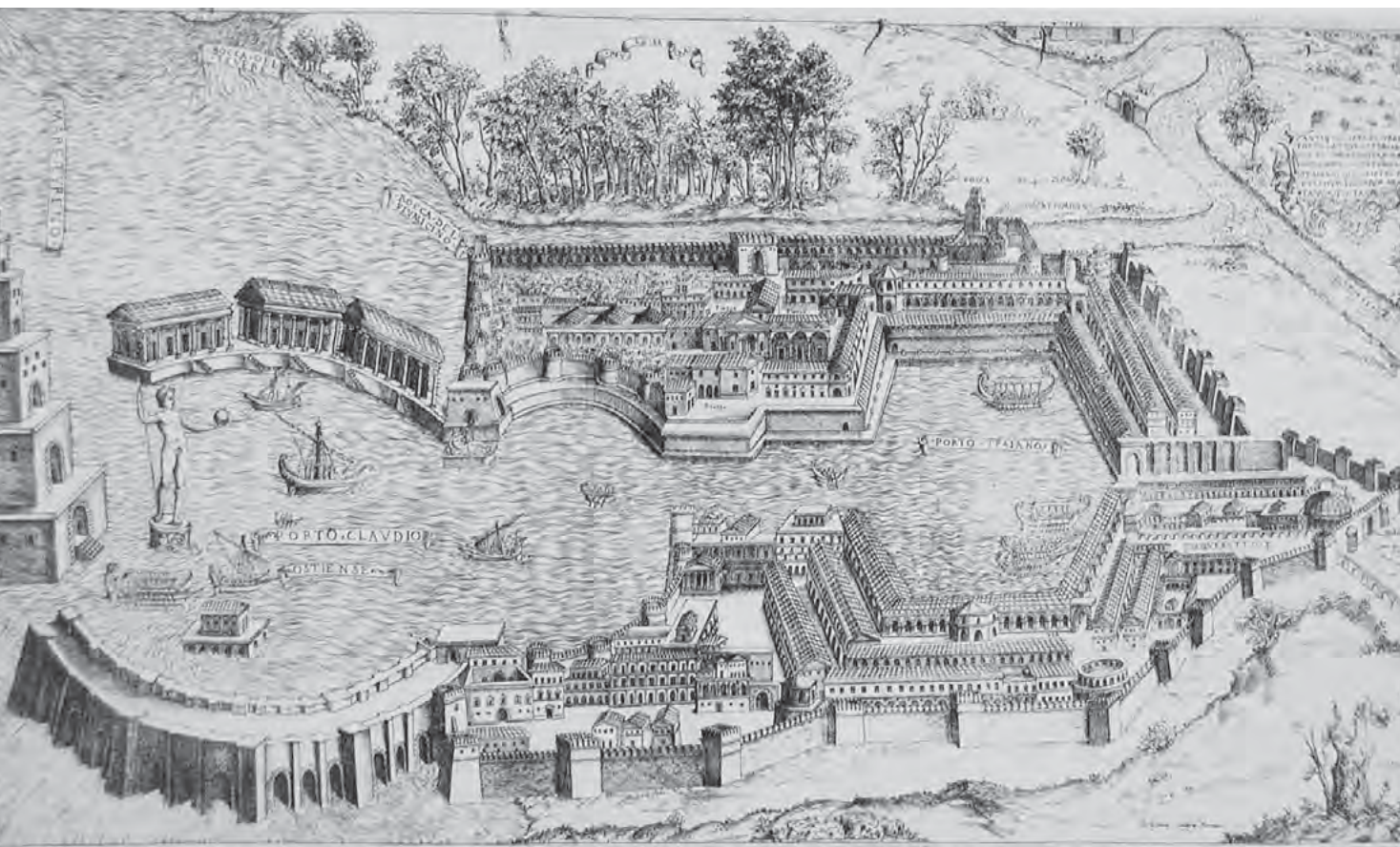


Fig. 2.- Reconstrucción del puerto romano de Ostia por Pirro Ligorio. 1554 (reproducido de C. Wilkinson-Zerner, Juan de Herrera. Architect to Philip II of Spain, New Haven, Yale University Press, 1993, p. 139, fig. 152)

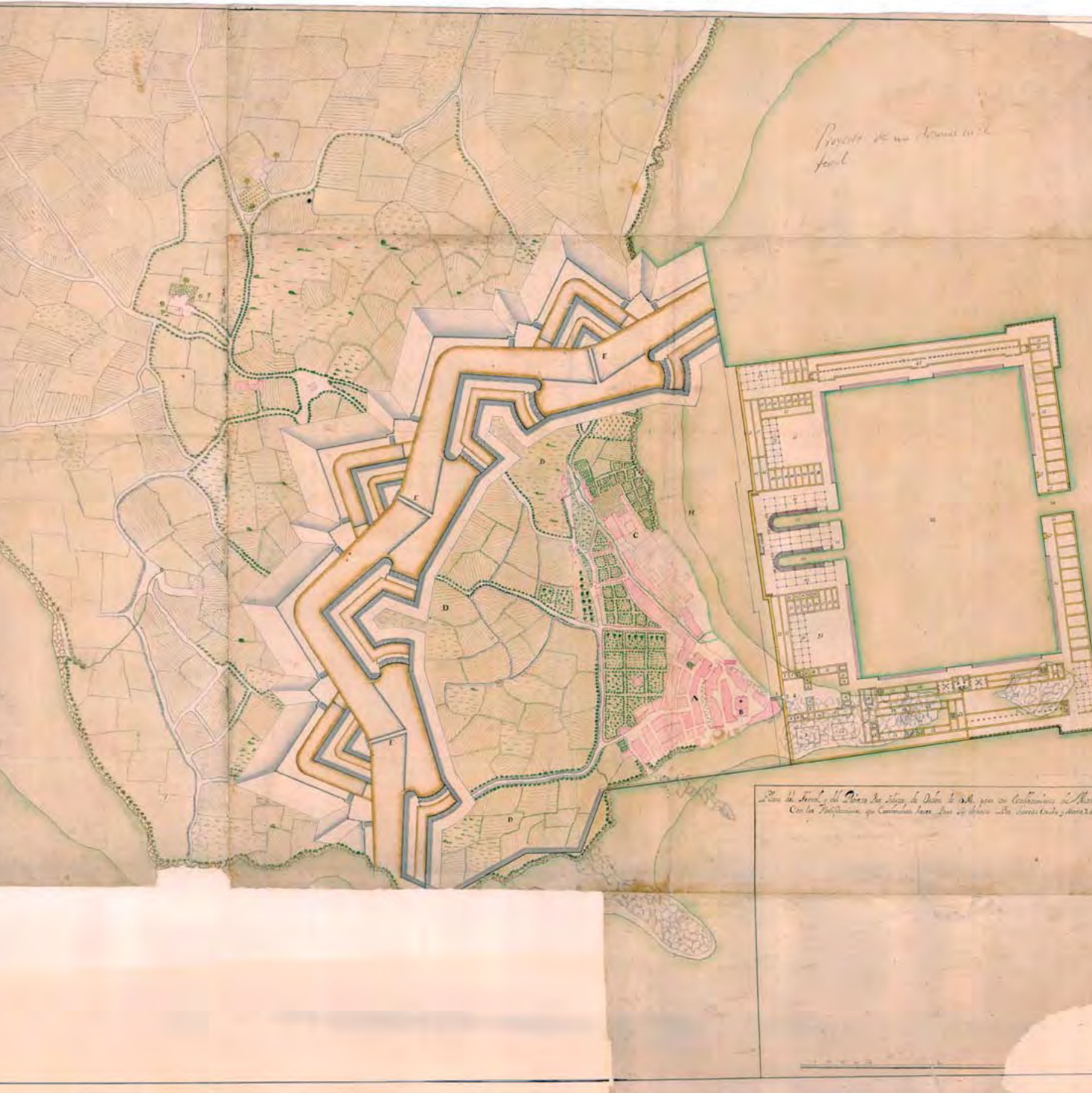


Fig. 4.- Proyecto de arsenal para la villa de Ferrol con su recinto fortificado. 1723, Francisco Montañú. Archivo General Militar de Madrid. Instituto de Historia y Cultura Militar. SH. C-14/9

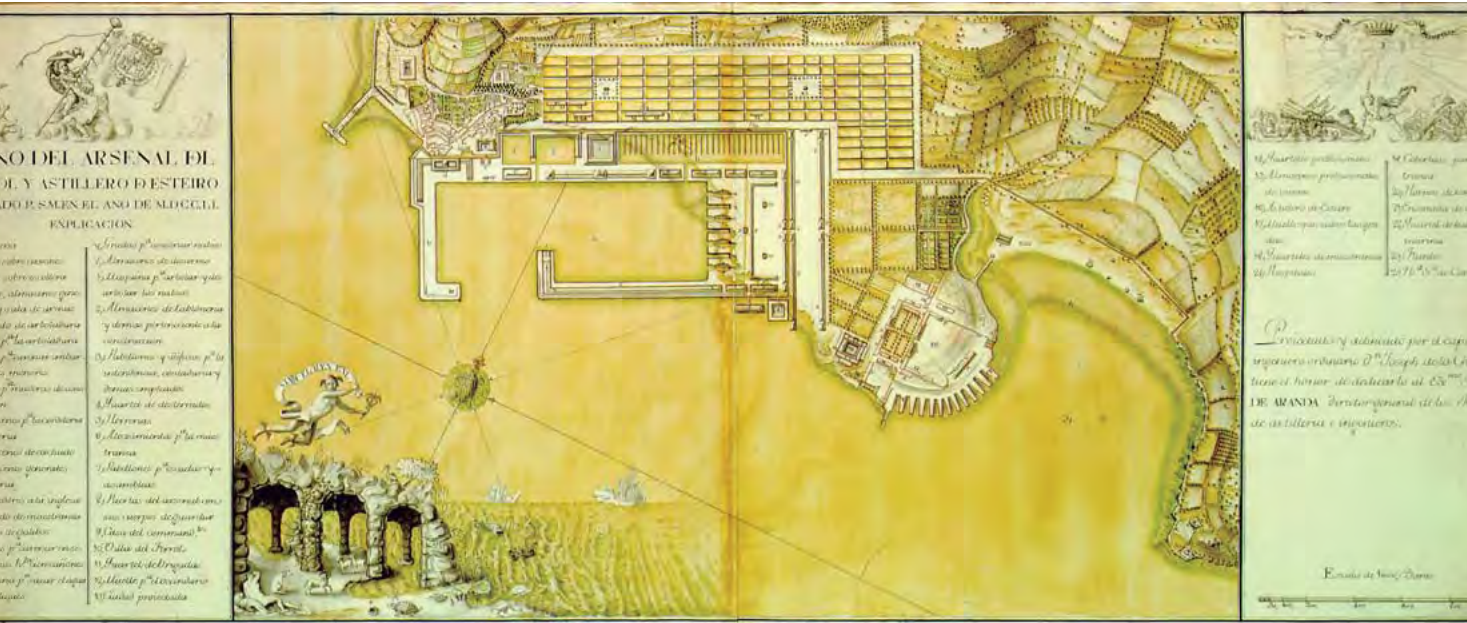


Fig. 5.- Plano del Arsenal de Ferrol y del Astillero de Esteiro con proyecto de nueva población. 1751, Joseph de la Croix. Museo Naval de Madrid, E-23-38

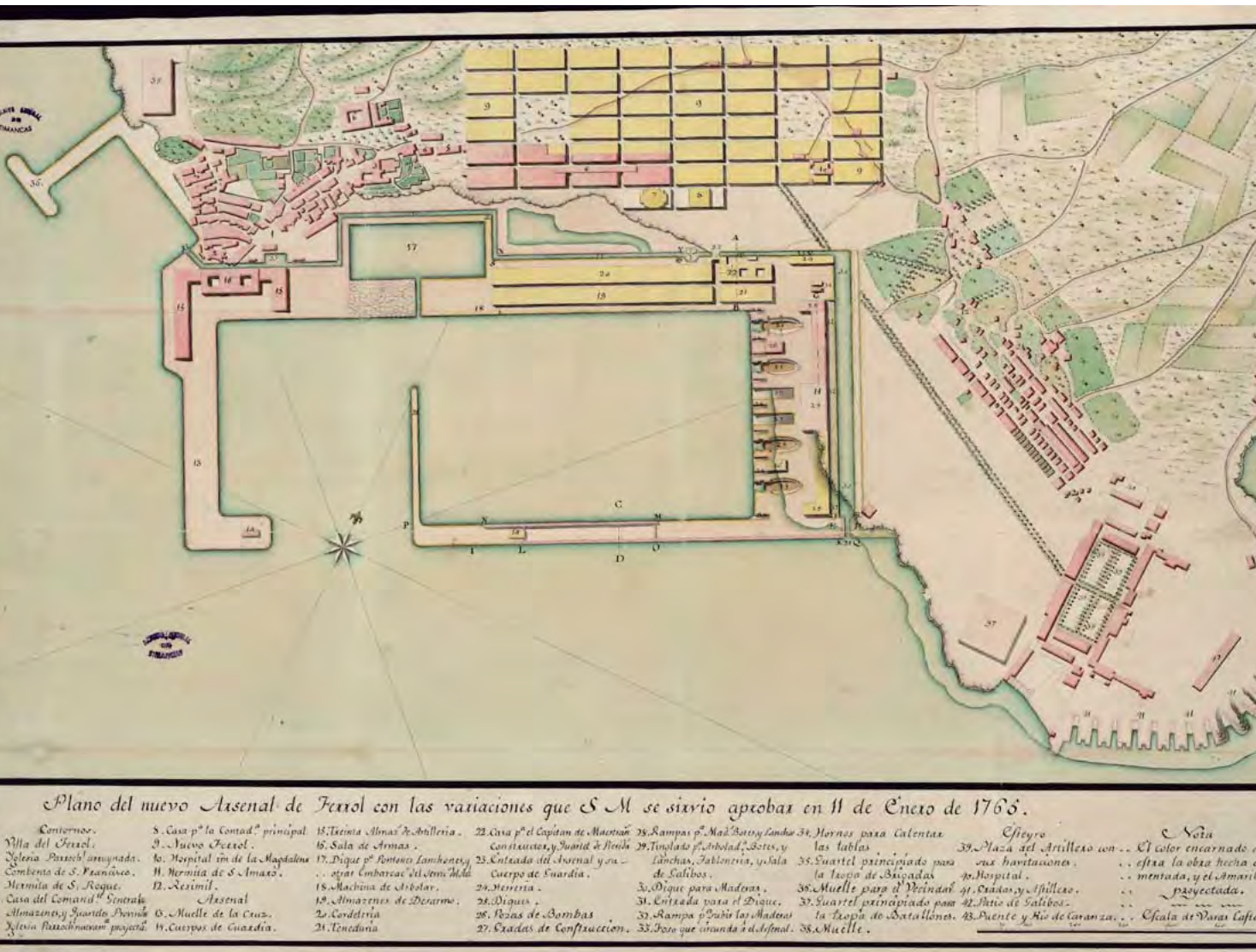


Fig. 6.- Plano del nuevo arsenal de Ferrol con las variaciones que S. M. se sirvió aprobar el 11 de enero de 1765. Julián Sánchez Bort. España. Ministerio de Cultura. Archivo General de Simancas, MPD, 25, 46

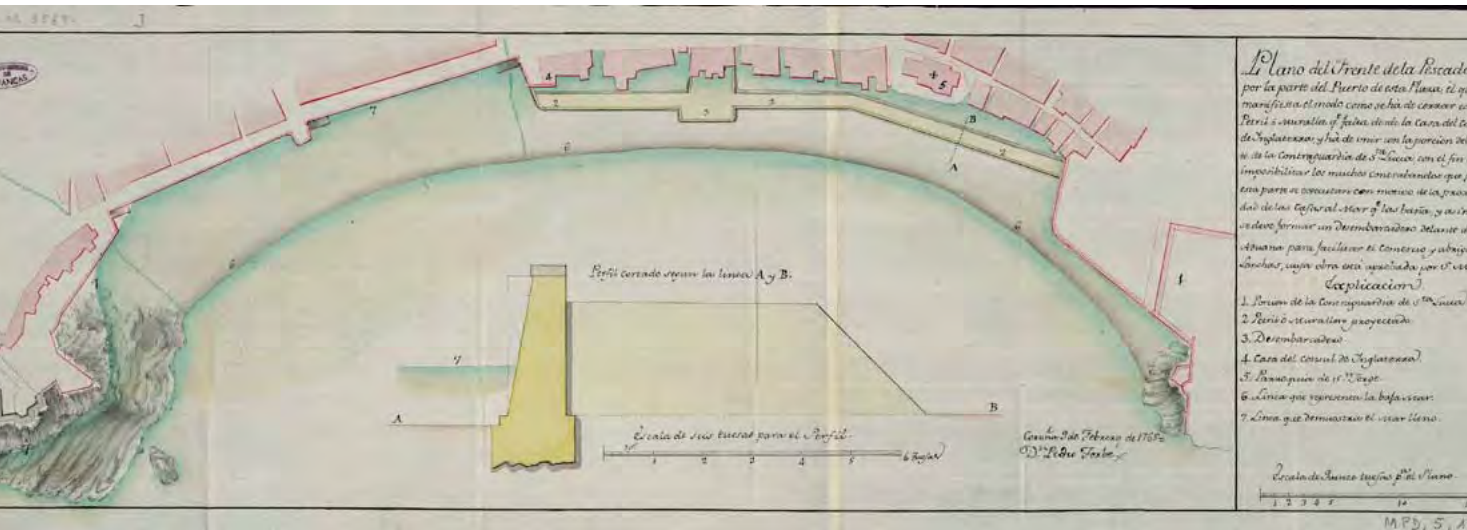


Fig. 7.- Proyecto de nuevo muelle y andén para el frente de la Marina de la ciudad de A Coruña. 1765. Pedro Torbé. España. Ministerio de Cultura. Archivo General de Simancas, MPD, 5, 145

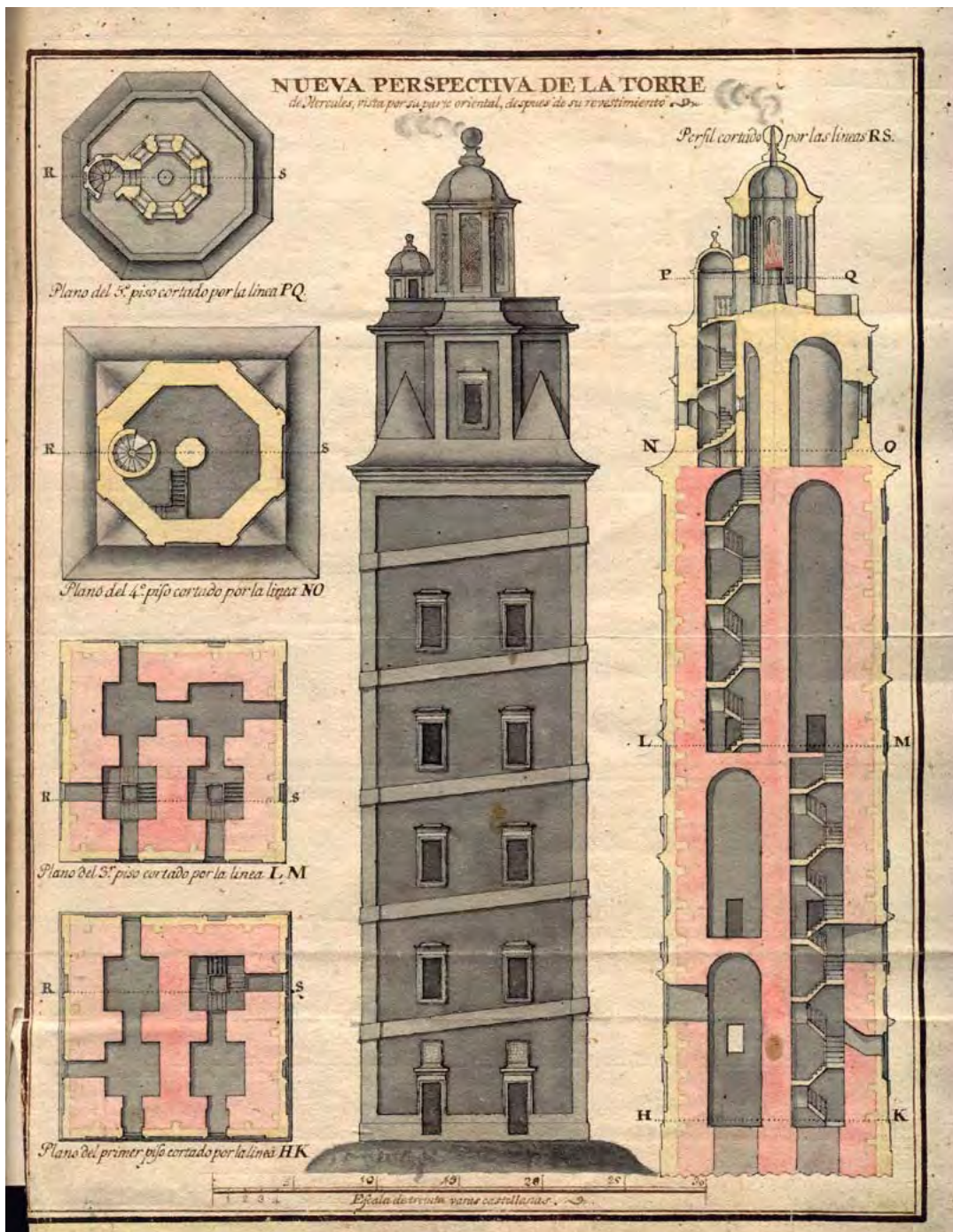


Fig. 8.- Proyecto de reforma para la Torre de Hércules de A Coruña incluido en un manuscrito de José Cornide conservado en la Real Academia de la Historia de Madrid



Fig. 9.- Estatua de Carlos III vestido "a la romana" situada en la hornacina que hace frente al acceso de la escalera principal del Palacio Real de Madrid. Pierre Michel, 1791 (reproducido de J. L. Sancho, Palacio Real de Madrid, Patrimonio Nacional, 2004, p. 63)



Fig. 10.- Escudo de armas de la villa de Ferrol representado en la fuente de San Roque. Ferrol, 1784

Ars memoriae: evocaciones hispanas del Santo Sepulcro a fines del siglo XII

DULCE OCÓN ALONSO
Universidad del País Vasco

Resumen: En el ambiente de renovado fervor por los “loci sancti” y por las reliquias de Cristo de la segunda mitad del siglo XII algunas representaciones hispanas reflejan el deseo de conmemorar el Santo Sepulcro reproduciendo uno o varios de los rasgos por los que se identificó el locus sanctus de Jerusalén en Occidente. Esta ponencia estudia las posibles fuentes de dos evocaciones del área vasco-navarra, un capitel de la iglesia del Santo Sepulcro de Torres del Río y un relieve del pórtico de Armentia, en las que se refleja la iconografía cruzada del sepulchrum Domini.

Palabras clave: ars memoriae, sepulchrum Domini, Armentia, Torres del Río, Entierro-Visitatio Sepulcri

Abstract: *In the context of the renewed interest in the Sancti loci and in the relics of Christ that pervades the second half of XII century, Spanish sculpture shows some images that reflect a desire to commemorate the Holy Sepulchre by the reproduction of one or more features through which was identified in the West. This paper discusses possible sources of two examples, a capital in the chapel of the Holy Sepulchre in Torres del Río and a relief from the porch of the church of Armentia, both of which reflect the Crusade iconography of the sepulchrum Domini.*

Keywords: ars-memoriae, Sepulchrum Domini, Armentia, Torres del Río, Entombment-Visitatio Sepulcri

Desde el siglo IV los relatos de los peregrinos dan fe de la importancia que en la peregrinación a los Santos Lugares adquirió el despliegue del *ars memoriae*¹. La conmemoración, ligada muy estrechamente a los otros dos grandes santuarios de la cristiandad como Roma o Santiago de Compostela, adquirió en Jerusalén una especial dimensión desde los primeros tiempos del cristianismo². Testimonios como el de Egeria, que habría peregrinado a Tierra Santa entre el 381 y el 384 a.C.³, dan fe de que allí se ponían en práctica los recursos del arte mnemotécnico de la Antigüedad promoviendo la asociación entre los hechos evangélicos y los lugares

1. Yeager, S.M., *Jerusalem in Medieval Narrative*, Cambridge, 2008, p. 3-4.

2. Sobre memoria y peregrinación, Plötz, R., “Memoria de peregrinación y de peregrinos”, en *Actas del III Congreso Internacional de Estudios Jacobeos*, 1999, pp. 277-305.

3. “Peregrinatio”. *Peregrinación de Egeria: diario de un viaje a Tierra Santa en el siglo IV*. Introducción, traducción y notas de Victor Herrero Lorente, Madrid, 1963.

que eran objeto de la peregrinación⁴. En sintonía con las recomendaciones de los tratados de oratoria, en los Santos Lugares se promovía la repetición de los mismos pasajes evangélicos en lecturas, antífonas y oraciones así como el despliegue de la emotividad a través de impresiones visuales como las que los peregrinos obtenían principalmente mediante la contemplación de excepcionales reliquias como el madero de la cruz, la lanza, la columna de la flagelación, el edículo en el que había reposado su cuerpo, la piedra que lo había sellado o la propia rotonda de la Anástasis en la que se había producido la resurrección de Cristo. A través de todo ello los peregrinos fijaban en la memoria los acontecimientos relacionados con la Pasión de Cristo.

De vuelta a sus países de origen, los peregrinos podían revivir las experiencias habidas en Tierra Santa a través de las reliquias traídas de Jerusalén y también a través de las diversas reproducciones del Santo Sepulcro en edificios, relicarios o representaciones figurativas⁵. Unas y otras contribuían a acercar los acontecimientos de la Pascua a un espectador que, como ha estudiado H. Belting, a medida que el siglo XII se aproximaba a su final vivía la Pasión con una mayor implicación emocional⁶.

A ese ambiente religioso responden algunas obras figurativas realizadas en el último cuarto del siglo XII en el cuadrante norte de la Península en las que de acuerdo con el renovado fervor por los Santos Lugares que vive la cristiandad en los años inmediatamente anteriores y posteriores a la conquista de Jerusalén por Saladino (1187) la representación de las reliquias de la Pasión y Resurrección de Cristo adquiere un protagonismo inusitado⁷. La nueva importancia que se concede a la invocación de las reliquias veneradas en Jerusalén se manifiesta en dos capiteles procedentes de Santa María de Lebanza (Palencia) que se conservan en el Fogg Art Museum de la Universidad de Cambridge (Massachusetts)⁸. En el dedicado a la *Visitatio Sepulcri* (ill. 1), pese a que lo representado es un sepulcro de tipo románico en absoluto parecido a la banqueta fúnebre que podían contemplar los peregrinos en Jerusalén, una inscripción tallada en el borde del sepulcro proclama enfáticamente la identidad de la imagen con el sepulcro de Cristo. La inscripción, similar a otras invocaciones de autenticidad que pueden rastrearse en algunas co-

4. Carruthers, M., *The Book of Memory. A Study of Memory in Medieval Culture*, Nueva York, 1990, 80-85 y 261-66; Carruthers, M. y Ziolkowsky, J.M., *The Medieval Craft of Memory. An Anthology of Texts and Pictures*, Philadelphia, 2002, pp. 29-33 y 38-39.

5. Bresc-Bautier, G., "La dévotion au Saint-Sépulchre de Jérusalem en Occident: imitations, invocation, donation", *Cahiers de Saint Michel de Cuxa*, XXXVIII, 2007, pp. 95-106, esp. p. 100.

6. Belting, H., *The Image and its Public on the Middle Ages. Form and Function of Early Paintings of the Passion*, Nueva York, 1990, pp. 6-7.

7. S. Moralejo, "Le Porche de la Gloire de la cathédrale de Compostelle: problèmes de sources et d'interprétation", *Les Cahiers de Saint Michel de Cuxa*, 16, 1985, pp. 92-116; Castiñeiras, M., "Topographie sacrée, liturgie pascale et reliques dans les grands centres de pèlerinage: Saint-Jacques-de-Compostelle, Saint-Isidore -de-Léon et Saint-Étienne-de-Ribas-de-Sil", pp. 27-49, esp. pp. 40-41.

8. Pueden datarse entre los años 1185 y 1190. Simon, D., "Two capitals", en *The Art of Medieval Spain a.d. 500-1200*, Nueva York, 1993, pp. 219-220, esp. 219.

pias del Santo Sepulcro ilumina uno los aspectos característicos de las reproducciones del *locus sanctus* de Jerusalén, el hecho de que la mera invocación de similitud garantizara una cierta identidad con el original⁹.

De otro signo son las evocaciones que aparecen en dos obras escultóricas del que fue territorio navarro en las que se reprodujeron algunos de los elementos más característicos de la iconografía cruzada de Tierra Santa. Ambos ejemplos, excepcionales en la escultura monumental hispana del siglo XII, se hallan en la capilla del Santo Sepulcro en Torres del Río¹⁰ y en la colegiata de San Prudencio (antes San Andrés) en Armentia¹¹. Pese a tratarse de dos establecimientos de diferente signo, ambos comparten rasgos significativos como la función funeraria que ejercieron en su zona, el hecho de haber estado regidos por canónigos agustinianos, canónigos regulares en Armentia y sepulcristas en el caso de Torres del Río¹² y tradiciones artísticas como muestran parte de los capiteles del interior de ambos edificios¹³. En la *Visitatio Sepulcri* de uno de los capiteles situados en la embocadura del ábside de Torres del Río (ill. 2), un sepulcro de tipo románico aparece cobijado por un arco sobre el que se sitúa una estructura de tres pisos en disminución con arquerías, que, como ya advirtiera M. Durliat en 1972, resumen la forma arquitectónica de la rotonda de la Anástasis¹⁴. Los numerosos estudios que han tratado el tema desde entonces se han limitado a consignar esta identificación sin profundizar en el trasfondo iconográfico de esta representación abreviada del Santo Sepulcro¹⁵. Sin embargo, la representación de Torres del Río

9. :SIMILE: SEPULCRO: DNI (Domine):QADO (Quodammodo) ("En alguna medida, similar al sepulcro de Cristo"). Resulta similar a la afirmación realizada por el arzobispo de Milán con ocasión de la consagración de la iglesia del Santo Sepulcro que contiene un *memoria* del sepulcro "in hoc Sepulcrum ad ejus veram similitudinem factum". Bresc-Bautier, G., "Les imitations du Saint-Sépulcre de Jérusalem", en *Les Croisades. L'Orient et l'Occident d'Urbain II à Saint Louis*, Toulouse, 1997, pp. 246-259, esp. 247. Otros ejemplos en Bresc-Bautier, G., ob.cit., 2007, p. 101.

10. Junto con la Vera Cruz de Segovia uno los edificios hispanos que mayor aceptación ha concitado entre los especialistas respecto a su carácter de reproducción del Santo Sepulcro. Bresc-Bautier, G., "Les imitations du Saint-Sépulchre de Jérusalem (IXe-XVe siècles). Archéologie d'une dévotion", *Revue d'Histoire et Spiritualité*, 59 (1974), pp. 319-342, esp. pp. 329-33; Idem, ob.cit., 2007, pp. 104-105; Sutter, H., *Form und Ikonologie spanischer Zentralbauten*. Torres del Río, Segovia, Eunate, Weimar, 1997 ;

11. Azcárate, J. M., *Catálogo Monumental de Alava*, t. IV, pp. 99-129. Ocón Alonso, D., "El tímpano del cordero de la Basílica de Armentia", en *La Formación de Alava. Congreso de Estudios Históricos, 1982* (1985), t. II, pp. 791-799; Ruiz Maldonado, M., *Escultura románica alavesa: El foco de Armentia*, Universidad del País Vasco, 1991; López de Ocariz, J.J., *Pays Basque Roman. Álava, Biscaye, Guipúzcoa, La-pierre-qui-vire*, 1997, 115-153.

12. Al menos desde principios del siglo XIII perteneció a la orden del Santo Sepulcro según la bula *Quotidians a nobis* de Inocencio III (1215) donde se menciona como cabeza de las propiedades de la orden en Navarra: "la iglesia y casa del Santo Sepulcro de Torres con el hospital y todas las libertades y propiedades suyas"; Jaspert, N., "La estructuración de las primeras posesiones del Capítulo del Santo Sepulcro en la Península Ibérica: le génesis del priorado de Santa Ana en Barcelona y sus dependencias", en *I Jornadas de Estudio. La orden del Santo Sepulcro en la Península Ibérica*, Calatayud-Zaragoza, 1991, 93-108.

13. Martínez de Aguirre, J., Gil Cornet, L., *Torres del Río. Iglesia del Santo Sepulcro*, Pamplona, 2004, pp. 64-65 y p. 99.

14. Durliat, M., *El arte románico en España*, 1972, p. 71.

15. Jover Hernando, M., "Los ciclos de la Pasión y Pascua en la escultura monumental románica en Navarra", *Príncipe de Viana*, 1987, p. 7-40; Fernández Ladreda, C., Martínez de Aguirre, J. Martínez Álava, Carlos, *El arte románico en Navarra*, Pamplona, 2ª ed. 2004, 271-277, esp. 36-37; Martínez de Aguirre, J., Gil Cornet, L., ob.cit., p. 63.

resulta del mayor interés porque en ella se refleja una tipología muy difundida en la xilografía del reino latino de Jerusalén; imágenes de la rotonda de la Anástasis muy semejantes a la reproducida en el capitel de esta capilla figuran en el reverso de los sellos de los canónigos del Santo Sepulcro¹⁶, orden a la que perteneció Torres del Río. Uno de estos sellos es el que acompaña un acta de donación de Enrique el León de 1172 conservada en los Archivos de los caballeros de Malta (Wolfenbüttel, Niedersächsisches Staatsarchiv) (ill. 3)¹⁷. En él se distinguen las dos construcciones, el edículo y la rotonda insertados uno en otro; la estructura que resume la rotonda de la Anástasis viene constituida, al igual que la de Torres del Río, por tres pisos de arquerías en disminución¹⁸. Esta esquematización arquitectónica que Bianca Kühnel compara con las simplificaciones del Santo Sepulcro que figuran en algunos mapas Cruzados de Jerusalén como el de Montpellier¹⁹, constituye en cierta forma un mapa mental como los que propugnaron los tratados de oratoria antiguos para guardar en la memoria ideas o conceptos; ciertamente en un sello como el de la donación de Enrique el León su función principal sería emblemática, como recordatorio del cuidado del Santo Sepulcro encomendado a los canónigos agustinianos; sin embargo, en un capitel como el de Torres del Río la invocación de las trazas simplificadas del *Locus Sanctus* parece orientada a reforzar la verosimilitud de la representación de los misterios de la Pascua, anclando el recuerdo en los escenarios en los que tuvieron lugar a la manera de un auténtico locus en la mejor tradición del *ars memoriae*²⁰.

No lejos de Torres del Río, en el pórtico de la iglesia de San Prudencio (antes San Andrés) de Armentia, colegiata regida por canónigos agustinianos desde al menos 1135 hasta 1498²¹, se encuentra alojado un relieve en el que se funden el Entierro de Cristo y la Visita de las Marías (ill. 4) Este relieve hace *pendant* con otro de similares dimensiones en el que se representa una

16. unidos a documentos datados en c. 1155, 1172, 1175 y 1180/9 como el sello del prior Pedro conservado en los archivos de San Juan de Malta, Schlumberger, G., Chalandon, F., Blanchet, A., *Sigillographie de l'Orient latin*, París, 1943, n°163, p. 134-135 (ill. en Biddle, M., *The Tomb of Christ*, Sutton, 1999, fig. 40), en otro unido a una bula con sellos del patriarca Heraclio y del prior del Santo Sepulcro conservado en los Archivos de Baviera en Munich, n° 164, p. 135 y Pl. V. 9).

17. Schlumberger, G., Chalandon, F., Blanchet, A., ob. cit, n° 165, p. 135.

18. Una estructura formada por tres pisos de arcos superpuestos evoca también la Anástasis en un capitel doble procedente de Saint Denis que se conserva en el Museo del Louvre fechado a comienzos del siglo XII. Péquignot, C., "Vraies ou fausses imitations de l'Anástasis de Jérusalem aux Xie et Xlle siècles", *Les Cahiers de Saint Michel* de Cuxa, XXXI (2000), 119-133, esp. 123 ill. 6.

19. Montpellier Bibliothèque Interuniversitaire, cod. H.142. Kühnel, B., *Crusader Art of the Twelfth Century*, Berlin, 1994, p. 143-144 y n.39, ill. 123.

20. Sobre la recomendación de *loci* o *topoi* en el texto sobre mnemotécnica más utilizado en la Edad Media, la Retórica a Herenio, atribuido a Cicerón, Yates, F.A., *El arte de la memoria*, Madrid, 1974, pp. 23-25; Retórica a Herenio, Intr., trad. y notas de Salvador Núñez, Madrid, 1997 libro II, pp. 199-208; sobre este concepto en otros autores antiguos, Gómez de Liaño, I., *Filósofos griegos, videntes judíos*, Madrid (2000), 31-89.

21. Fecha en la que la colegiata se trasladó a Santa María de Vitoria. Mañaricua, A. de, Obispos de Álava, Guipúzcoa y Vizcaya hasta la erección de la Diócesis de Vitoria, Vitoria, 1964.

excepcional escena de la Anástasis²². Dos relieves de menores dimensiones situados bajo estas dos grandes piezas completan los episodios de la Pascua con la representación de los soldados dormidos ante el sepulcro cubierto por el sudario y las apariciones de Cristo resucitado²³. La inscripción grabada en el dintel del tímpano del cordero que atribuye la promoción de las obras del templo de Armentia al obispo de Calahorra Rodrigo de Cascante (1146/47-1190)²⁴, permite tener una referencia cronológica para la decoración esculpida del templo. En lo que se refiere a los relieves que nos ocupan, la filiación estilística apunta a unas fechas dentro del último cuarto del siglo XII que parecen corresponder más bien a los años finales del mismo²⁵.

El sepulcro en el que José de Arimatea y Nicodemus depositan el cuerpo de Cristo en el relieve de Armentia se aparta del tipo frecuente en las representaciones monumentales de la Península desde comienzos del siglo XII: un sarcófago de tipo románico sostenido por cuatro soportes, a menudo columnas, o una cuba que reposa directamente en el suelo como en los capiteles anteriormente mencionados de Lebanza o Torres del Río. Es este el tipo representado en los capiteles de sentido litúrgico-pascual de algunas cabeceras de iglesias²⁶ y en los de claustros elevados en el cuadrante nororiental de la Península desde fechas cercanas a mediados del siglo XII hasta comienzos del XIII en los que proliferan las escenas de la Pascua, como en el capitel del Entierro de la catedral de Pamplona (ca. 1140)²⁷ (ill. 5), en los capiteles con la *Visitatio Sepulcri* de Aguilar de Campoo (Museo Arqueológico Nacional) (1160-1163)²⁸ y en los del claustro de la colegiata de Tudela (ca.

22. López de Ocariz y Alzola, J. J., "El temor al infierno hacia 1200. Análisis de la iconografía de la Anástasis de Armentia (Álava)", en *Seminario Alfonso VIII y su época*, Aguilar de Campoo, 1-6 de octubre de 1990, Madrid, 1992, pp. 253-269; Ocón, D., "La representación de la Anástasis de la Basílica de Armentia", *Cuadernos de Arte e Iconografía*, VI/2 (1993), p.192-202.

23. una posible representación de Pedro y Pablo comprobando la vacuidad del sepulcro, las probables representaciones del encuentro de Cristo resucitado con la Magdalena (Jn 20, 11-18; Lc. 24, 10), escena representada también en un capitel del claustro de San Pedro de Estella y en uno de los que conserva el Museo Arqueológico Nacional procedente de Aguilar de Campoo, y el encuentro con alguno de los discípulos en el camino de Emaús (Lc., 24, 13-35; Mc. 16,12-13). Sobre la relación de todos estos relieves que posiblemente acompañaban a la portada con la liturgia de la Pascua, Ocón, D., ob.cit., 1993. pp. 199-202.

24. "HUIUS OPERIS AUCTORES RODERICUS EP..." inscripción recogida por Ibáñez de Echábarri que ya supuso que las últimas letras correspondían a la palabra "Episcopus", Ibáñez de Echábarri, B., *Vida de San Prudencio*, obispo de Tarazona, Patrono Principal e Hijo de la M.N. y M.L. provincia de Álava, Vitoria, 1724, 224-225.

25. Ocón, D., "El renacimiento bizantinizante de la segunda mitad del siglo XII y la escultura monumental en España", en *Viajes y Viajeros en la España Medieval*, Aguilar de Campoo (20-23 de septiembre de 1993), Madrid, 1997, pp. 265-290, esp. 286.

26. Ejemplos estudiados por S. Moralejo, ob.cit., 1985, pp. 92-116.

27. Fernández Ladreda, C., Martínez de Aguirre, J. Martínez Álava, Carlos, ob.cit., p. 117-130; Melero, M., "La escultura del claustro de la catedral de Pamplona", en *La Edad de un reino. Las encrucijadas de la corona y la diócesis de Pamplona vol II: Sancho el Mayor y sus herederos*. El linaje que europeizó los reinos hispanos, Pamplona, 2006, pp. 911-920

28. Hernando Garrido, J. L., *Escultura tardorrománica en el monasterio de Santa María la Real de Aguilar de Campoo*, 1995, pp. 50-53 y 86-87.

1186-1204)²⁹. También es el modelo que se aprecia en el relieve con la *Visitatio* de la portada de San Miguel de Estella (ca.1187-1200)³⁰, la obra más cercana a los relieves del pórtico de Armentia tanto desde el punto de vista geográfico, como en lo que se refiere a la filiación estilística.

El relieve del Entierro de Armentia se aparta de todos estos ejemplares reproduciendo el aspecto del sepulcro que los peregrinos veneraban en Jerusalén en la época en la que se realizó la decoración escultórica del templo alavés: un banco o lecho fúnebre de forma rectangular con tres óculos tallados en su frente³¹. En la escultura hispana del último cuarto del siglo XII-XIII solo un capitel de la portada del claustro de Tarragona ofrece un sarcófago similar con tres óculos, aunque la cuba reproduce un modelo medieval elevado sobre un único soporte³².

No existe un acuerdo unánime sobre en que momento se cubrió con mármol la banqueta fúnebre que antes de los desperfectos causados por el califa Tarikil al-Hakim en 1009 aparecía tallada en la roca, dejando unos óculos a modo de fenestella *confessionis* que permitían a los peregrinos tocar o besar la roca al tiempo que se protegía la banqueta de la costumbre de estos de hacerse con fragmentos de la preciada reliquia³³. Según los distintos autores se atribuye a la remodelación bizantina que siguió a la destrucción de los soldados de al-Hakin en 1009³⁴, o también a las obras acometidas por los cruzados entre 1099 y 1106-1108, fecha en las que visitó Jerusalén el abad Daniel cuya descripción del Santo Sepulcro constituye el testimonio más indiscutible de la existencia de los óculos³⁵. En cualquier caso, el sepulcro de Cristo con tres orificios en su frente se difundió en el período cruzado, época en la que se reprodujo tanto en ampollas, altares portátiles, relicarios y otros objetos que peregrinos y cruzados trajeron de Tierra Santa, como en algunos manuscritos ilustrados en los *scriptoria* de los cruzados en Jerusalén o Acre a fines del siglo XIII,

29. Melero, M., *Escultura románica y del primer gótico de Tudela (Segunda mitad del siglo XII y primer cuarto del XIII)*, Tudela, 1997, pp. 104-109 y n. 79 con estado de la cuestión.

30. Martínez de Aguirre, J., "La portada de San Miguel de Estella. Estudio Iconológico", *Príncipe de Viana*, XLV, 1984, pp. 439-461, esp. p. 441; Ocón Alonso, D., *Tímpanos románicos españoles. Reinos de Aragón y Navarra*, Madrid, 1987, T. I, pp. 191-197, y T.II, pp. 229-231, esp. T.I 196-197.

31. remodelada por los franciscanos a comienzos del siglo XV, los óculos desaparecerían del banco mortuario. El último testimonio de su existencias es el de Fra Niccolò da Poggibonsi datado en la primavera del año 1347. Biddle, M., *ob.cit.*, p. 86. J. J. López de Ocáriz, menciona estos óculos en Armentia pero no los relaciona con el Santo Sepulcro. López de Ocáriz, J.J., "La iconografía de la resurrección en un relieve de Armentia con recuerdos silenses", *Sancho el Sabio: Revista de cultura e investigación vasca*, 6 (1996), pp. 357-380, esp. p. 370.

32. Lamia ve en este ejemplar una fusión de influencias de la Isla de Francia y provenzales. Lamia, S., *ob.cit.*, I, pp. 222-223.

33. costumbre que relata el abad ruso Daniel Egumeno en su viaje de Constantinopla a Tierra Santa. Daniel the Abbot, *The Life and Journey of Daniel, Abbot of the Russian Land*, translated from the Russian and edited by W.F. Ryan, Wilkinson, 1988, p. 128.

34. Biddle se inclina por esta opción que vendría apoyada por la descripción más antigua, aunque controvertida, de los óculos: la de Jacinto el Presbítero ("fenestre tres abentur/circa murum sepulcri super quas missas (sic) celebrantur"), XL Homilias de los Evangelios de Gregorio el Grande (Catedral de León cod. 14), f. 5-r-v). Sobre las dudas que ofrece este texto, Biddle, M., *ob.cit.*, 85 y 86, n.61 con estado de la cuestión.

35. Daniel the Abbot, *ob.cit.*, p. 128.

como la *Historia rerum in partibus transmarinis gestarum* de Guillermo de Tiro³⁶. Figura también en los sellos de algunos patriarcas de Jerusalén como Guermond (1118-1128), cuyo sello constituye la más temprana evidencia visual de los tres óculos, y Guillaume I (1130-1145), patriarca que antes fue prior del Santo Sepulcro³⁷. También lo adoptaron como emblema de sus sellos los canónigos sepulcristas de Jerusalén como se observa en el sello que acompaña al documento de 1172 de Enrique el León cuya esquematización del Santo Sepulcro se ha puesto anteriormente en relación con la de la *Visitatio* de Torres del Río. Sin duda el hecho de que el sepulcro representado en este capitel responda al tipo habitual románico, desentendiéndose de los tres óculos que fueron convertidos en signo distintivo del *locus sanctus* por los responsables de los Santos lugares de Jerusalén, obliga a suponer que, o bien la simplificación que figura en él no se inspiró como pudiera pensarse en un sello de los canónigos del Santo Sepulcro, o bien, si acaso fue su modelo alguno de ellos llegado desde Jerusalén unido a un documento que desconocemos, el escultor no consideró necesario transcribir todos los detalles de su prototipo, práctica que por otra parte fue habitual en la transmisión de modelos en la época medieval. En un estudio convertido en referencia metodológica imprescindible sobre la relación modelo-copia en la arquitectura y en las representaciones arquitectónicas medievales, R. Krautheimer señala como ejemplo de las prácticas de ese momento la desintegración del prototipo en sus elementos individuales y la transferencia selectiva de estas partes que se produce en las copias y representaciones del Santo Sepulcro³⁸.

La presencia abreviada del *sepulcrum Domini* con tres óculos es precisamente la nota característica de un grupo de relicarios en forma de cruz patriarcal que deben haberse realizado en los talleres que los cruzados poseían en Jerusalén: las cruces de Agrigento (Museo Diocesano), París (Museo del Louvre) (ill. 6) y Santiago de Compostela más conocida como *Lignum crucis* de Carboeiro (Capilla de las reliquias de la catedral)³⁹. Estas cruces forman parte de un grupo más amplio de cruces-relicario cuya llegada a Occidente, caso de existir evidencias documentales, aparece ligada a los canónigos del Santo Sepulcro. Es el caso de la cruz de Dekendorf (Württembergischen Landesmuseum, Stuttgart) que da nombre al grupo, una cruz-relicario enviada por el patriarca Guermond (1118-1128) al noble Bertholdus, fundador del único establecimiento

36. Kühnel, B., ob.cit, pp. 144-145. Una de estas ampollas de plomo, identificada como de época de los cruzados, contiene una de las más complejas y detalladas representaciones esquemáticas de la basílica de los cruzados, con la torre, la cúpula sobre el crucero y el edículo, sin omitir las arquerías y lámparas colgadas de las tres partes del conjunto que una inscripción identifica como el Santo Sepulcro, *Ibidem*, p. 144 e ill. 125. En lo que se refiere a los manuscritos. *Ibidem*, p. 145; Buchtal, H, *Miniature Painting in the Latin Kingdom of Jerusalem*, London, 1986, 87-93, pl. 131 f, h, i.

37. Schlumberger, G., Chalandon, F., Blanchet, ob.cit., Guermond, n° 1 hoy perdido, p. 73; Guillaume I, n° 2 (Gabinete de Medallas de La Haya), pp. 73-74 e ill. 1.8; otro sello similar de Guillaume, hoy perdido I, ill. XX.4.

38. Krautheimer, R., "Introduction to an "Iconography of Medieval Architecture"", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, V (1942), pp. 1-33, esp, pp. 14-15 y p. 20.

39. Sobre este grupo de cruces, Kühnel, B., ob.cit., pp. 145-153; Folda, J., *The Art of the Crusaders in the Holy Land 1098-1187*, Cambridge, 1995, pp. 97-100, 166-169 y 290-294.

regido por canónigos hierosimitanos en Alemania⁴⁰, o también el de la cruz de Barletta que perteneció a una iglesia del Santo Sepulcro regida por canónigos de dicha orden desde 1138⁴¹. Otra cruz de este grupo, la cruz de Scheyern, ilustra la *peregrinatio* de estos objetos desde Jerusalén hasta Occidente formando parte del equipaje de algunos canónigos del Santo Sepulcro, como el canónigo Conrad, que viaja a Occidente entre 1155-1157 comisionado por el patriarca de Jerusalén Fulquerio (1146-1157) para recaudar fondos sirviéndose de la preciada reliquia⁴². Las relaciones entre Jerusalén y Compostela, relaciones acreditadas por la propia Historia Compostelana y por el Liber Sancti Jacobi, serían para S. Moralejo la causa de que la cruz -relicario de Carboeiro hubiera llegado hasta el extremo occidental de España.⁴³ M. Castiñeiras, por su parte, supone que pueda haber sido regalado en 1129 por el patriarca de Jerusalén, Esteban de la Ferté o de Chartres (1128-1130) al obispo Gelmírez⁴⁴.

Como ha estudiado S. Lamia, el breve y limitado éxito de la iconografía del sepulcro de Cristo con tres aperturas en el arte occidental viene a coincidir con la época de las cruzadas y de las peregrinaciones cuyo foco principal de atención fue el Santo Sepulcro⁴⁵. Se manifiesta en fechas cercanas a la cronología que acusa el relieve de Armentia en algunas obras suntuarias como el magnífico Altar de Klosteneuburg (1181), obra de uno de los artistas más notables de ese momento, el escultor y orfebre Nicolás de Verdún (placa II/13: "RESURRECTIO DOMINI"), y en obras de bronce como la puerta de San Raniero del Duomo de Pisa (ca.1180) obra de Bonnano Pisano. Al igual que en Armentia, el sepulcro deja solo dos óculos a la vista ya que el tercero queda oculto por la caída de la túnica del ángel sentado en él⁴⁶. En la escultura monumental este tipo de sepulcro aparece a mediados de siglo XII en un capitel con el Entierro -Unción de la portada oeste de la catedral de Chartres (1150-1155)⁴⁷ y en la *Visitatio* del dintel de la puerta derecha de la

40. para que fuera donada a su fundación, según suponen Fleischhauer y Meurer. Fleischhauer, W., *Das romanische Kreuzreliquiar von Dakendorf, Festschrift für Georg Scheja, Sigmaringen, 1975*, pp. 64-68; Meurer, H, *Kreuz reliquiare aus Jerusalem, Jahrbuch der Staatliche Kunstsammlungen in Baden-Württemberg*, 13, 1976, pp. 7-17.

41. Kühnel, B., *ob.cit.*, pp. 147-148 y n. 37.

42. Kühnel, B., *ob. cit.*, p. 148.

43. Alcolea, S, *Artes decorativas en la España cristiana (siglos XI-XIX)*, Madrid, 1975, p. 123, fig. 12; Meurer, H., "Zu den Stauotheken der Kreukenfahrer", en *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 48 (1985), pp. 65-76, esp. 69, fig. n° 9-10; Moralejo, S., "*Lignum Crucis* de Carboeiro", en Santiago, camino de Europa. Culto y cultura en la peregrinación a Compostela, Santiago, 1993, n° 70, pp. 351-352.

44. Castiñeiras, M., "*Lignum Crucis* de Carboeiro", en *Santiago, Facies Deitatis. Los rostros de Dios*, Eds. J. Mª Díaz Fernández y J.I. Cabano Vázquez, Santiago, 2000, n° 110, p. 364.

45. Lamia, S., *Sepulcrum Domini: The Iconography of the Holed Tomb of Christ in Romanesque and Gothic Art*, tesis doctoral, Department of Fine Arts, Universidad de Toronto, 1982, I, p. 1-2. Para S. Lamia surge a mediados del siglo XII como resultado probable del reflujo de gentes desde Jerusalén que causó el fracaso de la Segunda Cruzada. Lamia, S., *ob.cit.*, p. 279.

46. También en Saint-Gilles-du-Gard los óculos quedan parcialmente cubiertos por el sudario que sobresale del sepulcro. De todos modos, la variación en la forma y número de los óculos es un rasgo consustancial a las representaciones de este modelo de tumba de Cristo en el siglo XII. Lamia, S., *ob.cit.*, I, p. 277.

47. Schiller, G., *Iconography of Christian Art*, Londres, 1972, ill. 591.

portada oeste de Saint-Gilles-du-Gard (ca. 1140-1145 a 1170)⁴⁸. Es este último el patrón seguido por Armentia de los dos definidos por S. Lamia para las representaciones de sepulcros con óculos del siglo XII en el cuadrante norte del Mediterráneo en el siglo XII⁴⁹.

Como en Saint-Gilles-du-Gard, los círculos abiertos en el sepulcro de Cristo no son la única referencia hierosimitana que aparece en el relieve del Entierro de Armentia⁵⁰. El suelo sobre el que reposa el sepulcro de Cristo no es plano sino que está constituido por unas formas acarcadas que sugieren un suelo pedregoso⁵¹, aspecto que se halla en consonancia con una de las notas consignadas por los peregrinos respecto del lugar en el que se levantó el complejo del Santo Sepulcro, una antigua cantera de piedras de construcción que se extendía por la ladera sur de la colina noroeste de Jerusalén que fue abandonada en el s. I y convertida en zona agrícola, aunque solo fuera cubierta parcialmente de tierra⁵². Relatos como el de Cirilo o el de Egeria mencionan esta característica e informan del interés que estas piedras despertaban en los fieles que se las llevaban de vuelta a sus países de origen como preciadas reliquias. A la luz de un pasaje de Cirilo de Jerusalén (ca. 313 - ca. 386) las evidencias de la antigua actividad en la cantera que podían observarse en el lugar se interpretaban como las piedras que según Mateo (Matt. 27:54) se rompieron por el terremoto acaecido en el momento de la muerte de Cristo (*“Este santo Gólgota, que sobresale y es aún hoy visible, todavía muestra que las piedras se rompieron por Cristo”*)⁵³.

De este rasgo que caracterizó en la Edad Media al Gólgota se hicieron eco algunas tempranas representaciones, como la del famoso mosaico de Santa Prudenciana en Roma (432-440), fuente de primer orden para reconstruir el aspecto del conjunto constantiniano del Santo Sepulcro, y también algunas representaciones del arte carolingio y otomano⁵⁴. El Descendimiento de Silos y

48. De acuerdo con M. Gouron, “Dates des sculptures du portail de l’église de Saint-Gilles”, Buletin de la Société Historique et Archéologique de Nîmes, 1933-1934, pp. 35-47; otros autores como W. Stoddard y M.F. Hearn se inclinan por unas fechas ca 1140-1145. Hearn, M.F. Romanesque Sculpture: the revival of monumental stone sculpture in the eleventh and twelfth centuries, Oxford, 1981, p. 191 y n.44; las distintas propuestas se hallan resumidas en Lugand, J., Nougaret, J., Saint Jean, R., Languedoc roman, La-pierre-qui-vire, 1985, pp. 298-343, esp. pp. 302-303.

49. En el mismo grupo se integrarían las representaciones de Módena y Beaucaire. Lamia, S., ob.cit., I, pp. 204-227, esp. 220-22 y 223.

50. En Saint-Gilles-du-Gard la corona que cae de la cabeza de la Sinagoga en la escena de la Crucifixión que reproduce la forma de la Cúpula de la Roca, edificio considerado por los cristianos el templo de Herodes, y en la escena de la Entrada en Jerusalén el muro de cierre del Templo con su torre medieval, referencia al cuartel general de los caballeros templarios. Hearn, M.F., ob.cit. pp. 205 y 207, ill. 150 y 152.

51. López de Ocariz también anota esta particularidad suponiendo que aludan a la montaña en la que se excavó el sepulcro. López de Ocariz, J.J., ob.cit., p370.

52. Tras las remodelaciones de Constantino la mayor parte de ella se perdería, dejando otra vez desnuda la roca. El sustrato rocoso de caliza de la zona puede aún observarse parcialmente en la capilla de Santa Elena. Gibson, S. y Taylor, J.E., Beneath the Church of the Holy Sepulchre of Jerusalem. The Archaeology and Early History of the Traditional Golgota, Londres, 1994, pp. 77.

53. Cirilo de Jerusalén, Catequesis Mistagógicas, 10:19, Migne, P.G., 33, Gibson, S. y Taylor, J.E., ob.cit., p. 80

54. Pinturas murales de la cripta de san Maximino en Trier, manuscritos de Reichenau como el suntuoso Codex Egberti (Trier, Stadtbibliothek, Ms 24) o el Evangelionario de Otón III, (Aachen), placas de marfil como la de la tapa de un evangelionario de Metz (Paris, B.N.).

el Calvario sobre el arco triunfal de la capilla de San Salvador de Samos son ejemplos hispanos que reflejan esta tradición de cierto arraigo en el arte occidental⁵⁵. A fines del siglo XII en el Descendimiento de la capilla del Santo Sepulcro de Winchester (1190-1200), escena situada sobre una representación del Entierro que posee interesantes connotaciones iconográficas con la escena homónima de Armentia⁵⁶, se observa la importancia considerable que el pintor ha concedido a las formas rugosas del suelo⁵⁷.

El hecho de que durante todo el período medieval por Gólgota se entendiera toda el área que abarcaba el complejo del Santo Sepulcro hizo que desde los primeros tiempos del arte cristiano las escenas del Entierro y de la *Visitatio* adoptaran también un suelo rugoso sembrado de guijarros, tal y como se aprecia en un marfil de fines del siglo V, el Díptico de la Ascensión (Bayerisches National Museum)⁵⁸. En el siglo XII existen algunas representaciones de la Visita de las Marías en las que la insistencia en la representación de un suelo desigual y rugoso hace pensar que, más allá de lo que pudiera ser un convencionalismo pictórico para la representación de una línea de suelo en la que asentar figuras y edificios, se trató de sugerir una topografía que evocase el entorno real histórico del Santo Sepulcro, bien a través de la difusión de modelos, bien por influencia de los relatos de peregrinos a Tierra Santa. Buen ejemplo de ello es una miniatura de los Evangelios de Enrique el León (Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek, MSS Guelph 105 Noviss, 2^o) de 1188 en la que se representan las dos escenas, el Entierro y la *Visitatio*.⁵⁹ Aunque el deterioro sufrido por la parte baja del mural de Winchester no permite apreciar con claridad los detalles del suelo, en la escena del Entierro-*Visitatio* de Winchester parece haberse representado también un suelo formado por piedras redondeadas sobre las cuales asienta el sepulcro. De ser así, constituiría otro elemento de confluencia entre estas pinturas de fines del siglo XII y el relieve del Entierro de Armentia.

La presencia de elementos tan ligados a la iconografía de los Santos Lugares en el relieve armentense no puede explicarse por las intensas relaciones con el mundo de la cruzada como en el caso de las representaciones de Pisa o Saint Gilles⁶⁰. Tampoco hay razones para suponer *a priori* vínculos con las órdenes de Tierra Santa que, en lo que se refiere a Torres del Río avalan la

55. Que Carolina Casal interpreta como los apóstoles, retomando la idea de las doce tribus: monumento erigido tras pasar el Jordán dirigidos por Josué cada uno de los doce hombres coge una piedra del río y erige en el Gálgala un memorial lítico (Josué, IV, 21-24). Casal Chico, C., "La capilla de San Salvador de Samos: un testimonio único de la pintura altomedieval gallega", *Compostellanum*, XLVII (2002), 581-603

56. Tal y como observó M. Ruiz Maldonado, *Escultura románica alavesa: el foco de Armentia*, Bilbao, 1991, 102.

57. Dodwell, C.R., *The Pictorial arts of the West 800-1200*, New Haven-Londres, 1993, 368-372; Park, D., "The Wall Paintings of the Holy Sepulchre Chapel", en *Medieval Art and Architecture at Winchester Cathedral*, The British Archaeological Association. Conference Transactions for the Year 1980, VI, 1983, pp. 38-62.

58. Grabar, A., *La Edad de Oro de Justiniano: desde la muerte de Teodosio hasta el Islam*, Madrid, 1960, ill. 332.

59. Dodwell, C.R., *ob.cit.*, pp. 286; Schiller, G., *ob.cit.*, ill. 571.

60. puerto de embarque de los cruzados y cuartel general de los caballeros templarios y hospitalarios, todo ello bajo el patrocinio de los condes de Toulouse, patronos de la abadía. Hearn, M.F., *o.cit.*, 201-208.

hipótesis de un modelo iconográfico llegado a través del contacto con los canónigos que tenían a su cargo el Santo Sepulcro de Jerusalén. Sin embargo, las estrechas relaciones entre Torres del Río y Armentia, patentes en las vinculaciones directas de los capiteles de las columnas interiores de Torres del Río con los del crucero de Armentia.⁶¹, hacen pensar que los canónigos de Torres del Río hayan podido actuar de intermediarios entre la iconografía cruzada del *Sepulchrum Domini* y la representación de la colegiata alavesa. Pero también es posible que haya que conceder a medios estrictamente artísticos la responsabilidad de la transmisión. La difusión de los modelos cruzados en el ambiente artístico europeo del último cuarto de siglo XII y la movilidad de los talleres pueden explicar por sí mismos que el modelo de sepulcro con dos óculos haya alcanzado la Llanada alavesa. Por último habría que tener en cuenta la posible responsabilidad que pueda haber correspondido a Rodrigo de Cascante, inquieto prelado navarro, asesor de Alfonso VII de Castilla desde 1170 y uno de los obispos hispanos que asistió al III Concilio de Letrán celebrado en 1179. El interés mostrado de Rodrigo por la canónica armentense⁶², de cuyo edificio fue seguramente promotor como ya se ha dicho, hace factible que pueda estar detrás de la inspiración del programa de Armentia⁶³, un programa que, como he desarrollado en otro estudio, posee una clara orientación Pascual y litúrgica⁶⁴.

La realidad es que hoy por hoy la vía concreta a través de la cual llegan a Armentia los rasgos característicos del *locus sanctus* nos es desconocida. Lo que resulta indudable es que en Armentia, al igual que en algunas capillas del Santo Sepulcro como la de Winchester, se trató de traer a la mente de los fieles de la manera más evocadora posible los acontecimientos centrales de la Pascua a través de la representación del Entierro y de las escenas de la Resurrección de Cristo que le acompañaban. Los canónigos de Armentia no podían ignorar la importancia que San Agustín, a quien se debe la cristianización del *ars memoriae* de los antiguos, concedía a la memoria⁶⁵. En un estudio sobre el Evangelio de Juan, después de afirmar que la memoria y el pensamiento se hallan en el alma, el obispo de Hipona escribe: "...el pensamiento ve lo que le muestra la memoria... así es como ves el árbol que recuerdas, y la montaña y el río... y el manuscrito mismo y esta basílica. Todo esto lo ves y, una vez visto lo que ya existía, lo confías a la memoria y lo depositas allí para que con la imagen lo veas cuando quieras, aun cuando se vaya de los ojos del cuerpo"⁶⁶.

61. Martínez de Aguirre, J., Gil Cornet, L., Torres del Río. Iglesia del Santo Sepulcro, Pamplona, 2004, pp. 64-65 y p. 99.

62. En el fuero de Vitoria de 1181 utiliza el título de "Episcopus Armentiensis" en base a la existencia de un antiguo episcopado desaparecido en 1087. Azcárate, J.M., ob.cit, p. 99.

63. Ante la desviación en el número habitual de óculos del sepulcro de Armentia, una de las posibilidades que apunta S. Lamia es que el modelo haya sido desconocido para el artista y que este le haya sido proporcionado por el comitente. Lamia, S., ob.cit., I, p. 221.

64. Ocón, D., ob.cit, 1982, pp. 791-799; Idem, 1993, 192-202, esp. 199-202.

65. Principalmente San Agustín, Confesiones, trad. por R.P. Fr. Eugenio Cevallos, Madrid, 1968, cap. VIII-XXV, pp. 206-223.

66. Obras de San Agustín, XIII Tratados sobre el Evangelio de San Juan (1-35), B.A.C., Madrid, 1968, 2311, pp. 533-535..









4. San Prudencio de Armentia (Álava): Entierro y *Visitatio Sepulcri*





Un delirio de grandeza en la Compostela medieval: Haremos un incensario tan grande que nos tendrán por locos

JULIO VÁZQUEZ CASTRO
Universidad de Santiago de Compostela

Resumen: El origen del famoso *Botafumeiro* ha sido tema de debate en los últimos 160 años. Aunque Neira de Mosquera (1852) situó su principio en los inicios de la peregrinación compostelana (s. IX), la tesis vigente actualmente es la que promovió López Ferreiro a finales del siglo XIX, el cual a través de la documentación conservada sólo pudo avanzar que ya existía en el siglo XIV. Con los datos aportados por éste último se ha especulado con diversas propuestas que situarían su inicio en los siglos XII, XIII o bien, con más frecuencia, XIV (concretamente bajo el episcopado de Berenguel de Landoira). En el presente trabajo se realiza una relectura de las primeras citas documentales del gran incensario que nos llevarán a proponer una nueva adscripción cronológica en el primer cuarto del siglo XV, bajo el episcopado de Lope de Mendoza (1399-1445), quizá hacia 1422-1423. Una vez definida la época de inicio se realiza una contextualización de su tiempo para obtener las claves que ayuden a entender su nacimiento, sus funciones y su significado en la Compostela medieval. Por último se destaca el aspecto más quimérico del gran incensario, su puesta en marcha. Desde que surgió la idea hasta que por fin se puso en funcionamiento tendríamos un período de desarrollo empírico hasta dar con las claves de un complejo sistema que no tenía precedentes y que no encontró respuesta teórica hasta finales del siglo XIX.

Palabras clave: botafumeiro, catedral de Santiago de Compostela, arte gótico, Lope de Mendoza, incensario.

Abstract: *The origin of the famous Botafumeiro has been a topic of debate in the last 160 years. Though Neira de Mosquera (1852) placed his beginning in the beginnings of the from Santiago de Compostela peregrination (in the IXth), the in force thesis nowadays is the one that Lopez Ferreiro promoted at the end of the 19th century, which across the documentation preserved only could advance that already it existed in the 14th Century. With the information contributed by the latter it has been inspected by diverse offers that they would place his beginning in the XIIth, XIIIth century or, with more frequency, the XIVth (concretely under Berenguel de Landoira's episcopate). In the present work there is realized a rereading of the first documentary appointments of the great censer that will lead us to proposing a new chronological adscription in the first quarter of the 15th century, under Lope's episcopate of Mendoza (1399-1445), probably towards 1422-1423. Once defined the epoch of beginning fulfils a contextualización of his time to obtain the keys that help to understand his birth, his functions and his meaning in medieval Compostela. Finally is outlined the most fantastic aspect of the great censer, his putting in march. Since the idea arose until finally it put in functioning we would have a period of empirical development up to meeting on the keys of a complex system that did not have precedents and that did not find theoretical response until ends of the 19th century.*

Keywords: botafumeiro, Santiago de Compostela cathedral, gothic art, Lope de Mendoza, censer.

Cuando a comienzos del siglo XV el cabildo de la catedral de Sevilla decidió edificar una nueva sede tenía claro que esa flamante construcción debía reflejar los deseos de grandeza de la metrópoli y sorprender a presentes y futuros¹. Ese deseo quedó perfectamente reflejado en la elocuente y famosa frase, posiblemente fantástica, que se pone en boca de uno de sus prebendados: *Hagamos vna Iglesia tan grande, que los que la vieren acabada nos tengan por locos*².

En esa misma época, un prelado de origen sevillano, Lope de Mendoza (1399-1445), regía la sede compostelana y en él observamos ese mismo deseo de grandilocuencia de la época. El afán de engrandecer la sede compostelana y de sorprender a propios y extraños, a presentes y futuros, es visible, entre otros aspectos, en la planificación y puesta en escena de un colosal incensario.

Rastreando los orígenes del botafumeiro

Durante siglos los peregrinos y viajeros que han llegado a Compostela y los estudiosos de la figura del Apóstol fueron testigos, en muchas ocasiones, de ese extraño ritual, el cual, ocasionalmente, aparece recogido en sus relatos o ensayos como una curiosidad más de la basílica compostelana. Es evidente que el origen de esa ceremonia no era un motivo de preocupación, en todo caso dejan reflejado su antigüedad en términos generales como una costumbre antigua de aquella iglesia. El primer autor que se preocupó por rastrear el inicio del uso del gran incensario fue Antonio Neira de Mosquera³, en 1852 dice sucintamente que *el origen de este colosal incensario se pierde en los remotos tiempos de la peregrinación a la catedral de Santiago*, sobreentendiéndose por sus comentarios posteriores que lo remontaría nada menos que al siglo IX⁴. Esta afirmación, que es fruto únicamente de la fantasía de Neira, apenas si tuvo eco en los años inmediatamente posteriores y fue desechada totalmente a finales del siglo XIX⁵.

Es evidente que Neira de Mosquera apenas tenía datos para trazar mínimamente la historia del colosal incensario. Así como se fueron conociendo éstos fue variando también la cronología que se le atribuía al artefacto. De este modo Villaamil y Castro, en 1866, concluía que *no nos es conocido con exactitud su origen ni el tiempo en que empezó á usarse*⁶. Pocos años después, en

1. Quiero agradecer a Ricardo Vázquez López, profesor del área de Física Teórica en la Facultad de Física de la Universidad de Santiago de Compostela, las desinteresadas sugerencias sobre los aspectos matemáticos del botafumeiro. Por otra parte, este trabajo ha sido realizado en el marco del proyecto de investigación HAR2008-00822.

2. La cita aparece recogida por primera vez en Ortiz de Zúñiga (1677: 265), casi trescientos años después del hipotético suceso, quien la atribuye a la tradición oral, es decir, *lo que se refiere de vno de los Prebendados que se hallaron presentes*. Con anterioridad no aparece reflejada en Espinosa (1635) y tras Ortiz de Zúñiga es repetida por Arana de Varflora (1789: 14), Ponz (1792: 234) y, posteriormente, muchos otros autores.

3. Neira (1852). La obra tuvo una gran fortuna ya que fue repetidamente reeditada, véase Neira (1875, 1920, 1950: 277-284 y 2000: 255-261). Sobre Neira de Mosquera y el redescubrimiento romántico del botafumeiro véase Vázquez Castro (2008-2009).

4. Neira (1852: 338). Villaamil (1866: 84), y tras él otros autores, atribuyen a Neira erróneamente una cronología del siglo XIII para el botafumeiro.

5. Tan sólo Vicetto (1872: 392) y Fraguas (1974: 23-24 y 2003: 74) mantienen la hipótesis de Neira.

6. Villaamil (1866: 84).

1870, Zepedano Carnero daba a conocer una primera noticia histórica del incensario, en 1602 se había llevado a cabo una reforma de la estructura de su funcionamiento⁷, y sugería que su origen se situaría en torno a 1529⁸.

De nuevo Villaamil y Castro, en 1875, añade una nueva referencia del siglo XVII, la descripción que de su funcionamiento hizo Hernando Ojea en 1615⁹. No satisfecho con la hipótesis de Zepedano, vuelve a insistir en que *cuál haya sido el origen de semejante y bien extraña costumbre litúrgica, es cosa hoy desconocida*, añadiendo, y *sólo podrá averiguarla quien goce del tan escaseado favor de registrar los libros y documentos que constituyen el que, con razón, se sospecha ser riquísimo archivo de la iglesia compostelana*, en clara alusión a López Ferreiro¹⁰.

Este último, antiguo alumno de Villaamil, respondió a la llamada con prontitud y generosidad encomiable pues le brindó en exclusiva la primera noticia de época medieval que constataba el uso del botafumeiro; todavía en la actualidad ésta sigue siendo la referencia más antigua que se conoce del incensario. Publicaba de este modo Villaamil¹¹, en 1881, que hasta ese momento había pocas noticias seguras sobre el gran incensario, *permaneciendo su origen completamente desconocido pues apenas se podía asegurar otra cosa, respecto á costumbre tan singular de la catedral compostelana, sino que existía el incensario en los primeros años del siglo XVII*. Con respecto al citado privilegio de disponer del archivo compostelano comentaba que *algo hemos conseguido posteriormente de este ansiado beneficio... mereciendo nuevas y muy estimables atenciones á nuestro antiguo amigo el Sr. D. Antonio Lopez Ferreiro, canónigo de la S.A.I. de Santiago*, de tal modo que ahora podemos, *pues, remontar, con exactitud mucho mayor que hasta ahora había sido dable hacerlo, el uso del gran incensario compostelano*.

La noticia brindada por el canónigo compostelano se encontraba en *cierta nota marginal*¹² (fig. 1), *de letra del siglo XIV, puesta en el códice que conserva la iglesia de Santiago, de los llamados Libros de Calixto II, en la parte en que se describe la solemne procesión instituida para festejar el Santo Apóstol* (especificando en nota que se hallaba en el fol. clxii, libro III y cap. IV),... *refiriendo la manera en que entónces se celebraba aquella solemnidad, y era así:*

nunc decoratur cum Capite Beati Jacobi alphei mire magnitudinis in testis argenti deaurati cum multis et magnis lapidibus pretiosis in testis et maxime cum magno turbulo argenteo, a sumitate ecclesie et funibus suspensum per rotas currendo a portale septentrionali usque a portale meridiano pleno carbonibus incenssis cum ture

7. Las sucintas referencias que aporta conducen al acta capitular del 24 de mayo de 1602, cuando el cabildo compostelano acuerda que, entre otras cosas, *se quitasen las bigas del incensario y hiciese algun ingenio como estubiese mas galan y vistoso*. El acta fue publicada por López Ferreiro (1905: ap. LVI).

8. Zepedano (1870: 100).

9. Véase Ojea (1615: 121v).

10. Villaamil (1875: 329).

11. Villaamil (1881: 5-7); el artículo fue reeditado en dos ocasiones más (Villaamil, 1889: 84-85 y 1907: 173-175).

12. Publican la fotografía de dicha nota marginal Sanmartín Losada (1990: 13) y *El Botafumeiro* (2010: 21).

*feriendo in utraque parte sumitatis ecclesie, estante antistite in pontificali cum tota procesione ut supra*¹³

Concluye Villaamil que *dos modificaciones, según resulta de esta nota, se habían introducido en la procesión aumentando su aparato y solemnidad: sacar la cabeza de Santiago el Menor (como hoy en día se saca aún) encerrada en el soberbio relicario en que se colocó el año 1321, y emplear el magno incensario, que también hoy en día se conserva en uso.*

Retraer la antigüedad del botafumeiro al siglo XIV fue, sin duda, una gran noticia en el ámbito de los estudiosos de la basílica compostelana y pronto tuvo una gran repercusión¹⁴. Salvando algunos escasos autores que se mantuvieron fieles a la versión de Zepedano (1870)¹⁵, la gran mayoría siguió las tesis apuntadas por Villaamil (1881) y consolidadas, años después, por el propio López Ferreiro (1903)¹⁶.

En estos años, entre 1881 y 1903, sólo una noticia, tangencial, atrae nuestro interés ya que tendrá cierta repercusión en algunos estudios posteriores, se debe, de nuevo, a López Ferreiro que demuestra la existencia de un gran incensario suspendido, aunque sin movimiento, que “el Papa San Sergio I (687-701), habría mandado hacer para la Basílica de San Pedro. *Hic fecit thymiama-terium aureum majus*, se lee en el *Liber Pontificalis* en la *Vida* de dicho Pontífice, *cum columnis et cooperculo, quod suspendit ante eandem imaginem* (San Petri), *in quo incensum et odor suavitatis festis diebus dum missarum solemnia celebrantur omnipotenti Deo opulenti-terius mittitur*”. En nota al margen aclara que *de esta clase debió ser en un principio el gran incensario de la Catedral*

13. Se podría traducir del siguiente modo: [La procesión está] *ahora engalanada con la cabeza de Santiago Alfeo en un busto de extraordinaria magnitud de plata dorada, con muchas y grandes piedras preciosas, y principalmente con un gran incensario de plata, suspendido de cuerdas desde la parte superior de la iglesia, corriendo por poleas desde el pórtico septentrional hasta el meridional, lleno de carbones encendidos y portando incienso, a un lado y otro de la parte superior de la iglesia, mientras asiste el Prelado revestido con ornamentos pontificales con toda la procesión, según queda descrita.*

14. Pensemos, por ejemplo, que cuando en el *Diario* de la peregrinación de Fernández-Freire (1880: I, 52-53) tratan el discurso sobre el botafumeiro siguen fielmente las opiniones expresadas por Zepedano, mientras que en la reedición de la parte compostelana, su *Guía* (Fernández-Freire, 1885: 80-81), cambian totalmente la redacción y, sin citar ni a Villaamil ni a López Ferreiro, incorporan el texto y la traducción de la nota marginal del *Códice Calixtino*, datándola, *á juzgar por el carácter de la letra, ántes de mediar la XIV centuria*, y concluyendo que *ignoramos su origen; pero sábese que en los últimos años del siglo XIII ó en los primeros del XIV el gran incensario era ya una de las cosas que realizaban la pompa de las procesiones pontificales que recorren las naves de la iglesia*. Podemos observar, por otra parte, que con estos autores se inicia el camino de conceder más antigüedad al botafumeiro, sin aportar para ello dato alguno.

15. Como los citados Fernández-Freire (1880: I, 52-53) o Carré Aldao (1936: 989).

16. López Ferreiro (1903: 292-293) se limita a decir que *a los herreros ó armeros hay que atribuir el aparato con que en las principales fiestas se hacía andar el gran incensario ó botafumeiro, que debió comenzar á usarse por este tiempo*, refiriéndose de modo genérico al siglo XIV, *según resulta de una nota marginal del Códice de Calixto II*, la cual transcribe íntegramente y de un modo casi idéntico a como la había publicado Villaamil unos años antes. Para el ilustre canónigo era evidente que con los datos disponibles no se podía perfilar más una datación concreta.

*Compostelana, que después, cuando prevaleció la forma de los incensarios de cadena, fué puesto en movimiento para que guardase más analogía con los incensarios usuales*¹⁷.

Así pues, parecía asentado que el botafumeiro surgiría, o al menos estaba documentado, en el siglo XIV. Ésta es la tesis que se mantuvo en esencia desde finales del siglo XIX hasta el presente, si bien algunos autores intentaron, en la medida de lo posible ya que no ha aparecido nueva documentación, perfilar una cronología más precisa tanto para la nota marginal del *Códice Calixtino*¹⁸ como para el inicio del uso del colosal incensario.

Omito, por lo tanto, la cita de los innumerables trabajos que, siguiendo a Villaamil y a López Ferreiro, han sugerido como fecha de inicio del botafumeiro el siglo XIV o ligeramente anterior, sin más precisiones, para ceñirme en aquellos que han realizado nuevas propuestas. De este modo, son muy pocos los autores que dentro del siglo XIV concretan la fecha haciéndola coincidir con el año de realización del busto-relicario de Santiago Alfeo¹⁹. Otros buscan su inicio con anterioridad al siglo XIV (aún reconociendo que es en esa centuria cuando aparece su primera mención documental) y lo datan o bien genéricamente en el siglo XII²⁰, con más precisión en tiempos de Gelmírez²¹, o bien de modo genérico en el siglo XIII²².

17. López Ferreiro (1894: 355). Obsérvese que este autor en ningún momento menciona una relación directa entre el incensario romano y el compostelano. Por otra parte, con un texto prácticamente igual, aunque en lugar de situar el incensario ante *eadem imaginem* lo hacen ante *imagines tres aureas beati Petri apostoli*, y ubicándolo no en la basílica de San Pedro sino en la del Salvador, lo recoge Barraud (1860: 414) y Henri Leclercq (Cabrol-Leclercq, 1922: 25), siguiendo las ediciones del *Liber Pontificalis* de Migne y de Duchesne respectivamente. Sobre la existencia de otros grandes incensarios pendientes y sin movimiento ante altares o imágenes o encima de las tumbas véase Barraud (1860: 413-414) y Cabrol-Leclercq (1922: 25). En 1900 Villaamil (1907: 177-178) ya se hace eco de la cita recogida por López Ferreiro y no desaprovecha la oportunidad para mandar otro recado impreso al canónigo archivero: *quien, por cierto, no ha tenido (que yo sepa), hasta ahora, ocasión para dar al público las copiosas noticias que indudablemente debe poseer sobre este enser particular, aunque no exclusivo, de la Catedral compostelana, cuyo caudal diplomático, por dicha (rara en los presentes tiempos), ha ido á parar á sus respetables manos.*

18. Ya hemos visto como en el siglo XIX dicha nota marginal se databa genéricamente en el siglo XIV, cronología que se mantuvo hasta nuestros días. No obstante, desde el último cuarto del siglo XX se suele matizar más, situando la anotación a comienzos o en el primer tercio del siglo XIV o, con más exactitud, en 1322 (año en el que se realizó el busto-relicario de Santiago Alfeo citado en la nota marginal). Participan de esta última y exacta fecha Barral Iglesias (Barral-Yzquierdo, 1993: 144; Barral Iglesias, 1995: 127 –por errata aparece el año 1332–; Barral-Suárez, 2003: 71), Singul (1998: 212) y Pacho Reyero (2003: 437-438 –por errata figura el año 1231–).

19. Es el caso de Sánchez Rivera (1947: 152), de quien lo toma con exactitud pero sin citarlo Pascual (1993: 26); si bien al utilizar bibliografía anticuada, lo datan en 1321, como hemos visto que fechaba el relicario Villaamil y Castro. La donación y realización del busto-relicario, como veremos más adelante, viene situándose desde López Ferreiro (1903: 68) en el año 1322.

20. Barral Iglesias (1995: 127) y Barral-Suárez (2003: 71).

21. Filgueira Valverde (1948: 196) y Singul (1998: 212). En este caso se suele incidir en una hipotética relación directa entre el botafumeiro y los incensarios romanos como el ya citado de Sergio I. También observa esa misma relación directa, aunque sin especificar época concreta, Pombo Rodríguez (1995: 204).

22. En los primeros trabajos de Sanmartín Losada (1984: 938) se proponía una cronología entre 1150 y 1325, pero en estudios más recientes lo data, de modo genérico, *en algún momento del siglo XIII* (1990: 12 y 2010: 88).

La última aportación, en lo relativo a la cronología, se ha publicado apenas hace unos meses. En ella se baraja, como muy probable, la horquilla entre 1276 y 1322 para el inicio del incensario, siguiendo para ello las reflexiones que José Guerra Campos (1920-1997) había dejado manuscritas²³.

En resumen, podemos afirmar que la nota marginal del *Códice Calixtino*, datada siempre por el tenor del texto (aunque casi siempre se alegue su tipo de letra) en el siglo XIV, es la referencia más antigua al botafumeiro y ha sido utilizada hasta el presente como término *ante quem* para fijar el uso del incensario²⁴.

Nunc decoratur cum magno turibulo argenteo

Del contenido de la citada nota marginal siempre se han destacado dos aspectos, desde Villamil hasta nuestros días, la presencia del busto-relicario de Santiago Alfeo (lo que directamente a servido para la datación de la nota en el siglo XIV) y el uso del botafumeiro en las procesiones. Sin embargo, a mí entender, las dos noticias a reseñar serían las siguientes: que el busto-relicario se había decorado maravillosamente y que se usaba el botafumeiro en las procesiones dentro de la catedral. Como veremos más adelante, en mi opinión, lo importante de la nota marginal del *Calixtino* no es que presente un término *ante quem* para el uso del gran incensario sino que de su tenor vamos a obtener un término *post quem* que nos ayudará a proponer una nueva cronología, relativamente precisa, para su inicio.

Para la reliquia de Santiago Alfeo, que había llegado a Compostela en tiempos de Gelmírez, ordenó, el arzobispo Berenguel de Landoira (1318-1330), *que se fabricase una cabeza de plata de prodigiosa belleza y precio, y en esta cabeza de plata colocó con sus propias manos, con gran devoción y reverencia, las sacrosantas reliquias, finalmente, en la procesión de la Navidad de aquel mismo año, llevó estas reliquias con sus propias manos para que las adorara todo el mundo*²⁵.

23. Díaz-Sánchez (2010: 24): *podemos suponer que la implantación del botafumeiro como turibulo integrado en un rito compostelano tuvo lugar entre 1276, año del testamento de Lorenzo Domínguez, y el primer cuarto del siglo XIV, en que se fija la nota del Calixtino*. En el citado testamento del canónigo cardenal Lorenzo Domínguez, realizado el 20 de junio de dicho año, se cita en una manda un *candelabro quod pendet inter chorum et altare Sancti Iacobi*, es decir, un candelabro que pende entre el coro y el altar de Santiago (Archivo de la Catedral de Santiago, CF 32: Tumbo C, f. 44r-46v). *Pendía del techo...en el espacio entre el coro y el altar de Santiago, muy próximo al espacio en que se cuelga después el turibulo. Este elemento luminoso, humeante y pendiente en la zona central del templo, puede haber sido, como bien apunta Guerra Campos, el antecedente del botafumeiro* (Díaz-Sánchez, 2010: 22).

24. Sirva como compendio de lo dicho las muy recientes afirmaciones de Díaz-Sánchez (2010: 20), con respecto a la citada nota marginal del *Códice Calixtino* ésta *no nos ofrece una datación taxativa de un inicio en la utilización de incensario, pero sí es posible tomarla como una referencia antequem, y por lo tanto, está, pues, demostrado un uso [del botafumeiro] anterior al primer cuarto del siglo XIV*.

25. *Hechos de don Berenguel* (1983: 159-161). Este episodio viene situándose en 1322 desde López Ferreiro (1903: 68), aunque hay autores, como hemos visto, que lo sitúan en 1321. Por otra parte, sobre el origen de las reliquias y el busto-relicario véanse: *Hechos de don Berenguel* (1983: 159-161), López Ferreiro (1903: 68-69), Filgueira-Blanco (1958: 140-145), Filgueira Valverde (1959: 53-57), Barral Iglesias (1990: 222-223 y 1993: 518-519 –ambas con errata en la fecha: 1332–), Moralejo Álvarez (1993: 345-346), Yzquierdo Perrín (1993: 477-479) y González Vázquez (1996: 269).

El busto-relicario de Santiago Alfeo (fig. 2) habría sido realizado en 1322 y según el compilador del arzobispo Berenguel era *una cabeza de plata*. En ningún momento se alude a *pedras preciosas, magníficos camafeos y pedras grabadas*, como se observan hoy en día engastadas en el busto, ya que el relicario original carecía de ellas²⁶.

Como bien han demostrado Filgueira Valverde y Blanco Freijeiro hace ya más de 50 años, *la parte del relicario que corresponde a la donación de Don Berenguel es un busto de plata repujada, con dorados y cara esmaltada, obra seguramente de orfebres locales*²⁷, al cual se le añadieron con posterioridad pedrería, camafeos y entalles procedentes de la colección glíptica del arzobispo Juan García Manrique (1383-1398), *creemos que la serie pasó íntegra a decorar el busto relicario de Santiago Alfeo*²⁸. Esta colección era entregada el 26 de noviembre de 1397 al deán y cabildo por los canónigos Gonzalo Freire y Ruy Gutiérrez por encargo del arzobispo, y estaba compuesta por 30 anillos de oro y plata con piedras preciosas engarzadas, un camafeo y una piedra blanca labrada a manera de concha. Acompañaba las joyas un instrumento notarial, cuyo contenido desconocemos, en el cual el arzobispo daba instrucciones precisas de lo que debía hacerse con ellas. El deán, chantre y cabildo recibieron la donación de las joyas *et dixerón que ordenarian delas segund que o dito señor arcibispo mandaua*²⁹.

Sin embargo, ese añadido en el busto relicario no se produjo hasta después de mediados de 1398. En esta fecha los canónigos Gonzalo Freire y Ruy Gutiérrez, por mandato del Arzobispo *poseron eno dito thesouro estando presentes os sobreditos dean et chantre et coengos dentro em hua arqueta de borio schaqueirado de branquo triinta aneles de ouro con pedras preciosas et hua pedra de camafeu sem gaston; a qual arqueta poseron em hua arqu grande que siia no thesouro segun que dixerón que mandar o señor arcibispo de Santiago don johan garcia manrique*³⁰.

Por lo tanto, cuando en la nota marginal del *Códice Calixtino* se dice que en aquel entonces la procesión se había engalanado *con la cabeza de Santiago Alfeo, en un busto de extraordinaria*

26. Que originalmente estaba decorado con pedrería es algo que se viene repitiendo, sin fundamento, desde Zepedano (1870: 190) y López Ferreiro (1903: 68). Véase Barral Iglesias (1990: 222 y 1993: 518).

27. Filgueira-Blanco (1958: 142).

28. Filgueira-Blanco (1958: 141), basándose en la coincidencia de temas y características de las siete piezas talladas que actualmente presenta el busto-relicario creen identificarlas con las seis que, según el inventario del 26 de noviembre de 1397 que veremos a continuación, tenían figuras, añadiendo *hua cornelina en gastón de plata* para completar el número (Filgueira-Blanco, 1958: 143-145); sin embargo, desde mi punto de vista, sólo cuatro se identifican con total seguridad.

29. Sobre la donación véase López Ferreiro (1903: 264-266 –con fecha de 1388, de quien la toman Filgueira-Blanco, 1958–) y González Vázquez (1996: 276 –con fecha 1397–).

30. Según nota del Tumbo H, f. 41, publicada por López Ferreiro (1903: 264 –con fecha de 1396, de donde la toman Filgueira-Blanco, 1958–) y González Vázquez (1996: 276 –con fecha 1398–). El arca grande, depositada en el tesoro, fue sellada con tres llaves *das quaes hua leuou o dean, outra gonçaluo freire et a outra Rui guteres*. Cabe preguntarse si el arzobispo habría ya ordenado en el citado instrumento notarial engastarlas en el busto-relicario de Santiago Alfeo, como poco después se hizo, o simplemente que se guardasen en un arca bajo llave en el tesoro.

*magnitud de plata dorada, con muchas y grandes piedras preciosas*³¹, lo destacable no es el uso del busto-relicario (que ya existía desde 1322) sino el suplemento de joyas pertenecientes a la colección glíptica del arzobispo Juan García Manrique que se le habían engastado, lo cual nunca pudo haber sucedido con anterioridad al segundo semestre de 1398³².

Así pues, del tenor de la nota marginal del Calixtino obtenemos un término *post quem* para su redacción, el texto no puede ser anterior 1398, lo cual, como veremos más adelante, nos sitúa ya hacia el primer cuarto del siglo XV³³.

Al llevar la cronología de la nota marginal del Calixtino al primer cuarto del siglo XV, o con más exactitud después de finales de 1398, es evidente que prácticamente no podemos documentar el botafumeiro en el siglo XIV. Salvando el texto de dicha nota marginal, la primera cita al gran incensario en los relatos conocidos de peregrinos y viajeros es la de Jerónimo Münzer en diciembre de 1494, el cual nos informa de que en medio de la cúpula *se balancea de una parte a otra de la nave del crucero un enorme incensario con humo aromático*³⁴.

Afortunadamente, nos constan otras citas que también pueden ser de interés en nuestro caso. De este modo, sabemos que el 4 de julio 1426 se realizó un recuento de los objetos del tesoro de Santiago que fueron entregados al nuevo tesorero Juan Fernández de Canas tras el fallecimiento de su antecesor, Afonso Martís. Entre todos los objetos que se encontraban en poder de Gómez Cotón, guarda del tesoro de la catedral, estaba *hunn ençensario grande, que anda enas priçiçosos entre o coro et o altar*³⁵.

31. *Cum Capite Beati Jacobi alpei mire magnitudinis in testis argenti deaurati cum multis et magnis lapidibus pretiosis in testis.*

32. Posiblemente se le añadieran las joyas en los primeros años del siglo XV, en todo caso, el 4 de julio de 1426 ya se habían engastado en el busto-relicario: *ena qual cabeça estan certas pedras encaixadas, et esta mays ena dita cabeça hua cuncha, cuberta ençima toda daljofar* (López Ferreiro, 1909: adiciones a los apéndices, I, p. 83).

33. Ya he comentado que en reiteradas ocasiones se aludía al tipo de letra para datar la nota marginal en el siglo XIV, si bien, desde mi punto de vista, se le otorgaba esa cronología básicamente porque en ella se mencionaba el busto-relicario de Santiago Alfeo. El tipo de letra es tan propio del siglo XIV como de principios del XV. Con anterioridad Filgueira Valverde ya había mostrado sus dudas al datar la anotación marginal, aunque con indecisiones, pues en nota afirma que dicho texto es una *adición del último tercio del siglo XIV*—posterior por lo tanto a la donación de las joyas del arzobispo García Manrique, aunque sin salirse de los estrictos márgenes del siglo XIV propuestos por López Ferreiro—mientras que en el cuerpo del texto del artículo vuelve a insistir que es de la época de *Don Berenguel* (Filgueira-Blanco, 1958: 142 y nota 11). Un año después, el mismo Filgueira Valverde (1959: 54) ya afirma tajante que la nota del Calixtino *se añadió en tiempo de aquel Prelado* [Juan García Manrique]. Años después Herbers-Pötz (1999: 148, n. 47) comentaban que *según información de la Profesora H. Spilling* (Landesbibl. Stuttgart) *la nota del Codex Calixtinus podría ser también del s. XV*. Últimamente, en el libro colectivo sobre *El Botafumeiro* (2010: 21) se recoge en el pie de foto de la citada nota marginal que es *acotación al margen, del siglo XIV-XV*; ignoro en este caso a quién debemos atribuir el texto de los pies de láminas, quizá al editor Francisco Díaz-Fierros, pero es evidente que no es de los mismos autores que firman los estudios pues en éstos siempre se data dicha nota marginal en el primer cuarto del siglo XIV.

34. El mismo fue testigo del uso del *botafumeiro* pues el 18 de diciembre de ese año, fiesta de la *Expectación del Nacimiento del Señor*, nos dice que *hubo una maravillosa celebración con procesión, se lanzó al aire el botafumeiro en el crucero* (Herbers-Plötz, 1999: 148 y 151).

35. López Ferreiro (1909: adiciones a los apéndices, I, p. 85). Hace años, Leirós Fernández (1970: 248) daba cuenta de que en una anotación que se le añadiría a uno de los Libros de Aniversarios de la catedral compostelana (sign.

Tenemos pues dos fechas claves, la nota del Calixtino no puede ser anterior a mediados de 1398 y, por otra parte, a mediados de 1426 el botafumeiro ya existía³⁶. Si la citada nota marginal fuese de una época posterior a 1426 no aportaría dato alguno sobre el origen del botafumeiro. Por otra parte, que la nota marginal sea posterior a 1398 tampoco, en principio, aseguraría que el botafumeiro no pudiese ser anterior.

Sin embargo, si realizamos una lectura detenida del texto marginal observaremos como a pesar de que el busto-relicario de Santiago Alfeo se había decorado con ricas y muy costosas piedras hacía poco tiempo, lo que realmente interesa y llama la atención del anónimo redactor fue el uso del botafumeiro, a él se le dedican once líneas y media de un total de veintidós que presenta la ci-

642) tras el 20 de noviembre y con letra del siglo XV se incluía que el 10 de septiembre de 1426 el Cabildo de la catedral había instituido solemnemente la celebración de la Presentación de la Virgen María todos los 21 de noviembre, siguiendo con ello las disposiciones del papa Sixto IV, debiendo ser *festum solempne VI caparum cum sermone et solempnemente in vespas matutinis et processione cum mitris capis et incensario et in missa cum imaginibus in altari maiori positus prout solet fieri in festo Nativitatis eiusdem Virginis*. El hecho de destacar el precepto del uso del incensario durante la solemne procesión había sido interpretado, creo que acertadamente, como que ese incensario no es el habitual de mano sino el conocido como botafumeiro (Leirós Fernández, 1970: 187). No obstante, la referencia debe ser revisada ya que el citado papa, Sixto IV gobernó la sede romana entre 1471 y 1484, por lo que el citado texto tiene que ser posterior. Es posible que se haya interpretado mal la datación original (*ano anativite d. Mº Qmo vigesimo sexto*) de tal modo que se ha leído como *Quadringsesimo* lo que posiblemente sea *Quingentesimo* (Archivo de la Catedral de Santiago, CF 12: Tumbo viejo de aniversarios, nº 2, s.f.). De ser correcta mi interpretación habría que fechar la institución de dicha celebración en el cabildo del 10 de septiembre de 1526. El hecho de citar, en la misma nota del aniversario, una procesión *ad capellam transfigurationis... in claustro nouo* que fue dotada, según letra posterior, por Gómez Vallo parece asentar más esta nueva atribución cronológica.

36. Todas las búsquedas anteriores a las fechas indicadas han sido hasta el momento infructuosas. En el siglo XII no se cita el botafumeiro ni en la *Historia Compostelana* (1994), ni en el *Liber Sancti Jacobi* (1951) -no se incluye en las minuciosas descripciones de la catedral ni de las procesiones-, ni en ningún otro documento. En el siglo XIII tampoco se cita en el testamento del arzobispo Juan Arias en 1266 (López Ferreiro, 1902: ap. XXXVII), ni en las disposiciones sobre el servicio en el altar y el coro de dicho arzobispo en 1255 (López Ferreiro, 1902: 171-176 y ap. XXX), tampoco en las detalladas especificaciones de las fiestas dotadas por el arcidiano de Nendos en 1263 (López Ferreiro, 1902: 182-183); tampoco se cita en textos litúrgicos, ni en las disposiciones de Inocencio IV en 1254 sobre las procesiones solemnes (Díaz-Sánchez, 2010: 24). En el siglo XIV tampoco hacen referencia a él los testamentos (Díaz-Sánchez, 2010: 47, n. 27), ni en lo dispuesto para la fiesta de la Purísima Concepción en 1309 (López Ferreiro, 1902: 327 y ap. XLVIII) y ni siquiera en las detalladas funciones del tesorero legisladas por Berenguel de Landoira el 3 de junio de 1325 aparece la más mínima mención (López Ferreiro, 1903: 54-56 y ap. XII y Pérez Rodríguez, 1996: 75-77), algo que destaca sorprendentemente ya que tradicionalmente, como hemos visto, se suponía que el botafumeiro surgiría en 1322, si no antes, y era tremendamente extraño que un objeto nuevo, valioso (pues era de plata) y estimable no se incluyese nominalmente en el texto, pensemos que la primera cita documental conocida, la ya mencionada de 1426, nos pone al nuevo incensario en manos del tesorero de la catedral. Si bien es verdad que las referencias al gran incensario son siempre muy esquivas. Pensemos, por ejemplo, que aún teniendo constancia de su existencia sorprendentemente no aparece reflejado en la temprana fecha de 1431; el 10 de octubre de ese año el arzobispo Lope de Mendoza hace una donación al Cabildo compostelano a fin de instituir perpetuamente las fiestas de San Andrés apóstol, San Jerónimo y San Antonio especificando *que sean mitradas et de seys capas cada una en cada un año en la dicha nuestra iglesia de santiago en el día en que se aconteciere uenyr*. Incluso en la fiesta de San Antonio, cuando los canónigos y beneficiados deberían ir en procesión solemne hasta el monasterio de San Francisco, se indica que *acaesciendo algunt legitimo jmpedimiento, asy de tiempo como en otra manera, por que non puedan yr al dicho monesterio, que se faga la dicha procession en la dicha nuestra iglesia, sin especificar en ningún momento uso alguno del incensario a pesar de que en ese tiempo todavía era una novedad reciente* (López Ferreiro, 1904: ap. XIV).

tada anotación marginal³⁷. A mi entender es evidente que el anónimo redactor del texto marginal había quedado tan asombrado y maravillado con el nuevo artefacto que no había podido resistir dejar constancia de la innovación. Es decir, casi con toda seguridad, el texto de la nota marginal se escribe entre mediados de 1398 y mediados de 1426, justo en el momento en el cual se introduce ese nuevo ritual en la iglesia compostelana. El botafumeiro, por lo tanto, posiblemente tuviese su origen entre los citados años o, si se prefieren fechas más fáciles de recordar, entre 1400 y 1425 aproximadamente, bajo el mandato del arzobispo Lope de Mendoza.

Ad maiorem solemnitate et pompam

No cabe duda de que en el origen del gran incensario compostelano confluyen muchos factores que van a propiciar su gestación y puesta en funcionamiento. Uno de ellos es el espíritu de la época, el mismo que vio surgir, como apuntábamos al principio, la descomunal catedral sevillana, que edifica suntuosas capillas funerarias, que realiza ostentosas y delicadas joyas, etc.

No menos importante e interesante es la propia personalidad de Lope de Mendoza (1399-1445). Fue este prelado de origen sevillano e hidalgo de familia letrada, realizó estudios en Aviñón y se doctoró en Leyes. Definido como *letrado con gustos de humanista o florentino* supo rodearse, como buen mecenas, de grandes maestros como Alonso de Carranza, Alonso López de Valladolid (bachiller en Física y médico del prelado), Diego de Muros, Martín de Galos, Alonso de Cartagena, etc.³⁸ Hombre de gustos refinados, le complacía rodearse de gran magnificencia o al menos así lo retrataba Fernán Pérez de Guzmán³⁹.

Sobre su gobierno en la diócesis, sus veleidades políticas, su protagonismo en el reino y su conocida y amplia labor como mecenas existen ya buenas monografías⁴⁰, por lo que no me detendré en pormenorizarlos. No obstante, sí quisiera recalcar algunos aspectos no tan conocidos, que quedan reflejados en algunos documentos emanados de su propia actividad. Es significati-

37. La presentación ocupa sólo una línea, al busto-relicario de Santiago Alfeo le dedica seis líneas y media (de las cuales cuatro son para describir el relicario de 1322 y dos y media para las innovaciones de los engastes de pedrería), al botafumeiro, que explica con todo lujo de detalles, dedica más de la mitad del total del texto con once líneas y media, por último a la lujosa procesión sólo le dedica las tres últimas líneas.

38. García Oro (2002: 105-106).

39. Fernán Pérez de Guzmán en sus *Generaciones, semblanzas e obras de los exclentes reyes de España D. Enrique III y D. Juan el II, y de los venerables Perlados y notables Caballeros que en los tiempos de estos Reyes fueron*, dedica el capítulo XXVII a *Don Lope de Mendoza, Arzobispo de Santiago é notable hombre*, a quien describe del siguiente modo: *Fué este Arzobispo de Santiago Doctor; pero no muy fundado en la sciencia : asaz gracioso é de dulce conversacion : muy bien guarnido en su persona é casa, y que tenia magníficamente su estado, ansi en su capilla, como su cámara é mesa : y vestíase muy preciosamente, ansi que en guarniciones y arreos ningun Perlado de su tiempo se igualó con él. Fue hombre de buena y clara voluntad; pero ni muy sábio, ni muy constante. Fué alto de cuerpo é de asaz buena persona* (Centon Epistolario, 1790: 354-355).

40. José Villaamil y Castro: "Ornamentación cerámica puesta en el castillo de la Rocha por el arzobispo compostelano D. Lope de Mendoza (†1445)", artículo incluido en los apéndices al "Catálogo de los objetos de Galicia" en la *Exposición histórico-europea de 1892* y compilado en *Pasatiempos eruditos* (1907: 9-41), López Ferreiro (1904: 7-166), Caamaño Martínez (1960 y 1962: 230-240), García Oro (2002: 98-107) e Yzquierdo Perrin (2006-2007).

vo, por ejemplo, que cuando, el 20 de octubre de 1422, mandó derribar y reconstruir de nuevo las casa, tiendas y boticas que existían ante la fachada catedralicia de las Platerías expresa, de modo claro, que lo hace *para acrecentar la plaza et ornato et magnificencia et honrra de la dicha yglesia cathedral*⁴¹.

Igualmente, es tremendamente elocuente la introducción que el propio Lope de Mendoza realiza antes de formalizar una sustanciosa donación al cabildo compostelano el 10 de octubre de 1431: *Por quanto a todo fiel Catholico pertenesce en esta uida presente fazer edificacion de tales obras meritorias porque después de su pasamiento aya e alcance perdurable gloria*, instituye y dota unas fiestas *queriendo magnificar et augmentar los oficios diuinales et por seruicio de dios et del glorioso apostol señor santiago, padron et luz de españa, cuyo capellan et seruidor somos*, deseando y *cobdiziando que sus deuotas fiestas sean en la dicha nuestra eglesia mucho mas honrradas et mas solempnemente celebradas*⁴².

La búsqueda de la gloria póstuma, no ser relegado al olvido, y el deseo de magnificar, engrandecer y solemnizar la Iglesia compostelana y sus oficios litúrgicos son los dos mismos parámetros que observamos con la institución del gran incensario de Santiago.

Es pues fundamental engrandecer y solemnizar los oficios litúrgicos, sobre todo cuando se realizan las solemnes procesiones acompañadas de importantes reliquias, entre las que se encontraba, de modo destacado, el busto de Santiago Alfeo. El valor material de este último se había visto incrementado, hacía pocos años, con la resplandeciente y fastuosa colección de joyas legadas por su predecesor, Juan García Manrique. Pero además, es importante tener en cuenta, que recientemente, el 11 de agosto de 1385, se había aprobado en capítulo la prohibición de extraer de la iglesia compostelana ningún objeto destinado al culto, especialmente el citado busto-relicario que sólo podría salir del tesoro en las fiestas solemnes cuando era portado en las procesiones que se realizaban dentro de la catedral⁴³.

La solemne y grave marcha en procesión por el interior de la catedral, acompañada por el flamante y reluciente busto-relicario de Santiago Alfeo, que sólo salía del tesoro en las fiestas mayores, debería, retomando las palabras de Lope de Mendoza que antes comentábamos, *magnificarse et augmentarse por seruicio de dios et del glorioso apostol* para que *sus deuotas fiestas sean en la dicha nuestra eglesia mucho mas honrradas et mas solempnemente celebradas*. Es aquí, en este ámbito, donde a mi entender surge la idea del gran incensario (fig. 3). Ese espíritu y ese deseo aparece perfectamente recogido en el año 1677 cuando se dice que el botafumeiro no se usaba *sino en las*

41. López Ferreiro (1904: ap. X).

42. López Ferreiro (1904: ap. XIV).

43. *Ceterum statuimus et ordinamus quod de cetero capud beati appostoli Iacoby Alpei, quod est in sacraryo maiori dicti thesauri, non sit amotum a loco ubi est ad recipiendum cum eo regem nec comitem nec prelatum nec principem aliquem nec ad illud ostendendum extra locum unde stat aliquibus aliis personis, excepto quando iussum fuerit extrahi pro festis principalibus et aliis festis sollempnis ad portandum in processionibus que fiunt in dicta ecclesia* (Tombo B, 2004: d. 363 y López Ferreiro, 1903: ap. XXXIX).

*Pascuas, y día del Santo Apóstol y otros muy festivos de el año, ad maiorem, solemnitate et pompam, y para que los Peregrinos tengan essa grandeza que contar en sus tierras, de aquel Santuario*⁴⁴.

Ese último aspecto, el hecho de asombrar a propios y extraños, a presentes y futuros⁴⁵, con algo único que deje patente la solemnidad y fastuosidad del ritual compostelano es el mismo efecto que se observa hoy en día por parte de peregrinos y turistas, el mismo que se intuye en las tantas veces citada nota marginal del *Códice Calixtino*, y el mismo que hace que Sebastián Illsung de Ausburgo, en 1446, nos comente en el relato de su peregrinación que en la mañana del Corpus Cristi había sido testigo en la catedral compostelana de *la procesión más maravillosa bajo palio que he visto en mi vida*⁴⁶. Aunque no lo cite es posible que observase también el funcionamiento del gran incensario como parte de ese novedoso ritual que se presentaba como una nueva experiencia vital que surgía del “espectáculo” total de la ceremonia que inundaba la vista, el oído y el olfato, y que era capaz de conmover en *katharsis* a los devotos corazones elevando su alma hacia Dios, como observaron también siglos después los románticos⁴⁷.

Otro factor a tener en cuenta es que por aquellas fechas también se gestó y se puso en marcha el Año Santo Compostelano, *una regulación cíclica de un período anual en el que se lucra la indulgencia plenaria en cualquier día del año*, a imitación de los Años Santos Romanos que habían surgido en 1300. *La iglesia compostelana, como había ocurrido en ocasiones anteriores, aspiró a alcanzar para los peregrinos al sepulcro de Santiago una indulgencia plenaria dentro de esa marcada tendencia a tomar a la sede romana como referencia*, dada la apostolicidad de ambas⁴⁸.

El arzobispo de Santiago Lope de Mendoza (1399-1445) se hallaba al frente de la sede compostelana, cuando se celebró el cuarto Año Santo Romano de 1400, año en que el 25 julio había sido domingo, y el quinto Año Santo Romano, en 1423, de nuevo coincidió que el 25 julio fue domingo. Dada la coincidencia y las aspiraciones compostelanas, la conveniencia de celebrar un Año Santo Compostelano en torno al sepulcro de Santiago debió de hacerse patente, a la vista de la gran cantidad de peregrinos jacobeos atraídos por la indulgencia plenaria compostelana. La basílica tenía que resultar insuficiente para dar cabida a la enorme cantidad de peregrinos que el día 25 de julio se concentraba en Compostela, y dado que los peregrinos afluían con más intensidad el día en que la fiesta de Santiago caía en domingo, nada más lógico que alargar precisamente en esos años

44. El texto, recogido por Carro García (1952: 312) sin indicar procedencia, formaba parte de un pleito entre el convento de San Martín y el cabildo compostelano.

45. También interviene aquí el artificio tecnológico, la maravilla mecánica, como objeto de asombro. *Cada gran templo es en sí mismo una caja de sorpresas nunca del todo rellena de labras, oropeles, reliquias o máquinas! (el de Santiago, por ejemplo, tiene su botafumeiro como Burgos su Papamoscas o Estrasburgo su reloj astrológico). El artificio mecánico ensimisma al viajero* (Pombo, 1995: 196).

46. Herbers-Plötz (1999: 91).

47. Vázquez Castro (2008-2009: 156 y 158).

48. López Alsina (1999: 213, 233 y 227).

el tiempo en el cual se podía lucrar la indulgencia plenaria, al igual que sucedía en Roma la perdonaanza debía abracar también todo el año⁴⁹.

Así pues, la gestación del Año Santo Compostelano es posible que surgiese, como proyecto, en 1400 aunque no se pondría en marcha hasta 1423 aproximadamente, de tal modo que, *aunque no exista una referencia al año 1428 como año de perdonanza... fue en realidad el primer Año Santo Compostelano*⁵⁰. En estas condiciones, convenía, por lo tanto, engrandecer todavía más los actos litúrgicos llevados a cabo en el interior de la catedral.

Como parece desprenderse con total claridad de lo dicho con anterioridad, la función principal y exclusiva del botafumeiro fue la de solemnizar las procesiones realizadas en el interior del templo los días de las mayores festividades religiosas. Prácticamente todas las noticias que tenemos del siglo XV sobre su uso muestran ese mismo objetivo litúrgico y ceremonial, es el caso del citado inventario de 1426, la nota marginal del *Códice Calixtino*, la descripción de Münzer, etc. A los que se podrían añadir muchos otros testimonios, de los cuales tan sólo citaré dos de comienzos del siglo XVI que creo que son suficientemente significativos.

El primero corresponde a Ourense, cuando el 21 de diciembre de 1503 el cabildo nombra a un oficial para administrar su “botafumeiro”, tras haberse interrumpido su uso por las obras del cimborrio, se comenta que se reanuda su utilización *por honrrar et solenizar el culto devino et las festas que en la dicha yglesia se celebravan asimismo por honrrar et solenizar al pueblo dela cibdad de orense et a todas las otras personas que por las festas principales veniesen a la dicha yglesia*⁵¹. Con estos mismos presupuestos surgió en Compostela y así se extendió a Ourense.

El segundo documento es el testamento del arzobispo Alonso III de Fonseca, redactado en Alcalá de Henares el 23 de diciembre de 1531, en el cual el prelado establece una festividad anual en la iglesia de Santiago, la de san Pedro y san Pablo, y si esta estuviese ya ocupada la de santa Catalina, *en la qual fiesta aya primeras e segundas bísperas e misa e procisyón con mitras y con la ymagen de Nuestra Señora e con la reliquia de la cabeza del glorioso apóstol señor Santiago e con la solepnidad de ynçensario y con todo lo demás que se suele hazer e çelebrar las otras fiestas solepnes de la dicha yglesia*⁵².

A pesar de ser tan evidente, fue otra teoría la que tendría mucho más éxito en la literatura científica y divulgativa. Es la que en 1852 presentó Neira de Mosquera, el cual creía que el botafumeiro había surgido *para purificar el ambiente de la catedral, corrompido por las veladas de los romeros*⁵³.

49. López Alsina (1999: 233-234).

50. López Alsina (1999: 233).

51. *Documentos del Archivo* (1923: 21-23). Sabemos con toda certeza que existieron grandes incensarios móviles en las catedrales de Ourense y Zamora y casi con toda seguridad también en Tui. Los tres casos, a pesar de la pretendida preeminencia que en alguna ocasión se ha querido otorgar al zamorano, derivan del modelo compostelano.

52. García-Portela (2000: 217-270, esp. 227).

53. Para este autor es en el siglo XVI, tras la construcción del Hospital Real y cuando los peregrinos enfermos ya no pernoctaban en la catedral, cuando se convierte en un mero instrumento litúrgico: *El vota-fumeiro... [que] pertenecía á la peregrinacion mas tarde volvió á ser el incensario religioso... [y] ha llegado hasta nosotros como el nuncio de las mas suntuosas festividades de la catedral* (Neira, 1852: 338-339).

La afirmación de Neira respondería en parte a ciertas tradiciones compostelanas, pensemos por ejemplo, y se podrían citar muchos más, que Hernando Ojea en 1615 ya nos dice que el botafumeiro se usaba *para incensar y perfumar toda la Yglesia*⁵⁴. Lo que media entre el hecho de perfumar en las ceremonias y creer que la necesidad del perfume se debía a la presencia de los peregrinos fue fruto únicamente de la fantasía del autor.

Tuvieron, no obstante, un gran éxito las ideas de Neira y el hecho de que Álvarez Lozano en 1858 y Zepedano en 1870 apoyasen la tesis de la necesidad de *depurar la atmósfera del templo* para evitar los *efluvios desagradables* supuso un refrendo de autoridad que permitió que aquellas se propagasen hasta nuestros días⁵⁵. Así, salvando raras excepciones⁵⁶, prácticamente toda la bibliografía posterior dará por bueno este fin del botafumeiro ya en exclusividad⁵⁷ o ya acompañándolo de una función litúrgica añadida⁵⁸.

54. Ojea (1615: 121v). No obstante Ojea, como muchos otros autores posteriores (Madoz, 1849: 817 o Mellado, 1850: 67), simplemente dejan constancia del hecho, que el botafumeiro como es evidente perfuma toda la iglesia, pero ni siquiera sugieren, como sí afirma Neira, que ese sea el objetivo principal que le ha dado origen.

55. D.E.A.L. (1858: 151-152) y Zepedano (1870: 100), para ambos el botafumeiro sería simplemente un recuerdo conmemorativo de los antiguos braserillos que, según los citados autores, depuraban la atmósfera. Siguen fielmente la tesis de Zepedano Fernández-Freire (1880: I, 52-53) y Carré Aldao (1936: 989), entre otros. Villaamil y Castro parece haber eludido en sus trabajos el tener que definir cuál era la función original del botafumeiro, no obstante, en los primeros parece decantarse por la versión de Álvarez Lozano y Zepedano (Villaamil, 1875: 329-330) mientras que en los últimos parece sugerir, aunque sin decirlo claramente, un fin más litúrgico (Villaamil, 1881: 5-7). Con algunas actualizaciones también en Yzquierdo Perrín (2003: 182).

56. Antes de finales del siglo XX fueron muy pocos los autores que incidieron en un uso exclusivamente litúrgico para el botafumeiro, entre ellos: Villaamil (1881: 5-7), que simplemente lo sugiere; Fernández-Freire (1885: 81), aunque con anterioridad mantuvieron las tesis de Zepedano (Fernández-Freire, 1880: I, 52-53); Carro García (1933: 6) el cual, sin embargo, años después (Carro García, 1952: 311) se decantaría por la función mixta para la liturgia y para aromatizar el templo; Sánchez Rivera (1947: 148-149) o Guerra Campos (1961: sp), a pesar de que en la edición de este último texto, actualizada y reelaborada por Precado Lafuente, se insiste de nuevo en la función mixta de solemnizar y mitigar el mal olor (Guerra-Precado, 1981: 51). En los últimos años han sido muchos más los autores que se decantan por un uso fundamentalmente litúrgico, es el caso de Pascual (1993: 26), Pombo Rodríguez (1995: 204-205), Singul (1998: 212-213), Rodríguez G. de Ceballos (2000: 84), Barral-Suárez (2003: 71) o Díaz-Sánchez (2010: 46).

57. Vicetto (1872: 392), Álvarez de la Braña (1875: 28), Fernández-Freire (1880: I, 52-53), Carré Aldao (1936: 989), Portela Pazos (1955: 11), Filgueira Valverde (1959: 80) que simplemente lo sugiere, Pacho Reyero (2003: 455), etc. La teoría de que el botafumeiro surgiese para *purificar el ambiente de la catedral, corrompido por las veladas de los romeros* propuesta por Neira es tan descabellada y fantasiosa que no vale la pena buscar argumentos para desmentirla. No obstante, como fue la teoría imperante a finales del siglo XIX y buena parte del XX fueron muchos los autores que sintieron esa necesidad de buscar justificación al carácter únicamente litúrgico del botafumeiro, en ocasiones empleando argumentos tan peregrinos como la propia teoría de Neira. Carro García (1933: 6) alegaba que también hubo incensarios en Tui y Ourense, donde no existían esas *veladas de romeros* que necesitasen perfumar el ambiente; Sánchez Rivera (1947: 148-149) justifica, además del argumento de Carro García, que las nubes olorosas del botafumeiro ascienden y, por lo tanto, no pueden perfumar la zona del pavimento donde estaban los peregrinos, además sería preciso que funcionase continuamente o en intervalos frecuentes, lo cual sería muy costoso (idénticos argumentos, aunque sin citar el origen, los repite Pascual, 1993: 26); Rodríguez G. de Ceballos (2000: 84) constata que los peregrinos se lavaban y cambiaban de ropa en Lavacolla por lo que ya llegarían limpios a la catedral; Díaz-Sánchez (2010: 46) aseguran que ese ambiente viciado se evitaba al estar las puertas de la catedral abiertas durante casi todo el día.

58. Carro García (1952: 311), Fraguas Fraguas (1974: 24 y 2003: 74), Guerra-Precado (1981: 51), Precado Lafuente (1999: 174), etc.

Haremos un incensario tan grande...

El botafumeiro tendría su origen entre mediados de 1398 y mediados de 1426 o, si se prefiere, entre 1400 y 1425 aproximadamente, bajo el mandato del arzobispo Lope de Mendoza. Especificar una fecha más precisa dentro de ese arco cronológico, a tenor de la documentación hoy conocida, es imposible. No obstante, y en espera de que se produzcan nuevos hallazgos documentales, se podría conjeturar que quizá se pusiese en marcha hacia 1420-1425, tal vez en torno a 1422-1423⁵⁹.

Pensemos que aunque hacia 1400 se comenzase a barajar la posibilidad de la creación de un Año Santo Compostelano, las gestiones parece que no se pusieron en marcha hasta cerca de 1423 aproximadamente. Desde mi punto de vista el botafumeiro estaría íntimamente ligado a estos nuevos Años Santos como medio de solemnizar los actos litúrgicos en el interior de la catedral. La presencia del propio arzobispo en Compostela creo que es también un factor a tener en cuenta. De este modo, entre 1415 y 1420 aproximadamente reside con asiduidad fuera de su sede, mientras que entre 1420 y 1425 parece residir de modo habitual en Galicia⁶⁰, lo que a mi entender, favorecería la gestación del artefacto. No creo que sea anecdótico que pocos años después de su creación sea precisamente el arzobispo, Lope de Mendoza, el que tuviese la obligación de suministrar el incienso al templo⁶¹.

La construcción del cimborrio gótico de la catedral, que se llevaría a cabo entre 1422 y 1426 aproximadamente⁶², también es otro factor importante. Hemos visto con anterioridad como en el caso de Ourense se interrumpía el funcionamiento de su gran incensario durante las obras del cimborrio, sin embargo en el caso compostelano creo que pudo suceder lo contrario. Mientras que en Ourense se conocía perfectamente el procedimiento y el mecanismo en el caso compostelano es posible que no, por lo que pudo ser un momento idóneo para realizar las prácticas necesarias hasta que se lograra que el artefacto tuviese un vuelo razonablemente seguro, ágil y ordenado. Parece más razonable que en los primeros tanteos del nuevo artefacto estuviesen presentes el maestro de obras de la catedral y el maestro del cimborrio, y teniendo ya instalados los andamiajes para dicha obra éstos permitirían además un acceso rápido y seguro a las poleas del incensario, facilitando los hipotéticos cambios de distintos tambores y cuerdas en las pruebas de funcionamiento.

Tampoco se puede avanzar mucho más en cuanto a quién o quiénes pueden haber sido los artífices del invento. El botafumeiro es un incensario único por su tamaño y por lo complejo de

59. En el inventario de 1426 no parece recogerse con la novedad de algo que recientemente se ha puesto en marcha (podría, así, estar en funcionamiento unos tres o cuatro años) mientras que sí se ofrece como algo muy novedoso en la citada nota marginal del *Códice Calixtino*, que podría haberse redactado hacia esos años, 1422-1423, por lo que ya pasa bastante desapercibido el incremento de joyas en el busto-relicario de Santiago Alfeo, que podrían haberse engarzado unos quince o veinte años antes, en los primeros años del siglo XV.

60. Véase López Ferreiro (1904: 15 y 40-42) y García Oro (2002: 100-101).

61. En 1435 se recoge que una de las obligaciones del arzobispo es que *avedes de... mandar dar quanto ençenso fuere menester para la dicha vuestra egllesia* (*O Tumbo Vermello*, 1993: 128).

62. Vázquez Castro (2009: 257).

su funcionamiento, que no tenía ningún tipo de precedentes como tal. Los casos romanos, que antes citábamos, estaban muy alejados en el tiempo y además carecían de movimiento, los demás casos gallegos y leoneses surgieron con posterioridad y a imitación del compostelano. No me cabe duda de que el proyecto contó con el beneplácito, el apoyo y el aliento del arzobispo Lope de Mendoza. Pero las cuestiones más importantes serían, en primer lugar, de quién o quiénes partió la idea de engrandecer de ese modo las procesiones. En segundo lugar, en qué se pueden haber inspirado, qué les pudo sugerir visualizar mentalmente un colosal incensario. Y por último, quién o quiénes fueron capaces de hacer esa fantasía realidad.

En cuanto a la primera cuestión, a falta de otros datos, todo parece indicar que la idea de poner en marcha un gran incensario partió del círculo del arzobispo, ya de él personalmente ya del séquito de intelectuales de que supo rodearse, como hemos visto, ya del cabildo. La ausencia de precedentes hace imposible asegurar en qué pudieron inspirarse. Quizá fue una idea *ex nihilo* fruto de una mente fantasiosa o quizá, como ya se ha supuesto, obtuvieron esa primera imagen del casual balanceo de las lámparas⁶³ y candelabros⁶⁴ situados ante la tumba del Apóstol o incluso de algo que se izara por el centro del crucero para las obras del cimborrio. En todo caso, en estos últimos supuestos solo puede verse una inspiración, un chispazo, que permitiese vislumbrar la posibilidad de la creación de un gran incensario, pero nada más, pues el mecanismo de funcionamiento no tendría nada que ver con lo ya existente y su sistema tendría necesariamente que ser mucho más complejo. Tampoco sabemos quién o quiénes fueron capaces de hacer esa fantasía realidad, pero en ello creo que jugarían un importante papel los maestros de obras de la catedral y del cimborrio.

Es evidente que a alguien se le ocurrió la idea de hacer un gran incensario, inspirándose en algo que desconocemos, pero de la fantasía a la realidad hubo un trecho importante. Algo que en principio parecía muy sencillo acabó convirtiéndose casi en una quimera inalcanzable, sólo el tesón, la perspicacia y, posiblemente, algo de fortuna consiguieron hacer del sueño una realidad. No debemos olvidar que a comienzos del siglo XV se carecía de base teórica suficiente para desarrollar semejante mecanismo⁶⁵, la práctica, una vez descubiertos sus secretos, podría parecer

63. Filgueira Valverde (1948: 196 y 1959: 80) siempre propuso como origen del incensario las lámparas con aceite oloroso: *Esta ofrenda de aromas, e non outra, sería a orixe do botafumeiro. Abonda maxinar lámpadas, con braseiros, que abaneasen, pelingadas da trabe alí disposta* (Filgueira Valverde, 1979: 157).

64. Ya hemos visto como en el citado testamento del canónigo Lorenzo Domínguez, en 1276, se mencionaba en una manda un *candelabro quod pendet inter chorum et altare Sancti Iacobi*, es decir, un candelabro que pende entre el coro y el altar de Santiago, lo que parece sugerir que se situaría pendiente del cimborrio: *este elemento luminoso, humeante y pendiente en la zona central del templo, puede haber sido, como bien apunta Guerra Campos, el antecedente del botafumeiro* (Díaz-Sánchez, 2010: 22).

65. Las reglas físicas del péndulo, un oscilador, fueron descubiertas por Galileo Galilei y publicadas en 1638, éstas fueron perfeccionadas en los trabajos de Christiaan Huygens (1673), pero hubo que esperar hasta comienzos del siglo XIX para que Michael Faraday (1831) teorizase el concepto físico del bombeo paramétrico de un oscilador (Sanmartín Losada, 2010: 77-82). Desde aquella época ya se tenían las herramientas suficientes para dar una explicación física a la oscilación paramétrica del botafumeiro, pero esto no se produjo, por falta de interés, hasta finales del siglo XX con Sanmartín Losada (1984).

sencilla pero nunca se comprendió con exactitud su funcionamiento ni los cambios que podían comportar el alterar ciertos parámetros⁶⁶.

El problema es muy complejo desde el punto de vista matemático pues depende de muchos factores y es, por lo tanto, sorprendente que se haya resuelto de modo intuitivo por el procedimiento de ensayo-error⁶⁷. Entre esos factores y problemas podemos citar, de modo sucinto, el hecho de que en su funcionamiento (a diferencia del columpio, otro oscilador con bombeo paramétrico) no intervenga la percepción del propio cuerpo⁶⁸, la cuerda no puede ser demasiado estrecha (ya que se rompería) ni demasiado gruesa (la resistencia al aire impediría el movimiento), el peso del incensario no puede ser tan ligero que la resistencia del aire sobre la cuerda no permita su movimiento pero tampoco excesivamente pesado pues ésta rompería (y aún siendo más ancha habría que aumentar el número de tiradores), no puede utilizarse una simple polea ya que la oscilación jamás alcanzaría las bóvedas⁶⁹, habría que resolver empíricamente el problema de en qué momento del movimiento se debe tirar de la cuerda y cuando soltarla, etc.

De todas las posibles soluciones finalmente se llegó a la más idónea, perfecta, esbelta y complicada de las operaciones posibles. Y todo ello en un proceso que tuvo que ser rápido e intuitivo. Es evidente que no sabemos con seguridad cómo se desarrolló ese proceso, posiblemente no lo lleguemos a saber jamás, no obstante me gustaría trazar una de las posibles vías a modo de ejemplo.

... Nos tendrán por locos

Una vez que se pone en marcha el proyecto es presumible que el primer paso sería instalar una simple polea amarrada a unas vigas de madera situadas en el cimborrio del templo, en el

66. Si se comprendieran correctamente los aspectos teóricos, una vez hallado el procedimiento óptimo, posiblemente todos los incensarios se realizarían con el mismo peso –algo que nunca sucedió ni sucede en la actualidad con los dos existentes en Compostela– y las cuerdas con el mismo grosor –lo cual tampoco sucedió ni sucede en la actualidad–, se podrían utilizar métodos para detener su marcha más rápidamente (Sanmartín Losada, 2010: 98), no haría falta realizar más pruebas –en el presente aún se llevan a cabo, véase sobre alguna de ellas Sanmartín Losada (1990: 10 y 12 y 2010: 97-98)–, etc.

67. Tampoco sería factible realizar ensayos con un modelo a escala menor pues, al hacerse más pequeño, es prácticamente imposible sincronizar el movimiento de tirar y soltar la cuerda en el momento preciso (en el botafumeiro actual cada ciclo, de un extremo a otro de las naves, se realiza en unos 5 segundos –Sanmartín Losada, 2010: 94–). Aún realizándose una maqueta lo suficientemente grande como para permitir dicha sincronización el escalado al tamaño real sería igualmente complejo y difícil de resolver sin la teoría apropiada.

68. Sanmartín Losada (1984: 938, 1990: 9 y 2010: 82).

69. Parece ser que con el peso del incensario de 1851 y con las cuerdas que se utilizaron en las últimas décadas (sobre los 4,5 centímetros de diámetro), sería y es imposible que llegue a tocar las bóvedas de las naves (Sanmartín Losada, 1984: 943 y 2010: 88), pues aún estando en su máxima velocidad el rozamiento del aire sobre la cuerda es tan grande que se pierde toda la energía que le imprimen los tiradores. Para conseguir elevar más el botafumeiro se tendría que modificar los diámetros de las poleas (para que la cuerda que se recoge en el lado del incensario fuera mayor), disminuir el grosor de la cuerda (hasta cierto límite que no entrañe peligro de rotura) o aumentar el peso del incensario (lo cual requeriría de un mayor número de tiradores). Uno de estos dos últimos factores, quizá el reducido diámetro de la cuerda, era el que permitía que el botafumeiro tocara las bóvedas a comienzos del siglo XVII: *el incensario... anduuo incensando como se hace en los días más solemnes hasta dar golpes en las bouedas más altas y derramar por la Iglesia las brasas* (Villaamil, 1907: 337).

hipotético caso de que éste estuviese en obras esta tarea sería mucho más sencilla, este simple sistema sería el que también se empleaba para subir y bajar los citados candelabros y lámparas. Por esta polea pasaría una cuerda, que tendría que tener un diámetro considerable ya que debía recorrer, ascendiendo y descendiendo, los 22 metros que separan el suelo del eje de las poleas en el cimborrio. Para este fin, sin duda, se usarían las mismas cuerdas que se empleaban en las obras para izar materiales y pequeños sillares, con su mismo grosor⁷⁰. Por último, en uno de los extremos se situaría un objeto de cierto peso, podría ser un candelabro o lámpara de hierro en desuso o cualquier otro objeto, como un simple saco con arena, es evidente que el primer gran incensario de plata no se realizaría hasta que el sistema estuvo definido completamente. El sentido común, dado el diámetro, el peso y la longitud de la cuerda ya nos llevarían a un peso del objeto colgado tal que se ajustara a las proporciones del propio sistema⁷¹.

El siguiente paso era ponerlo en movimiento y aquí comenzaron las complicaciones. Es posible que se pensase e intentase “columpiarlo”, pero en esta operación sólo cabía un impulso inicial, pues difícilmente nadie osaría intentar dar un segundo empujón cuando un objeto de unos 40-60 kilogramos de peso se halla en movimiento. De este modo, el “botafumeiro” apenas se podía levantar del suelo, alcanzando menos de 20 grados de amplitud⁷² (fig. 4).

Si hasta aquí el desarrollo fue intuitivo a partir de este momento intervino la perspicacia y quizá algo de fortuna. Podemos imaginarnos perfectamente al maestro de obras de la catedral, acompañado por el maestro de obras del cimborrio, explicando a los dos o tres canónigos encargados del nuevo proyecto, acompañados quizá por miembros de la corte de intelectuales que acompañaba a don Lope, y quizá por el mismo prelado, el grave problema ante el que se encontraban, no podían mover el “incensario”, exponiendo las toscas alternativas que cabían (quizá tender una cuerda desde las tribunas para levantar el artefacto y dejarlo balancearse, quizá darle ese primer impulso inicial y luego, en movimiento, izarlo hasta lo alto del cimborrio⁷³, etc.) y reflexionando conjuntamente qué medida adoptar para no frustrar el proyecto.

70. De nuevo observamos que si el cimborrio estuviese en obras podía facilitar esta tarea ya que dispondrían de cuerdas en ese momento preciso. Por otra parte, es significativo el hecho de que en 1635 se comprasen conjuntamente dos maromas *para la obra de la Yglesia y el yncensario* en el mismo proveedor de Pontevedra (Archivo de la Catedral de Santiago, IG 533: Libro 1º de Fábrica, 1618-1652, f. 110v).

71. No estoy completamente de acuerdo con Sanmartín Losada (2010: 98) cuando opina que *sin duda, en sus orígenes, el equipo de tiraboleiros probó, directamente, a bombear el incensario, lo cual fue, simplemente, un hecho afortunado, un accidente, y continúa, ahora con acierto en mi opinión, que de haber primeramente probado (y haber fallado) con alguna lámpara ligera, lo que parecería razonable, quizá hubieran abandonado posteriores ensayos. Los tiraboleiros de entonces no hubieran podido entender la paradoja de que el bombeo, ineficaz para un objeto ligero, pudiera ser eficaz para el (más pesado) botafumeiro.*

72. Según Sanmartín Losada (2010: 88) el empujón inicial que actualmente se le aporta al botafumeiro tiene una amplitud de unos 13 grados aproximadamente.

73. Es el caso, por ejemplo, de la parroquia de Santiago Apóstol de Villa Gesell (Buenos Aires, Argentina) donde en los últimos años se ha adoptado el uso de un gran incensario inspirado en el compostelano. Además de un aparato y toSCO incensario (realizado en hierro, por un artesano local, y con 120 kilogramos de peso –Pacho Reyer, 2003: 452–), el procedimiento se limita a, una vez cargado el incienso, elevar ligeramente el incensario, darle un primer impulso manual y, automáticamente, izarlo por tres tiradores mediante una sencilla polea a la parte superior del templo. Lo simple y torpe del proceso hace que se obtenga un movimiento caótico y errático del incensario, algo

Es posible que sucediesen días de reflexiones y pruebas. Lo que estaba claro es que toda solución vendría a través del extremo de la cuerda opuesto a donde se colgaba el peso, era el único lugar donde se podía actuar⁷⁴. Cabe la posibilidad de que en esos ensayos se decidiese, tras dar el empujón inicial, dar tirones en el extremo de la cuerda. Es posible que en ocasiones, gracias al azar, enlazasen una sucesión de movimientos que hiciesen avanzar sensiblemente la amplitud de oscilación del incensario. Si ahí estaba la solución tan solo era cuestión de realizar pruebas y plasmar reflexiones. En lugar de realizar tirones al azar convenía racionalizar impulsos, someter el caos al orden, sólo se podían realizar dos acciones (tirar y soltar cuerda) que convendría ensayar en momentos puntuales para observar el resultado, estos momentos también se podían reducir a dos destacados y extremos: cuando el incensario está en el punto más elevado y cuando está en el punto inferior⁷⁵. En pocos momentos pudieron comprobar el sistema idóneo: si se tira de la cuerda en el punto bajo y se suelta en el alto el “incensario” adquiere velocidad (fig. 5). Ese, sin duda, fue un gran momento para los asistentes y una gran noticia para el cabildo y el arzobispo.

No obstante aún habría problemas que resolver. Con el nuevo sistema no eran capaces de que el “incensario” levantara el vuelo hasta las bóvedas, llegaba un punto que no ascendía más, aproximadamente hasta la mitad de la altura de las naves laterales⁷⁶ (fig. 4), aunque se tirara más fuerte o con más hombres; además el proceso era excesivamente lento. Convenía por lo tanto que la ascensión del incensario fuera más rápida y más elevada. Era necesario un mecanismo multiplicador, es decir, que si los tiradores pueden recoger aproximadamente un metro y medio de cuerda, del lado del botafumeiro tendría que ser del doble para ampliar el efecto. En este punto, la experiencia de los maestros de obra tuvo que ser fundamental. La solución era que en lugar de una polea simple habría que realizar una doble con un mismo eje pero con tambores de distinto diámetro (fig. 6). Quizá ya en un primer momento, como ensayo, se pensó en duplicar el diámetro (como aún hoy en día se mantiene el mecanismo) de tal modo que cuando los tiradores recogen y sueltan un metro y medio de cuerda, esto se transforma en unos tres metros del lado del “incensario”⁷⁷. Con esta amplificación obteníamos un vuelo más rápido⁷⁸ que llegaba prácticamente hasta las bóvedas, como señala la tantas veces citada nota marginal del *Códice Calixtino*.

que en Compostela se evita al realizar con precisión el primer impulso, al coordinar a todos los tiradores con máxima exactitud y, por último, con la ayuda de unas guías situadas bajo las poleas (cuyo origen se desconoce con exactitud, las actuales quizá fueron añadidas cuando se hizo el soporte, hoy existente, en el siglo XVII pero pudieron inspirarse en unas anteriores). Como bien expone Sanmartín Losada (1990: 17 y 2010: 107), *no puede haber duda de que se hubiera considerado indeseable cualquier movimiento errático: sería difícil una acción eficaz de bombeo, el botafumeiro estaría propenso a accidentes y el movimiento mismo aparecería inapropiado para un servicio litúrgico.*

74. Sanmartín Losada (2010: 85).

75. Sanmartín Losada (2010: 85).

76. Unos 55 grados según Sanmartín Losada (1984: 944, 1990: 12-13 y 2010: 98).

77. *El tambor grande está del lado opuesto a los tiradores, de modo que el conjunto funciona a la inversa de un torno: multiplica desplazamientos, no fuerzas* (Sanmartín Losada, 1990: 7).

78. El botafumeiro actual tarda 80 segundos en alcanzar su máxima amplitud (Sanmartín Losada, 1984: 939, 1990: 7 y 2010: 88).

El problema quedó resuelto, el proceso del movimiento era óptimo y prácticamente instantáneo⁷⁹. De modo intuitivo, con algo de perspicacia y fortuna, se redujo a orden, a regla, el caos de lo múltiple. El proceso se resolvió favorablemente de un modo muy rápido, quizá en pocas semanas ya se habría definido en lo esencial el mecanismo y su sistema de funcionamiento. Esto no es obstáculo para que durante años se fuese perfeccionando el sistema y hubiese que resolver pequeños problemas, errores de cálculo, etc. Pensemos que el simple hecho de cambiar la maroma puede suponer un accidente si no se toman ciertas precauciones, como por ejemplo, haberla estirado previamente colgando un peso de un extremo. Si el botafumeiro se puso en funcionamiento hacia 1422-1423 y su primera cita documental es de 1426, tenemos que pocos años después, a mediados de 1434, ya se estaban haciendo reparaciones en él fruto de la falta de ajustes en el proceso⁸⁰. El complejo procedimiento sin duda fue mejorándose con los años, es posible que hasta comienzos del siglo XVII se fuesen matizando pesos, diámetros de cuerda, diámetros de poleas, etc. pero la esencia ya estaría definida en el primer cuarto del siglo XV.

Una vez solucionado el problema se procedería a realizar un incensario de plata de gran tamaño y considerable peso, como aparece reflejado en la nota marginal del *Calixtino* y en el inventario de 1426, y se realizaría su presentación pública. El hecho de que la citada anotación se apunte junto al texto que describe las solemnes procesiones dedicadas al Apóstol, parece sugerir que su “puesta de largo” quizá se llevó a cabo en una de ellas, cuando lo vería por vez primera el anónimo anotador; ésta podría haber sido el 25 de julio, que fue domingo, del año 1423 (Año Santo Romano) o también el 30 de diciembre de 1422 o 1423.

Otro aspecto muy interesante, es que una vez obtenido el resultado satisfactorio se adquirió un saber técnico, un secreto de taller, que se iba transmitiendo de modo lento generación tras generación⁸¹. De hecho, entre el personal de la catedral se contaba, junto a carpinteros, pedreros o sastres, con una persona *que tiene cargo del yncensario* dedicada específicamente a *correr el inçensario en las fiestas solempnes*, como consta en las relaciones del personal catedralicio a finales del siglo XV y comienzos del XVI⁸². En la expansión del uso del gran incensario, que fue lenta y limitada, tuvo que haber también una irradiación de ese saber técnico y una ruptura del secreto de taller. La copia por simple observación, aunque posible, era muy compleja⁸³. El primer lugar donde se imitó fue en Ourense, posiblemente durante el tercer cuarto del siglo XV; no deja de ser curioso, que podamos documentar en esa ciudad, entre 1437 y 1447, dirigiendo las obras de reconstrucción del puente mayor al maestro que había construido el cimborrio compostelano,

79. Sanmartín Losada (1990: 10 y 2010: 94).

80. El 5 de mayo de 1434 el vicario, Alfonso Fernández, y el tesorero, Esteban Fernández, tomaron de poder del guarda del tesoro, Gómez Cotón, un objeto de plata *o qual foy para o ençensal grande que fezeron apostar* (López Ferreiro, 1909: adiciones a los apéndices, I, p. 92).

81. Sobre este punto ya ha llamado la atención Sanmartín Losada (1984: 938, 1990: 12 y 2010: 85).

82. Leirós Fernández (1970: 7) y López Ferreiro (1975: 108).

83. Aún en nuestros días, el citado caso de Villa Gesell es muy significativo.

Sueyro Martís⁸⁴; quizás se deba a él la primera expansión del modelo compostelano. Por otra parte, también es interesante la reflexión de Sanmartín Losada de que, aunque se hubiese querido sería prácticamente imposible traspasar el mecanismo a catedrales góticas donde la altura de las naves es sensiblemente mayor que la románica compostelana, el rozamiento de la cuerda con el aire sería de tal magnitud que habría que aumentar el peso del incensario a cerca de 500 kilogramos, con el incremento consiguiente del peso de la estructura que lo sustenta, el aumento del número de tiradores a unos 50 y la existencia de elementos multiplicadores más complejos, algo en la práctica inviable⁸⁵.

El actual botafumeiro realizado en 1851, con 53 kilogramos de peso y 1,50 metros de altura con las cadenas extendidas, asciende casi hasta los 21 metros de la altura de las naves y describe un arco de 65 metros, a una velocidad máxima de casi 70 kilómetros por hora. En tan solo 80 segundos alcanza su máxima amplitud de 82 grados⁸⁶. Una “máquina” perfecta. Su movimiento, una oscilación con bombeo paramétrico, es y ha sido objeto de admiración de propios y extraños y sigue cautivando la admiración del hombre actual, tanto como la del medieval, definiendo cada cual su propia experiencia. Ha sido objeto de atención de obras literarias y artísticas (fig. 7), e incluso la definición de su movimiento plantea múltiples puntos de vista. En palabras de Juan Filgueiras, perfecto de ceremonias de la catedral compostelana, *la definición correcta y principal sería que el botafumeiro funciona, pero tal vez para los castellanos vuela, para los andaluces baila, para los gallegos anda, para los aragoneses se columpia, para los extranjeros se mueve y para los técnicos oscila*⁸⁷.

Bibliografía

- ÁLVAREZ DE LA BRAÑA, Ramón: *Guía del viajero en Santiago*, León: Miñón, 1875.
- ARANA DE VARFLORA, Fermín: *Compendio histórico descriptivo de la muy noble y muy leal ciudad de Sevilla, metrópoli de Andalucía*, I, Sevilla: Vázquez e Hidalgo, 1789 [1790].
- BARRAL IGLESIAS, Alejandro: “Busto-relicario de Santiago Alfeo” en *Galicia no Tempo* (1990), p. 222-223.
- BARRAL IGLESIAS, Alejandro: “El Museo y el Tesoro” en *La catedral de Santiago* (1993), p. 459-537.
- BARRAL IGLESIAS, Alejandro: “Las donaciones regias (ss. IX-XIX)” en *La Meta del Camino* (1995), p. 119-138.
- BARRAL IGLESIAS, Alejandro y José SUÁREZ OTERO: *Catedral de Santiago de Compostela y Museo*, León: Edileasa, 2003.

84. Vázquez Castro (2009: 257-261).

85. Sanmartín Losada (1984: 944, 1990: 14 y 2010: 101).

86. Sanmartín Losada (1984: 938-939, 1990: 7 y 2010: 88, 92-93).

87. Pacho Reyero (2003: 471).

- BARRAL IGLESIAS, Alejandro y Ramón YZQUIERDO PERRÍN: *Guía de la Catedral de Santiago*, León: Edilesa, 1993.
- BARRAUD (abbé): “Notice archéologique et liturgique sur l’encens et les encensoirs”, *Bulletin Monumental*, 3, 6, 26, 1860, p. 389-421, 501-536 y 621-668.
- CAAMAÑO MARTÍNEZ, Jesús María: “El arzobispo compostelano don Lope de Mendoza (†1445) y sus empresas artísticas”, *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, XXVI, 1960, p. 17-68.
- CAAMAÑO MARTÍNEZ, Jesús María: *Contribución al estudio del Gótico en Galicia (Diócesis de Santiago)*, Valladolid: Universidad de Valladolid, 1962.
- CABROL, Fernand y Henri LECLERCQ: *Dictionnaire d’Archéologie Chrétienne et de Liturgie*, tomo V, 1ª parte, Paris: Letouzey, 1922.
- CARRÉ ALDAO, Eugenio: “La provincia de La Coruña” en CARRERAS Y CANDI (1936), vol. VII, tomo 4º.
- CARRERAS Y CANDI, Francisco (dir.): *Geografía General del Reino de Galicia*, Barcelona: Alberto Martín, 1936 (ed. facsímil: La Coruña: Gallegas, 1980).
- CARRO GARCÍA, Xesús: “O botafumeiro da Catedral compostelán”, *Nós*, 10, 109, 1933, p. 6-10.
- CARRO GARCÍA, Xesús: “O Botafumeiro da Catedral de Santiago” (*Galician Programme No. 46*, emitido el lunes 25 de febrero de 1952) en *Galicia desde Londres* (1994), p. 311-313.
- Centon Epistolario del bachiller Fernan Gomez de Cibdareal; y Generaciones y semblanzas del noble caballero Fernan Perez de Guzman*, Madrid: Gerónimo Ortega e hijos de Ibarra, 1790.
- D.E.A.L. (Don Evaristo Álvarez Lozano): *Compendio de la vida, martirio, traslacion é invencion del glorioso cuerpo de Santiago el Mayor, Apóstol de J.C. Patron de las Españas*, Santiago: Jacobo Souto e Hijo, 1858.
- DÍAZ FERNÁNDEZ, José María y Xosé M. SÁNCHEZ SÁNCHEZ: “El botafumeiro de la iglesia de Santiago de Compostela” en *El Botafumeiro* (2010), p. 15-47.
- Documentos del Archivo de la Catedral de Orense publicados por la Comisión de Monumentos de la Provincia*, vol. II, Orense: La Popular, 1923.
- El Botafumeiro. Estudios y evocaciones* (ed. a cargo de Francisco Díaz-Fierros Viqueira), A Coruña: Consello da Cultura Galega-Hércules, 2010.
- ESPINOSA DE LOS MONTEROS, Pablo de: *Teatro de la Santa Iglesia metropolitana de Seuilla, Primada antigua de las Españas*, Sevilla: Matias Clauijo, 1635.
- FERNÁNDEZ SÁNCHEZ, José María y Francisco FREIRE BARREIRO: *Santiago, Jerusalén, Roma. Diario de una peregrinación a estos y otros Santos Lugares de España, Francia, Egipto, Palestina, Siria é Italia, en el año del Jubileo Universal de 1875*, Santiago: Andrés Fraile y Pozo, 1880 (ed. facsímil: Santiago: San José, 1999).
- FERNÁNDEZ SÁNCHEZ, José María y Francisco FREIRE BARREIRO: *Guía de Santiago y sus alrededores*, Santiago: Seminario Conciliar, 1885 (ed. facsímil: Valladolid, Maxtor, 2001).
- FILGUEIRA VALVERDE, José: *El Libro de Santiago*, Madrid: Nacional, 1948 (reed.: A Coruña: Diputación Provincial, 1989).

- FILGUEIRA VALVERDE, José: *El Tesoro de la Catedral Compostelana*, Santiago: Bibliófilos Gallegos, 1959.
- FILGUEIRA VALVERDE, Xosé: *Adral*, Sada (A Coruña): Edicións do Castro, 1979.
- FILGUEIRA VALVERDE, José y Antonio BLANCO FREIJEIRO: “Camafeos y entalles del Tesoro Compostelano”, *Cuadernos de Estudios Gallegos*, XIII, 40, 1958, p. 137-145.
- FRAGUAS FRAGUAS, Antonio: “Botafumeiro” en *Gran Enciclopedia Gallega*, Santiago: Gran Enciclopedia Gallega, 1974, IV, p. 23-25 (reed. en gallego y resumido en *Gran Enciclopedia Galega Silverio Cañada*, Lugo: El Progreso-Diario de Pontevedra, VI, 2003, p. 74-75).
- Galicia desde Londres. Galicia, Gran Bretaña e Irlanda nos programas galegos da BBC (1947-1956)* (edición e introducción de Antonio Raúl de Toro Santos, prólogo de Francisco Fernández del Riego e debuxos de Conde Corbal), Oleiros (A Coruña): Tambre, 1994.
- Galicia no Tempo* (catálogo de la exposición: Santiago de Compostela, 1991), Madrid: Xunta de Galicia, 1990.
- GARCÍA ORO, José: “La diócesis de Compostela en el régimen de cristiandad (1100-1550). De Gelmírez a Fonseca” en *Historia de las Diócesis* (2002), p. 41-175.
- GARCÍA ORO, José y María José PORTELA SILVA: *Os Fonseca na Galicia do Renacemento. Da guerra ó mecenado*, Noia: Toxosoutos, 2000.
- GONZÁLEZ VÁZQUEZ, Marta: *El arzobispado de Santiago: una instancia de poder en la Edad Media (1150-1400)*, Sada (A Coruña): Castro, 1996.
- GRANDMONTAGNE, Francisco: *Paisajes de España: Galicia y Navarra*, Buenos Aires: Compañía Gráfica Argentina Luis Montmasson, 1922.
- GUERRA CAMPOS, José: *Santiago. Catedral*, Jerez: Jerez Industrial, 1961.
- GUERRA CAMPOS, José y Jesús PRECEDO LAFUENTE: *Guía de la Catedral de Santiago de Compostela*, Santiago: Cabildo de la Catedral de Santiago, 1981.
- Hechos de don Berenguel de Landoira, Arzobispo de Santiago* (introducción, edición crítica y traducción de Manuel Cecilio Díaz y Díaz, José García Oro y otros), Santiago: Universidad de Santiago, 1983.
- HERBERS, Klaus y Robert PLÖTZ: *Caminaron a Santiago. Relatos de peregrinos al «fin del mundo»*, Santiago: Xunta de Galicia, 1999.
- Historia Compostelana* (introducción, traducción, notas e índices de Emma Falque Rey), Madrid: Akal, 1994.
- Historia de las Diócesis Españolas. 14: Iglesias de Santiago de Compostela y Tuy-Vigo* (coord.: José García Oro), Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 2002.
- La catedral de Santiago de Compostela. Patrimonio Histórico Gallego. Catedrales*, Laracha (A Coruña): Xuntanza, 1993.
- La Meta del Camino de Santiago. La transformación de la Catedral a través de los tiempos*, [Santiago de Compostela]: Xunta de Galicia, 1995.
- La Revista Moderna*, I, 21, Madrid, 24 de julio de 1897.

- LEIRÓS FERNÁNDEZ, Eladio: “Los tres libros de aniversarios de la Catedral de Santiago de Compostela”, *Compostellanum*, XV, 1970, p. 179-254.
- Liber Sancti Jacobi. Codex Calixtinus* (traducción de Abelardo Moralejo, Casimiro Torres y Julio Feo), Santiago: Consejo Superior de Investigaciones Científicas-Instituto Padre Sarmiento de Estudios Gallegos, 1951 (ed. facsímil: Santiago: Xunta de Galicia, 1998).
- LÓPEZ ALSINA, Fernando: “Años Santos Romanos y Años Santos Compostelanos”, *Actas del III Congreso Internacional de Estudios Jacobeos*, Santiago: Xunta de Galicia, 1999, p. 213-242.
- LÓPEZ FERREIRO, Antonio: *Fueros municipales de Santiago y su tierra*, Madrid: Castilla, 1975 (1ª ed.: Santiago: Seminario Conciliar Central, 1895).
- LÓPEZ FERREIRO, Antonio: *Lecciones de arqueología Sagrada*, Santiago de Compostela: Seminario Conciliar Central Compostelano, 1894 (1ª ed.: Santiago de Compostela: Seminario Conciliar Central Compostelano, 1889).
- LÓPEZ FERREIRO, Antonio: *Historia de la Santa A. M. Iglesia de Santiago de Compostela*, tomos V, VI, VII, VIII y XI, Santiago: Seminario Conciliar Central, 1902, 1903, 1904, 1905 y 1909 (ed. facsímil: Santiago: Sálvora, 1983).
- MADOZ, Pascual: *Diccionario geográfico-estadístico-histórico de España y sus posesiones de Ultramar*, tomo XIII, Madrid: Pascual Madoz, 1849.
- MELLADO, Francisco de Paula: *Recuerdos de un viaje por Galicia en 1850*, La Coruña: Arenas, 1987.
- MORALEJO ÁLVAREZ, Serafín: “Busto-relicario de Santiago el Menor” en *Santiago, Camino de Europa* (1993), p. 345-346.
- NEIRA DE MOSQUERA, Antonio: “O vota-fumeiro de la catedral de Santiago”, *Semanario Pintoresco Español*, 43, 1852, p. 338-340.
- NEIRA DE MOSQUERA, Antonio: “O vota-fumeiro de la catedral de Santiago”, *Revista Galaica*, II, 8 y 9, 1875, p. 123-124 y 136-137.
- NEIRA DE MOSQUERA, Antonio: “O bota-fumeiro de la catedral de Santiago”, *Utreya*, II, 23 y 24, 1920, p. 359-372.
- NEIRA DE MOSQUERA, Antonio: *Monografías de Santiago y dispersos de temas compostelanos (1844-1852)* [estudio preliminar de Benito Varela Jácome], Santiago de Compostela: Bibliófilos Gallegos, 1950.
- NEIRA DE MOSQUERA, Antonio: *Monografías de Santiago* (introducción de José Daniel Buján), Santiago: Ara Solis-Consorcio de Santiago, 2000.
- O Tumbo Vermello de Don Lope de Mendoza* (ed. de Ángel Rodríguez González), Santiago: Consejo Superior de Investigaciones Científicas-Instituto Padre Sarmiento de Estudios Gallegos, 1993.
- OJEA, Hernando: *Historia del glorioso apóstol Santiago patrón de España, de su venida a ella, y de las grandezas de su Yglesia y Orden Militar*, Madrid: Luis Sánchez, 1615 (ed. facsímil: Santiago: Xunta de Galicia, 1993).

- ORTIZ DE ZÚÑIGA, Diego: *Annales eclesiasticos y seculares de la muy noble y muy leal ciudad de Sevilla, metropoli de la Andaluzia*, Madrid: Imprenta Real, 1677.
- PACHO REYERO, Félix: “El botafumeiro de Compostela”, *Iacobvs. Revista de Estudios Jacobeos y Medievales*, 15-16, 2003, p. 431-480*.
- PASCUAL, Pedro: “Botafumeiro y ‘Cruz d’os Farrapos””, *Cuadernos del Camino de Santiago*, 4, 1993, p. 26-28.
- PÉREZ RODRÍGUEZ, Francisco Javier: *La Iglesia de Santiago de Compostela en la Edad Media: El Cabildo Catedralicio (1110-1400)*, Santiago: Xunta de Galicia, 1996.
- POMBO RODRÍGUEZ, Antón Anxo: “Ritual de los peregrinos en la Catedral a través de los tiempos” en *La Meta del Camino* (1995), p. 195-209.
- PONZ, Antonio: *Viage de España, en que se da noticia de las cosas mas apreciables y dignas de saberse que hay en ella*, tomo XVII, Madrid: Viuda de D. Joaquín Ibarra, 1792.
- PORTELA PAZOS, Salustiano: “El «botafumeiro» de la Catedral de Santiago”, *Vida Gallega*, 671, julio 1955, p. 11 y 58.
- PRECEDO LAFUENTE, Manuel Jesús: *Santiago Apóstol. Vida. Peregrinaciones. Catedral Compostelana*, Santiago: Follas Novas-Monte Casino, 1999.
- RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, Alfonso: *La Catedral de Santiago de Compostela*, Madrid: Scala-Aldeasa, 2000.
- SÁNCHEZ RIVERA, Celestino (Diego de Muros): *Notas Compostelanas. Historia-Tradiciones-Leyendas-Miscelánea*, Santiago de Compostela: Sucesores de Galí, [c. 1947].
- SANMARTÍN LOSADA, Juan R.: “O Botafumeiro: Parametric pumping in the Middle Ages”, *American Journal of Physics*, 52 (10), 1984, p. 937-945.
- SANMARTÍN LOSADA, Juan R.: “Física del botafumeiro”, *Investigación y Ciencia*, 161, 1990, p. 6-17.
- SANMARTÍN LOSADA, Juan R.: “La singular física del botafumeiro” en *El Botafumeiro* (2010), p. 77-107.
- Santiago, Camino de Europa. Culto y Cultura en la Peregrinación a Compostela* (catálogo de la exposición: Santiago, 1993), Madrid: Fundación Caja de Madrid-Xunta de Galicia-Arzbispado de Santiago de Compostela, 1993.
- SINGUL, Francisco: “O botafumeiro da Catedral de Santiago” en *Testemuños Xacobeos*, Salamanca: Xunta de Galicia, 1998, p. 212-213.
- Tumbo B de la Catedral de Santiago* (estudio y edición de María T. González Balasch), Santiago: Cabildo de la S.A.M.I. Catedral-Seminario de Estudios Galegos, 2004.

* Con posterioridad a la redacción de este texto y ya presentada la ponencia se ha publicado la obra de PACHO REYERO, Félix: *El botafumeiro de Compostela. Historia, tradición y actualidad*, La Bañeza (León): Puente de Letras, 2010. Éste sería el segundo libro dedicado en exclusiva al gran incensario compostelano. En él su autor recoge el texto previo ya publicado en el año 2003 añadiendo, básicamente, datos y sucesos posteriores a esta última fecha. No hay novedades que reseñar, con respecto al citado artículo de 2003, en lo referente a los temas abordados en esta ponencia.

- VÁZQUEZ CASTRO, Julio: “El Rey de los Incensarios. Víctor Hugo y el redescubrimiento romántico del Botafumeiro”, *Abrente*, 40-41, 2008-2009, p. 149-186.
- VÁZQUEZ CASTRO, Julio: “Castillos en el Aire. El inicio del cimborrio gótico de la catedral compostelana”, *Quintana*, 8, 2009, p. 245-269.
- VICETTO, Benito: *Historia de Galicia*, tomo V, Ferrol: Taxonera, 1872 (reed.: Lugo: Alvarellos, 1979).
- VILLAAMIL Y CASTRO, José: *Descripcion histórico-artístico-arqueológica de la Catedral de Santiago*, Lugo: Soto Freire, 1866.
- VILLAAMIL Y CASTRO, José: “El tesoro sagrado de la Catedral de Santiago”, *Museo Español de Antigüedades*, V, 1875, p. 304-332.
- VILLAAMIL Y CASTRO, José: “El Gran incensario (ó bota-fumeiro) de la Catedral de Santiago”, *Boletín Histórico*, II, 1, 1881, p. 5-7.
- VILLAAMIL Y CASTRO, José: “El gran incensario (ó bota fumeiro) de la Catedral de Santiago”, *Galicia Diplomática*, IV, 11, 1889, p. 84-85.
- (VILLAAMIL Y CASTRO, José): *Pasatiempos eruditos. Colección de artículos en su mayoría sobre el mobiliario litúrgico de las iglesias gallegas en la Edad Media, publicados por José Villa-amil y Castro en el espacio de treinta y tres años (desde 1872 á 1905)*, Madrid: San Francisco de Sales, 1907.
- YZQUIERDO PERRÍN, Ramón: “La orfebrería” en YZQUIERDO-MANSO (1993), p. 457-483.
- YZQUIERDO PERRÍN, Ramón: *Los Caminos a Compostela. El arte de la peregrinación*, Madrid: Encuentro, 2003.
- YZQUIERDO PERRÍN, Ramón: “El mecenazgo del arzobispo compostelano don Lope de Mendoza en Santiago y Padrón”, *Abrente*, 38-39, 2006-2007, p. 117- 172.
- YZQUIERDO PERRÍN, Ramón y Carmen MANSO PORTO: *Galicia. Arte*, vol. XI: *Arte Medieval (II)*, A Coruña: Hércules, 1993.
- ZEPEDANO Y CARNERO, José María: *Historia y descripción arqueológica de la basílica compostelana*, Lugo: Soto Freire, 1870 (ed. facsímil: Santiago: Xunta de Galicia, 1999).

Procedencia de las figuras: 1 y 6-Sanmartín Losada (1984: 13 y 1990: 8), 2-*Galicia no Tempo* (1990: 222), 3-*La Revista Moderna* (1897: 335), 4 y 5-dibujos del autor sobre ilustraciones de Sanmartín Losada (1984: 943 y 1990: 12) y 7- Grandmontagne (1922: 53).

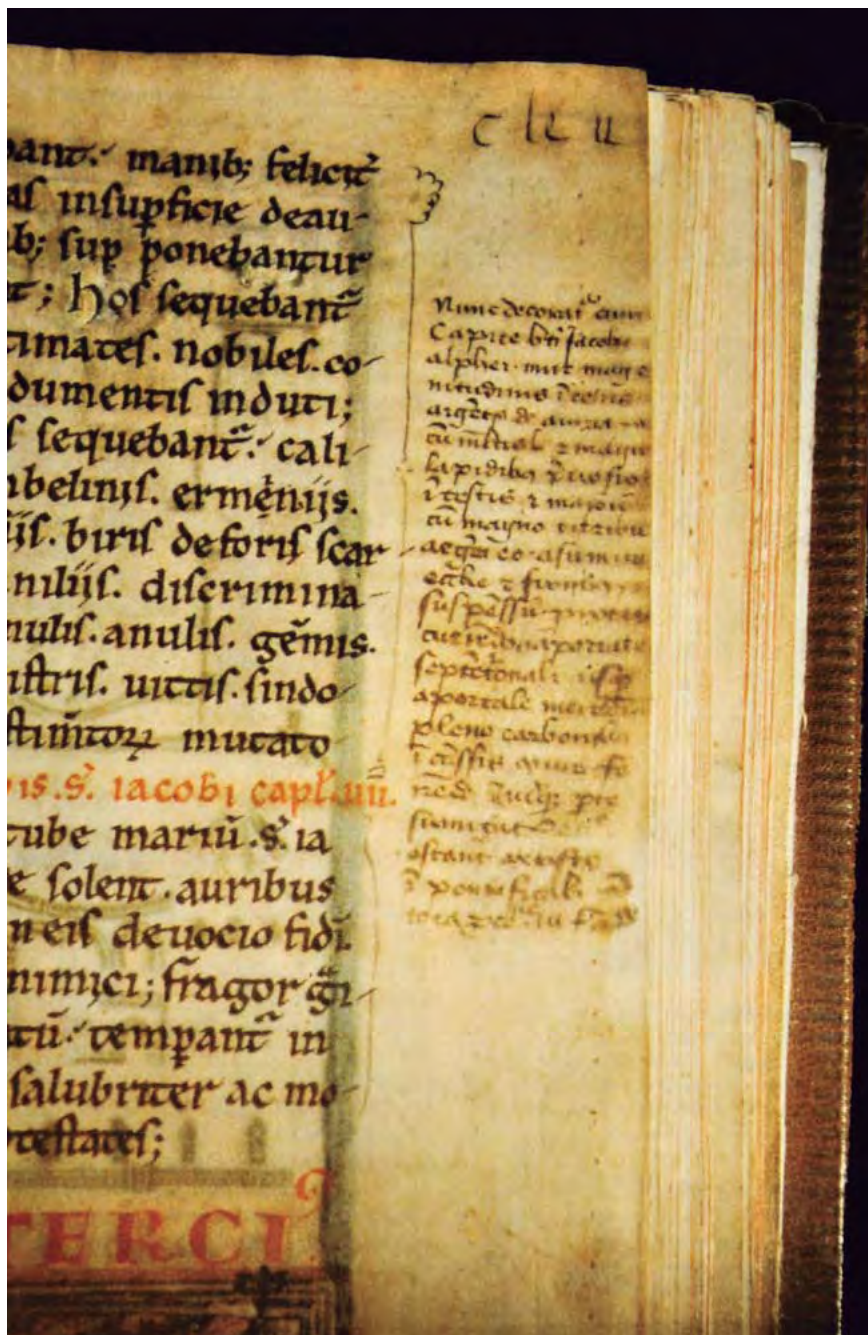


Fig. 1: Nota marginal del primer cuarto del siglo XV. Archivo de la Catedral de Santiago, CF 14: Códice Calixtino, fol. 162r



Fig. 2: Busto relicario de Santiago Alfeo (Catedral de Santiago de Compostela)



Fig. 3: El botafumeiro y la procesión en la catedral de Santiago de Compostela.
Grabado sobre dibujo de Antonio Caula y Cornejo. 1897

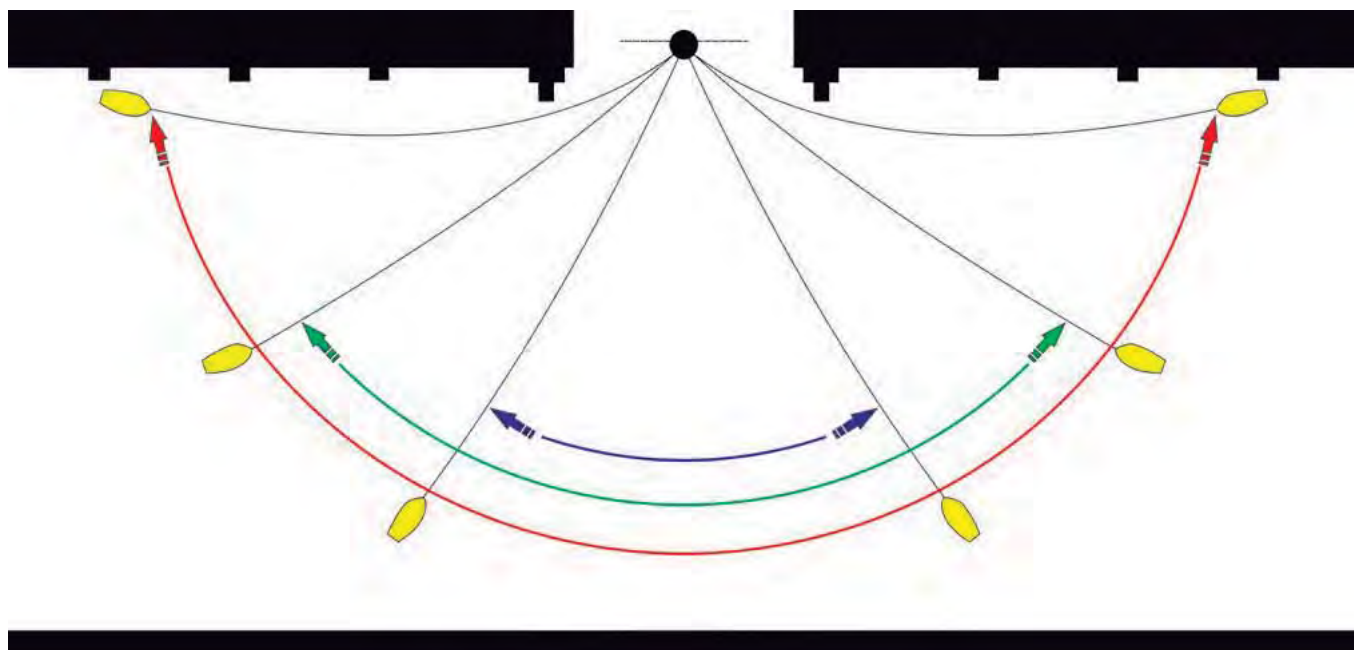


Fig. 4: Gráfico con la amplitud de la oscilación del botafumeiro con 20 (azul), 55 (verde) y 82 grados (rojo) aproximadamente

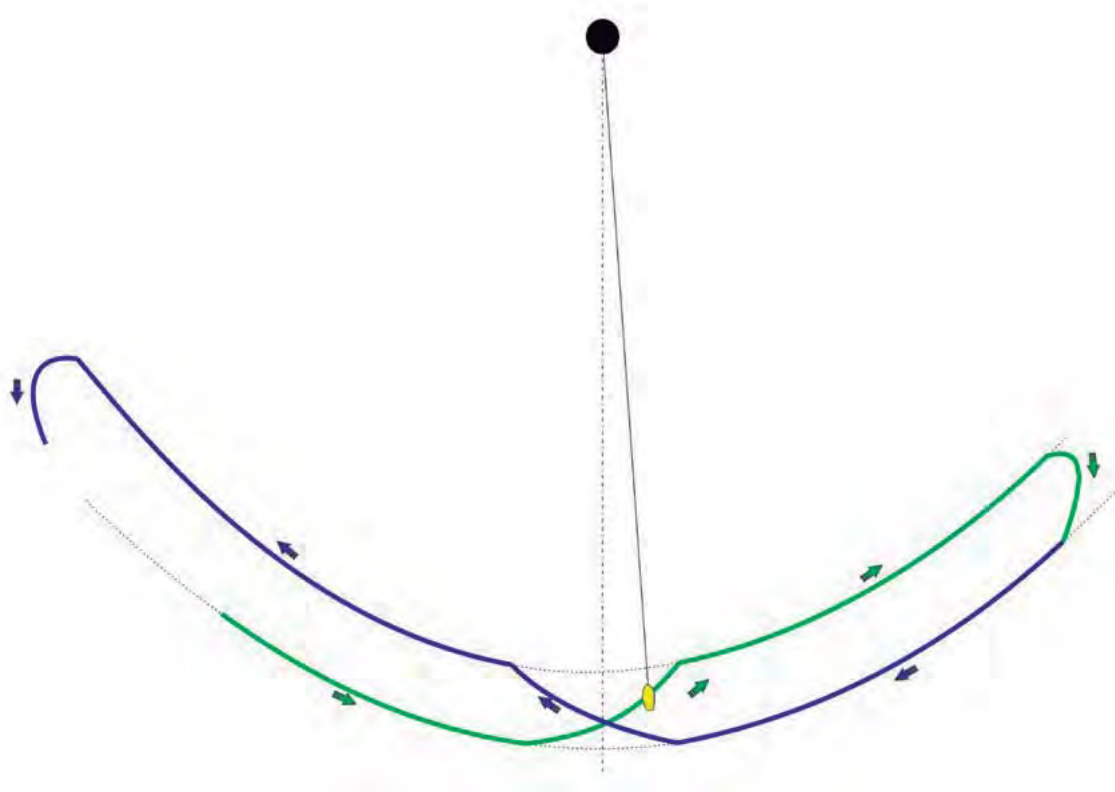


Fig. 5: Período completo de la oscilación del botafumeiro

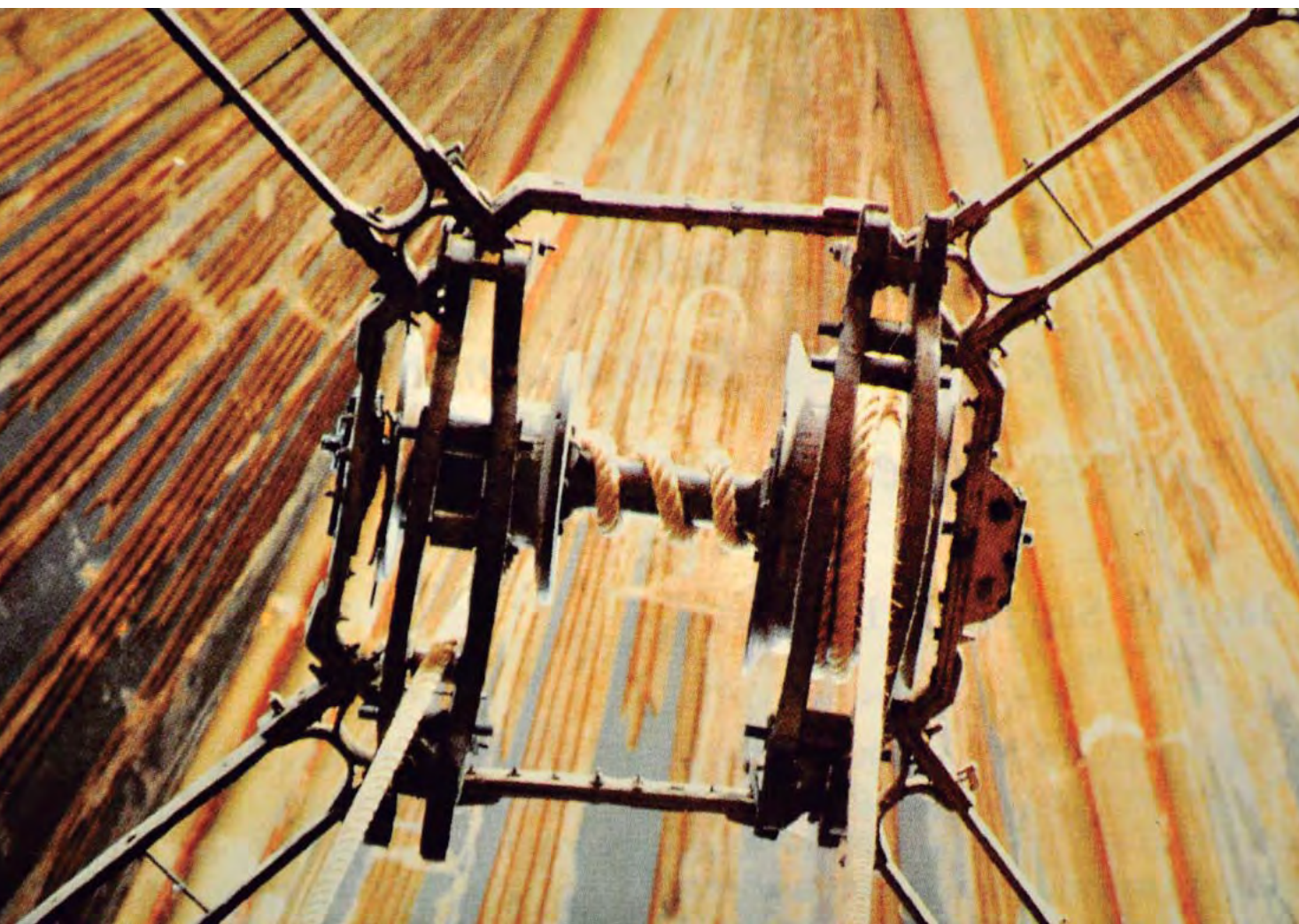


Fig. 6: Tambores coaxiales de distinto diámetro para el funcionamiento del botafumeiro. Catedral de Santiago de Compostela

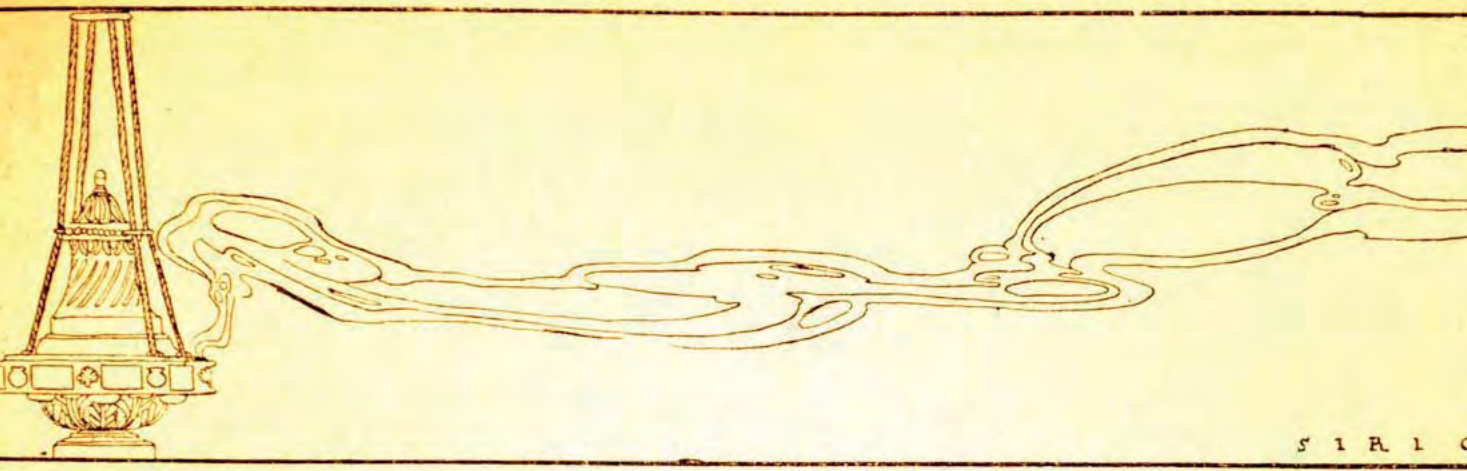


Fig. 7: Botafumeiro. Grabado sobre dibujo de Alejandro Sirio (Nicanor Balbino Álvarez Díaz). 1922

El instituto de bachillerato de Avilés: un modelo racionalista en la arquitectura escolar de la Segunda República¹

CARMEN ADAMS
Universidad de Oviedo

Resumen: El instituto de bachillerato que el arquitecto Enrique Rodríguez Bustelo proyecta y realiza para Avilés (Asturias), y cuyas obras finalizan en 1934, constituye el mejor ejemplo que el Movimiento Moderno deja en la ciudad y uno de los más importantes de la región. El centro escolar de Avilés será modelo, al menos, para tres proyectos de institutos asturianos, ejecutándose uno de ellos. Pudo ser además, porque así se anunció, la referencia para la construcción de centros escolares durante la Segunda República. La Guerra Civil truncó ese potencial.

Palabras clave: Rodríguez Bustelo, Arquitectura, , Movimiento Moderno, Segunda República, Escolar

Abstract: *The High School Institute projected and executed in Avilés (Asturias) by the architect Enrique Rodríguez Bustelo, and whose works finished in 1934, constitutes the best example that the Modern Movement leaves in the city and one of the most important of the region. The school center will be a model, at least, for three projects of Asturian institutes, there being executed one of them. It could be more, because it promised to be the reference for the construction of school centers during the Second Republic. The Civil war truncated this potential.*

Key words: *Rodríguez Bustelo, Architecture, Modern Movement, The Second Republic, School.*

El interés de la Segunda República por resolver las carencias que en España había en materia educativa llevó a la construcción de numerosos centros docentes. Pese a que los ambiciosos y entusiastas programas se verían truncados por el levantamiento militar y la Guerra Civil, se llegaron a acometer algunas actuaciones de gran relevancia. De entre ellas hemos escogido un edificio asturiano que marcó un hito al convertirse en modelo de referencia: el instituto de bachillerato de Avilés.

El instituto de bachillerato que el arquitecto asturiano Enrique Rodríguez Bustelo proyecta para Avilés y cuyas obras finalizan en 1934 constituye indudablemente el mejor ejemplo que el Movimiento Moderno deja en la ciudad y uno de los más importantes de la región, llegando in-

1. Este trabajo parte de las investigaciones realizadas en 1986-87 por la autora, con vistas a la elaboración del estudio *Arquitectura contemporánea en Avilés*, con beca del Colegio Oficial de Arquitectos de Asturias, en cuya sede se halla depositado esta obra inédita, cuyas páginas 111-113 se dedican a este inmueble. Igualmente se ha de mencionar que la autora colaboró en la catalogación e inventario de toda la producción de Enrique Rodríguez Bustelo, bajo la dirección de la profesora María Cruz Morales Saro.

cluso a servir de modelo a otros centros educativos. Actuará como ingeniero asesor de las obras Ramón Argüelles y como contratista Antonio Rodríguez Elías. La inversión del Ayuntamiento de Avilés ascendió a medio millón de pesetas.

Para este centro Bustelo diseña no sólo excelentes planos, sino también detallados presupuestos y cubicaciones; así como un pliego de condiciones facultativas y económicas que habrían de regir la ejecución de las obras. Pero, lo más destacable de la documentación es la interesante memoria en la que el arquitecto razona la necesidad del nuevo instituto y reflexiona sobre cuestiones de higiene y funcionalidad.

En este sentido contrasta con otros proyectos asturianos del Movimiento Moderno. Funcionalmente y, en general, el Racionalismo asturiano adolece de falta de rigor y profundidad en el estudio de las plantas². Se cae incluso en ocasiones en un fachadismo que supone en sí la negación de la esencia del Movimiento Moderno. De todas formas existen excepciones diversas y muy valiosas. Entre las características que adquiere en Asturias el Movimiento Moderno, José Ramón Alonso Pereira³ destaca junto a la señalada falta de rigor en el estudio de las plantas, una cierta trivialización de los elementos.

Precisamente por esto, el caso del inmueble que nos ocupa sorprende por la solidez de la propuesta. Aquí todo está meditado. Importan, como no, las cuestiones estéticas: la combinación de materiales, la dinámica de volúmenes, el juego de los ritmos estáticos que colisionan con la aceleración conferida a la torre o esos recursos expresivos de las molduras de portada o incluso expresionistas en las robustas marquesinas. Pero el edificio no es sólo eso: sanidad, higiene, ventilación, comodidad, luminosidad y adaptación a la función tienen tanta o más importancia.

Además es preciso destacar cómo la II República considerará tarea prioritaria la modernización de la enseñanza y de los centros destinados a la misma. Por ello, proliferan por estas fechas en España los proyectos y actuaciones para mejorar la dotación de colegios e institutos.

Hay que tener en cuenta que el Ministerio de Instrucción Pública se va a encontrar con carencias y situaciones a reformar que convertían su tarea de ingente a titánica⁴. Así, por ejemplo, el déficit de escuelas se estimó en 27.151. Los problemas y carencias estaban en la calle desde antes. Mencionar así el libro *Viaje por las escuelas de España* de Luis Bello (1926). Bello, diputado de Acción Republicana y director del periódico *La Luz*, lanzó desde éste furibundos ataques a la política de construcciones escolares que desencadenaron un duro debate en las Cortes en febrero de 1933 .

Hasta 1920 eran los ayuntamientos, con subvención estatal, los encargados de construir escuelas. A partir de esa fecha se crea la Oficina Técnica de Construcciones Escolares que asesora a los municipios, pero que a un tiempo faculta al Ministerio a levantar colegios con aportaciones de los ayuntamientos.

-
2. ARANDA IRIARTE, Joaquín: *Los arquitectos de Gijón alrededor del Racionalismo: los años 30*, Oviedo, 1981
 3. ALONSO PEREIRA, José Ramón: *Historia General de la Arquitectura en Asturias*. Bilbao, 1996
 4. PÉREZ GALÁN, Mariano: *La enseñanza en la Segunda República*, Madrid, 1988.a

Respecto a las Enseñanzas Medias, los problemas eran diversos. La Ley de Confesiones y Congregaciones Religiosas de 2 de junio de 1933 prohíbe a Órdenes y Congregaciones Religiosas hacerse cargo de alumnos de Segunda Enseñanza. Esto obligaba a una reorganización. Para ello se crea la Junta de Sustitución, constituida por el Subsecretario del Ministerio de Instrucción Pública como Presidente, un Vicepresidente y un Secretario designados por el Ministerio, y entre otros integrantes dos arquitectos. El cometido de esta Junta iba desde la necesaria selección del profesorado a organizar los centros y ocuparse de la instalación adecuada de los de nueva creación.

Por Decreto de 26 de agosto de 1933 el Ministerio se propone cubrir los vacíos generados por la marcha de las Órdenes Religiosas, pero también racionalizar el mapa para evitar privilegiar a las poblaciones ricas frente a otras más desfavorecidas. Dado que existe la conciencia de lo enorme de la tarea, el Ministerio pretende que Municipios y Diputaciones aporten recursos económicos para levantar los nuevos centros.

Se crean de forma provisional tres tipos de centros de Enseñanza Secundaria: Institutos Nacionales, Institutos Elementales y Colegios Subvencionados. Y se señalaban las poblaciones que podían crear dichos centros.

Los Institutos Nacionales iban a ser en principio 13, elevándose la cifra a 20, al manifestar de forma decidida su apoyo Diputaciones y Ayuntamientos⁵. Los nuevos Institutos elementales iban a ser 28, incrementándose luego el total a 37⁶. Los 36 Colegios Elementales iniciales se ampliaron a 40⁷. Es de destacar que la totalidad de estos centros iniciaron su actividad en el curso 1933-34. Y que algunos faltan, porque precisamente el de Avilés no se menciona. Si en cambio el de Mieres, que quedará en proyecto.

Centrándonos ya en Avilés y su instituto, que es visitado por el Ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes, D. Filiberto Villalobos, el 3 de septiembre de 1934 invitado por el diputado Cortes, D. Manuel Pedregal,⁸. Villalobos llegará acompañado por el Director General de Primera Enseñanza, D. José Lucas, el Vocal del Consejo de Cultura, D. Luis Hoyos, y su secretario particular, D. José María Esperabé.

5. Se distribuían en las siguientes localidades: Alcalá de Henares, Barcelona (tres), El Escorial, Lorca, Ronda, Santander, Sevilla, Badalona, Bilbao, Granada, Madrid (Cinco), San Sebastián, Seo de Urgel y Valencia.

6. Localizados en Alcázar de San Juan, Astorga, Burgo de Osma, Igualada, Játiva, Lucena, Medina del Campo, Mérida, Plasencia, Priego, Sanlúcar de Barrameda, Tarrasa, Trujillo, Valdepeñas, Villanueva y Geltrú, Caspe, Mieres, Puertollano, Villarobledo (antiguo colegio subvencionado), Arévalo, Barbastró, Haro, Irún, La Línea, Mátaró, Medina de Rioseco, Monforte de Lemos, Portugaleta, Quintanar de la Orden, Santoña, Toro, Utrera, Villafranca del Panedés, Noya (antiguo instituto local), Guadix, Peñaranda de Bracamonte y Reinosa (antiguo colegio subvencionado).

7. Alcira, Benicarló, Cazalla de la Sierra, Cervera (Lérida), Écija, Felanitx, Guernica, Inca, La Rambla, Llanes, Miranda de Ebro, Mora de Ebro, Nerva, Tafalla, Tomelloso, Villalba (Lugo), Olot, Aracena, Caravaca, Sama de Langreo, Baracaldo, Carmona, Cervera del Río Alhama, Don Benito, Eibar, Granollers, Hellín, La Estrada, Luarca, Manzanares, Molina de Aragón, Morón, San Feliú de Guixols, Tarancón, Vélez-Málaga, Andújar, Mora de Toledo, Betanzoa, Gándia y Tuy.

8. *La Voz de Avilés*, 15-8-1934, 21-8-1934, 5-9-1934. Villalobos aprovecha para recorrer también la Exposición de Artistas Asturianos promovida por la Sociedad "Amigos del Arte"

El ministro era médico de profesión, y su preocupación por el bienestar de la infancia bien conocida. Al recorrer las instalaciones avilesinas afirmó que el instituto “era el mejor en su clase de cuantos había en España” y felicitó personalmente a Rodríguez Bustelo y al ingeniero asesor, Argüelles. Además, les pidió que le enviaran al Ministerio los planos y memoria del edificio, con el fin de servir de modelo para otras construcciones de carácter docente que estaba previsto levantar. Durante su visita, Villalobos anunció que el instituto, que entonces era de nivel elemental, sería en breve elevado a nacional, “compensando así el esfuerzo del ayuntamiento y pueblo al dar cima a tan importante proyecto”. De hecho, esto se produjo poco después, el 26 de ese mismo mes de septiembre⁹.

La elección del emplazamiento del instituto de Avilés se explica en la memoria por criterios prácticos como “las excelentes condiciones para el desagüe natural de la superficie”, en lugar de caer en las habituales pretensiones meramente monumentalistas o escenográficas. En este sentido es destacable de qué manera se prima la disponibilidad de amplios terrenos (3.200 metros cuadrados) donde ubicar el edificio, que sólo ocuparía 890 metros cuadrados, quedando el resto libre para el ocio y el deporte.

El inmueble se concibe con capacidad para 300 alumnos, escogiéndose una planta en L. “Con ello creemos haber resuelto aparte de problemas fundamentales de capacidad y circulación racional, los no menos importantes de dar a sus aulas una franca orientación al mediodía o sur, reservando para la norte las dependencias de tránsito, las del profesorado y Secretaría que no requieren una orientación tan definida, y las aulas de dibujo y caligrafía que precisamente requieren una luz fija como son las del primer cuadrante y rechazan la tan variable del sur”, afirma el arquitecto. Se refiere también el texto a la adopción de este tipo de plantas en centros de enseñanza alemanes que Bustelo conocía bien.

Es interesante reseñar que durante estas fechas la reflexión sobre aspectos funcionales por parte de los arquitectos modernos es un hecho. Esto se evidencia de forma nítida en las publicaciones especializadas del momento. Respecto, por ejemplo, al tipo de luz precisa para albergar clases de dibujo, la revista *Arquitectura* publica en 1933 un artículo que expresamente se refiere al tema y señala: “para la enseñanza oficial creo que es preferible una sola luz en buenas condiciones”¹⁰.

En otro número de la publicación, correspondiente a 1932¹¹, bajo el elocuente título “La clase regular en la escuela elemental”, L. De Villanueva describe minuciosamente las condiciones de forma, dimensiones, calefacción, ventilación, estructura, mobiliario y cómo no: iluminación. Señala que: “La buena iluminación disminuye el tiempo de percepción visual, disminuye el esfuerzo

9. *La Voz de Avilés*, 27-10-1934.

10. LEDESMA, Francisco: “La iluminación de los locales destinados a la enseñanza de la pintura”, en *Arquitectura*, Madrid, mayo 1933.

11. VILLANUEVA, Luis de: “La clase regular en la escuela elemental”, en *Arquitectura*, nº 11-12, Madrid, noviembre-diciembre 1932.

nervioso y ocular y aumenta la cantidad y calidad de la labor”, y añade: “Las condiciones ideales de iluminación son las que se obtienen al aire libre en un día nublado, en las cuales la luz es difusa, pareciendo no venir de ningún punto determinado, no produciéndose sombras”.

Hay que tener en cuenta que Rodríguez Bustelo seguía de forma continuada esta revista, y otras muchas relacionadas con el campo de la construcción; por lo que sabemos que estaba perfectamente al día de las últimas innovaciones y preocupaciones de la arquitectura internacional.

Centrándonos en el inmueble del instituto de Avilés, vemos una gran preocupación por obtener para el edificio la máxima comodidad y adecuación al cometido al que habría de destinarse. No obstante, junto a ello aparecen referencias a la inevitable huella del pasado y la tradición, como en lo relativo a la torre del reloj que confiere al conjunto “carácter, expresión, clasicismo en silueta”.

El aludido interés por la funcionalidad se aprecia también en el estudio de la temperatura que ha de existir en el interior de las dependencias, la importancia concedida a los servicios higiénicos, o la amplitud de la zona abierta para expansión y actividades de aire libre.

Explica Bustelo la elección de una tipología “de arquitectura moderna en color, alemana en su origen”, para conseguir un “edificio sencillo y alegre...en el que a los niños se les pueda enseñar con un ambiente de luz, de alegría y de comodidad”.

Al entresacar estas frases textuales del autor se hace patente la base ideológica de esta arquitectura, tan distinta de la que denotarán otras memorias (incluso del mismo Bustelo) con un lenguaje grandilocuente y aspiraciones de carácter monumental, que aparecen en los años de posguerra. En todo caso sí es cierto que el arquitecto no puede evitar introducir frases alusivas al *estilo* del centro de enseñanza, señalando: “El proyecto está estudiado con arreglo a la orientación de la arquitectura moderna escolar, alemana en su origen, pero que ya tiene carta de naturaleza en España”.

El edificio está realizado en hormigón armado, combinado con ladrillo en algunas zonas que se pretende destacar, según una línea expresionista. Expresionismo que se acusa también en el hueco de acceso, de jambas escalonadas al modo de obras características de esta tendencia, que aparece en toda su rotundidad e incluso exhuberancia en obras como el vestíbulo del edificio de la *I.G.Faber Industrie en Hoechst* (1920) de Peter Behrens. En este sentido es preciso tener en cuenta que Bustelo conocerá directamente durante sus viajes la obra de Behrens, Taut o Gropius y que su interés por la cultura alemana es algo constatado¹².

Destaca en el conjunto la amplitud con que se dota a los vanos para obtener esa luminosidad pretendida, y que racionalmente permite apreciar la estructura. Pero, más que a un Racionalismo en el sentido estricto del término, tal como ya se señaló anteriormente, parece preferible adscribir el inmueble a una corriente expresionista que se nota con fuerza en esa aparente horizontalidad estática que súbitamente asciende con ritmo acelerado hacia la torre. La verticalidad se agudiza,

12. MORALES SARO, María Cruz: “El Orfanato Minero: La vanguardia arquitectónica de los años 30 en Asturias”, en *Mineros, sindicalismo y política*, Oviedo, 1987.

además, por la batería de ventanales que la horadan en toda su longitud, y el efecto de prolongación hacia el infinito que viene dado por el remate en aguja.

También la ya aludida combinación de materiales conlleva connotaciones claramente expresivas. La potente moldura de la fachada lateral, ahonda en esto. Incluso las marquesinas de las portadas -sobre todo la de la principal de robusto aspecto que parece desafiar las leyes de la gravedad, en un alarde que las nuevas técnicas permiten y que confiere un algo de irrealidad y paradójica solidez, animando la fachada- aluden a un dinamismo que excede el puro racionalismo.

los interiores resultan interesantes por la sabia utilización del espacio: las grandes luces, la amplia escalera, los luminosos y anchos pasillos resultan idóneos para albergar a un nutrido grupo de niños. No sobran aquí escenografías ni grandilocuencias: todo es preciso. Incluso los espacios son polifuncionales: aulas transformables en salas de estudio o recepción, o posibilidad de convertir el aula principal en Salón de Actos. Sólo la torre, atalaya de lujo, parece la única concesión al mero ornato, pero también por ello símbolo de modernidad y libertad. Expresión laica de la elevada sabiduría.

La Voz de Avilés destaca, poco antes de la inauguración del inmueble: “Maravilla la amplitud de sus aulas, su magnífica orientación, el número de ellas, sus amplias galerías, sus servicios de higiene, la distribución de sus dependencias, sus terrazas, su intenso sistema de iluminación, su salón de actos...”¹³. El texto, firmado bajo el seudónimo *Un avilesino* es una loa al nuevo centro y una queja por la escasa relevancia que, en su opinión, la villa estaba concediendo al mismo. Asimismo son de destacar las alusiones al carácter popular del centro, y a lo que suponía para el acceso a la educación por parte de los sectores sociales más desfavorecidos que así no se iban a ver obligados a desplazarse a Oviedo y Gijón en época de exámenes, con los elevados gastos que estos viajes conllevaban.

Es interesante la relación que puede establecerse entre este edificio y el instituto que Fernández-Omaña¹⁴ diseña para Oviedo y cuyos planos se firman en 1934, sobre todo si se considera que el ministro Villalobos apostaba por el modelo de Bustelo. No obstante en el caso del Alfonso II, la Guerra Civil interrumpiría las obras que continuarían y finalizarían en 1939. García-Pola¹⁵ considera muy acertadamente que estos inmuebles han de valorarse como conjunto, sumando al mismo el proyecto no ejecutado del instituto Jovellanos de Gijón, también de Fernández-Omaña. Parece evidente entonces que puede incluirse el proyecto no realizado de Rodríguez-Bustelo para instituto en Mieres, fechado en 1934 y con similares características, aunque con presupuesto y espacio menos recortado, que supone salón de actos independiente y materiales más caros como

13. *La Voz de Avilés*, 15-8-1934.

14. GONZÁLEZ ROMERO, J.F. Y GARCÍA-AVELLO HERRERO, R.: “El arquitecto José Avelino Díaz y Fernández Omaña (1889-1964)”, en GARCÍA-AVELLO, R., GONZÁLEZ ROMERO, J.F., DÍAZ NEGRETE, Miguel y ALVARGONZÁLEZ, R.: *José Avelino Díaz y Fernández Omaña y la arquitectura racionalista en Asturias*, Gijón, 2000.

15. GARCÍA-POLA VALLEJO, Miguel Ángel: “El instituto de Segunda Enseñanza en Avilés, pionero del Movimiento Moderno”, *La Nueva España*, 1-6-1999.

muros de mampostería y zócalos de sillería.. En el caso de Mieres, donde Bustelo elige una vez más la planta en L, destaca la habilitación de una zona porticada para garantizar los juegos aun en caso de mal tiempo, algo más que usual en Asturias. Igualmente reseñable de este proyecto es la elección formal de los cerramientos, donde el arquitecto apuesta por una acusada horizontalidad, acentuada por los rasgados vanos. Hay que tener en cuenta que Bustelo ya sabía que el Ministerio era partidario del modelo del centro avilesino cuando firmó los planos de Mieres.

El instituto Alfonso II coincide con el de Avilés en la elección de amplios espacios internos para aulas y zonas de distribución, en la capacidad que en ambos casos se sitúa en los 300 alumnos o en el interés prestado a cuestiones de luz e higiene que evidencian los amplios ventanales; es decir en la importancia concedida a lo funcional. Sin embargo, las similitudes también atañen al programa formal del exterior: en los dos inmuebles se acude a materiales tan del gusto del Movimiento Moderno como el ladrillo cara vista combinado con hormigón armado. Además, en ambos se busca la tensión entre la directriz horizontal marcada por el ritmo de vanos y contraños que contrasta con la torre cuya ascensionalidad se ve acentuada por el hueco rasgado que la recorre.

La torre angular, que si bien aparece ya en una tradición nacional que viene del Renacimiento, se reinterpreta ahora en clave moderna, de elemento dinámico exponente de la expresividad del edificio, a partir de esa aceleración provocada por el vano corrido. Y no sólo en estos dos centros de enseñanza, sino también en otros muchos inmuebles del Movimiento Moderno. Sin salir de Asturias encontramos este elemento en la Escuela Maternal de Gijón, obra de Pedro Cabello, la fábrica de conservas Ojeda de Manuel García Rodríguez o la Caja de Ahorros y Monte de Piedad de José Avelino Díaz y Fernández Omaña en la misma ciudad.

También es de resaltar la elección de la marquesina, en lugar del tradicional tejado o tejeroz, que si bien en Avilés parece pecar de un exceso volumétrico, resulta de peor resolución en el caso ovetense. Allí se acude a unos tirantes de sujeción vistos que restan cualquier voluntad de ilusionismo a ese saliente, que parece así tener que recurrir a fórmulas ya periclitadas.

Merece atención referirse a la elección de marquesinas, como también los dos institutos se decantan por las techumbres planas, en una clara concesión a los postulados del Movimiento Moderno. En este sentido hay que recordar el artículo publicado en *El Avance* de Oviedo por Rodríguez Bustelo en 1932, bajo el elocuente título “Con alero o sin alero. Algunas consideraciones sobre Arquitectura Moderna”¹⁶. Hay que tener en cuenta que el vincular el tejado a varias aguas a la tradición nacional en su versión más reaccionaria no es algo privativo de España. En la Alemania nazi hay un gusto desaforado por los modelos más o menos ruralizantes, y al transformar la sede de la Bauhaus de Dessau en escuela del partido nazi, se construye un tejado en vertientes en el ala correspondiente a alojamientos.

16. MORALES SARO, María Cruz: “Enrique Rodríguez Bustelo: Escritos sobre arquitectura”, en VV.AA.: *Homenaje a Juan Uría Riu* (vol.II), Oviedo, 1997.

En el texto del artículo de Bustelo, el arquitecto asume de forma rotunda los planteamientos internacionales del Funcionalismo, rompiendo con su adscripción al Regionalismo Arquitectónico, que como era habitual había impregnado su obra de la década anterior.

Hay que considerar que si bien la trayectoria de Bustelo parece inmersa en el constante interés por los historicismos y las identidades culturales genéricas, no es menos cierto que su conocimiento de la realidad arquitectónica internacional y su vasta cultura lo hacen conocedor de propuestas geometrizaras y renovadoras como las de la Sezession Vienesa, tal como señala Morales Saro. Por este camino, así, no resulta tan sorprendente su adscripción a los postulados del Funcionalismo.

Además, en 1930 Rodríguez Bustelo viaja por distintos países europeos estudiando los grandes hoteles, con vistas a proyectar uno para Oviedo. Aprovecha entonces para interesarse por otros temas como las escuelas, que le servirán en sus elaboraciones de esta época.

Volviendo al escrito de Bustelo sobre arquitectura moderna, se refiere de forma directa a la necesidad de un planteamiento arquitectónico internacional que haga innecesario acudir a cuestiones locales para su resolución. “La cubierta en aguadas es una estructura además que está en pugna con la sencillez de las estructuras de nuestros días, se opone por su inclinación de planos a la expresión de serenidad y quietud de las masas”, dice uno de los párrafos, para terminar el texto con un rotundo “...la vivienda, que ha de ser una máquina de vivir, como dice Le Corbusier, el apóstol de la moderna arquitectura”.

Otra obra de Rodríguez Bustelo que resulta de imprescindible referencia para entender su papel en el desarrollo del Movimiento Moderno en Asturias es la que proyecta en 1931, junto con Casariego, para sede del Orfanato Minero en Asturias por encargo del Sindicato de Obreros Mineros de Asturias (SOMA)¹⁷. De todas formas el Orfanato Minero es mucho más: en este caso junto a la elección del ladrillo, el cuidado por los aspectos funcionales, por la iluminación e higiene, existe una adecuación de la arquitectura a un programa pedagógico novedoso y progresista. Se trata de un conjunto concebido para plasmar las ideas de Ernesto Winter, que piensa en un modelo integral, que incluye la educación física y manual, relacionado con los planteamientos de su amigo Fernando de los Ríos y con el impulso político de Manuel Llana.

Asimismo, es preciso mencionar en este acercamiento a la aportación de este arquitecto al Estilo Internacional, el edificio construido para albergar el Instituto Provincial de Higiene en la calle General Elorza de Oviedo, cuyo proyecto corresponde a 1935. El aspecto actual está muy desvirtuado, a causa de reformas efectuadas en los años 50, que sustituye el tejado plano característico del Movimiento Moderno, por los aleros más del gusto de la posguerra española.

La adscripción de Rodríguez Bustelo al Movimiento Moderno durante los años 30 se inscribe en la tónica general de la arquitectura de la época. Y es que su obra, desde los primeros pro-

17. MORALES SARO, María Cruz: “El Orfanato Minero: La vanguardia arquitectónica de los años 30 en Asturias”, en *Mineros, sindicalismo y política*, Fundación José Barreiro, Oviedo, 1987.

FERNÁNDEZ GUTIÉRREZ, María Fernanda: “Orfanato de mineros asturianos. Oviedo, 1931: un proyecto educativo y arquitectónico de vanguardia”, en *BIDEA*, Oviedo, enero-junio, 2001.

yectos en los años 10, hasta la producción última del 70, es un auténtico compendio de la historia de la arquitectura asturiana de estas décadas y su evolución histórica.

Destacar, en cualquier caso, que la etapa racionalista de Rodríguez Bustelo, en la que se encuadra el proyecto del *Instituto de Bachillerato de Avilés*, supone una fase importante en la prolífica obra del autor. Su evolución formal es, de esta manera, totalmente acorde con los tiempos que le tocan vivir.

Resulta interesante reseñar que fuera de Asturias hemos podido rastrear la relación de este inmueble con otro ubicado en Burgos. En concreto en el edificio que el arquitecto municipal Fermín Álamo proyecta para Instituto Elemental de Segunda Enseñanza para Miranda de Ebro en 1936. No obstante, si bien parece más que probable que Álamo conociera los proyectos asturianos, y que la elección de hormigón y ladrillo como materiales, planta en ángulo o torre de reloj aluden a una potencial inspiración, hay otras cuestiones que separan este proyecto de los otros. Hay un sabor común, pero ya en un primer análisis en fachada se evidencia el gusto de Álamo por evitar sensaciones expresionistas o dinamismos volumétricos, prescindiendo así mismo de cualquier cita historicista o voluntad de monumentalizar los accesos. Respecto a los interiores, aunque existe una lógica relación entre edificios que buscan atender a su funcionalidad de la manera más coherente, destaca en el proyecto de Álamo la potente escalera tripartita que supone un elemento no sólo distribuidor sino visual de primer orden.

Conviene recordar que con anterioridad Álamo¹⁸ había atendido a la arquitectura escolar con obras tan tradicionales como edificio Aquende de Miranda de Ebro (1927). De todas formas no es menos cierto que su trayectoria va del Modernismo a los historicismos varios en un principio, se dejará seducir por el Racionalismo durante la década de los 30. De hecho, su fallecimiento en un accidente de construcción en 1937 hace que sea su última etapa la adscrita al Movimiento Moderno, en la que encontramos obras de gran calidad, como el proyecto para el mencionado instituto o el de la clínica Oliver de 1935, en el que demuestra un sólido conocimiento de los postulados racionalistas.

No hemos, hasta la fecha, encontrado en el territorio nacional más edificios relacionados con el de Avilés. La explicación puede estar en el gran número de centros de enseñanza que durante la Segunda República funcionan en inmuebles preexistentes que son únicamente acondicionados. De hecho en una primera aproximación al tema hemos rastreado muchas obras realizadas a partir de edificios que son rehabilitados, dotándoseles de un nuevo uso, lo que se explica por las graves carencias a las que la Segunda República hubo de hacer frente.

Después, la Guerra Civil truncó lo que pudo haber sido, y dejó el resto en el capítulo de las quimeras y las especulaciones.

18. CERRILLO RUBIO, María Inmaculada: *Tradición y modernidad en la arquitectura de Fermín Álamo*, Logroño, 1987.

Bibliografía

- ADAMS FERNÁNDEZ, Carmen: “Enrique Rodríguez Bustelo”, en *Artistas Asturianos*, Hércules Astur Ediciones, Oviedo, 2008. Pp.: 316-361
- ADAMS FERNÁNDEZ, Carmen: *Notas sobre el patrimonio industrial asturiano*, CPR, Avilés, 2001
- ALONSO PEREIRA, José Ramón: *Historia General de la Arquitectura en Asturias*. Bilbao, 1996
- ARANDA IRIARTE, Joaquín: *Los arquitectos de Gijón alrededor del Racionalismo: los años 30*, Oviedo, 1981
- CERRILLO RUBIO, María Inmaculada: *Tradición y modernidad en la arquitectura de Fernán Álamo*, Logroño, 1987.
- FERNÁNDEZ GUTIÉRREZ, María Fernanda: “Orfanato de mineros asturianos. Oviedo, 1931: un proyecto educativo y arquitectónico de vanguardia”, en *BIDEA*, Oviedo, enero-junio, 2001.
- GARCÍA-AVELLO, R., GONZÁLEZ ROMERO, J.F., DÍAZ NEGRETE, Miguel y ALVARGONZÁLEZ, R.: *José Avelino Díaz y Fernández Omaña y la arquitectura racionalista en Asturias*, Gijón, 2000.
- GARCÍA-POLA VALLEJO, Miguel Ángel: “El instituto de Segunda Enseñanza en Avilés, pionero del Movimiento Moderno”, *La Nueva España*, 1-6-1999.
- LEDESMA, Francisco: “La iluminación de los locales destinados a la enseñanza de la pintura”, en *Arquitectura*, Madrid, mayo 1933.
- MORALES SARO, María Cruz: “El Orfanato Minero: La vanguardia arquitectónica de los años 30 en Asturias”, en *Mineros, sindicalismo y política*, Oviedo, 1987.
- MORALES SARO, María Cruz: “Enrique Rodríguez Bustelo: Escritos sobre arquitectura”, en VV.AA.: *Homenaje a Juan Uría Rúa* (vol.II), Oviedo, 1997.
- PÉREZ GALÁN, Mariano: *La enseñanza en la Segunda República*, Madrid, 1988.
- URRUTIA, Ángel: *Arquitectura española. Siglo XX*, Cátedra, Madrid, 1997.
- VILLANUEVA, Luis de: “La clase regular en la escuela elemental”, en *Arquitectura*, nº 11-12, Madrid, noviembre-diciembre 1932.

Las especulaciones sobre la ruina gótica en la España del siglo XIX: Valoración de los autores del romanticismo pleno

MARÍA VICTORIA ÁLVAREZ RODRÍGUEZ
Universidad de Salamanca

Resumen: La especulación creativa se ha considerado una de las principales características del Romanticismo europeo. El afán de evadirse de la realidad se convirtió en una constante entre los artistas, así como entre los estudiosos de la misma época; y la fascinación por las ruinas de la Edad Media no dejaba de encontrarse presente en su particular corpus.

En nuestro estudio nos proponemos abordar el análisis de los testimonios que los autores del Romanticismo pleno nos dejaron al respecto, así como su relación con extranjeros de la talla de Victor Hugo, Viollet-le-Duc y Ruskin. Durante el reinado de Isabel II estas corrientes del Romanticismo, que habían sido denostadas en el período previo, bajo la monarquía de Fernando VII, consiguieron introducirse exitosamente en los ateneos, los liceos, las academias y los círculos culturales del país.

Metodológicamente tomaremos como punto de partida el análisis de los textos de autores cercanos al credo del clasicismo, como pueden ser Jovellanos, Ceán Bermúdez y Bosarte, antes de ocuparnos de los pertenecientes a la segunda mitad del siglo XIX, con algunos ejemplos tan notables como el *Ensayo histórico sobre los diversos géneros de arquitectura* de José Caveda, las *Adiciones al Diccionario Histórico de Ceán* del Conde de la Viñaza y la *Arqueología cristiana española* de Ramón Vinader. La reverencia con la que estos estudiosos se aproximaron a las ruinas góticas, mezcla de fervor religioso y devoción por los restos caídos en tierra, también se encuentra presente en los grabados que acompañaban a las publicaciones periódicas de la época, como *España artística y monumental*.

En consecuencia, se comprobará cómo en España, aunque con cierto retraso con respecto a Europa, se dejó sentir la misma revitalización de una arquitectura que había permanecido hasta entonces sumida en el abandono y la imposibilidad de continuar de brazos cruzados ante el deterioro que estaba sufriendo lo que todavía se mantenía en pie.

Palabras clave: Romanticismo – España – Siglo XIX – Ruina – Especulaciones

Abstract: *The creative speculation has been considered to be one of the principal characteristics of the European Romanticism. The zeal to escape of the reality turned into a constant between the artists, as well as between the experts of the same epoch; and the fascination for the ruins of the Middle Ages was not stopping being present in his particular corpus.*

In our study we propose to approach the analysis of the testimonies that the authors of the full Romanticism left us in the matter, as well as his relation with foreigners of the height of Victor Hugo, Viollet-le-Duc and Ruskin. During the reign of Isabel II these currents of the Romanticism, which had been insults in the previous period, under the monarchy of Fernando VII, managed to get successfully in the cultural clubs, the lyceums, the academies and the cultural circles of the country

Methodologically we will take as a point of item the analysis of the texts of authors near to the creed of the classicism, since they can be Jovellanos, Ceán Bermúdez and Bosarte, before the Additions dealing with the belonging ones to the second half of the 19th century, with some examples as notable as the historical Test on the diverse kinds of Jose

Caveda's architecture, to Ceán's Historical Dictionary of the Count of the Viñaza and Ramon Vinader's Christian Spanish Archaeology. The reverence with which these experts came closer the Gothic ruins, mixture of religious fervor and devotion for the remains fallen in land, also is present in the engravings that they were accompanying on the periodic publications of the epoch, as artistic and monumental Spain.

In consequence, it will be verified how in Spain, though with certain delay with regard to Europe, it was left to feel the same revitalización of an architecture that had remained till then plunged in the abandon and the inability to continue of arms crossed before the deterioration that was suffering what still was kept in foot.

Keywords: Romanticism – Spain – XIXth Century – Ruin – Speculations

Por todos es conocido que la revalorización de la Edad Media que empezó a darse en Europa a mediados del siglo XVIII, y que alcanzó su mayor desarrollo durante las primeras décadas del XIX, es seguramente uno de los puntos clave a la hora de estudiar los presupuestos de lo que hoy en día entendemos por Romanticismo. La apreciación de las construcciones medievales ha cambiado mucho desde que este movimiento artístico se configuró como tal. Hasta entonces “gótico” había sido un sinónimo de “bárbaro”, algo peyorativo por encontrarse al margen de las estrictas normas clásicas imperantes. No obstante, la crisis de la razón que se produjo al final de la Era de las Luces, unida al deseo de pintoresquismo, al creciente nacionalismo y al exotismo que pretendía alejarse de la realidad, consiguió que los ojos de los jóvenes artistas del siglo XIX se volvieran hacia unas manifestaciones artísticas que habían sido denostadas durante mucho tiempo. Contamos con numerosos ejemplos de este *revival* de las construcciones góticas en la literatura del momento, con casos tan paradigmáticos como *Notre-Dame de Paris*¹ de Victor Hugo. Asimismo, la ambiciosa restauración de edificios como la Catedral de Estrasburgo, y proyectos más modernos como el Parlamento de Londres, muestran cómo los nuevos arquitectos trataban de seguir los pasos de sus predecesores medievales.

La pasión por las ruinas, por otra parte, había sido uno de los rasgos distintivos de la cultura de la Ilustración, aunque experimentó un importante cambio a medida que avanzaba el siglo XIX. La fiebre arqueológica por las construcciones de la Antigüedad, de la que dejaron constancia las excavaciones realizadas en ciudades como Pompeya y Herculano², se vio sustituida por un incipiente medievalismo que prefería centrarse en los cementerios, las abadías y las catedrales. Los restos caídos en tierra de los edificios góticos se tomaron como una metáfora de la caducidad de la vida, la fugacidad de la belleza y, a menudo, la decadencia religiosa que se estaba dando en toda Europa. Hay abundantes ejemplos de estos *memento mori* de la mano de pintores como Caspar

1. V. Hugo, *Notre-Dame de Paris*, París, Presses de la Renaissance, 1972.

2. Herculano, sepultada por la lava, se descubrió en 1738, mientras que Pompeya, que yacía bajo capas de ceniza, tuvo que esperar a 1748. La iniciativa surgió del patrón y monarca Carlos III de España, aunque la influencia que tuvieron estas excavaciones se dejó notar por toda Europa, especialmente en Francia. Para más información al respecto, consultar F. Fernández Murga, *Carlos III y el descubrimiento de Herculano, Pompeya y Estabia*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 1989.

David Friedrich³, cuyo particular misticismo puede servirnos para comprender hasta qué punto los artistas románticos encontraban evocadoras estas ruinas moribundas del pasado.

No obstante, también hubo diferentes opiniones al respecto: mientras que algunos franceses como Viollet-le-Duc apostaban por una intervención activa en las ruinas, algo que les devolviera un aspecto prístino “*qui peut n'avoir jamais existé à un moment donné*”, otros autores ingleses, como John Ruskin, sostenían que era “*impossible, as impossible as to raise the dead, to restore anything that has ever been great or beautiful in architecture*”⁵. Ambas corrientes se volverían a dar entre los autores españoles de la segunda mitad del siglo XIX, de los que nos ocuparemos en el presente estudio, aunque con la particularidad de coexistir en el panorama de las conservaciones y restauraciones sin eclipsarse la una a la otra, como a menudo ocurría en los países en que se originaron.

No es ningún secreto que la situación que atravesaba España por aquel entonces distaba mucho de ser la más adecuada para que se asimilaran las ideas de los románticos europeos. Durante el siglo XVIII y buena parte del XIX nuestro país fue visto como un territorio casi de leyenda, la España negra de la Inquisición, los bandidos y los gitanos que los pensadores del Siglo de las Luces no podían dejar de mirar con desconfianza. En efecto, su complicada situación política, económica, social, cultural y moral no permitía un aperturismo semejante al que se había dado en Francia, Alemania e Inglaterra, por lo que los presupuestos del Romanticismo tardaron prácticamente medio siglo en traspasar la frontera de los Pirineos. Se suele considerar la fecha de 1835 como la más adecuada para referirnos al comienzo de este movimiento, por ser el momento en que muchos de los exiliados políticos durante el reinado de Fernando VII pudieron regresar a España, y traer consigo las ideas modernas con las que habían estado en contacto en el extranjero, sobre todo en Francia; hasta entonces no se puede hablar más que de una prolongación del Antiguo Régimen en la persona de un monarca que veía con desconfianza cualquier influencia procedente de más allá de nuestras fronteras⁶. Por este motivo consideramos a los autores españoles de finales del XVIII y comienzos del XIX pertenecientes a lo que García Melero denomina Neoclasicismo Romántico, una etapa de transición que se encontraba a caballo entre la contención de la estética clasicista, tan despectiva respecto a las construcciones medievales, y los primeros titubeos de un Romanticismo que acabó viendo en las catedrales góticas la plasmación más adecuada de su propio misticismo.

3. Recomendamos la consulta de H. Börsch-Supan, *Caspar David Friedrich*, Munich, Prestel, 1990.

4. E. E. Viollet-le-Duc, *Le dictionnaire d'architecture*, Bruselas, Pierre Mardaga, 1979, p. 230.

5. J. Ruskin, *Selections of the works of John Ruskin: The Seven Lamps of Architecture*, edición digital disponible en Proje Gutenberg: <http://www.gutenberg.org/files/15200/15200-h/15200-h.htm#Memory>.

6. Otros autores prefieren tomar como límite convencional entre una etapa y la siguiente la fecha de 1848, por tratarse del momento en que se publicó el *Ensayo histórico sobre los diversos géneros de arquitectura* con el que Caveda, del que hablaremos más adelante, sentaría las bases para las posteriores disquisiciones arquitectónicas que se darían en España. J. E. García Melero, “La visión del románico en la historiografía española del neoclasicismo romántico”, *Espacio, tiempo y forma, VII, Historia del arte, 1*, 1988, p. 140.

Estos Neoclasicistas Románticos, o más sencillamente *Prerrománticos*, prestaron poca atención a las obras de arte de la Edad Media que arrancaban las valoraciones más exaltadas a los viajeros que recorrían España. Sus gustos seguían siendo clásicos, y las manifestaciones artísticas que se salieran de sus cánones no podían ser vistas más que como una torpeza. Una consecuencia de la “noche cargada de tinieblas” en la que, según el académico Isidoro Bosarte, “a cada paso se podía errar” puesto que “no había máximas seguras y ciertas que produxesen la elegancia, el buen sentido y la perfección de las obras”⁷. También los artistas de este momento vieron las construcciones medievales de una manera desalentadora, como Anton Raphael Mengs, pintor de cámara de Carlos III:

Quando finalmente se perdió la estimación de las Bellas Artes en el Imperio Romano [...] llegó el tiempo de la Arquitectura que conocemos baxo el nombre de Gótica [...] queriendo imitar sin reglas los edificios antiguos, que ellos mismos arruinaban [...] descuidando, para despachar presto las obras, el estudio, el buen gusto y las bellas proporciones [...] y poniendo el mérito en la dificultad y atrevimiento, produjeron cosas extravagantes y ridículas, totalmente contrarias á la Belleza y á la razón.⁸

Esta “dificultad y atrevimiento”, esta especie de *naïveté* completamente ajena a los modelos tomados del clasicismo, resultaba para los autores de la Ilustración tan excesiva como el recargamiento del rococó que tanto denostaban. La “noche de tinieblas” que fue la Edad Media a sus ojos no merecía ser estudiada como la Antigüedad, motivo por el cual ni siquiera se molestaron en establecer una periodización; cualquier cosa medieval pasaba a ser considerada “gótica”, con todas las matizaciones peyorativas que implicaba el término. Ceán Bermúdez, académico como Bosarte, se adhiere a esta misma opinión:

¿Y qué esperaríamos de los godos, pueblo bárbaro y sin cultura, que destruyó mucho, trabajó poco, extinguió los modelos del arte y las semillas del gusto, y llegó en fin á aniquilar, ó por lo ménos á empobrecer y apocar el espíritu, como prueban los pocos restos de su tiempo?⁹

Estos restos, las ruinas “de una constitución tan viciosa” en palabras de Bosarte, el exponente de la “depravación y corrupción de la arquitectura antigua greco-romana”¹⁰ que llevó a cabo la

7. I. Bosarte, “Disertación sobre el estilo que llaman gótico en las obras de arquitectura”, *Gabinete de lectura española*, 3, Madrid, Imprenta de la Viuda de Ibarra, 1787-1788, p. 1.

8. A. R. Mengs, “Carta sobre el principio, progresos y decadencia de las Artes del Diseño”, *Obras de Antonio Rafael Mengs, primer pintor de cámara del rey*, Madrid, Imprenta Real, 1780, pp. 272-273. Más información al respecto en M. H. Duffy, *Style and truth in the neoclassical art theory and criticism of Anton Raphael Mengs and Johann Winkelmann*, Ann Arbor, Dissertation Information Service, 1993.

9. J. A. Ceán Bermúdez, *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, I, Madrid, Imprenta de la Viuda de Ibarra, 1800, p. XXXVI.

10. I. Bosarte, *Viage artístico a varios pueblos de España, con el juicio de las obras de las Tres Nobles Artes que en ellos existen, y épocas á que pertenecen*, I, *Viage a Segovia, Valladolid y Burgos*, Madrid, Imprenta Real, 1804, pp. 39-40.

Edad Media, no suscitaban todavía entre los estudiosos de la materia el menor misticismo, como sucedía con artistas como Friedrich. Las ruinas medievales se tomaban como la perfecta plasmación de un modelo artístico condenado a sucumbir, por permanecer al margen de las normas del buen gusto. No obstante, gracias a algunos autores de esta época temprana, como Jovellanos, que actuaron a modo de bisagra entre los planteamientos clasicistas y los románticos, podemos percibir cómo la indiferencia hacia estas construcciones derruidas acabó cediendo paso a una auténtica fascinación.

Mencionamos el caso de Jovellanos porque su posición nos parece muy coherente; aunque en un principio no contemplaba la arquitectura de la Edad Media de una manera muy benévola, nada más que como un objeto de estudio pintoresco, y hasta cierto punto exótico, con el paso de los años la acabó viendo como una de las manifestaciones más propias de la historia del arte español. Esa conversión suya al credo del medievalismo se produjo a partir de su encierro en el Castillo de Bellver, entre 1802 y 1808, debido a su oposición a Godoy y a la filtración de unas cartas comprometedoras de carácter político que lo convirtieron en una persona *non grata* para el gobierno. Encerrado en Bellver, y viviendo lo que García Melero denomina “una Edad Media ilustrada”¹¹, Jovellanos vio en las ruinas que lo rodeaban una plasmación de la melancolía de su propia alma. En los siete años que duró su cautiverio se dedicó con pasión a su estudio, y la lectura de sus extensas memorias nos revela lo concienciado que se sentía con unas construcciones que amenazaban con derrumbarse. Su punto de vista es muy importante porque lo acerca a autores extranjeros como John Ruskin, al considerar que la admiración de las ruinas góticas produce “una profunda y silenciosa reverencia [...] que dispone suavemente á la contemplación de las verdades eternas”¹². Pero al mismo tiempo, en la línea de Viollet y sus seguidores, apostaba por una intervención directa para detener su lenta decadencia:

¿Pero acaso la naturaleza, confiando al observador el secreto de sus operaciones, no le avisa también para que se instruya y oponga á sus estragos? Y porqué no se aprovechará de esta lección la arquitectura? No podría, ayudada de la mineralogía, hallar materias ó preparaciones que resistiesen al influjo de los flúidos devastadores que vienen de aquella plaga? Y si lograrse vencerle, la duración de sus bellezas no iría á la par con el deseo de los artistas y de los poderosos que trabajan para la eternidad?¹³

11. J. E. García Melero, “La visión del románico en la historiografía española del neoclasicismo romántico”, *Espacio, tiempo y forma, serie VII, Historia del arte*, 1, 1988, p. 149.

12. G. M. de Jovellanos, “Historia y destino de las Bellas Artes en España. Oración pronunciada en la Academia de Bellas Artes de San Fernando en Junta pública celebrada para la distribución trienal de premios el día 14 de julio de 1781”, *Colección de varias obras en prosa y verso del Excmo. Señor D. Gaspar Melchor de Jovellanos adicionada con algunas notas*, II, Madrid, Imprenta de León Amarita, 1830, pp. 126-127.

13. G. M. de Jovellanos, “Descripción histórico-artística del Castillo de Bellver”, *Colección de varias obras en prosa y verso del Excmo. Señor D. Gaspar Melchor de Jovellanos adicionada con algunas notas*, V, Madrid, Imprenta de León Amarita, 1832, p. 148.

Estas valoraciones de Jovellanos, posiblemente de lo más avanzadas teniendo en cuenta la complicada situación que atravesaba España, lo convirtieron de cara a la crítica actual en “uno de los eruditos españoles, junto con Ponz, Bosarte, Llaguno y Ceán, que más y mejor hicieron por la revalorización del arte medieval durante el último cuarto del siglo XVIII”¹⁴. El paso de los años y la contribución de los autores posteriores, como el mencionado Eugenio Llaguno y Amírola, quien ya veía en las catedrales de Castilla y León el epítome de la “elegancia, gentileza, claridad y bella proporción”¹⁵, consiguieron tender un puente hacia el Romanticismo propiamente dicho. El aperturismo que trajo consigo la regencia de María Cristina de Borbón, y sobre todo el reinado de Isabel II, se tradujo en un ambiente general más adecuado para la valoración de las construcciones de la Edad Media, el caldo de cultivo del Romanticismo propiamente dicho. Por otra parte, la renovada religiosidad del momento vio en las catedrales góticas el paradigma del arte cristiano, lo que se materializó en las numerosas empresas arquitectónicas de la segunda mitad de la centuria. Era la época de los movimientos historicistas, propagados en gran medida gracias a publicaciones periódicas como *Recuerdos y bellezas de España* y *España artística y monumental*. Los grabados que solían acompañarlas, en ocasiones representando construcciones casi derruidas, concienciaron a la sociedad para intervenir de manera activa en su conservación [Fig. 1]. Muchos autores románticos de los que nos ocupamos se sirvieron de estas publicaciones periódicas, así como de las secciones que se destinaban a las artes en la prensa cotidiana, para espolear a los lectores de una forma similar a la que había caracterizado a escritores extranjeros de la talla de Victor Hugo¹⁶.

Su misma prosa tendía a imitar su preciosismo, como cuando Antonio de Zabaleta se deja arrastrar por la poética, así como por el nacionalismo propio del siglo XIX, para comparar la arquitectura medieval con “una planta indígena, tan preciosa, filosófica y legítima en el suelo que le dio origen o la adoptó”¹⁷. Esta cuestión de sus orígenes había sido también muy recurrente entre los estudiosos alemanes y franceses. Al identificarla con los grandes reinos de la antigua Europa, las ruinas de las construcciones españolas se vieron revestidas por el mismo misticismo que se había dado en los demás países, y por un aura de religiosidad similar a la que encontramos en el *Génie du christianisme* de Chateaubriand¹⁸, obra de cabecera para los románticos. “Los mutilados

14. J. E. García Melero, *op. cit.*, p. 148.

15. E. Llaguno y Amírola, *Noticias de los arquitectos y arquitectura de España desde su restauración, I*, Madrid, Imprenta Real, 1829, p. 34.

16. A este respecto recomendamos la lectura de V. Hugo, “Guerre aux démolisseurs”, *Revue des Deux Mondes*, V, 1832. La edición digital de este número de la revista se puede consultar en la web de Wikisource, en http://fr.wikisource.org/wiki/Guerre_aux_d%C3%A9molisseurs.

17. A. de Zabaleta, “Arquitectura”, *No me olvides*, 11-12, julio de 1837. Cfr. en I. Henares, J. Calatrava, *Romanticismo y Teoría del Arte en España*, Madrid, Cátedra, 1982, p. 157.

18. F. A. R. de Chateaubriand, Vizconde de, *Génie du christianisme, II*, París, Garnier-Flammarion, 1966.

y esparcidos despojos”, siguiendo las palabras de otro de nuestros autores más representativos, José Caveda, no podían seguir permaneciendo “abandonados a la indiferencia y el olvido”¹⁹.

La cercanía de estos teóricos a la fe cristiana los hacía pensar en las ruinas como una materialización de las agresiones contra la Iglesia, criticando con gran persistencia los destrozos provocados por las desamortizaciones durante la primera mitad del siglo XIX²⁰. Para estudiosos como Ramón Vinader, hermano jesuita además de arqueólogo, un ser humano no podía disociarse en creyente y en esteta ante semejantes sacrilegios:

Al escribir estas líneas resuenan en nuestros oídos los golpes de la piqueta demolidora de la revolución, y vemos caer á pedazos monumentos preciosos, ricos tesoros, admirables obras que parecían destinadas á atestiguar á los siglos venideros la fe, el sentimiento y el saber de nuestros mayores, al propio tiempo que las grandezas y las glorias de España. Los corazones que no laten por el sentimiento religioso, tampoco palpitan por el sentimiento artístico; que si este les moviera, fácil sería que hubiesen llegado al conocimiento de las santas verdades por el camino de las incomparables bellezas.²¹

A juicio de Vinader estas órdenes de demolición las tenía que haber firmado una mano “que si no fuera de un Atila temblaría de seguro”²². Estas disquisiciones, tomadas como panfletos de una campaña que apostaba por la intervención directa en los templos en ruinas para devolverles su antiguo esplendor, se encuentran más cerca de Viollet-le-Duc y sus seguidores que de Ruskin, pese a que se sigan recreando en su decadentismo por considerarlo una fuente inagotable de evocación romántica. Los estudios científicos de los arqueólogos, como deducimos de su lectura, no impiden que las ruinas continúen viéndose de una manera mística [Fig. 2]. La reconciliación de estas dos corrientes es uno de los presupuestos más destacables de nuestros autores, algo que no se había dado en Francia y en Inglaterra con tanta precisión como la que encontramos en sus testimonios.

De esta manera, José Caveda, Antonio de Zabaleta, Ramón Vinader y tantos otros pensadores que siguieron su misma estela, como Rafael Mitjana de las Doblas, Cipriano Muñoz y Manzano y el Marqués de Monistrol, recogieron el testigo de lo que se había hecho más de medio siglo antes en los países cercanos pero al mismo tiempo aportaron su propia personalidad pu-

19. J. Caveda, *Ensayo histórico sobre los diversos géneros de arquitectura empleados en España desde la dominación romana hasta nuestros días*, Madrid, Imprenta de Santiago Saunaque, 1848, pp. 6-7.

20. Para profundizar en los aspectos relacionados con los daños que causaron estas desamortizaciones en las diferentes provincias de Castilla y León, consultar G. Rueda Hernanz, *La desamortización de Mendizábal en Valladolid (1836-1853): transformaciones y constantes en el mundo rural y urbano de Castilla la Vieja*, Valladolid, Institución Cultural Simancas y Diputación Provincial de Valladolid, 1980.

21. R. Vinader, *Arqueología cristiana española: nociones de las arquitecturas bizantina, gótica, mudéjar, y del Renacimiento, aplicadas á los templos de España*, Madrid, Imprenta a cargo de D. Antonio Pérez Dubrull, 1870, pp. 5-6.

22. R. Vinader, *op. cit.*, p. 7.

ramente española. A ellos se les debe agradecer que muchas de las construcciones que se habían visto más deterioradas, prácticamente saqueadas en las décadas anteriores, no se convirtieran en escombros sin que pudiera hacerse nada por su recuperación. De la Catedral de León a San Miguel de Mediavilla, cualquier vestigio de la Edad Media tan mitificada por los románticos adquirió un relieve del que había carecido hasta entonces, adoptándose como un escenario perfecto para sus evocaciones:

Os falta ver ese color amarillento e indefinible, que imprime el aliento de los siglos; el aspecto solemne y monumental que presentan las obras en su sagrada ancianidad, el vapor de misterio e idealidad, el prestigio vago y romanesco que circunda a esos vestigios del pasado, a esos recuerdos solitarios y elocuentes de las generaciones que ya no son, a esas páginas simbólicas que encierran en el polvo de su olvido muchos de los dolorosos pasos de la humanidad en su secular y tempestuoso camino. Nada de esto veis con los ojos del alma, con el lente de la inspiración, y no podéis comprender, ni hallar, ni ver lo que dice y significa ese testigo centenario y mudo, cuya modesta cruz prevalece sobre las arrogantes fortunas de los siglos.²³

23. V. García Escobar, "El Templo de San Miguel de Media-Villa", *Semanario Pintoresco Español*, 9, 1851, p. 67.

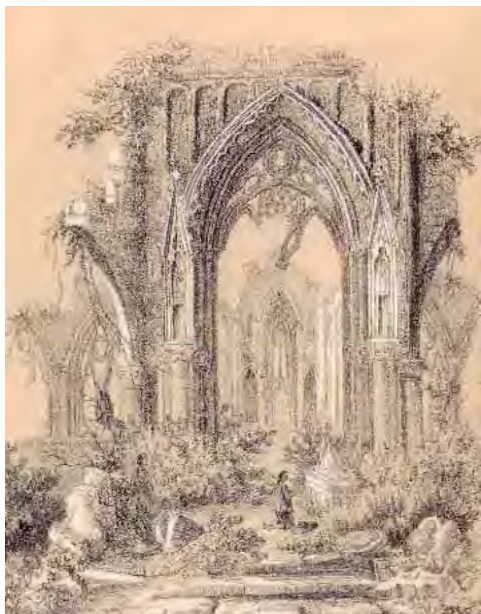


Fig. 1. Francisco Javier Parcerisa Boada, *Iglesia en ruinas*, 1856. Museo del Romanticismo



Fig. 2. Cecilio Pizarro, *La capilla de Santa Quiteria*, 1846. Museo del Romanticismo



XVIII CONGRESO C.E.H.A.
Mirando a Clío. El arte español
reflejo de su historia.

LAS ESPECULACIONES SOBRE LA RUINA GÓTICA EN LA ESPAÑA DEL SIGLO XIX: VALORACIÓN DE LOS AUTORES DEL ROMANTICISMO PLENO

MARÍA VICTORIA ÁLVAREZ RODRÍGUEZ
UNIVERSIDAD DE SALAMANCA

La revalorización de la **Edad Media** que comenzó a darse en Europa desde mediados del siglo XVIII, y que alcanzó su mayor desarrollo durante las primeras décadas del XIX, es seguramente uno de los puntos clave a la hora de estudiar los presupuestos del Romanticismo. Hasta entonces "gótico" había sido considerado como un sinónimo de "bárbaro", algo peyorativo por encontrarse al margen de las estrictas normas clásicas. No obstante, la crisis de la razón que se produjo al final de la Era de las Luces, unida al deseo de pintoresquismo, al creciente nacionalismo y al exotismo que pretendía alejarse de la realidad, consiguió que los ojos de los jóvenes artistas se volvieran hacia unas manifestaciones artísticas que habían sido denostadas hasta entonces. Hay abundantes ejemplos de esta revivida de las catedrales góticas en la literatura del momento, con casos tan paradigmáticos como *Notre-Dame de Paris* de Victor Hugo. También la restauración de construcciones como la Catedral de Estrasburgo, y proyectos más modernos como el Parlamento de Londres, muestran cómo los jóvenes arquitectos trataban de seguir los pasos de sus predecesores medievales.

La pasión por las **ruinas** había sido asimismo uno de los rasgos distintivos de la cultura de la Ilustración, aunque experimentó un importante cambio a medida que avanzaba el siglo XIX. La fiebre arqueológica por las grandes construcciones de la Antigüedad, de la que dejaron constancia las excavaciones realizadas en ciudades como Pompeya y Herculano, no tardó en ser sustituida por un creciente medievalismo que prefería centrarse en cementerios, alhambas y catedrales. Los rascos caídos en tierra de los edificios góticos se formaron como una metáfora de la caducidad de la vida, la fugacidad de la belleza y, a menudo, la decadencia religiosa que se estaba dando en toda Europa. Tenemos abundantes ejemplos de estos *momento mori* de la mano de pintores como Caspar David Friedrich, cuyo misticismo nos puede servir para comprender hasta qué punto los jóvenes artistas del Romanticismo encontraban evocadoras estas ruinas del pasado. No obstante, también se dieron diferencias de opiniones al respecto: mientras que algunos autores franceses como Viollet-le-Duc apostaban por una intervención activa en las ruinas, devorándoles un aspecto pasivo "qui peut revivre, jamais existe à un moment donné", otros autores ingleses, como John Ruskin, sostenían que era "imposible, au impossible, to raise the dead, to restore anything that has ever been, great or beautiful in architecture". Ambas corrientes se volvieran a dar entre los autores españoles de la segunda mitad del siglo XIX considerados más cercanos a los presupuestos del Romanticismo.

Tuvo que esperar varias décadas para que en **España** se asimilaran estas teorías tan modernas. La complicada situación política, económica, social, cultural y moral que atravesaba el país no permitió la adopción de los modelos europeos hasta mucho más adelante. Se suele fechar la fecha de 1835 como la del inicio del Romanticismo en España, una vez dejados atrás el reinado de Fernando VII y la convulsiva coronación de su corte ante cualquier corriente procedente del extranjero. A los autores anteriores a esta fecha se les suele considerar exponentes del llamado Neoclasicismo romántico, o más sencillamente, **prerrománticos**, ya que se seguían manteniendo fieles a los cánones clásicos para al mismo tiempo introducir algunos novedades, como la valoración de las ruinas medievales, que acabaron siendo más propias del Romanticismo. Aunque algunos siguieran filmando a la arquitectura gótica de "sencillo y grosero mequetrefe", como Geni Bermúdez, o de "depravación y corrupción de la arquitectura antigua greco-romana", como Hosián, sus estudios se convirtieron en las piedras angulares sobre las que se sustentaban los de sus sucesores. Con la regencia de María Cristina de Borbón y el



Fig. 1. Francisco Javier Párrizas Domela. Iglesia en ruinas. 1836. Museo del Romanticismo.

reinado de Isabel II se propició un ambiente general mucho más adecuado para la valoración de las construcciones de la Edad Media; el mayor aperturismo político permitió la asimilación de las teorías de los autores extranjeros, y lo mismo sucedió con las influencias procedentes en su mayor parte de Francia que travesaron con algo los exilados durante el reinado de Fernando VII. Por otra parte, la renovada religiosidad del momento vio en las catedrales góticas la imagen paradigmática del arte cristiano, lo que se materializó en numerosas empresas arquitectónicas que pretendían seguir la estela de los constructores medievales. Es la época del Historicismo, propagado en gran medida gracias a publicaciones periódicas como *Recuerdos y bellezas de España y España artística y monumental*. Los grabados que solían acompañarlas, en muchas ocasiones representando construcciones casi destruidas, concenaron a la sociedad para intervenir de manera activa en la conservación de lo que así se mantenía en pie. Artistas como Parcerisa (Fig. 1) y Fizarro (Fig. 3) representaron asimismo en sus bellas ruinas de edificios ruindados un misticismo muy propio de los románticos.

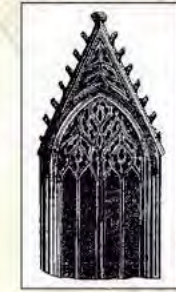


Fig. 2. Ejemplo arquitectónico de Ramón Vindel del estilo flamboyant que algunos escritores españoles han llamado flamboyant. 1870.

Zabala, "una planta indígena tan preciosa, filosófica y legítima en el suelo que la dio origen o la adoptó". El nacionalismo también la tomó como su emblema, tal y como se había hecho en la mayor parte de los países europeos. De esta manera las ruinas se convirtieron en un objeto de estudio, sin desprenderse por ello de la capacidad evocadora que tanto valoraban los poetas del Romanticismo. Los "ruindados y esparcidos despojos", como los definió José Cayula, no podían permanecer más tiempo "abandonados a la indiferencia y al olvido". La cercanía de estos autores a la fe cristiana les hacía pensar en las ruinas como una materialización de las agresiones contra la Iglesia, criticando especialmente los destrozos provocados por las desamortizaciones. Para estudiosos como Ramón Vinader un ser humano no podía dissociarse en creyente y en esteta a la hora de admirar un edificio religioso: "Los corazones que no laten por el sentimiento religioso tampoco palpitan por el sentimiento artístico; que si éste los moviera, fácil sería que hubiesen llegado al conocimiento de las santas verdades por el camino de las incomparables bellezas". A su juicio las órdenes de demolición tenían que haber sido firmadas por una mano "que si no fuera de un Atón también lo de seguro". Venos por lo tanto que estas disquisiciones, acompañadas a menudo por ejemplos arquitectónicos como la ruina que presentamos a la derecha, del mismo Vinader (Fig. 2), se erigieron como auténticos parhijos de una campaña que apostaba por la intervención directa en las construcciones en ruinas para tratar de devolverles su antiguo esplendor. En este sentido, los planteamientos de los autores españoles se encuentran más cerca de lo promovido por Viollet-le-Duc y sus seguidores que por Ruskin. Es hasta cierto punto lógico, pues coincidían con la aprobación de los arquitectos franceses que la política de no intervención de Inglaterra a 1862 respecto a la ruina mantuviese en el plano de lo histórico. Había que devolverles su antiguo esplendor a las obras de la Edad Media, pero sin dejar de verlas como una fuente inagotable de misterio. Esta reconstrucción de ambas corrientes seguramente sea lo más destacable de nuestros autores, algo que no se había dado en Francia y en Inglaterra con tanta claridad como en España. Así, José Cayula, Antonio de Zabala, Ramón Vinader, Rafael Mirjan de las Dobladas, Cipriano Muñoz y Matuzano, el Marqués de Ministrel y tantos otros pensadores se cuentan necesariamente entre los responsables de que la arquitectura gótica española pasara a estar en un merecido primer plano, y de que se salvara de una destrucción completa a tantas construcciones dignas de admiración que corren el riesgo de convertirse en ruinas



Fig. 3. Cecilio Fizarro. La capilla de Santa Catalina. 1836. Museo del Romanticismo.

BIBLIOGRAFÍA:
- J. Cayula, *Disquisiciones históricas sobre las alteraciones generadas en arquitecturas empleadas en España desde la dominación romana hasta nuestros días*, Madrid, Imprenta de Sanz y Sanz, Sarratón, 1845.
- J. González-Vasco Buitrago, *Restauraciones monumentales en España durante el siglo XIX*, Valladolid, Anibola, 1906.
- J. Ferreres Ouellet, *El arte de las catedrales góticas en España en la segunda mitad del siglo XVIII*, Granada, Universidad de Granada, 1977.
- J. Gudiño y Hernández, "Las revistas románticas españolas y su visión del patrimonio arquitectónico", *Complutum* nº9 Madrid, 1998, pp. 234-254.
- C. Murray, *Encyclopedia of the Romantic Era, 1789-1830*, II, Nueva York, Routledge, 2003.
- N. Foster, *Ruskin and Viollet-le-Duc: Englishmen and Frenchmen in the Appreciation of Gothic Architecture*, Londres, Thames & Hudson, 1969.
- J. Ruskin, *The Seven Types of Architecture*, Londres, Smith, Elder & Co, 1849.
- P. W. Silver, *Ruin and Revivalism: Reconstructing Romanticism in Spain*, Middletown, Vanderbilt University Press, 1997.
- R. Vinader, *Arquitectura neoromántica: ruinas y de las construcciones flamboyantes, Gótico, medieval y del Neoromanticismo aplicadas a los vestigios de España*, Madrid, Imprenta de Alonso Pérez Dalmás, 1870.
- E. F. Viollet-le-Duc, *Le dessin des constructions gothiques*, Paris, Meline, 1979.
- A. de Zabala, "Arquitectura", *No me olvides*, nº9 11-12, julio de 1837.

El papel de la arquitectura en el sueño y la importancia del sueño en la arquitectura del siglo XVI: Francesco Colonna y Diego de Sagredo

ANA ISABEL CORREIA DE QUEIRÓS¹
Universidade do Porto

Resumen: En el último año del siglo XV se publica la *Hypnerotomachia Poliphili* en suelo italiano, dos décadas y medio más tarde un innovador tratado de arquitectura es publicado en Toledo. No obstante la distancia coyuntural entre la Venecia republicana de Colonna y la España imperial de Sagredo nos encontramos delante de una misma concepción antropocéntrica del Universo, que cabe a la arquitectura manifestar en términos físicos y simbólicos, planteando los principios racionales que la naturaleza ofrece. Esto acarrea una crítica a los maestros coevos, una revisión del estatuto de lo arquitecto, y a reflexiones de orden filosófica y ética, valores que la verdadera arquitectura no puede rechazar. Ideología que es celebrada en la teoría artística de ambos y conoció aplicación práctica en el arte española del siglo XVI. Las dos obras contienen esa esencia humanista de precedencia racional del hombre al cual el arte debe indicar el camino de la felicidad.

Palabras-clave: Renacimiento, Sueño, Creación, Arquitectura, Representación

Abstract: *In the last year of the 15th century Hypnerotomachia Poliphili is published in Italy, two and a half decades later an innovator architecture treatise is published in Toledo. In spite of political and social dissimilarities between the republican Venice of Colonna and the imperial Spain of Sagredo we find ourselves before the same anthropocentric idea of the Universe, which is the architecture due to express in physical and symbolic terms, suggesting the nature's rational principles. This subject implies a critic of the contemporary masters, a review of the architect's status, and reflections about philosophical and ethic issues, values that the true architecture can't ignore. This ideology is celebrated in the artistic theory of both authors and had practical application in Spanish art of the 16th century. Both works share the same humanist essence of man's rational precedence to whom the art must point the path to happiness.*

Key-words: Renaissance, Dream, Creation, Architecture, Representation

Em 1499, Aldus Manutius, publica em Veneza, uma das mais curiosas e divulgadas obras do Renascimento italiano, da autoria de Francesco Colonna²: *Hypnerotomachia Poliphili, ubi humana omnia non nisi somnium esse docet. Atque obiter plurima scitu sane quam digna*

1. Bolseira da Fundação para a Ciência e a Tecnologia.

2. É amplamente sabido que se questiona esta paternidade, tendo surgido recentemente como hipótese de trabalho a autoria de Leon Battista Alberti na obra de: L. Lefaivre, Leon Battista Alberti's *Hypnerotomachia Poliphili*: Re-Cognizing the Architectural Body in the Early Italian Renaissance, U.S.A., 2005. A questão não é nova, parece nunca ter existido unanimidade quanto à personagem de Francesco Colonna. Uma vez que não consideramos este

commemorat. Num tom de romance erótico, indica o sonho como via para o conhecimento da natureza humana. Uma natureza dual, tendente ao privilégio dos sentidos sobre a razão, teoria que o autor expõe ao longo do seu percurso onírico pela lição da Antiguidade Clássica. Tal como o título da obra declara: todas as coisas humanas não passam de quimeras, contudo merecem ser evocadas. Esta luta onírica desenha um indivíduo constantemente deslumbrado por realidades voluptuosas de cuja reabilitação a própria razão desiste³. A essa obstinação que enfraquece o génio humano, objecta à produção racional e mancha a vida de efemeridade, o autor opõe a lição divina que se expressa sob a forma de arte a qual possui carácter perene⁴.

A mundividência subjacente a esta ideologia, profundamente enraizada na filosofia neoplatónica de Marsilio Ficino, projecta-se na Serenissima República de Veneza do final do século XV. Pressente-se igualmente no primeiro quartel do século XVI na Espanha Imperial de Carlos V. Assim comprova a publicação, em 1526, das *Medidas del Romano*, em Toledo, de autoria de Diego de Sagredo. Uma obra sob a forma clássica de diálogo, de perfil técnico, cujos principais pontos de referência são o *De Architectura* de Vitruvius e o *De Re Aedificatoria* de Alberti, cujo público imediato é constituído pelos oficiais mecânicos. Como conclui José Cortés⁵, este não é “..un tratado de arquitectura total o de construcción...”, alheando-se das questões geográficas, funcionais e espaciais, cinge-se basicamente aos elementos arquitectónicos para os quais pretende estabelecer normas tão precisas quanto possível. Consubstancia-se numa insistente exposição da perfeita composição da ordem arquitectónica, uma das suas diversas singularidades. Somos compelidos a expor dois argumentos em favor desta opção de Sagredo: em primeiro lugar, é necessário perceber que grande parte das obras deste período não eram construídas de raiz e necessitavam apenas de ser nobilitadas, mesmo em Itália generaliza-se um movimento de fachadismo de que citamos como exemplo a fachada de Santa Maria Novella, em Florença, da autoria de Alberti; em segundo lugar, a sua obra é verdadeiramente inovadora ao assemelhar-se a um dicionário de termos arquitectónicos. A restrição temática contrasta com a enorme importância da mesma, é

ponto essencial à presente exposição aceitamos, sem nos embrenharmos nas questões de proveniência e biografia, a autoria de Colonna, a quem nos referiremos daqui em diante como o autor da *Hypnerotomachia Poliphili*. Ainda assim, na citação da obra não podemos atribuir-lhe a responsabilidade porque não existe menção do seu nome na edição original que é a que utilizamos.

3. Vide *Infra*, nota 39.

4. Poliphilo sabe que as obras são de mão humana, apenas nega a sua autoria face à ignorância e inaptidão dos mestres contemporâneos. Posteriormente afirmará a necessidade de submissão às regras racionais que permitem atingir aquele nível de perfeição que observa. “*lustissimamente se potrebbe concedermi licentemente de dire, che nel universo mundo unque fusseron altre simigliante magnificentissime opere, né excogitate, né ancora da humano intuito vise. Che quasi diciò liberamente arbitrarei, che da humano sapere et summa et virtuosa potentia, non aptamente simile insolentia di aedificatura et artificii potersi excitare, né di invento diffinire.*” *Hypnerotomachia Poliphili*, ubi humana omnia non nisi somnium esse docet. Atque obiter plurima scitu sane quam digna commemorat, Veneza, 1499, fl.16. Esta primeira edição não se encontra paginada, uma vez que o método de paginação à altura era o fólio optamos por utilizar esta forma, atribuindo o número 1 à primeira página escrita da obra, de molde a criar uma referência correcta para a fácil consulta das matérias citadas.

5. J. Cortés, *Medidas del Romano: Fuentes y Teoría*, Universidad Complutense, Madrid, 1985, p. 503.

um género que se cria como atestam, depois das Medidas del Romano, outros tratados dedicados exclusivamente ao tema como as Regole generali di architectura sopra le cinque maniere de gli edifici de Serlio ou as Regole delli cinque ordini d'architectura de Vignola, entre tantos outros produzidos praticamente em todos os países da Europa.

Difícilmente duas obras poderiam parecer mais distantes em género, estrutura, conteúdo e finalidade. Todavia saltam à vista diversas semelhanças que nos permitem enquadrá-las, com idêntica qualidade, no programa cultural do humanismo: a reverência pela Antiguidade, o pessimismo face à produção artística *moderna* por oposição ao modo *romano*, a valorização do estatuto do arquitecto⁶, a opção pelo vernáculo em detrimento do latim⁷, a prodigalidade na descrição fiel e minuciosa das realidades, o conhecimento baseado na observação, o espírito enciclopédico. Contudo a mais relevante das similitudes é a partilha de uma cosmogonia para a representação da qual a arquitectura possui os meios.

A *Hypnerotomachia*, como o próprio vocábulo revela, tem por tema principal a luta que o homem trava consigo mesmo, imposta pela sua dualidade corpo/alma, na condição de intermediário entre o Mundo Natural e Deus, que o eleva à qualidade de centro do universo. Todo o discurso de Poliphilo pretende reflectir a perspectiva neoplatónica do desconforto da alma humana no seu cárcere físico, compelida a viver num permanente estado de delírio onírico, padecendo de uma *nostalgia infinita*⁸ que só a morte pode apaziguar ao permitir o regresso da alma ao mundo inteligível. Neste constante duelo entre o apelo fisiológico e a razão, o nosso protagonista vai repousando ao ser-lhe dado usufruir de momentos de pura contemplação. Esses instantes sucedem na presença das obras de arte que lhe interpelam o árduo percurso preenchendo gradualmente o seu “*desiderio de bellezza*”⁹.

Poliphilo dá-nos uma clara noção do que representa para o homem a arte, e, muito especialmente, a arquitectura: “...*la vera arte, che discopre la nostra confisa ignorantia, et detestabile praesumptione et publico et damnosissimo errore. Questo e quello chiaro lume que dolcemente ne invita alla sua contemplatione per illuminare gli nostri obscurati ochii. Imperoché niuno si non chi reluctando essa refuge caeco rimane cum gli aperti ochii. Questa è quella che accusa la nephanda avaritia, rapace et consumptrice di omni virtute, vermo rosicante il core continuamente di chi è suo captivo, malecicto obstaculo et obice ad gli dispositi ingegni, nemica mortale dilla bona architectura. Idolo execrando dil praesente saeculo, tanto indigno et damnosamente venerato.*”¹⁰ A comparação estabelecida neste trecho deixa claro que não se trata da arquitectura em geral, mas daquela que é considerada modelo universal: a Antiguidade Clássica, sinónimo de racionalidade e, consequen-

6. Vide Infra, nota 24.

7. É importante realçar este facto, uma vez que o tratado de Diego de Sagredo foi a primeira obra de arquitectura publicada numa língua vernácula que não o italiano, o que constitui outra das originalidades deste tratado.

8. E. Panofsky, Estudos de Iconologia, Lisboa, 1986, p.124.

9. *Ibidem*, p.126.

10. Hypnerotomachia Poliphili..., *op. cit.*, fl.29V.

temente, de beleza suprema, por oposição à produção dos “*moderni idiote*”¹¹ acusados de desconhecer as normas da boa composição. Estas normas eram genuinamente dominadas pelos artistas clássicos, contudo “...*por falta delas... han cometido y cada dia cometen (os oficiais) muchos errores de disproporción y fealdade en la formación de las basas y capiteles y piezas que labran*”¹².

Colonna e Sagredo concordam plenamente quanto ao valor da sabedoria clássica e à inabilidade dos seus contemporâneos que lavram ao *moderno*. A explicação para estas duas questões reside na mesma solução: a observação da natureza que contém em si todas as regras de proporção e ordem. Vejamos com Poliphilo “... *quale ragione hano li caecutienti moderni da sé existimantise nell'arte aedificatoria non sapendo che cosa si sia?(...) nelle sue false aedicule(...) regulano, dehonstando le parte dal medio procedente, negligenti di quella che la natura indicando insegna.*”¹³ A aprendizagem é, no entanto, tão mais simples quanto foi providenciada ao artista uma síntese perfeita dessa mesma natureza. Atentemos nas palavras de Sagredo: “*Conclusion muy averiguada (...) entre los filosofos: ser el hombre de mayor y mas complida perficion de todas las criaturas por tanto le llamaron Microcosmo que quiere dezir menor mundo: porque ninguna cosa ay tan subida y estimada en el mundo que en el hombre no se halle.*”¹⁴ Este reconhecimento de si próprio como o ser mais perfeito da Criação – integrando a natureza e partilhando da essência divina – conduz à consciência de que lhe é possível dominar a natureza, moldá-la à medida das suas expectativas e necessidades, à sua imagem e semelhança num acto de criação cuja expressão mais pura, que mais o aproxima do *Intellectus Divinus*¹⁵ e o distingue de todas as outras espécies, é a arte.

A arquitectura, quando verdadeiramente digna desse nome e preenchendo devidamente a sua função, deve ser produto de um processo de abstracção, reportar a regras racionais, sob pena de constituir uma monstruosidade: “... *nel humano corpo una qualitate dal altra discorde, la aegritudine accede, perche la convenientia non si ritrova in amicitia dil composito. Et gli accidenti al loco dovuto non essendo concinnamente distributi sequita deformitate. Cusi ne piu ne meno dissona è quella fabrica et inferma, ove non si trova debita harmonia et commudolato ordine. (...) Imperò el sapientissimo maestro nostro al bene partecipatamente proportionato, et decoramente vestito corpo humano assimiglia lo aedificio.*”¹⁶ Esta concepção antropomórfica demonstra-se plenamente apreendida no palácio imperial de Carlos V, em Alhambra, através do uso do género das ordens arquitectónicas para distinguir a ala feminina da ala masculina, com recurso ao jónico e ao dórico respectivamente, subsidiadas pelos temas iconográficos, seguindo a prescrição de Sagredo¹⁷.

11. *Ibidem*, fl.27.

12. D. Sagredo, *Medidas del Romano*, s.l., 1549, fl.1V. Tal como acontece com a *Hypnerotomachia Poliphili* também o tratado de Sagredo não se encontra paginado pelo que optamos pela mesma solução para ambas *vide Supra*, nota 3. Neste caso fizemos corresponder o primeiro fólio à dedicatória da obra.

13. *Hypnerotomachia Poliphili...*, *op. cit.*, fl.29V.

14. D. Sagredo, *op. cit.*, fl.4V.

15. E. Panofsky, *op. cit.*, p.124.

16. *Hypnerotomachia Poliphili...*, *op. cit.*, fl.27.

17. D. Sagredo, *op. cit.*, fls.10-11V e 25-25V, que faz um tradução muito aproximada de Vitruvius, *Tratado de Arquitectura*, Lisboa, 2006, pp. 143-144.

A exigência de proporção e ordem implica conhecimentos vastos no campo das artes liberais, Vitruvius havia explicado com clareza a importância dos vários saberes para a formação do arquiteto, nomeadamente: o desenho¹⁸; a geometria¹⁹ – disciplina fundamental à perspectiva; a aritmética²⁰ – que Sagredo aponta como base do pensamento racional²¹; e a música²² pois tal como a harmonia está para ela, causando o deleite, a proporção está para a arquitetura²³. A reforçar a ideia do trabalho puramente intelectual do arquiteto, Sagredo enuncia, como o teórico romano, a necessidade de conhecimentos de filosofia²⁴. A realização do trabalho manual ou mecânico encontra-se, por isso, entregue aos oficiais mecânicos cujas mãos são as ferramentas do arquiteto²⁵. A respeito deste assunto Poliphilo expressa uma opinião mais contundente: “*Questo è che ottimamente primo ad isso s'appertene il solido disponere, et nell'animo definire (come sopra dicto fui) dila universale fabrica, cha gli ornati. Gli quali sono accessori al principale. Dunque al primo, la foecunda peritia di uno solamente si richiede. Ma al secundo molti manuali, overo operatori idiote (chiamati dagli Graeci Ergati) necessarii concorreno. I quali (come dicto è) sono gl'instrumenti dillo Architecto.*”²⁶

A análise formal e geométrica que origina a anterior reflexão recai sobre um portal tomado como uma súmula das normas arquitectónicas, ou seja, privilegia-se a ordem como elemento regulador da boa composição meio por excelência para a compreensão do edifício cujo valor intrínseco reside nas formas puras e do qual a narrativa alegórica é um simples complemento. Impõem-se duas constatações: está implícito um inovador conceito de decoração que passa à categoria de acessório, afastando pintores e escultores do processo criativo²⁷; encontra justificação

18. “...a fim de que disponha da capacidade de mais facilmente representar a forma que deseja para as suas obras, através de modelos pintados.” Vitruvius, *op. cit.*, p.31.

19. Porque “*Em primeiro lugar, logo a seguir às linhas rectas, ensina o uso do compasso, com o qual muito mais facilmente se efectuam as representações gráficas dos edificios nos seus próprios locais, juntamente com a ajuda dos esquadros, dos níveis e dos direccionamentos de linhas. Em segundo lugar, porque, através da óptica, se orientam correctamente os vãos de iluminação ...*” *Ibidem*.

20. Através da qual “...se define a lógica das medidas...” *Idem*.

21. O autor faz menção de uma história acerca de Platão a quem teriam perguntado “*Porque el hombre es animal tan sábio*” ao que o filósofo terá respondido “*Porque sabe contar.*” D. Sagredo, *op. cit.*, fl.6V.

22. “...para dominar as suas leis harmónicas.” Vitruvius, *op. cit.*, p.33.

23. L. Da Vinci, Notebooks, New York, 2008, p.179.

24. D. Sagredo, *op. cit.*, fl.7.

25. *Ibidem*. Esta nossa constatação não é nova, J. Cortés, *op. cit.*, p. 97, observou que a frase utilizada por Diego de Sagredo “*sus herramientas son las manos de los oficiales mecánicos*” era uma transcrição literal da expressão de Alberti “*fabri enim manus architecto pro instrumento est*” e que a mesma ideia de submissão dos oficiais mecânicos ao arquiteto surgia na *Hypnerotomachia*, colocando os primeiros como servidores do segundo.

26. Hypnerotomachia Poliphili..., *op. cit.*, fl.24.

27. Sobre este novo conceito de decoração *vide* L. Benévolo, Introdução à arquitectura, Lisboa, 2007, pp.154-156. Contudo, é necessário sublinhar que Sagredo não vai tão longe, não fosse o seu instruindo um pintor e ele próprio versado em arquitectura efémera.

a especificidade das *Medidas* no que concerne à valorização da ordem arquitectónica em detrimento das questões espaciais.

Abrimos aqui um parêntesis porque não é lícito dizer que as questões espaciais tenham sido radicalmente relegadas por Diego de Sagredo, somente não constituem o tema central da sua obra. Não se imiscui porém de mencionar as formas perfeitas que haviam sido preferidas na Antiguidade Clássica e que estas se encontram naturalmente no homem: o círculo e o quadrado. Poliphilo é mais generoso na descrição da variedade dos espaços arquitectónicos, mas nem por isso se detém nas questões espaciais, à excepção do templo circular de Vénus. Entre as plantas que descreve estão as termas de planta e cobertura octogonal, o palácio quadrado da Rainha, e a estrutura hexagonal coberta em baldaquino.²⁸ O espaço não passa de um modelo ideal restrito ao seu carácter antropomórfico. A conjugação destas espacialidades ideais pode, contudo, atingir um profundo carácter simbólico como sucede no, já mencionado, palácio imperial de Carlos V, que agrega o palácio de planta quadrada, o original pátio circular e a capela hexagonal denotando um perfeito entendimento e uma reflexão crítica sobre a questão da *giusta misura*.

A manifesta a obsessão com a *diathesis*²⁹ e o *decor*³⁰ vitruvianos não são apanágio da descrição daquele portal, nunca o autor descreve a composição de um edifício sem enumerar um a um, e pela disposição canónica, os elementos que compõe a ordem arquitectónica. Este rigor é a essência do tratado de Sagredo. O reiterado cuidado prende-se com ideia veiculada pelos eruditos do Alto Renascimento de que a ordem geométrica equivale à virtude moral³¹ e é ilustrada na *Hypnerotomachia* pela metáfora do Labirinto. Este Labirinto, cuja representação gráfica surge na tradução francesa de 1600³² como uma cidade fortificada, é constituído por sete círculos concêntricos que ligam as diversas torres num crescendo de virtudes iniciadas com a beleza física e terminam nos valores de fé, castidade e amor. Aproxima-se do significado das cidades utópicas do Renascimento: “*a geometria dos architectos de utopias ... Deve fazer da cidade ideal uma imagem do cosmos e reflectir a sua soberana harmonia.*”³³

Sagredo inaugura o seu tratado em torno de dois temas ligados a essa dimensão ética: o trabalho e a morte. Estes assuntos não são abordados de forma passiva, pelo contrário, o autor cria um espaço de debate para transmitir ao leitor as perspectivas da época sobre os dois tópicos.

Picardo diz a Tampeso em tom de suave repreensão: “*Sempre que te vengo a ver te tengo de hallar/ o estudiando: o debuxando: o traçando: bien seria tomasses algunos ratos de plazer... la mucha continuacion de estudio engendra melancolia: y la mucha melancolia incita e mueve*

28. Deixa-nos a impressão de intentar levar a questão espacial mais longe ao indicar as formas octogonal e hexagonal numa alusão à questão da quadratura do círculo, não existe todavia nenhuma indicação textual desse intento.

29. Vitruvius, *op. cit.*, p.37.

30. *Ibidem*, p.39.

31. J. Nevile, *The Eloquent Body*, Indiana, 2004, p.119.

32. B.Verville, *Le Tableau de Riches Inventions, Songe de Poliphile*, Paris, 1600, fl.42V.

33. J. Delumeau, *A Civilização do Renascimento*, Lisboa, 2004, p.309.

enfermedades...³⁴ A esta observação responde Tampeso: “...la buena vida hade ser de su principio exercitada en trabajos: diziendo que son principal fundamento de continencia: guion e vadera de toda honestidad y virtud.”³⁵, continuando a sua argumentação afirma que “...las fortunas se deven caçar con el trabajo: y que el trabajo es padre de la gloria.”³⁶ e “que todas las cosas se pueden alcançar con trabajo y diligencia.”³⁷

A Poliphilo, guiado pela Razão e pela Vontade na sua jornada ao encontro da rainha Telosia (o fim último), são feitas inúmeras advertências acerca do valor do trabalho³⁸. Uma das três portas do palácio da Rainha Telosia é designada por Glória do Mundo, um lugar fervilhante de labor cuja guardiã se designa Glória e as suas acompanhantes Solicitude, Aptidão, Trabalho, Submissão, Constância e Coragem. A Razão aconselha-o: “O Poliphile non ti renresca in questo loco virilmente agonizare. Perche sublata et ammota la fatica, rimane il bene.”³⁹. A Vontade incita-o a visitar uma terceira porta, Mãe do Amor, cuja guardiã responde pelo nome de Veneno d’Amor e as suas acompanhantes Preguiça, Gula, Volúpia, Deleite, Audácia e Hábito. Por sua vez, a Razão adverte-o que todo o encanto do local é falso e efémero instigando no homem os piores e mais vis sentimentos, acabando por consumir integralmente o bem. Contudo a sedução é já irreversível, prevalece a Vontade e a desiludida Razão abandona Poliphilo⁴⁰.

Não é inócua que em ambos os autores o assunto do livre-arbítrio preceda o tema do sepulcro, ou seja, na época entendia-se que a escolha do homem entre as suas duas naturezas determinaria não só a sua glória mortal como influiria decisivamente no juízo final⁴¹, daí os constantes apelos ao trabalho intelectual, à preponderância da razão nas escolhas humanas. Esta linha de pensamento denota o optimismo característico deste período, onde se entende que, munido da razão, o potencial do homem não conhece limites.

Victor Alcaide e Fernando Checa salientam que a par com o monumento equestre se des- envolve a arte tumular, ambos exaltação do herói e da glória, o indivíduo que vence a *Fortuna*

34. D. Sagredo, *op. cit.*, fl.1V.

35. *Ibidem*.

36. *Idem*, fl.2.

37. *Idem*.

38. Entre elas a inscrição *Fatica et Industria* que o inquieta, alega desconhecer o seu significado, e a Razão esclarece-o: “Imperoché nel mundo chi vivendo vole thesoro havere, lassì stare el marcescente ócio, significato per il corporatio, et togli la decorata testa, che è quella scriptura et harai thesoro affatiantise cum industria.” *Hypnerotomachia Poliphili...*, *op. cit.*, fl.67.

39. *Ibidem*, fl.69V.

40. “Logistica cognita la mia iniqua proclinatione succensa de disdegno, voltate le spalle, sospirosa, properamente cursitabonda, uscite fora.” *Hypnerotomachia Poliphili...*, *op. cit.*, fl.70V.

41. A Fortuna é a guardiã do Labirinto de Poliphilo, é distribuída a todos “...sencia respecto di condicione...”, contudo o homem pode contorná-la exercitando desde cedo o corpo e a mente, dedicando-se com prazer e afincado ao estudo e ao trabalho, sem nunca esquecer o valor da fé. *Ibidem*, fls. 63V-64.

através da sua *Virtú*⁴², tal como Poliphilo expusera pela metáfora do Labirinto⁴³. Se o monumento equestre simboliza uma ideia de “...*triunfo del individuo sobre la História*”⁴⁴, o sepulcro deve transmitir e ostentar a *Fama* pois é ela que ditará o seu destino na imortalidade⁴⁵ tal como Tampeso explica a Picardo: “*Los egyptios... escarnecen de los que labran casas para la vida que es muy breve y dexan de labrar sepulturas donde se conserva el cuerpo y se sostiene la fama para sienpre... assi los romanos tenian por mejor la memoria de los mausoleos que hazian a sus capitanes vencedores para mejor perpetuar su fama.*”⁴⁶

Na sua descida aos infernos Poliphilo analisa diversos sepulcros sob a perspectiva clássica do texto do epitáfio na primeira pessoa dirigindo-se directamente ao viajante, contudo a sua leitura já não visa somente, como acontecia na Roma Antiga⁴⁷, reflectir sobre a efemeridade da vida nem representar a identidade e o estatuto do defunto, ela alerta constantemente para os perigos de ceder incontrolavelmente aos desejos humanos⁴⁸. Esta dimensão ética é uma das justificações que Sagredo encontra para a opulência dos sepulcros que não pode considerar vaidade, uma vez que eles “...*allen de que decoran y acrecientan el edificio del templo: despiertan mucho a los que se descuydan dela muerte/ y los provocan a mejorar y corregir su vida.*” porque “*No ay ninguno en esta vida triste tan malo: a quien la presencia de los muertos/ o su memoria no le mueva alguna alteracion en lo mas secreto de sus entrañas.*”⁴⁹

Ao ver a traça do túmulo que Tampeso elabora Picardo faz uma observação curiosa: “*Bien podria passar por retablo.*”⁵⁰. Esta ideia do *sepulcro-retábulo* radica numa tipologia desenvolvida em Veneza, a partir de finais do século XV, cujo sucesso em Espanha é sublinhado por Vitor Alcaide e Fernando Checa⁵¹. Atentemos no facto de que a inclusão do tema do sepulcro nas *Medidas* não tem ligação essencial com o conteúdo técnico do tratado, Tampeso não indica qualquer norma para o seu desenho ou construção, o diálogo centra-se em torno de uma justificação histórica e simbólica da arte tumular. Não podemos por isso alhear-nos das semelhanças desta traça com o portal, já mencionado, da colossal pirâmide com que Poliphilo se depara no início da sua aventura e que introduz na *Hypnerotomachia* os cânones da arquitectura clássica, constituindo a passagem para o mundo onírico tal como o sepulcro simboliza o portal de entrada na imortalidade.

42. V. Alcaide, F. Cremades, *El Renacimiento*, Madrid, 2000, pp.131-140.

43. *Supra*, nota 40.

44. V. Alcaide, F. Cremades, *op. cit.*, p.137.

45. *Ibidem*, p.138.

46. D. Sagredo, *op. cit.*, fl.3.

47. J. Elsner, *Imperial Rome and Christian Triumph*, New York, 1998, pp.145-165.

48. *Hypnerotomachia Poliphili...*, *op. cit.*, fl. 132V e 133. Mencionamos a título de exemplo estes dois epitáfios que louvando a doçura do amor carnal o indicam como motivo de perdição.

49. D. Sagredo, *op. cit.*, fl.3V.

50. *Ibidem*, fl.2.

51. V. Alcaide, F. Cremades, *op. cit.*, p.139.

Podemos então tirar diversas conclusões quanto ao fio condutor que une os dois autores numa mesma concepção antropomórfica do mundo. A arquitectura é uma fonte de prazer estético e de conhecimento que deve exaltar a contemplação e exortar as virtudes humanas. Para preencher essa função não pode continuar imersa na vulgaridade delirante dos mestres contemporâneos, a sua dignidade exige uma articulação clássica, ou seja, racional. Constatam ambos que essa linguagem atingida na Antiguidade é informada pela própria natureza que, além de conter em si toda a ordem e proporção, elaborou delas uma síntese perfeita: o homem que como ser supremo e vinculado a Deus pela alma reúne a perfeição natural e a consciência moral. Contudo para apreender e reproduzir estas regras o arquitecto tem que possuir uma vasta cultura que não lhe permite ocupar-se da realização material, pelo que se diferencia dos oficiais mecânicos enquanto as restantes artes se tornam meras subsidiárias da arquitectura. É de tal forma essencial a função social e cívica da arquitectura que o seu discurso não pode ser interpelado por diálogos paralelos. Nenhum dos dois autores aprofunda as questões espaciais porque é, particularmente, a dimensão ética da arquitectura que pretendem explorar, e essa pode ser assimilada, mormente, pela ordem e disposição correctas dos elementos arquitectónicos. Esta interpretação parece encontrar fundamento nos dois temas fundamentais à compreensão das obras: o trabalho e a morte. O primeiro, que aqui é o esforço intelectual que acrescenta à razão e diminui ao vício, é garante da glória terrena, da afirmação individual, configura um incitamento à vida virtuosa. O segundo, depende totalmente do mérito do primeiro, na medida em a escolha do homem face à sua dupla natureza determinará o resultado do juízo final, e funciona como uma advertência. Em ambos o papel da arquitectura é incontornável ao apresentar-se como modelo de *concinnitas*⁵² e de *venustas*⁵³ analisadas segundo a perspectiva de albertiana.

Bibliografia

● Documentos Impressos

- ALCAIDE, Victor Nieto; y CHECA, Fernando. *El Renacimiento*. Madrid: Ediciones Istmo, 2000. ISBN 84-7090-108-7
- BENEVOLO, Leonardo. *Introdução à arquitectura*. 2ªed. Lisboa: Edições 70, 2007. ISBN 972-44-1399-0
- BRANDÃO, Carlos António Leite. *Quid Tum? O combate da arte em Leon Battista Alberti*. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, 2000. ISBN 85-7041-208-8
- DELUMEAU, Jean. *A Civilização do Renascimento*. Lisboa: Edições 70, 2004. ISBN 972-44-1178-8
- ELSNER, Jas. *Imperial Rome and Christian Triumph*. New York: Oxford University Press, 1998. ISBN 0-19-284201-3

52. "... a arquitectura dos edifícios e da cidade é o texto sensível em que ela (concinnitas) age e educa o cidadão..." C. Brandão, *Quid Tum: O combate da Arte em Leon Battista Alberti*, Belo Horizonte, 2000, p.220.

53. "A venustas traduz a aplicação da virtú no campo da alma e do conhecimento, confere à arquitectura a dimensão espiritual que se reflecte na forma construída e vivida pelos homens." *Ibidem*, p.219.

- LEFAIVRE, Liane. *Leon Battista Alberti's Hypnerotomachia Poliphili: Re-Cognizing the Architectural Body in the Early Italian Renaissance*. Massachusetts: Mit Press, 2005. ISBN 0-262-62195-9
- NEVILLE, Jennifer. *The Eloquent Body. Dance and Humanist Culture in Fifteenth-Century Italy*. U.S.A.: Indiana University Press, 2004. ISBN 0-253-34453-0
- PANOFSKY, Edwin. *Estudos de Iconologia*. Lisboa: Editorial Estampa, 1986.
- SIERRA CORTÉS, José Luís. "Medidas del Romano: Fuentes y Teoría." Tesis de doctorado en Historia del Arte. Universidad Complutense, Facultad de Geografía e Historia, Madrid, 1985.
- VINCI, Leonardo da. *Notebooks*. 2ª ed. New York: Oxford University Press, 2008. ISBN 0-19-929902
- VITRÚVIO. *Tratado de Arquitectura*. 2ªed. Lisboa: IST Press, 2006. ISBN 972-8469-44-6

● Documentos Electrónicos

- Hypnerotomachia Poliphili, ubi humana omnia non nisi somnium esse docet. Atque obiter plurima scitu sane quam digna commemorat* [en línea]. [Veneza]: Aldus Manutius, 1499. Disponible en www:
<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k587910.r=Poliphili.langPT> [Consulta: 27 febrero 2010]
- SAGREDO, Diego de. *Medidas del Romano* [en línea]. [s.l.] : s.n., 1549. Disponible en www:
<http://www.scribd.com/doc/8542565/1549-Sagredo-Medidas-Del-Romano> [Consulta: 2 junio 2009]
- VERVILLE, Beroalde. *Le Tableau de Riches Inventions, Songe de Poliphile*. [en línea]. [Paris] : Matthieu Guillemot, 1600. Disponible en www:
<http://www.bvh.univ-tours.fr/resrecherche.asp?ordre=titre&motclef=poliphile&bvh=BVH&epistemon=Epistemon> [Consulta: 24 setiembre 2009]

Imago Mortis. Retrato de anxeliños

VIRGINIA DE LA CRUZ LICHET
Universidad Complutense de Madrid

Resumen: El retrato fotográfico post-mortem de niños ha sido un género muy recurrente y poco estudiado. En el caso gallego en concreto existen dos tipologías predominantes que vienen a significar dos actitudes enfrentadas del hombre ante la muerte. La imagen del niño difunto equiparada con la de la *Alicia* de Lewis Carroll, pero también aquella asimilada con la de los niños-altar. En todo caso, se trata de una *Imago Mortis*, imagen-muerte, iconos de la muerte, fetiches familiares, estampas santificadas propias de la idea del angelismo adjudicado en particular a la imagen del niño difunto.

Palabras claves: Retrato, Post-mortem, Fotografía, Muerte, Niño

Abstract: *Post-mortem photography of children has been a very recurrent but barely studied genre. In Galicia, particularly, there are two predominant typologies which constitute two opposing attitudes of the man towards death. The image of the deceased child is comparable to that of (Lewis) Carroll's Alice, but also the one that shares similarities with the altar-children. In any case, it is an Imago Mortis, a death image, icons of death, family fetiches, sanctified prints carrying the idea of angelism that is particularly related to the image of the deceased child.*

Keywords: *Portrait, Post-mortem, Photography, Death, Child.*

IMAGEN. Es aquella figura, representación, semejanza o apariencia de algo. Ese algo pasado, copia, doble, otro, ficciones del yo.

IMAGEN. Es una estatua, efigie o pintura de una divinidad o de un personaje sagrado, quizás como un *anxeliño*. Porque qué es un retrato de *anxeliño* sino una imagen sacralizada, fetichizada, una imagen como *re-presentación*, objeto contemplativo, pasado que se hace presente, reiterativo; una imagen como visión, presencia especular, una imagen como apariencia espectral.

IMAGEN. En latín *Imago*. *Imago Mortis* como imagen-muerte, imagen de la muerte, es decir como representación de esa muerte o incluso como imagen muerta.

Toda imagen está muerta, y sin embargo toda imagen hace revivir aquello que representa, en el imaginario de cada uno, como construcción de utopías.

El retrato fotográfico post-mortem de niños se convirtió en una práctica muy asidua en Galicia entre finales del siglo XIX y la década de 1970. Esta costumbre responde a una necesidad vital del hombre enfrentado ante la inevitable desaparición, en estos casos siempre prematura.

¿Qué significado tienen entonces aquellos retratos de niños difuntos? ¿Cuál podría ser su función? Resulta obvio, que en un primer momento, estas imágenes funcionaron como objetos-fetiches para el recuerdo. Sin embargo, su significado va más allá: cada fotografía narra una historia, incluso acaba recreándola una y otra vez. Pero ¿qué historia se puede contar de la vida de un niño? En definitiva, ninguna. Su única historia acaba siendo su propia muerte, lo que certifica su efímera existencia. Es a través del acto fotográfico, la manera en que sus padres pudieron encapsular dicha fugacidad y hacerla así permanente.

Por ello, no es de extrañar que en el siglo de su nacimiento, la fotografía contribuyera en parte a la construcción de utopías, a la creencia de mundos paralelos que se hacían visibles ante el objetivo fotográfico, a la manera de conexión mágica, de contacto metafísico. El acto de abrir la caja daguerriana y descubrir la imagen del otro – el otro como tal o el otro como uno mismo – entre terciopelos acolchados, se convirtió en uno de los momentos de intimidad de mayor intensidad, transportando al visionario a otro lugar: al pasado, lo que fue y se desvaneció poco a poco. De esta forma, la imagen se convierte en un mecanismo para el recuerdo, trayéndolo de forma abrupta a nuestra memoria.

“13 de junio de 1978. Esta mañana, con dificultad y retomando las fotos, conmovido por una donde aparece mamá de pequeña, dulce, discreta al lado de Philippe Binger (Jardín de invierno de Chennevières, 1898). Lloro. Ni siquiera ganas de suicidarme”.¹

Dos años antes de escribir *La Cámara Lúcida*, Roland Barthes perdió a su madre. Su duelo le llevó a teorizar sobre la propia Fotografía. El encuentro con el retrato de su madre se convirtió en ese *punctum*, en una resurrección a través de la imagen viviente de algo muerto, de su apariencia. Si bien la imagen es per sé una primera muerte, entonces la fotografía post-mortem se constituye a la manera de una muerte dentro de otra muerte haciéndonos conscientes, a su vez, de muchas otras fragmentarias. Este tipo de representación surge debido a una necesidad vital, endógena, que se materializa por medio del retrato fotográfico post-mortem.

En el caso de los niños, éste pasa por diferentes tipos de representación dependiendo de la necesidad emocional de la familia. No es de extrañar que en los primeros retratos, estos fueran representados como si estuvieran vivos, en actitud de juego o de reposo. La fotografía no disponía aún de un lenguaje propio y heredó de la pintura este tipo de representación, reproduciendo unas mismas poses y composiciones similares. Sin embargo, podemos encontrar, en el caso gallego, dos tipos muy característicos que acaban por determinar en cada uno de ellos una actitud claramente diferenciada frente a la muerte: el de su negación y el de su aceptación.

1. R. Barthes, “Journal de deuil”, Seuil / IMEC, Mesnil-Sur-L’Estrée, 2009, p. 155.

1. Niños Carrollianos

“Sommeil, dont nous disons qu’il est l’image de la mort, réserve aux esprits inquiets les douloureuses surprises des rêves”² [1925]

La imagen placentera de una niña recostada sobre un sofá y fotografiada por Lewis Carroll produce en nosotros, espectador descontextualizado, una sensación de calma y serenidad ante una escena apacible y delicada. Por ello, la imagen del niño descansado, ocioso, presa del objetivo de la cámara, resulta de lo más convincente en las fotografías post-mortem.

Esta misma impresión la podemos encontrar en los retratos de Maximino Reboredo, de finales del siglo XIX. Revelan una actitud de imponencia y distancia a la vez. Estas imágenes post-mortem de niños rezuman un aire de absoluta solemnidad pero a su vez de una ternura extrema. La idea del sueño, como primera imagen de muerte, edulcorada por el buscado *trompe l’oeil*, se muestra como artificio adecuado para retratar estas muertes tan dramáticas y a su vez tan cotidianas. En esta misma línea, Reboredo las tomó manteniendo la horizontalidad, con ligeros picados que, ya a finales de siglo, se irán haciendo más pronunciados. Al tratarse de un retrato, se solía girar en ocasiones la cabeza del difunto para que éste mirara al objetivo de la cámara. A su vez, la escenografía que rodea al difunto es muy austera y con un predominio del color negro, contrastando así con el blanco del pequeño. De esta forma, el espectador de dicha visión se ve obligado a mantener concentración extrema en la figura representada. Inevitablemente cada elemento acaba destacando el aspecto angelical y la inocencia del niño.

La luz, como elemento fundamental, resalta a través de la figura del pequeño. Sin embargo otros fotógrafos realzarán esa iluminación angelical reemplazando los fondos oscuros por los blancos puros. Quizás este procedimiento resulte menos convincente para el espectador ya que en los retratos de Maximino Reboredo, el contraste entre el fondo y el difunto, le da un aire mucho más trascendental a la imagen.

En la comunidad gallega, el estatus del niño implica una escenificación, no tanto más alegre como declara Allegue, sino menos lúgubre, con una decoración más luminosa, más clara en su conjunto.³ En definitiva el formato apaisado, la escenografía, la pose, todo lleva a recrear esa sensación de sueño apacible, como ficción de una realidad deseada.

Manteniendo esta idea de pequeñas *Alicias* rodeadas por su jardín onírico, otros fotógrafos con lenguajes algo diferentes, mantendrán en muchos retratos esta misma idea. Tomas de perfil, como es el caso de algún retrato de Pacheco, o retratos absolutamente frontales e incluso cenitales y en el exterior, como los de Pedro Brey o José Moreira ya de la primera mitad del siglo XX o incluso los de José Luis Vega de los años cuarenta, dan buena prueba de esa necesidad de repre-

2. R. CREVEL, “Mais si la mort n’était qu’un mot”, L’Échoppe, Paris, 2007, p. 24.

3. G. ALLEGUE, “Galicia: O oficio de vivir. Nenos”, Nigra Imaxe, Vigo, 1997, p. 69.

sentar a estos niños como pequeños *anxeliños* adormecidos sobre grandes almohadones cuyo destino, lo más probable, sea el permanecer en el Limbo.

2. Pequeñas Ofelias. Niños-altar

Asimilados a ángeles adormecidos, poco a poco, estos se van a ver rodeados de mandorlas vegetales y composiciones florales que cada vez irán adquiriendo mayor protagonismo. Los fondos y el decorado se naturalizan y llegan a desbordar la escena. Pequeñas Ofelias emergen a la superficie de ese río de pétalos, como imágenes oníricas en sí mismas. Ficciones, fantasías placenteras para los familiares del pequeño, en estas imágenes se aparta lo macabro, lo lúgubre para dejar sitio a lo paradisíaco, a la luz y el color, a la dulzura e inocencia, a una suerte de aparente felicidad celestial.

Surge el ataúd en la imagen, a la manera de continente de un cuerpo florecido; símbolo a su vez del nacimiento de esa nueva vida. Maximino Reborado lo deja entrever con timidez, mientras que otros, más atrevidos como Pacheco, lo explotarán en sus imágenes hasta sus últimas consecuencias. Embutido en la caja y rodeado de flores, el pequeño se muestra casi imperceptible ante tanto ornamento floral; tan sólo asoman sus manos y su torso, anulando el resto de su pequeño cuerpo sin vida. Se crea entonces una figura etérea, y por lo tanto de lo más angelical.

Asimismo, la incorporación del ataúd en el retrato producirá un cambio sustancial en el resultado producido en la imagen. Este elemento añadido transformará la idea de *Alicia carrolliana* por la de niño-altar. De repente, los ataúdes son ligeramente alzados para la toma fotográfica. Ejemplos localizados ya desde las primeras décadas del siglo XX, muestran escenografías que, si bien resultan todavía sencillas, van anticipando aquellas en las que el retrato del pequeño pasa a ser una auténtica representación de niño-altar.

En el retrato titulado “Difunto en Dacón” de Ramón Godás hacia el año de 1924, se puede apreciar la manera en que el niño está dispuesto en el ataúd, abierto, y rodeado de cirios y composiciones florales. En el conjunto resalta la finalidad del retrato fotográfico: ya no se trata de realizar sólo un retrato del pequeño, sino de santificarlo, sacralizarlo de alguna forma, simulando aquellas esculturas barrocas de santos o incluso los conjuntos escultóricos propios de los pasos de Semana Santa. Este tipo de escenografías las volveremos a encontrar en los retratos de Virxilio Vieitez ya en la década de los cincuenta y sesenta.

Pero volviendo a unas décadas antes, todavía los retratos de Pacheco, si bien no muestran estas escenografías tan elaboradas, anticipan en cierto modo esa idea de niño-altar. En algunos de sus retratos, intuimos esos intentos de captar esta iconografía. En aquellos en los que no aparece el ataúd, incorporará imágenes religiosas rodeando al pequeño en actitud de oración; en otras, ya en el ataúd, procurará establecer esa idea de altar delimitando un espacio alrededor del ataúd, generalmente colocándolo sobre una mesa cubierta por una tela y, en muchos casos, rodeado de flores.

En la década de los cuarenta, esta tipología se hará cada vez más habitual. Tanto Ramón Caamaño como José Luis Vega buscarán nuevas posibilidades de representación. En estos ca-

sos, Ramón Caamaño prescindirá en ocasiones de las flores, mostrando al difunto rígido, pero sereno. En general, éste aparece ante una imagen religiosa, intentando de algún modo fusionar ambos planos. En otros casos, la sencillez invade la escena, tan sólo un crucifijo y la tapa del ataúd colocada con cierta intención bastan para dar esa apariencia de altar y a su vez fetichizar la imagen resultante.

En contrapartida, José Luis Vega, en busca de un mismo resultado, fotografiará escenografías mucho más recargadas, llenas de flores y con poses y puntos de vista más espectaculares. La toma frontal y su juego con las líneas de composición de la propia imagen, como es el caso de un retrato de bebé del año 1946-1948, hacen que el espectador se sienta postrado ante una visión tan penetrante e imponente.

3. Niños – Estampa

Poco a poco, los altares se van constituyendo como auténticos conjuntos escultóricos, en los que la imagen se configura como verdadera estampa religiosa. El pequeño es dispuesto como si interpretara, de algún modo, el papel del Niño-Cristo. Estos altares, si bien pueden funcionar como trampantojos, también permiten combatir la horizontalidad impuesta por el ataúd mediante diferentes niveles de profundidad, fijando flores al tejido del fondo y al de la mesa con el fin de dar la sensación que éstas caen del cielo sobre el pequeño. Teniendo en cuenta que, al mismo tiempo, éste aparece ligeramente inclinado hacia el objetivo de la cámara, el efecto producido en el espectador es como si un ángel estuviera ascendiendo a los Cielos.

Es evidente que el efecto producido por la muerte de un niño nada tiene que ver con la de un adulto. En la liturgia mortuoria se aprecian notables diferencias en el tratamiento de los niños: los símbolos empleados varían para subrayar la inocencia de su espíritu, como el recibir sepultura en una caja blanca, color asociado con la pureza. Tal y como afirma Durand, la idea del angelismo, así como el esquema de la ascensión, se opone, en sus desarrollos simbólicos, al de la caída⁴:

“Esta extrapolación natural de la verticalización postural es la razón profunda que motiva la facilidad con que la ensoñación volante, técnicamente absurda, es aceptada y privilegiada por el deseo de angelismo”⁵.

De ahí que en la práctica de la elevación imaginaria, los elementos lumínicos, sean habituales: la tonalidad clara empleada en los casos de niños, jóvenes y mujeres solteras responde a una tradición en la que se asimila este color con la idea de ascensión.

En algunos ejemplos, Ramón Caamaño llevará hasta sus últimas consecuencias la idea de niño-ángel. En dichos casos, las flores adquieren un gran protagonismo, no tanto por su abundancia sino más bien por su disposición, respondiendo más a una cuestión estética. Ya no se trata de incluir tejidos estampados, sino telas blancas sobre las que se depositan flores con sus

4. G. DURAND, “Las estructuras antropológicas de lo imaginario”, Taurus, Madrid, 1981, pp. 122-124 y pp. 137-140.

5. Íbidem, p. 122.

respectivos tallos y que acaban por fundirse y *con-fundirse* con el propio paño: la naturaleza en su naturalidad va adquiriendo protagonismo en la escena. Los pequeños, rodeados por una mandorla vegetal, suelen estar acompañados por lienzos o esculturas de tipo religioso. En un ejemplo concreto de Ramón Caamaño, se puede apreciar la manera en la que se ha procedido a colgar en la esquina de la estancia un cuadro con la imagen de la Virgen, levitando en el Cielo sobre unas nubes sostenidas por unos niños-ángeles. Simbólicamente, esta representación viene a significar que el niño será acogido por la Virgen, madre de todos, protegido y cuidado por ella, dando así una sensación de cierta paz y serenidad a sus padres terrenales respecto al destino del alma del pequeño. El hecho de disimular el ataúd e incorporar símbolos de la salvación revela el rechazo de la familia ante la pérdida. Sin embargo, el aspecto magullado del pequeño no puede ocultar la tragedia de una muerte dramática y violenta.

De algún modo, todas estas variantes y posibilidades de representación nos llevan ante una misma actitud de rechazo ante la muerte. A través de la imagen de niño *carrolliano* o incluso de aquella cuyo punto de vista más alejado marca una distancia prudencial para el espectador mediante el artificio del niño-altar, se produce un efecto de irrealidad del conjunto escultórico descarnado, petrificando al modelo y por lo tanto deshumanizándolo. En todos ellos, sobrevuela esa idea de niño-ángel, primeramente dormido, después petrificado y, por último elevado, ascendiendo a los Cielos. Y como tal, el recién nombrado *anxeliño*, ya sacralizado, se bidimensionaliza a su vez a través de la imagen-estampa. Desde algunos retratos de Ramón Caamaño hasta la mayoría de los de José Luis Vega, las tomas cenitales acaban produciendo imágenes-estampa en las que la escenografía pierde interés, y donde el objetivo nos acerca de nuevo al cadáver, enfrentándonos a él, anulando la distancia propia de las típicas escenografías. Ahora ya ni imagen onírica, ni altares sacros, ni ascensiones posible, tan sólo la representación deshumanizada del pequeño en su caja, etérea, casi abstracta y descontextualizada.

En *Niña muerta en el féretro con ofrendas*, ejemplo anónimo de la década de 1950, se puede apreciar la manera en que la pequeña, en su ataúd, aparece rodeada por una multitud de estampas religiosas. Mediante el acto fotográfico, esta imagen se convertirá a su vez en una estampa más para aquellos padres que encargaron dicho retrato. De alguna forma, la idea del niño-estampa acaba adquiriendo una función protectora y de veneración como sucede con cualquier otra estampa religiosa.

En definitiva, hemos podido verificar la manera en que cualquiera de estas tipologías, dentro de la representación post-mortem de niño, va más allá de un simple retrato, cargándose de un sentido religioso e incluso mágico. El carácter de angelismo e incluso de estampa religiosa con la sacralización y consecuente santificación del pequeño, imagen ya fetichizada por los familiares, adquiere un significado con una carga aurática mayor a la de un simple retrato.

[...] “Toute photographie est photo-souvenir. [...] En chacune passe bien un désir de retenir, de condenser, mais peut-être aussi tout simplement de voir, comme à

travers une ouverture magique, ce qui de notre temps (de notre vivant) n'a fait que passer, se dérober. Tout ce qui, de notre vie, n'est pas visible tel quel, cet infime décalage entre l'instant de vie et le souvenir qu'il est en train de devenir".⁶

Resulta evidente que nosotros, como espectador íntimo de dichas representaciones, vemos en ellas no ya simples retratos post-mortem de un niño, sino verdaderas representaciones de la muerte, contemporáneas, *memento mori* del siglo XX. Las contemplamos ya como *Imago Mortis*, imagen de la muerte. En realidad ¿qué estamos viendo en estos retratos? ¿*Alicias carrollianas*, niños santificados, pequeños ángeles? Para sus familiares, estos retratos eran el recuerdo vivo de un ser querido que ya no está, pero también la posibilidad de inmortalizarlo y glorificarlo.

Sin embargo, descontextualizadas todo cambia. Tal y como explica Régis Durand:

“Ce sont maintenant des photos-fictions, aussi personnelles qu'une écriture, et dotées d'une histoire propre. Ce ne sont plus des fétiches comme l'étaient les photos de classe initiales, mais des blocs de mémoire déplaçables et combinables, prétextes à raconter des histoires et à inventer des scénarios possibles”.⁷

De objetos fetiche pasan a convertirse en imágenes de tipo religioso. Anónimas, descontextualizadas, sin función psicológica, puramente estéticas. De ahí, que el espectador actual vea en ellas puras representaciones de la muerte, a la manera de metáforas. Al final, estas imágenes acaban convirtiéndose en iconos religiosos, y a su vez en iconos de la muerte. ¿Es entonces una imagen de la muerte o una imagen muerta? O quizás se trate también de una suerte de resurrección, a través de la imagen viviente de una cosa muerta, como declara el propio Roland Barthes.⁸ Se trataría entonces de una muerte dentro de otra muerte o quizás mejor hablar de una *Imago Mortis* que acaba siendo icono de la Muerte.

“La imagen es frecuentemente definida, en última estancia, como una *representación*. [...] Contiene la palabra *presente*: la representación hace presente un objeto ausente. Ocupa su lugar. Por esto dice Régis Debray, en *Vida y muerte de la imagen*, que la imagen tiene que ver primeramente con la muerte, pues lo cierto es que los diferentes apelativos de la imagen, ya se trate de la *imago* latina o del *eidolon* griego, han sido efigies funerarias, como lo son a menudo nuestras fotos familiares. [...] Representar es *hacer presente* lo que no está. [...] Lo mismo puede ocupar el lugar de una ausencia que ponerla de manifiesto. [...] *Representar* tiene también el sentido de representar a modo de prueba [...], o de presentar varias veces. [...] La imagen es, en este sentido, *representación*”.⁹

6. R. DURAND: “Le regard pensif. Lieux et objets de la photographie”, Editions de la Différence, París, 2002, p. 109.

7. Íbidem, p. 110.

8. R. BARTHES: “La Cámara Lúcida. Nota sobre la fotografía”, Ediciones Paidós, Barcelona, 1999, Col. Paidós Comunicación, pp. 121-122.

9. M. MELOT: “Breve historia de la imagen”. Ediciones Siruela, Madrid, 2010, Col. La Biblioteca Azul – Serie mínima, p. 16.



Fig. 1. Maximino Reboredo. [Bebé Muerto]. [c. 1892-1899]. Cortesía del Archivo Histórico Provincial de Lugo



Fig. 2. Pacheco. [Niño difunto en su ataúd]. s/f. Cortesía del Archivo Pacheco. Concello de Vigo



Fig. 3. Ramón Godás. Difunto en Dacón. c. 1924. Colección privada



Fig. 4. Ramón Caamaño. [Niño difunto en su ataúd]. s/f. Cortesía del Archivo Caamaño



Fig. 5. Ramón Caamaño. [Bebé difunto]. s/f. Cortesía del Archivo Caamaño



Fig. 6. Anónimo. [Niña muerta en el féretro con ofrendas]. [Años 50]. Cortesía del Archivo Gráfico del Museo de Pontevedra

Ciudades impresas. La memoria encuadernada

FÉLIX DÍAZ MORENO

Universidad Complutense de Madrid

Resumen: La configuración e historia de cada ciudad fue un elemento de orgullo para sus habitantes, motivo por el que su recuerdo siempre se intentó mantener de forma indeleble, pero la memoria que a veces es imperecedera se convierte en ocasiones en algo frágil y para evitar tal problema se pensó que una de las mejores opciones para forzar el recuerdo era dejar constancia escrita. Poder recrear una ciudad en un libro, su fisonomía, su realidad, su utopía, sus manifestaciones, etc. se verificó como un elemento consistente y duradero.

La ciudad aparecía escrita, descrita o reescrita, el libro fijaba sus características y transmitía sus valores, los de sus ciudadanos y los sueños por perpetuarse como el de aquellas ciudades de la Antigüedad que aún desaparecidas habían dejado un halo de admiración y misterio que las había convertido en mitos. La palabra y la imagen grabada, de la que también eran depositarios, reafirmaron su evocación.

Palabras clave: Ciudad, Libro, Imprenta, Memoria.

Abstract: *The configuration and history of every city was an element of pride for their inhabitants, motive for which its recollection always tried to be kept of indelible form, but the memory that sometimes is imperishable turns into occasions into something fragile and to avoid such a problem there was thought that one of the best options to force the recollection was to leave written witness. To be able to recreate a city in a book, its physiognomy, its reality, its Utopia, its manifestations, etc. it happened as a consistent and lasting element.*

The city was appearing written, described or rewritten, the book was fixing their characteristics and was transmitting their values, those of his their citizens and the dreams for be perpetuating as that of those cities of the Antiquity that still missing had left a halo of admiration and mystery that had turned them into myths. The word and the engraved image, of which also they were depositories, reaffirmed its evocation.

Key words: *City, Book, Printer, Memory.*

Emplazar una ciudad, fundamentarla desde sus cimientos, o reestructurar en parte su configuración urbana siempre fue objeto de interminables disquisiciones y en ocasiones de encendidos debates. En todos los casos, existió una necesidad perentoria por dejar testimonio de los hechos y la de sus protagonistas, normalmente por medio de la propia constitución de la urbe, por la introducción de nuevos elementos o espacios que la diferenciaban de otras de su entorno, o por la inclusión de edificios y monumentos que a modo de hitos recordaban la firme voluntad de permanencia por parte de sus ideólogos, ya fuera a nivel económico o proyectual.

La memoria que a veces es imperecedera se torna en ocasiones frágil y para evitar tal desatino se pensó que una de las mejores opciones para forzar el recuerdo era dejar constancia escrita.

Poder recrear una ciudad en un libro, su fisonomía, su realidad, su utopía, sus manifestaciones, etc. se verificó como un elemento consistente y duradero.

La ciudad aparecía escrita, descrita o reescrita, el libro fijaba sus características y transmitía sus valores, los de sus ciudadanos y los sueños por perpetuarse como el de aquellas ciudades de la Antigüedad que aún desaparecidas habían dejado un halo de admiración y misterio que las había convertido en mitos. La palabra y la imagen grabada, de la que también eran depositarios, reafirmaron su reminiscencia.

Nuestra intención con esta breve aproximación no ha buscado en ningún caso redactar un catálogo de volúmenes con una temática similar, por otro lado abundantes y suficientemente conocidos en múltiples aspectos, sino que, utilizando algunos ejemplos y extractando parte de sus descripciones y las referencias visuales aparejadas, poder analizar y valorar aspectos tradicionalmente excluidos o poco estimados de su estudio, por ejemplo la intencionalidad de ciertas empresas editoriales, el grupo al que iban dirigidos o el desarrollo de imágenes abiertamente falseadas o que evidencian un alto grado de ensoñación sobre lo que se desea pero es improbable. Para ello nos hemos servido de algunas de las ediciones que atesora la Biblioteca Histórica “Marqués de Valdecilla” de la Universidad Complutense de Madrid, siempre a modo de ejemplo pretendiendo con ello por un lado ilustrar algunas de las interpretaciones que realizaremos y por otro dar a conocer una mínima parte del rico patrimonio de la institución, siendo en esta ocasión importante para nuestros intereses no tanto las fechas de edición sino los ejemplos que aparecen en el interior de estos libros, debiendo precisar que en algunos casos la selección bien pudo ser otra; también nos hemos impuesto un arco temporal que fluctúa entre el nacimiento de la imprenta hasta el siglo XVII.

Las miradas facetadas que soporta una ciudad se traducen igualmente en un variado caleidoscopio donde poder extraer aquellos elementos que conforman la memoria, real o pretendida, de estos entes territoriales. Un fenómeno que no por conocido deja de estar lleno de interrogantes.

A pesar de habernos impuesto los preliminares de la imprenta como punto de partida, no podemos ni debemos olvidar otras manifestaciones anteriores que obtuvieron una menor transmisión al tratarse de códices, textos manuscritos o dibujos y que por tanto solo pudieron soñar con un número de reproducciones limitado, si bien es cierto que algunos contenidos e incluso planteamientos gráficos se perpetuaron en el tiempo, siendo continuamente evocadas como modelo de un pasado nebuloso pero con rango paradigmático y por tanto referencia ineludible en nuevos planteamientos.

La problemática asociada a la fundación de las ciudades, su organización espacial o el valor de ciertos edificios dentro de las mismas fueron objeto de someras descripciones por parte de autores clásicos como Plinio, Plutarco, Varrón o Tácito entre otros, y posteriormente mantenidas e intensificadas en diversos géneros literarios. Sin embargo un texto sobresaldrá sobre el resto, convirtiéndose en ejemplo perdurable y continuamente renovado en cuanto a la confianza que en él se depositaba (aún para reconvenir sus tesis), no sólo durante el Renacimiento que acabará por encumbrarlo durante el XVI como mito, sino a lo largo de la Edad Media, nos referimos al libro de arquitectura por antonomasia, el: *De Architectura* de Marco Vitruvio Pollion, texto que

fue alabado y criticado con igual intensidad una y otra vez y al que se asomaron desde diversas perspectivas todos aquellos que estudiaron, interpretaron o reinterpretaron sus enseñanzas por medio de comentarios y reflexiones o ilustrando pasajes de las arquitecturas descritas¹. Los aspectos identificativos de la ciudad se encuentran diseminados por todo su tratado desde la búsqueda de la localización más idónea y salubre, hasta la construcción de una ciudad ideal para el autor, origen a su vez de un conjunto de análisis y representaciones gráficas que se extendieron durante largos periodos, pero no solo se actualizaron las percepciones de esa pretendida urbe sino que también se aprovecharon sus palabras para traducir en imágenes ejemplos de la Antigüedad, un conocido arquetipo es el de Dinócrates y su proyecto de ciudad en el monte Athos para Alejandro Magno según aparecía en el prólogo al segundo de sus libros y que fue objeto de coincidentes miradas, desde Francesco di Giorgio Martini a Johann Bernhard Fischer von Erlach entre otros, o la ciudad de Halicarnaso en Asia Menor y su famoso mausoleo. Las ciudades de la antigüedad fueron por tanto reinterpretadas a raíz de las descripciones de autores clásicos o por medio de la voluntad de algunos viajeros que en el mejor de los casos asumieron la labor de trasladar las ruinas al papel, por lo que posteriormente algunos tratadistas llegaron a “reinventar” ciudades desaparecidas o con escasos vestigios a modo de ekfrasis arquitectónicas.

Tampoco podemos desdeñar las experiencias, a pesar de quedar manuscritas durante largo tiempo, de Francesco di Giorgio Martini y sus *Trattati di architettura, ingegneria e arte militare*, o las de Antonio Averlino “Filarete” y su tanta veces recreada Sforzinda. Como tampoco sería lógica silenciar las ineludibles experiencias de Alberti con respecto a la ciudad y sus revisiones críticas.

El singular protagonismo que irá asumiendo la imprenta no careció sin embargo de voces críticas, cuando no de marcada incredulidad sobre el papel transformador que podría desempeñar. Pocas cosas aparentemente pueden parecernos tan frágiles, tan inánimes, tan silenciosas como una hoja de papel, sin embargo cuando éstas reciben los tipos entintados o en el mejor de los casos los trazos nerviosos o perfectamente delimitados de un grabado, su endebles se torna en fuerza, su quietud en dinamismo, su silencio en voz (a veces queda a veces ensordecedora). El libro se convertirá en testigo, en memoria de otras memorias, en pensamientos, en dolor, en alegría...en tantas y tantas cosas. Cuando hacia 1450 Johan Gutemberg escribía: “La imprenta es un ejército de veintiséis soldados de plomo con el que se puede conquistar el mundo”; no hacía sino vaticinar un futuro cierto en el que no imaginaba la enorme proyección de su invento que acabaría por convertirse en uno de los vehículos más activos para el planteamiento y desarrollo del pensamiento.

Las enormes posibilidades que se abrían en cuanto a la rápida difusión de conocimientos e ideas, así como el abaratamiento de los textos a un número cada vez mayor de personas separadas por grandes distancias, hicieron que fuera diligentemente aceptado y mejorado en sus estructuras

1. Rodríguez Ruíz, D.: “Diez libros de Arquitectura: Vitruvio y la piel del clasicismo”, en *Los diez libros de Arquitectura*, Alianza Editorial, Madrid, 1995. Al respecto véase igualmente la ponderada contextualización de fuentes escritas sobre arquitectura de: Suárez Quevedo, D.: “Arquitectura y ciudad. Teorías, biografías, modelos, lugares”, en VV.AA.: *Arquitectura y Ciudad. Memoria e Imprenta*. Catálogo-Exposición. UCM. Madrid, 2009, págs. 26-73.

técnica y logística. Pero los libros no sólo se convertirían en receptáculos de la memoria escrita sino que también se propugnó que lo fueran visualmente, de ahí que desde sus primeros ejemplares se reforzaran con grabados en madera convirtiéndose en elementos cada vez más demandados entre un público que fue creando un incipiente mercado ávido de novedades, cuyas bases quedaron establecidas gracias a bien contruidos canales de comunicación y eficientes redes de distribución.

El creciente interés despertado por esta innovación a partir del siglo XV fue parejo al que se venía produciendo desde los inicios de la centuria -e incluso con anterioridad- con respecto a la ciudad, potenciada entre otras razones por el orgullo de sus moradores, este sentimiento obtendría su reflejo en crónicas que buscaban los nobles y ancestrales orígenes de las poblaciones pero no sólo con narraciones e instrumentos históricos, políticos o económicos sino dando protagonismo a la urbe propiamente dicha, haciéndola tangible por medio de xilografías urbanas que rescataban y enaltecían sus elementos más significativos moldeando toscas fisonomías que las hacían volver de esa memoria pretérita para conducir las a una memoria que se ambicionaba imperecedera (Fig. 1).

Dentro de estos primeros trabajos donde aparecen unas ingenuas pero altamente interesantes y sugerentes vistas de ciudades están las dedicadas a ilustrar viajes de variado contenido. En ellos se nos hace partícipes de las impresiones surgidas frente a territorios desconocidos, en unos recorridos plenos de experiencias vitales, siendo uno de los más complejos y a la vez más enriquecedores el que tenían que formalizar los peregrinos que se dirigían hasta Jerusalén. La descripción de uno de estos traslados fue presentada por medio del testimonio de uno de sus más célebres peregrinos: Bernhard von Breydenbach en su *Peregrinatio in Terram Sanctam*², incunable con entalladuras elaboradas a partir de los dibujos de Erhard Reuwich³. Este libro ilustrado que repasaba el itinerario del viaje desde Venecia hasta los Santos Lugares, fue publicado por primera vez en Maguncia en 1486. Caso particular fue la temprana traducción que Martín Martínez de Ampíes realizó en 1494, utilizando para la misma las planchas de la *princeps* si bien introduciendo importantes variantes con respecto a esta, una de las principales es la inserción de una nueva plancha con la ciudad de Roma que el autor español entendía como el verdadero e inevitable origen de la peregrinación; la entalladura se presenta cercana a los parámetros aludidos con anterioridad en cuanto a la

2. Breydenbach, Bernhard von: *Peregrinatio in Terram Sanctam*, trad. por Martín Martínez de Ampíes. Incluye: Tratado de Roma / Martín Martínez de Ampíes, Zaragoza, Pablo Hurus, 16 de enero 1498. Biblioteca Histórica "Marqués de Valdecilla", a partir de ahora citaremos como BH. Este incunable con signatura BH INC FL-77. En esta edición española aparecen las vistas de Roma, Venecia, Parenzo, Corfú, Modón, Candía, Rodas y Jerusalén.

3. Al respecto véanse: Cabezas Sánchez Albornoz y Abad Lluch, S.: "El "Viaje de la Tierra Sancta" de Bernardo de Breidenbach", en *Bibliofilia Antigua* III, Valencia, Vicent García Editores, 1999, págs. 195-235. Torres Santo Domingo, M.: Comentario al Incunable FL-77 de la Biblioteca Histórica de la Universidad Complutense de Madrid : Bernardus de Breidenbach, *Peregrinatio in Terram Sanctam* (en castellano)... Zaragoza, Pablo Hurus, 1498, Madrid, CRUE, 2000, nº 67, págs. 226-227. Tena Tena, P.: "Miradas jerusalemitanas. Imagen de Tierra Santa en un incunable español", en *Especulo. Revista de Estudios Literarios*, 31, 2005: <http://www.ucm.es/info/especulo/numero31/jerusal.html>. Torres Santo Domingo, M.: "Viajes de papel: La Biblioteca Histórica de la Universidad Complutense de Madrid y su colección de libros de viajes", en *Sociedad Geográfica Española*, enero de 2008, nº 29, págs. 64-74. Moreno García, P. y Torres Santo Domingo, M.: "La Biblioteca Histórica de la Universidad Complutense de Madrid y su colección de libros de viajes", en *World library and information congress: 74th Ifla general conference and council*. 10-14 august 2008, Québec, Canada.

falta de precisión técnica en los perfiles dibujados, sin embargo es un documento excepcional para entender la forma urbana de una ciudad que sería transformada en múltiples ocasiones. El diseño realizado desde un punto de vista elevado en el exterior de la misma destaca por la concentración de edificaciones sin aparente regularización, si bien de esta evidente anarquía surgen claramente tanto las principales puertas convenientemente tituladas por medio de cartelas, como aquellos vestigios que visualmente marcaban la idiosincrasia de la urbe, los monumentos romanos y los hitos cristianos de mayor significación, siendo estos últimos ampliamente detallados en la parte teórica que introdujo el comentarista al situar e indicar la trascendencia de las iglesias y estaciones de peregrinación en el entramado urbano, imagen y textos se complementaban así perfectamente, a pesar de que la fisonomía de la ciudad presentada con este grabado resulta inservible para tal fin. La introducción de estos pormenores no dejaba de recordar a las *Mirabilia urbis Romae* que habían tenido un enorme seguimiento desde siglos atrás y que a partir de la generalización de la imprenta se convertirían en guías que acompañarían de continuo al peregrino en sus recorridos⁴.

También en Alemania concretamente en Nuremberg aparecería otro de los incunables donde las imágenes acabarían por convertirse en elemento vertebrador del mismo, nos referimos al *Liber Chronicarum* de Hartmann Schedel (1440-1514)⁵ cuya primera edición en latín y alemán (al igual que en el caso de Breydenbach) abandonaba los talleres tipográficos en 1493. Esta empresa financiada por Sebald Schreyer y Sebastian Kammersmeister, contó con la colaboración del pintor y grabador Michael Wolgemut y el impresor Anton Koberger, destacando entre otros motivos por sus más de dos mil xilografías de variado tamaño y elaboración. Entre ellas sobresalen las dedicadas a ciudades, objeto de renovaciones y transmutaciones en las sucesivas ediciones y que sirvieron de modelo, cuando no de copia, a editores de toda Europa⁶. Las vistas de ciudades intercaladas entre las páginas del libro resultan de muy distinta calidad en cuanto a la verosimilitud topográfica que presentan, algunas resultan bastante exactas mientras que otras son más propias de la invención del dibujante, en otras ocasiones se reutilizaron planchas en donde una misma imagen sirvió para representar a diferentes ciudades, produciéndose así una serie de vistas estereotipadas que acabaron por hacerse populares y que dejaban en la memoria de aquellos que las contemplaban una curiosa sensación de evocación.

Con posterioridad a esta exitosa edición y tomándola como guía, se realizó por el fraile agustino Jacopo Filippo da Bergamo el llamado *Supplementum*, empresa que conocería importantes reediciones y traducciones a otras lenguas⁷. La enorme difusión de estos libros en los que apare-

4. Riello, José: "De ruinas, o sobre maravillas de Roma y primera arqueología", en VV.AA.: *Arquitectura y ciudad. Memoria e Imprenta. op.cit.* págs. 225-239.

5. Schedel, Hartmannus: *LIBER CHRONICARUM. Norimbergae: Antonius Koberger, 12 de julio, 1493.* BH INC FL-1 y BH INC FL-200.

6. Sobre esta y otras ediciones, con abundante bibliografía a la que remitimos al lector interesado, véase el magnífico estudio de De Seta, Cesare: "Significados y símbolos de la imagen de la ciudad en los Atlas de los siglos XVI al XVII", en *La ciudad europea del siglo XV al XX.* Istmo, Madrid, 2002, págs. 127-155.

7. Jacopo Filippo da Bergamo: *Supplementum supplementi Chronicarum. Venetiis: impressu[m] per Albertinu[m] de Lissona, 1503.* BH FOA 427. La edición de 1535: *Supplementum supplementi delle croniche del...padre Iacobo Philippo del ordine Heremitano. Veneti: per Bernardino Bindone, 1535.* BH FOA 439. La Biblioteca Histórica cuenta

cían vistas de ciudades hicieron que otros editores recopilaran buena parte de las mismas para lanzar al mercado obras más específicas que recogiesen sus perfiles, este es el caso de Sebastian Münster quien en 1544 sacó a la luz su *Cosmografía universalis*, un primer intento que se saldó con una edición de mediana calidad pero que obtuvo una excelente acogida lo que le llevó en 1550 a reeditar la obra totalmente renovada con la inserción de nuevas planchas de ciudades que se unían a las precedentes y que fueron actualizándose y creciendo conforme avanzaban las múltiples ediciones, si bien la calidad fue en detrimento⁸. Buena parte del material gráfico realizado y compilado por Münster, y tras su muerte en 1552 por el editor Henri Petri de Basilea, fueron retomados por el canónigo de la catedral de Colonia Georg Braun (1541-1622) y el grabador Franz Hogenberg (1538-c.1590), a ellos se sumaron los grabados incisos en base a los dibujos de varios autores de entre los que destacaban los de Georg Hoefnagel. La obra acabaría convirtiéndose en la más consultada, seguida y copiada por su aparato gráfico en continua evolución, fue el: *Civitates Orbis Terrarum*⁹, empresa editorial que había sido concebida en un principio como una continuación de la obra de Abraham Ortelius: *Theatrum Orbis Terrarum*¹⁰.

con tres ejemplares de la traducción al castellano: *Suma de todas las cronicas del mundo llamado en latin Supplementu [m] Cronica [rum] de fray Diego Felipo de Bergamo; traduzido de lengua latina y toscana en esta castellana por Narcis Viñoles. En la... cibdad de Valencia: por Gorge Costilla, xi dias de setiem [m] bre...1510.* BH FG 2069; BH Res 494; BH FOA 224. Así mismo cuenta con la traducción al italiano: *Sopplimento delle Croniche uniuersali del mondo / di F. Iacopo Filippo da Bergamo ; tradotto nuouamente da M. Francesco Sansouino nel qual si contengono tutte le elettioni de Pontefici, de gli Imperadori, de i Re ... fino al presente anno 1574 ; con un ritratto delle piu nobili citta d'Italia ...In Venetia :* [Francesco Sansovino], 1575. BH FLL 12128. Sobre esta última edición, véase el solvente estudio de: Arroyo Esteban, S.: "Retratar la ciudad en la Venecia del Cinquecento. De Jacopo de'Barbari a Francesco Sansovino", en VV.AA.: *Arquitectura y ciudad. Memoria e Imprenta. op. cit.* págs. 122-135.

8. De las ediciones de Münster, la Biblioteca Histórica conserva dos ejemplares de 1575, edición francesa publicada en París especialmente renovada en las vistas de ciudades galas: Münster, Sebastian: *La cosmographie universelle de tout le monde...A Paris: chez Michel Sonnius, 1575.* BH FLL 28838. *La cosmographie universelle de tout le Monde: Second volume du premier tome ... / Recueilly tant par Sebastien Munster, que recherché par Francoys de Belleforest, Comingeois. A Paris : chez Michel Sonnius, rue S. Iaques, à l'escu de Basle, 1575* BH FLL 12907 tomo 2.

9. Braun, Georg y Hogenberg, Franz: *CIVITATES ORBIS TER/IRARVM /LIBER PRIMVS...*[Colofón]: *COLONIAE AGRIPPINAE, / Apud Godefridum Kempensem, sumptibus Auctorum : Anno/ reparata salutis humana M. D. LXXVII./ Mense Iulio.* BH FLL Res 214 (1). Existe otro ejemplar de este libro primero en la sexta edición latina publicada en Colonia en 1593: BH. FLL Res 13 (1).

Libro II: *DE PRAECIPVIIS, TOTIVS VINIVERSI VRIBIVS, LIBERI SECVNDVS.* [Colofón]: *COLONIAE PROSTANTI/ APVD AVCTORES, ET ANVERPIAE, / APVD PHILIPPVM GALLAEVM.* [1575]. BH. FLL. Res. 214 (2).

Libro III: *VRBIVM PRAECIPVARVM/ TOTIVS MVNDII LIBER TERTIVS/...COLONIAE AGRIPPINAE/ ANNO M. D. LXXXI* [1581]. BH. FLL. Res. 214 (3). Existe otro ejemplar publicado en Colonia en 1593 con signatura: BH FLL Res. 15 (1).

Libro IV: *LIBER QVARTVS/ VRBIVM PRAE/CIPVARVM TO/ITIVS MVNDI...* 1574. BH FLL Res. 1216. Existe ejemplar de Colonia, 1594: BH FLL Res. 15 (2).

Libro V: *VRBIVM/ PRAECIPVARVM/ MVNDI THEATRVM/ QVINTVM/ AVCTORE GEORGIO/ BRAVNIO AGRIPPINATE.* 1598. BH FLL Res 14 (1).

Libro VI: *VRBIVM/ PRAECIPVARVM/ TOTIVS/ MVNDII LIBER SEXTVS...* *COLONIAE AGRIPPINAE/ Apud Godefridum Kempensen, sumptibus Auctorum: Anno/ reparate salutis humana. M.D. XCIII./ Mense Decembri.* [1593]. BH FLL Res. 14 (2). Existe otro ejemplar con signatura BH FLL Res. 13 (2).

10. *Theatrum Orbis Terrarum / opus nunc denuo ab ipso auctore, recognitum, multisquè locis castigatum, [et] quamplurim nouis tabulis atque commentarijs auctum / [Abrahami Ortelii]. Antuerpiae : auctoris aere & cura impressum absolutumque apud Christophorum Plantinum, 1579.* BH FLL 9816. En la BH existen un nutrido grupo de ediciones y traducciones de la obra de Abraham Ortelius.

La obra de Braun y Hogenberg fue publicada en seis volúmenes apareciendo el primero en 1572¹¹. La obra completa está dedicada a describir diferentes ciudades de Europa (la inmensa mayoría), África, América (aparece la ciudad de México anterior a la conquista y Cuzco en un claro enfrentamiento entre dos tipos de urbanismo) y Asia, en todas ellas los grabados son calcográficos apareciendo algunas de sus ediciones coloreadas; cada imagen o imágenes de la ciudad iban acompañadas por un texto en latín en el recto de la primera hoja del bifolio, donde se explicitaba su antigüedad, características, datos geográficos o aspectos socio-económicos entre otras cuestiones. El verso de la hoja y el recto de la siguiente quedaban reservados para recibir las estampas que o bien eran a página completa o subdivida en diferentes apartados cuando se quería mostrar más de una población¹² (Fig. 2).

Resultan especialmente interesantes los modos de personalizar tan variadas panorámicas, para algunas ciudades se optó por un encuadre que captado directamente por los dibujantes a cierta distancia, se mantenía un punto de vista frontal casi a ras de tierra sin apenas recorrido ni profundidad; a partir de esta fórmula las variantes fueron continuas, así otras vistas se realizarán con un mayor acercamiento a los perfiles de la urbe haciendo resaltar determinados edificios que circunstancialmente aparecerán reseñados con su nombre o con un número a modo de llamada que enviaba a una leyenda; o bien inclinando ligeramente el plano para su mejor contemplación. Pero sin lugar a dudas las más espectaculares son aquellas trazadas a vista de pájaro a pesar de que su perspectiva forzada distorsionaba en parte los contornos de las ciudades, pero permitía valorar con mayor detalle las calles, plazas, la concentración de edificaciones, su uniformidad, etc.

Además de las vistas de las diferentes urbes, los dibujantes y posteriormente los grabadores de las planchas en cobre introdujeron diversas escenas, cotidianas unas y elegantes y cortesanías otras, los personajes aparecen ataviados con los trajes que se suponen típicos de cada región o país y en actitudes variopintas, sin ir más lejos los grupos humanos que aparecen en el libro primero en la panorámica de Sevilla y Cádiz se sitúan en el centro con un ya entonces típico-tópico baile. A lo largo de la publicación de los diferentes libros de la serie hubo ciudades que aparecieron con diferentes perspectivas, algunas incluso con tres modelos diferenciados, entre las españolas: Sevilla, Cádiz, Toledo o Granada son buena muestra de ello. También podemos recalcar que entre el conjunto de variantes y novedades se introdujeron algunas destacables edificaciones europeas, siendo en el caso de nuestro país interesantes la inserción de dos alzados de la Giralda sevillana o una gran vista del Monasterio de El Escorial.

11. Sucesivamente aparecerían el resto de los libros que componían el proyecto, así en 1575 el segundo libro y de manera correlativa 1581, 1588, 1598 y el último en 1619. Si bien estas fueron las primeras ediciones todas fueron reeditadas en numerosas ocasiones con importantes variantes.

12. Lo habitual eran imágenes a doble página, aunque en algunas ocasiones se rentabilizó el espacio de forma excepcional llegando a introducirse páginas con cuatro, seis y hasta trece grabados diferentes a modo de ventanas. Tampoco resulta excepcional encontrar ejemplares coloreados en alguna de sus láminas lo que las dota de mayor relieve.

El interés por este tipo de Atlas no decayó a lo largo del XVI e incluso tras la aparición del último de sus libros en 1618 continuaron publicándose. Así en 1653 las planchas fueron adquiridas por el cartógrafo holandés Johannes Janssonius quien adaptó gran parte de las mismas en su *Theatrum Illustriorum...Urbium Tabulae* (1657) compuesto por ocho volúmenes, cada uno dedicado a una zona. Las planchas continuaron su periplo de taller en taller hasta mediados del XVIII, lo que puede darnos una idea del éxito y prestigio que acumuló en tan largo periodo.

Una variante de estos Atlas de ciudades fueron aquellos que se realizaron con fines totalmente opuestos a los hasta ahora presentados, nos referimos a los conjuntos de dibujos mandados realizar por monarcas o nobles y cuyo objetivo era tener cartografiadas extensas zonas de territorios con fines militares de defensa. Este tipo de obras que hoy gozan de un éxito expositivo recurrente nunca tuvieron intención de presentarse en público, ni buscar valores estéticos contrastados, sino que estaban realizados para ser guardados y consultados tan solo por un número de personas reducido; sin embargo hoy se han convertido, justamente por medio de la imprenta, en libros de grandes tiradas abiertos a la curiosidad de un público amplio¹³.

Otro importante conjunto de vistas de ciudades puede rastrearse en una serie de publicaciones aparentemente alejadas del tema que aquí se trata pero que sin embargo determinaron la fisonomía de no pocas ciudades debido al cambio producido en la planificación de las mismas por la generalización en el uso de la pólvora a partir del siglo XVI, lo que hacía inservibles las redes de murallas y defensas medievales y propiciaba la construcción de otros tipos de elementos y componentes más acordes con la nueva realidad. Estos elementos no solo se adecuarían a las nuevas formas abaluartadas sino que determinarían los espacios rectilíneos de las poblaciones, la consideración de las plazas fuertes, la habilitación de espacios sin construir en el interior y exterior de las ciudades, o la implantación de ciudadelas, entre otras novedades o mejoras.

Los tratados sobre el arte militar durante la Edad Moderna, se mantuvieron fieles a estos nuevos usos, siendo precisos a la hora de divulgar los contenidos científicos más sobresalientes, pero a su vez, tuvieron que solventar múltiples censuras y restricciones debido a la desconfianza que despertaba el espionaje de otras potencias¹⁴. Las imágenes que ilustraban y complementaban estos textos, se transformaron, omitieron o falsearon, buscando agradar a poderosos mecenas y protectores. En el caso español, las urbes y fortificaciones que aparecían grabadas no se corres-

13. Buena muestra de ello son la edición de las famosas sesenta y dos panorámicas de Anton van der Wyngaerde encargadas por Felipe II; el Atlas de Pedro de Texeira realizado para Felipe IV o el Atlas del marqués de Heliche de 1650. Véase al respecto: Kagan, R. L. (dir.): *Ciudades del Siglo de Oro: las vistas españolas de Anton Van der Wyngaerde*, Madrid. 1986. Marías, F. y Pereda, F.: *El Atlas del rey planeta: la "Descripción de España y de las costas y puertos de sus reinos" de Pedro Texeira, (1634)*. Hondarribia. 2002. Sánchez Rubio, R; Testón Nuñez, I; Sánchez Rubio, C.M.: *Imágenes de un Imperio perdido: el Atlas del Marqués de Heliche. Plantas de diferentes Plazas de España, Italia y Flandes y las Indias*. Cáceres. 2004.

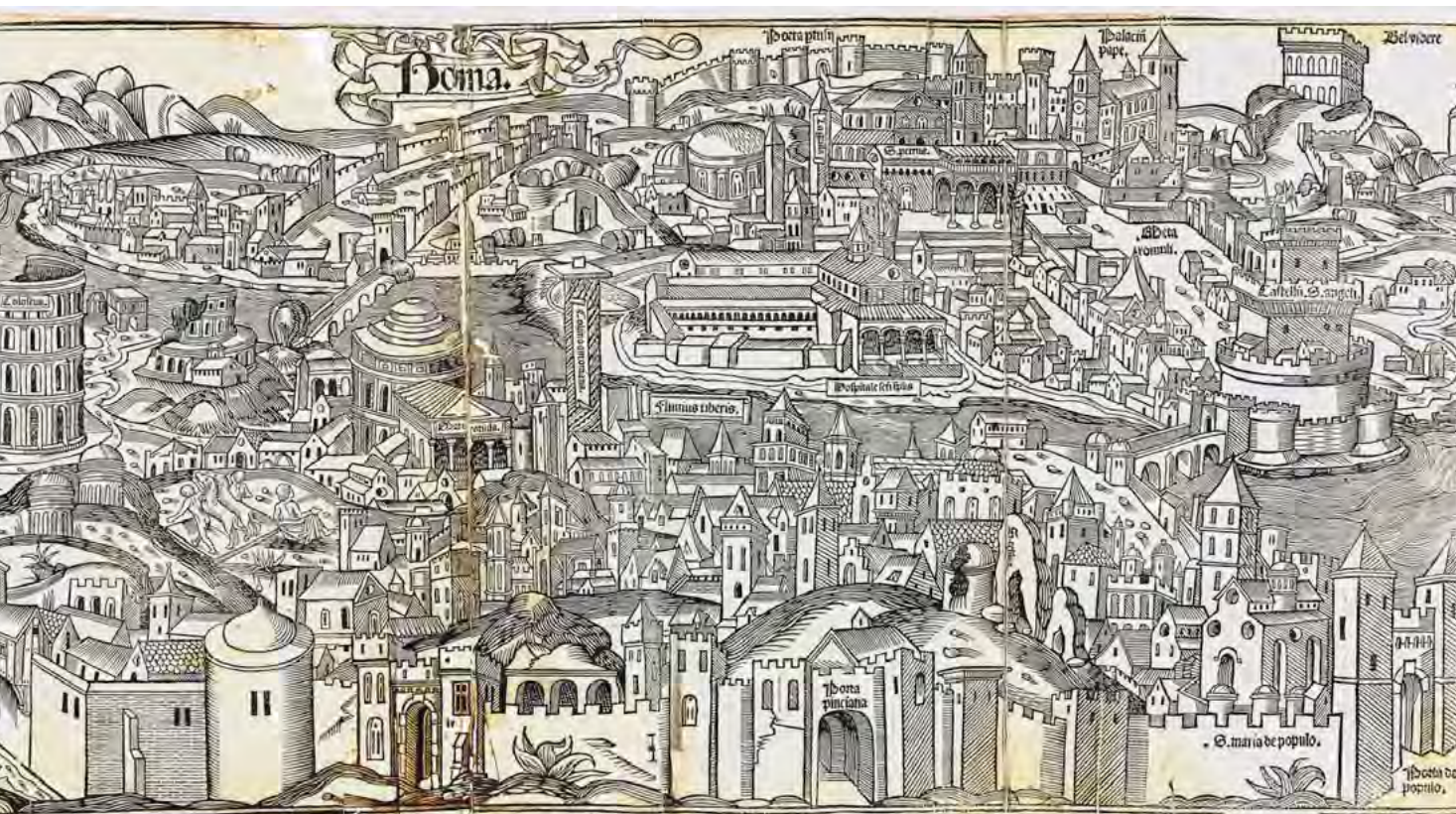
14. Díaz Moreno, F. "A propósito de la imprenta y el "arte de la guerra" en el XVII hispano. Entre la propaganda y el secreto", en *La multiculturalidad en las Artes y en la Arquitectura*, Las Palmas de Gran Canaria, 2006 págs. 617-625. *Idem*: "Libros de secretos desvelados: el arte militar y sus textos", en *Arquitectura y Ciudad...op. cit.* págs. 182-201.

pondían habitualmente con ciudades hispanas, para evitar, en la medida de lo posible, familiarizar al enemigo con tan preciada información; éstas fueron sustituidas por ejemplos italianos o de los Países Bajos. La estrategia empleada consistió por tanto en la simulación sin descuidar lo verosímil (Fig. 3).

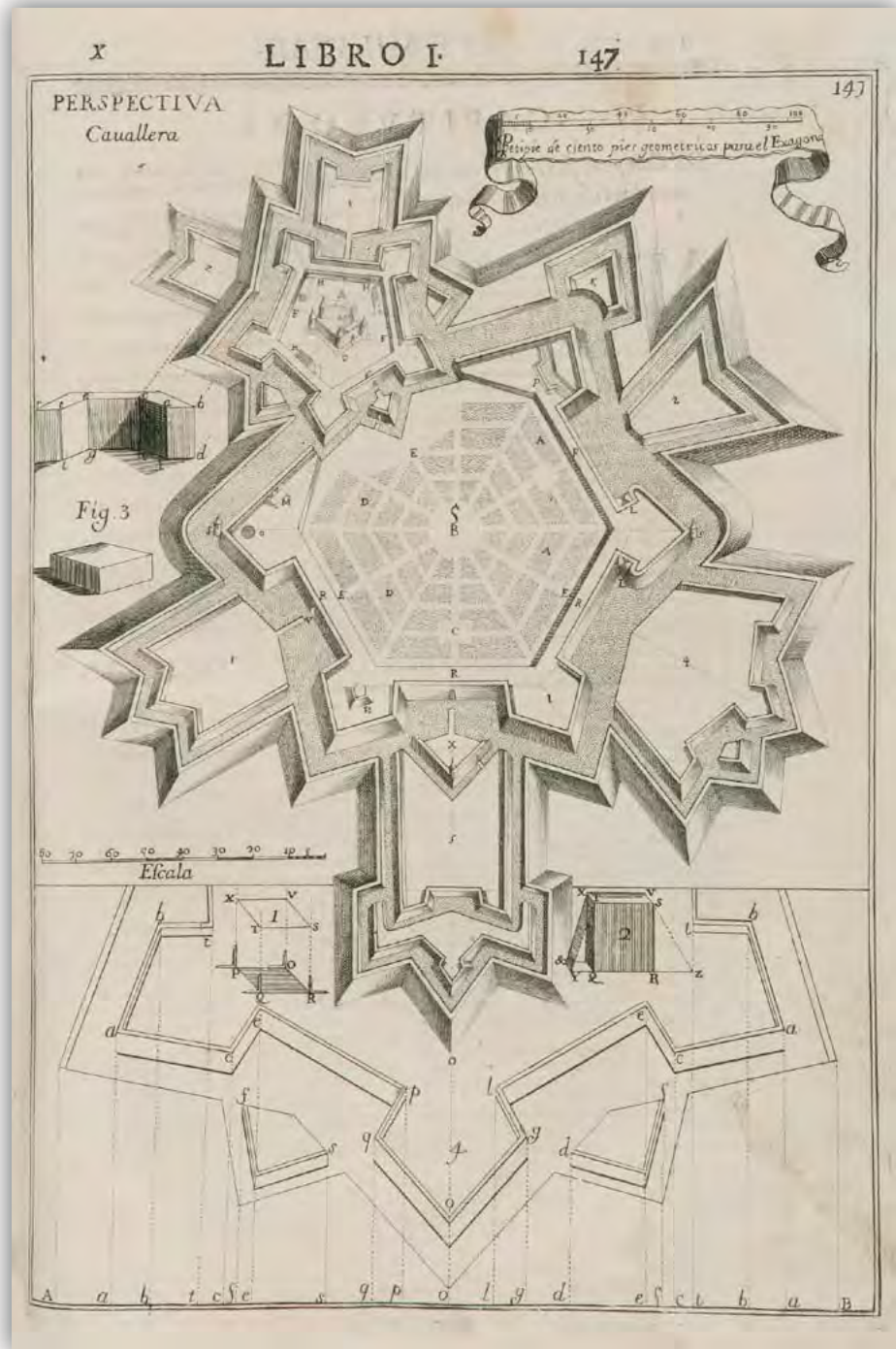
Pero la visión que los libros nos ofrece de la ciudad no se circunscribe tan solo a estos ejemplos, aún cuando son los más sobresalientes, pues existen otras visiones parciales de ciudades construidas, corpóreas, que por diferentes circunstancias transformaron sus espacios urbanos, aunque de forma efímera, algunas de estas ediciones son libros de fiestas y ceremonias que en sus heterogéneas versiones ya fueran de alegría o luctuosas, en donde la ciudad recibe nuevas hechuras si bien de escasa duración, pero este es un apartado en el que por motivos obvios no podemos adentrarnos¹⁵.

Ciudades en suma que se refugiaron en la memoria de los libros con la esperanza de perpetuarse en el recuerdo de aquellos que por diversos motivos se aventuraban a adentrarse entre sus páginas.

15. Sobre este particular véase: Lopezosa Aparicio, C.: "Fiesta y ciudad. Instrumentalización del espacio urbano: del regocijo al recogimiento", en *Arquitectura y Ciudad...op. cit.* págs. 136-161.







Lám. 3. Anónimo. Escuela de Palas...Milán, 1693

Josep Claret: Arquitectura utópica para una realidad social

GEMMA DOMÈNECH CASADEVALL
Institut Català de Recerca en Patrimoni Cultural

Resumen: En diciembre de 2005 el azar posibilitó la recuperación in extremis del archivo profesional de Josep Claret, arquitecto gerundense afiliado GATCPAC (Grup d'Arquitectes i Tècnics Catalans pel Progrés de l'Arquitectura Contemporània). Hasta entonces su personalidad había quedado plenamente diluida por los largos años de la Dictadura. Esta documentación ha permitido restituir una trayectoria profesional que le sitúa al frente del movimiento renovador de la arquitectura catalana de los años 30.

Palabras clave: Arquitectura / Racionalismo / Republica / Franquismo / Cataluña

Abstract: *In December, 2005 the random made the recovery possible at the last minute of the professional file of Josep Claret, of Gerona architect member GATCPAC (Grup d'Arquitectes i Tècnics Catalans pel Progrés de l'Arquitectura Contemporània). Till then his personality had remained fully diluted for the long years of the Dictatorship. This documentation has allowed to return a professional path that there places at the head of the movement innovator of the Catalan architecture of the 30s.*

Key words: *Architecture / Rationalist style / Republic / Franco dictatorship / Catalonia*

“No voy a hablar ahora, de las parodias de casas baratas, casas para trabajadores, chalets para periodistas, que no fueron otra cosa –en aquellos tiempos de exhibiciones- que solemnes actos de bendiciones mezcla de sombreros de “copa alta” i trajes negros, lunchs i gritos de cotorra. (...) Escupo a la cara de todos aquellos “señores” que se atrevieron a levantar miserables barracas sin condiciones higiénicas y de aspecto forano, tétrico, a causa de aquel obtuso criterio, de que la fachada debía reflejar la precariedad de medios, imprimiendo así el sello de la miseria (...) Casas baratas... Aquello no son ni casas ni baratas, sino únicamente negocio para empresas poco escrupulosas. Creo, que superados aquellos tiempos, y ahora que gobierna gente nueva y valiente, deben afrontar el problema, con todo el amor que sea necesario y siguiendo el modelo que nos dan otros países como Alemania, Rusia y los estudios técnicos franceses. Hoy, quiero aportar a este problema, de los que más intensamente me han preocupado, algunas soluciones de origen germánico, y otra de adaptada a nuestra manera de ser y a nuestro ambiente (aquel tan alardeado espíritu mediterráneo)”¹.

1. Traducción del catalán del artículo: J. Claret, “Arquitectura. Blocs de cases per a obrers”, Acció Ciutadana, 16-IX-1932, núm. 3, p. 4-5. J. Claret, “Arquitectura. Blocs de cases per a obrers”, El Autonomista, 19-IX-1932, p. 1.

Con estas palabras empieza “*Arquitectura. Blocs de cases per obrers*”, artículo publicado en 1932 por Josep Claret Rubira, un estudiante de arquitectura que desde 1929 expone en la prensa barcelonesa sus opiniones arquitectura. Opiniones, y más tarde realizaciones, que lo inscriben en la generación liderada por Josep Lluís Sert que apostó por la modernización del país. Proyectaron escuelas, hospitales, viviendas para las clases obreras, barrios saludables; pensaron en el reposo de las masas diseñando auténticas ciudades vacacionales. Pero el sueño de Claret y de toda su generación quedó interrumpido por la Guerra Civil. Algunos, como Torres Clavé, murieron en el frente, otros, como Sert, se exiliaron y otros, como Claret, se adaptaron a los postulados del Nuevo Régimen. Claret enterró en vida sus ambiciones al servicio del progreso social y llevo a cabo una producción plenamente adaptada a los presupuestos estilísticos del franquismo. Si a esto sumamos sus vínculos familiares con Luis Rodríguez de Miguel –sucesivamente gobernador civil de Guipúzcoa y de Baleares, Director General de Correos y Telégrafos y Ministro de la Vivienda, durante la Dictadura– es fácil comprender la imagen que se ha transmitido de él. Ni “*Arquitectura. Blocs de cases per obrers*” ni ningún otro de sus artículos han sido tomados en consideración en las valoraciones y críticas contemporáneas al arquitecto. La ruptura personal y política que vive Claret durante la posguerra y su adaptación al nuevo régimen, marcaran la fortuna crítica de su carrera.

Las sombras proyectadas sobre la figura de Josep Claret han permitido el derribo y abandono de algunas de sus obras más importantes, piezas de primera línea de la arquitectura racionalista catalana. En el verano de 2002 desaparecía la Casa Pla Cargol (1934), una de los dos únicas obras de la ciudad citadas en todos los inventarios sobre arquitectura racionalista peninsular. La otra, también firmada por Claret, el Xalet Tarrús (1935) está actualmente en avanzado estado de ruina. La desprotección histórica que han sufrido sus obras² ha permitido que de los 21 proyectos firmados entre 1933, fecha de su establecimiento profesional, y 1936, ocho hayan sido derribados y tres más se encuentren en proceso de degradación³.

Afortunadamente, en diciembre de 2005, una sucesión de casualidades permitió al Arxiu Històric de la Demarcació de Girona del Col·legi d'Arquitectes de Catalunya la intervención de urgencia en el que había sido el domicilio del arquitecto. Pocos días antes de la llegada de las excavadoras se pudieron recuperar más de 1.000 proyectos de arquitectura, 850 fotografías y 300 documentos, entre cartas y escritos del arquitecto. El análisis y estudio de esta documentación ha permitido completar una trayectoria profesional hasta entonces con muchas sombras, especialmente en lo que se refiere a la época anterior a la Guerra Civil. Una etapa que su larga carrera profesional y su adaptación al Nuevo Régimen había conseguido hecho olvidar⁴.

2. Hasta el año 2008 únicamente dos edificios aparecían en el catálogo municipal: el Xalet Tarrús i el bloque Bech de Careda. En 2008 fueron catalogados dos más: el bloque Coll i las casas Escatllar.

3. Además de la Casa Pla Cargol han sido derribadas las casas Esteve Cos (1933), Suñé (1933), Turon (1934), Martí Panella (1935), Bertran (1935), Comesa o Quera (1936), Vich (1936) y la número 55 de la Calle Santa Clara (1936). Actualmente se mantienen en pie pero en pésimas condiciones de conservación, además del citado Xalet Tarrús, el bloque Pla (1935) y la Casa Casagran (1936).

4. Con este material, el pasado mes de octubre la Demarcació de Girona del Col·legi d'Arquitectes de Catalunya y el Ajuntament de Girona organizaron conjuntamente dos exposiciones que quedaron recogidas en sendas publica-

La experiencia barcelonesa

Josep Claret Rubira nace en Girona el 19 de agosto de 1908. En el año 1925, en plena Dictadura de Primo de Rivera, se matricula en la Escuela de Arquitectura de Barcelona. En Barcelona Claret participa de la efervescencia política y cultural que precede la liquidación de la monarquía y la proclamación de la República. En una Universidad anclada en el academismo y absolutamente al margen de las nuevas corrientes estilísticas europeas, vive la contradicción entre estas enseñanzas y los debates que tienen lugar fuera de las aulas. Entorno a la Escuela de Arquitectura, un grupo de jóvenes -encabezado por Josep Lluís Sert, Josep Torres Clavé i Sixte Illescas- con importantes preocupaciones sociales y un amplio conocimiento de la realidad europea, teorizan sobre la manera de trasladar este progreso social a las ciudades catalanas.

En el mes de octubre de 1930 estos jóvenes arquitectos, junto con colegas del resto del Estado, fundan en Zaragoza el Grupo de Arquitectos y Técnicos Españoles para el Progreso de la Arquitectura Contemporánea (GATEPAC); su objetivo será renovar la arquitectura española a la luz de las corrientes europeas⁵.

La vinculación del joven Claret con la nueva arquitectura racionalista va más allá del seguidismo. Claret teoriza sobre el nuevo estilo desde mucho antes de la creación del mítico GATEPAC, porqué tal y como confiesa en una carta a Carles Capdevila, director del periódico *La Publicitat*, su interés era contribuir a la máxima difusión del nuevo estilo⁶. “*D’arquitectura. Les cases modernes*”; “*Arquitectura Nova. L’estètica en la casa moderna*” o “*Arquitectura moderna*”, son algunos de los significativos títulos que publica en *Mirador*, *D’Ací i d’Allà*, *L’Autonomista* o *Hèlix*, en estos años⁷.

Entorno a 1931, siendo aún estudiante, empieza a trabajar en el estudio de Josep Lluís Sert, como hemos visto alma del grupo renovador. A su lado vivirá la escisión de los arquitectos catalanes del GATEPAC y la fundación del Grup d’Arquitectes i Tècnics Catalans pel Progrés de l’Arquitectura Contemporània (GATCPAC) el 13 de abril de 1931, y la proclamación de la República, al día siguiente. Rápidamente Claret se inscribe en nuevo grupo, siendo el primer estudian-

ciones: G. Domènech, R. M. Gil, Josep Claret Rubira: arquitecte entre la República i la dictadura. Girona, Ajuntament de Girona – Col·legi d’Arquitectes de Catalunya, 2009. G. Domènech, R. M. Gil, S. Manté, Fons d’Arxiu. Josep Claret Rubira (1908-1988). Girona, Col·legi d’Arquitectes de Catalunya, 2009.

5. Para conocer más y mejor este movimiento A. Pizza, J. M. Rovira, G.A.T.C.P.A.C. Una nova arquitectura per a una nova ciutat. Barcelona, Museu d’Història de la Ciutat – Col·legi d’Arquitectes de Catalunya, 2006.

6. “*M’interessa fer ambient sobre nous horitzons constructius. Continuaria de tant en tant enviant algun treball d’interès. Procuro en els articles una certa claredat i fer-los apropiats al seu diari, sense endinsar-me molt en conceptes tècnics*”. Carta de Josep Claret a [Carles Capdevila] director de *La Publicitat*, 24-XI-1929; Archivo Família Claret.

7. “*Arquitectura*”, *Mirador*, núm. 45, 5-XII-1929; “*D’arquitectura. Les cases modernes*”, *L’Autonomista*, 2-I-1930, p. 2.; “*Arquitectura Nova. L’estètica en la casa moderna*”, *L’Autonomista*, 19-II-1930, p. 2; “*D’arquitectura*” *Hèlix*, núm. 9, febrer 1930, p. 6-7; “*D’arquitectura*”, *D’Ací i d’Allà*, núm. 147, març 1930, p. 89-90; “*D’arquitectura. La fe jovenívola*”, *D’Ací i d’Allà*, núm. 148, abril 1930, p. 119-120; “*Arquitectura moderna*”, *Gaseta de Vilafranca*, núm. 90, 1930, p. 1-2. Una compilación de toda la producción teórica conocida de Josep Claret ha estado publicada por G. Domènech, R. M. Gil, “*Combat per la Nova Arquitectura. Recull dels articles publicats per Josep Claret 1929-1936*” en G. Domènech, R. M. Gil, op.cit.

te en hacerlo, y se suscribe a la revista AC, órgano de difusión del nuevo estilo. Continuando con su personal lucha para dar a conocer una nueva manera de concebir la arquitectura, un nuevo modelo que debía servir para modernizar el país, en septiembre de 1932, publica el ya citado “*Blocs de cases per a obrers*”⁸.

La praxis racionalista

En 1933, obtenido el título de arquitecto, Josep Claret retorna a su ciudad natal para hacer realidad los principios estilísticos sobre los que tanto había teorizado. En los siguientes tres años, coincidiendo con la euforia republicana, proyecta las obras más destacadas de su larga carrera profesional. Realizaciones reconocidas por la crítica especializada pero con frecuencia minusvaloradas por la historiografía local. Si durante el franquismo se intentó borrar el pasado racionalista del arquitecto por la asimilación entre este estilo i la ideología republicana, recuperada la democracia sus lazos familiares con el franquismo han imposibilitado la justa valoración del período racionalista de Josep Claret.

En febrero de 1930 Claret escribía: “Todos sabemos que la casa es la habitación del hombre, eminentemente práctica; es como en una maquina donde todo es útil y tiene una finalidad determinada. La casa nos ha de dar las mejores condiciones de comodidad, agrupamiento de habitaciones, limpieza, luz, ventilación, todo lo necesario pero de la manera más simple”⁹. Tres años más tarde inicia su carrera profesional construyendo dos viviendas unifamiliares tristemente desaparecidas: la *Casa Esteve Cos* y la *Casa Suñé*, para la cual diseña un interesante mobiliario que conocemos gracias al proyecto conservado en el Arxiu Històric de la Demarcació de Girona del Col·legi d'Arquitectes.

En el año siguiente, con un buen dominio de los elementos del nuevo estilo, realiza una de sus obras más reconocidas: la *Casa Pla Cargol*. De planta baja y dos pisos, el edificio se desarrollaba en la esquina de las calles La Salle y Joan Maragall, formando dos fachadas. Éstas, fueron muy modificadas respecto el proyecto original, pero en origen presentaban todo el repertorio formal del racionalismo (Fig. 1). El edificio, como hemos comentado, fue derribado en 2002, una acción que no estuvo exenta de polémica en la prensa local¹⁰. Mucho menos conocida es la *Reforma de la Casa i Carnisseria Turon* también proyectada durante el año 1934. La reforma, que solo conocemos por el proyecto conservado en el Arxiu Municipal de Girona, pues se trata de un derribo antiguo del cual no se conservan testimonios fotográficos, supone la adición de una planta y la

8. El artículo aparece el 16 de septiembre en *Acció Ciutadana* y tres días más tarde en *El Autonomista*; op.cit.

9. Traducción del catalán del artículo: Josep Claret, “Arquitectura Nova. L'estètica en la casa moderna” *L'Autonomista*, 19-II-1930, pàg. 1-2.

10. “L'equip de govern aprova l'enderroc del Bloc Pla de Josep Claret. El PSC obvia les peticions del món cultural” a *Diari de Girona*, 19-VII-2002, p. 6. “L'Ajuntament dóna permís per al polèmic enderroc de la Casa Pla” a *El Punt*, 21-VII-2002, p. 10. “Col·loquen la bastida per iniciar l'enderroc de l'històric Bloc Pla. Tot i ser considerat un símbol de l'arquitectura racionalista, l'immoble no ha estat mai catalogat”, *Diari de Girona*, 9-VIII-2002, p. 43. Son algunos de los titulares que podemos rescatar de la hemeroteca.

obertura de grandes ventanales y balcones, además de la adecuación de la planta baja para local comercial utilizando en todo momento el vocabulario racionalista. También como intervención en un edificio existente, cabe destacar en este mismo año la planta que añade a la *Casa Julià* y que goza, está sí, de una magnífica conservación. Sin duda, se trata de una arriesgada propuesta que rompe absolutamente con el lenguaje formal preexistente (Fig. 2).

En 1935 con el *Xalet Tarrús*, los bloques *Pla, Coll y Bech de Careda*, y la reforma exterior de la *Farmàcia i laboratori Emili Saguer*, Claret llega a la cima de su carrera como arquitecto racionalista. El primero de ellos, el *Xalet Tarrús* (Fig. 3), publicado en los inventarios del movimiento moderno y ensalzado por la crítica, presenta un lamentable estado de conservación a causa de la desidia de sus propietarios, descontentos con la inclusión del edificio en el catálogo municipal (Fig. 4).

En un estado de abandono similar al del *Xalet Tarrús*, aunque por motivos diferentes, se encuentra el *Bloc Pla* (Fig. 5). En este caso la crisis inmobiliaria ha frenado su desaparición, pues un par de años atrás el edificio mostraba una llamativa lona anunciando nuevas viviendas de alto estanding. Un caso aparte son el *Bloc Coll* (Fig. 6) y el *Bloc Bech de Careda*, pues ambos gozan de un buen estado de conservación.

En 1936 Josep Claret proyecta tres casas unifamiliares y un bloque plurifamiliar. Como en el resto de su producción racionalista, en este caso también debemos lamentar la desaparición completa de dos de ellas: la *Casa Vich* y la *Casa Comesa*, el derribo parcial de la *Casa de la calle Sta. Clara*, y el estado de abandono que presenta la *Casa Casagran*.

Además de los ejemplos de arquitectura residencial citados hasta ahora, cabe destacar el papel de Claret como renovador de la imagen de muchos comercios de la ciudad. Éste había sido motivo de preocupación para el joven estudiante de arquitectura, que en diciembre de 1929 estrenaba su colaboración en la prensa barcelonesa con "*Les nostres botigues*"¹¹. Seis años más tarde, en la *Farmàcia i laboratori Emili Saguer*, la *Confiteria Faure* o la *Joyeria Narcís Jordà*, podrá poner en práctica los principios enunciados en el artículo. De los comercios modernizados por Josep Claret, hoy día únicamente se mantiene en pie la *Farmàcia Emili Saguer*.

“Las novedades lanzadas en otros países llegan pronto, lástima que lo que no llega sea un poco de gusto, para que lo que se expone se venda en seguida y uno sepa dónde encontrarlo. Este es el mal que sufren nuestros escaparates, nuestras tiendas, nos imponen columnas en cada esquina, marcos dorados, unas traviesas combinaciones de barrotes, molduras, rincones llenos de polvo sobre una serie de rótulos con el árbol genealógico de toda la familia, todo con unas letras floridas y torcidas para facilitar la lectura. (...) Para completar la obra, por la parte de dentro de los escaparates, los llenan de género, que no hay manera de ver ninguna cosa bien, sin orden ni concierto, demostrando solamente un gusto deplorable- parece como un contrasentido- que siendo el comerciante un hombre práctico, nos demuestre un desconocimiento tan grande respecto a esta técnica capital (...) Este estilo absurdo debe ceder el paso a otro más lógico. Primero hay que saber que

11. Josep Claret, "*Les nostres botigues*" a *D'Ací i d'Allà*" núm. 144, diciembre de 1929.

vende tal o cual tienda, pongamos en una pared lisa blanca, el rótulo claro, con letras sencillas, las más fácilmente legibles, sin más rayita ni relieve, el escaparate debe ser un rectángulo que se destaque (...) y no os de miedo la monotonía, ni la frialdad -pues la sola contemplación de cuerpos simples ya nos emociona y mucho más cuando los vemos aplicados a un fin racional- y no confundir la simplicidad con la monotonía. Tiremos estos residuos que nos quedan los últimos tiempos y situémonos en el momento actual, ya basta de colorines, flores y sillones Luis XV. Hagamos cosas útiles, presentemos los objetos con claridad y fuerza, (...) y el caminar por las calles nos será un recreo, nos moveremos dentro de un ambiente limpio, la armonía de las tiendas no se romperá en cuanto se detenga delante un coche moderno y la estética de la ciudad y ganará notablemente”¹².

En tan solo cuatro años Claret se instituye en pionero de la arquitectura de vanguardia en Girona. Sus realizaciones servirán de revulsivo a toda una generación de arquitectos. En 1936 presenta la baja al GATCPAC, aunque con ello no se desentendía de la modernidad sino que abogaba por una arquitectura menos cosmopolita y más arraigada a la tradición catalana.

El alzamiento militar del 18 de julio de 1936 marcará para Claret y para toda su generación el principio del fin de sus sueños y ambiciones. Afiliado al *Sindicat d'Arquitectes de Catalunya*, durante la guerra trabaja para el *Servei de Municipalització de l'Habitatge* de Girona en diversos grupos de viviendas de tipo social¹³ y para la Junta de Defensa Passiva en la construcción de diversos refugios antiaéreos.¹⁴ Además en apoyo al gobierno de la República participa en septiembre de 1936 en la “*Exposició d'Art Pro Socors Roig Internacional, Milícies Antifeixistes i Hospitals de Sang*” y en diciembre da la conferencia “*Organització de la defensa passiva contra els atacs aeris*”.¹⁵

A finales de 1938 Josep Claret es llamado a filas y en enero de 1939 en calidad de capitán de la aviación del ejército republicano llega a Menorca para supervisar la construcción del primer aeródromo de la isla. El verano de 1936 se había iniciado las obras de la pista de aterrizaje que permitiría a la República Española tener un punto estratégico en el archipiélago. El 26 de enero, pocos días después de la llegada de Claret a Maó, las tropas insurrectas entran a Barcelona y el 8 de febrero aviones italianos protagonizan el peor bombardeo que sufre Menorca en toda la guerra. Al día siguiente, tropas franquistas llegadas desde Barcelona toman el gobierno de la isla. Por sus antecedentes políticos hubiese debido de tomar el camino del exilio, pero su situación familiar lo retiene en la isla y se pone a las órdenes del nuevo régimen.

12. Traducción del catalán del artículo: Josep Claret, “*Les nostres botigues*” a *D'Ací i d'Allà* núm. 144, diciembre de 1929.

13. De las cuales únicamente se conservan las *Cases Escatllar* de la calle Canonge Dorca. G. Domènech, R. M. Gil, op.cit.

14. *Projecte de dispersió escolar i de refugis trinxeres per les escoles Karl Marx i Prat de la Riba*, reg. 6215; Arxiu Històric Col·legi d'Arquitectes de Catalunya. Demarcació de Girona. Además del de la *Casa d'Assistència i la plaça de l'Estació*, publicado en *L'Autonomista*, 5-III-1938.

15. *L'Autonomista*, 3-XI-36, p. 2. *L'Autonomista*, 17-XII-1936, p. 2

Posguerra y adaptación al régimen

Su defensa de la República es juzgada en un Procedimiento Sumarísimo del cual sale absuelto. También sale indemne del proceso de depuración profesional que lleva a cabo el colegio de arquitectos¹⁶. Estas resoluciones se deben a la importancia de su familia política. Las figuras de su suegro, Prudencio Rodríguez Chamorro, alcalde de Zamora durante el alzamiento y presidente de la Diputación de Zamora a partir de 1946, y de su cuñado, Luis Rodríguez de Miguel, gobernador civil de Guipúzcoa y de Baleares, Director General de Correos y Telégrafos y en 1975 Ministro de la Vivienda, serán decisivas en la trayectoria de Josep Claret durante la Dictadura.

Rápidamente asimilado al nuevo régimen¹⁷, inicia una larga y próspera trayectoria en Menorca donde mantiene despacho abierto hasta 1955, si bien en 1951 como Arquitecto adjunto de la Comisión Superior de Ordenación Urbana de la Provincia de Gerona, empieza una ascendente carrera en la administración pública. En 1953 es nombrado Arquitecto Director de la Oficina Técnica de la Comisión Superior de Ordenación Urbana de la Provincia de Gerona. En 1955 Arquitecto Escolar de la Provincia de Gerona del Ministerio de Educación Nacional. Tres años más tarde, Arquitecto Jefe de los Servicios Técnicos de Urbanismo de la Delegación Provincial del Ministerio de la Vivienda en Gerona. Y en 1965 Arquitecto Jefe de los Servicios Técnicos Provinciales además de Arquitecto de la Sección de Vivienda. Al largo de estos años compaginará el trabajo público con los encargos privados que llegan al despacho, convirtiéndose en el artífice de buena parte de la imagen de la Costa Brava que conocemos hoy, y que es fruto del boom turístico de los sesenta.

La llegada de los ayuntamientos democráticos coincide con la jubilación de Josep Claret, que en 1979 decide abandonar el despacho. En los cuarenta y seis años dedicados a la arquitectura, sus trabajos evolucionan desde la modernidad racionalista de los años treinta al eclecticismo que caracteriza el desarrollismo de los sesenta y setenta. Tal como hemos comentado al inicio, su adaptación a los postulados estilísticos del régimen franquista pasó factura a Claret. Afortunadamente la recuperación de su fondo documental ha permitido conocer en profundidad la etapa republicana del arquitecto y situar sus obras de los años treinta en un lugar destacado en la historia de la arquitectura del siglo XX.

16. Fons Josep Claret; Arxiu Històric Col·legi d'Arquitectes de Catalunya. Demarcació de Girona. G. Domènech, "La depuració político-social dels arquitectes", Congrés Internacional La dictadura franquista: la institucionalització d'un règim. Barcelona, 21-23 d'abril de 2010. (En prensa).

17. 28 de abril de 1939, Secretario Particular i Jefe del Departamento de Prensa y Propaganda de la Defensa Pasiva Antiaérea (DPA) de Baleares. 8 de mayo de 1939, miembro de la Comisión pro realización del Monumento a los Caídos por Dios y Patria. 1940, Secretario General de los Servicios de la DPA, Jefe de la Brigada de Trabajo y Salvamento de la Falange Española Tradicionalista y de las JONS afecta a la Defensa Pasiva Antiaérea y Jefe del Departamento Sindical del Hogar de la Delegación Comarcal Insular. 1941, miembro de la comisión para la celebración del 18 de julio, etc. Arxiu Històric Col·legi d'Arquitectes de Catalunya. Demarcació de Girona.

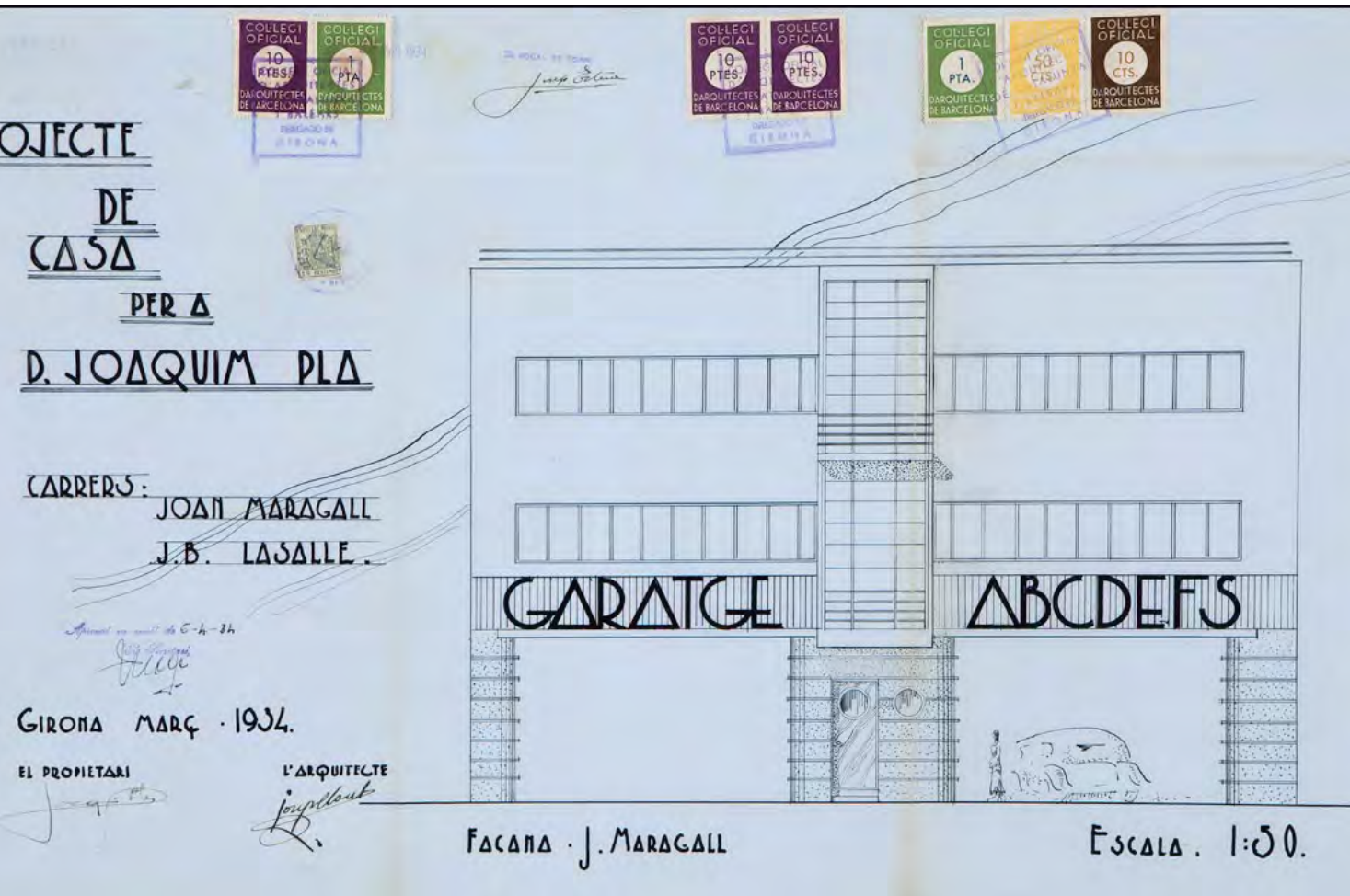


Fig. 1: Proyecto Casa Pla Cargol. Girona, 1934. (Arxiu Municipal de Girona)



Fig. 2: Ampliación *Casa Julià*. Girona, 1934. (Foto: Jordi S. Carrera – Arxiu ICRPC)



Fig. 3: Proyecto *Xalet Tarrús*. Girona, 1935. (Arxiu Municipal de Girona)



Fig. 4: Estado actual del *Xalet Tarrús*. (Foto: Jordi S. Carrera – Arxiu ICRPC)



Fig. 5: Estado actual del *Bloc Pla*. (Foto: Jordi S. Carrera – Arxiu ICRPC)



Fig. 6: *Bloc Coll*. Girona, 1935. (Foto: Jordi S. Carrera – Arxiu ICRPC)

Arte, ideología y pintura de historia. Ramon Martí Alsina y *El gran día de Girona*

M^a LLUÏSA FAXEDAS BRUJATS
Universitat de Girona

Resumen: Ramón Martí Alsina (1826-1894), pintor catalán conocido sobretodo por su faceta de paisajista, pintó también algunos cuadros de historia muy importantes, entre los cuales destaca *El gran día de Girona* (1860-1864). En su elección del tema, así como en su tratamiento del mismo, tuvo mucho que ver su posicionamiento político, vinculado con el republicanismo de su tiempo.

Palabras clave: Ramon Martí Alsina, Girona, pintura de historia, republicanismo, Guerra del francés

Abstract: *Ramon Martí Alsina (1826-1894), Catalan known painter overcoat for his landscape painter's facet, painted also some very important pictures of history, between which stands out The great day of Girona (1860-1864). In his choice of the topic, as well as in his treatment of the same one, much had that to see his political positioning linked with the republicanism of his time.*

Key words: *Ramon Martí Alsina, Girona, History painting, republicanismo, Independence War*

Ramon Martí Alsina (1826-1894) ha sido considerado tradicionalmente el introductor y principal representante del realismo pictórico en la pintura catalana del siglo XIX. Conocido sobretodo por su faceta de paisajista, el ámbito en el que realizó más obras y de calidad más reconocida, de él se ha valorado especialmente su capacidad de renovar la pintura de paisaje a partir de la observación y estudio directos del natural, tal y como aprendió de los modelos que descubrió en sus viajes a París, Courbet y los pintores de la escuela de Barbizon. En esta ocasión, sin embargo, nos centraremos en otro aspecto de su trabajo, su faceta de pintor de historia, que ha sido hasta el momento actual mucho menos estudiada y valorada; efectivamente, el número de cuadros de historia pintados por Martí Alsina es escaso, pero su importancia en el marco de su obra es tal, que se hace necesario revisar su aportación. El punto de partida para esta revisión lo ha proporcionado la restauración de su cuadro de historia más importante, *El gran día de Girona* [Fig. 1], que hasta el año 2010 permaneció en los depósitos del MNAC, y que desde entonces se presenta en público de forma permanente en la ciudad de Girona¹. El redescubrimiento de este

1. En ocasión de esta presentación se ha organizado la exposición *Ramon Martí Alsina y "El gran día de Girona". Anatomía de un cuadro* y se ha editado un catálogo de la misma: Faxedas, M. L. (dir.), *Ramon Martí Alsina y "El gran día de Girona". Anatomía de un cuadro*, Girona y Barcelona, Museu d'Art y MNAC, 2010

cuadro y del gran número de obras a él vinculadas ha permitido profundizar en la figura del Martí Alsina artista, pero también del hombre implicado en los acontecimientos de su tiempo, tal y como de algún modo reflejan precisamente estas pinturas de historia.

Ramon Martí Alsina nació en Barcelona, en el barrio de Santa María del Mar, en 1826, en el seno de una familia menestral; se quedó huérfano de padre a los ocho años, y se fue a vivir, junto con su madre (originaria de Mataró) con su padrino Ramón Tenas. Fue éste quien le animó a estudiar Filosofía en la Universidad de Barcelona, aunque no llegó a acabar la licenciatura; su verdadera vocación era la pintura, y así en 1841 se matriculó en las clases nocturnas de la Escuela de la Llotja, futura Escuela de Bellas Artes de Barcelona. En 1845 dio por acabados sus estudios, y empezó a trabajar como pintor profesional e independiente, dedicándose en un primer momento a la pintura de retratos. En 1852 consiguió una plaza de profesor en la Llotja, que le permitiría disponer de la necesaria estabilidad económica para mantener a su cada vez más numerosa familia (cinco hijos con su primera esposa, Carlota, y tres más con la segunda, Francisca), al tiempo que su trabajo iba evolucionando hacia un interés por la pintura de paisajes, género en el que llegaría a convertirse en un auténtico maestro. En este sentido fueron fundamentales sus repetidos viajes a París, el primero de ellos en 1855, y su opción por la pintura que ahí se mostraba, frente a la preferencia mostrada por los maestros de la Llotja, pintores ya consolidados en Catalunya, hacia los modelos italianos y nazarenos. La trayectoria de Martí Alsina, como su vida, fue intensa y apasionada, alternando momentos de éxito y reconocimiento con otros más oscuros, en qué los aprietos económicos le llevarían a trabajar de forma casi industrial para crear un gran número de obras. Su producción artística global es por ello muy amplia y variada en su calidad, pero de una importancia vital en el panorama artístico de la segunda mitad del XIX; así mismo es muy significativa su faceta de profesor, con alumnos como Joaquim Vayreda o Modest Urgell, auténticos continuadores de la tradición paisajista de su maestro.

Uno de los aspectos más relevantes de su personalidad es el de su posicionamiento político; aunque Martí Alsina no fue un intelectual en el sentido más estricto del término, sí fue un hombre formado, que participó activamente en diversas tertulias y debates de su tiempo, y que manifestó abiertamente su toma de partido por la ideología del republicanismo. En este sentido fue muy importante su relación de amistad con el inventor y político de Figueres Narcís Monturiol (1819-1885), que fue un miembro destacado del movimiento republicano, y en su primera etapa, un propagador en nuestro país del socialismo utópico propuesto por el francés Étienne Cabet. Monturiol y Martí Alsina se conocieron en Barcelona hacia 1846, cuando el primero trabajaba en una imprenta, y encargó a Martí Alsina la traducción de una novela histórica francesa titulada *Ingleses y chinos*, del escritor Joseph Méry; en sus notas autobiográficas Martí Alsina afirma, en efecto, que para ganarse la vida en estos años tuvo que ayudarse con “los libros”². En esa misma época Monturiol estaba llevando a cabo la traducción del libro más importante de Cabet, *Viaje a Icaria*, que se publicaría en un único volumen en 1848 (previamente se publicó por fascículos en el periódico cabetiano *La fraternidad*, que editaba el mismo Monturiol). Este libro describe un

2. J. Folch i Torres, *El pintor Martí Alsina*, Barcelona, Junta Municipal d'Exposicions, 1920, pp 42-43

país y una sociedad utópicos, Icaria, que un grupo de seguidores de Cabet intentó materializar en Estados Unidos, con un rotundo fracaso.

A partir de este momento la relación de amistad entre Monturiol y Martí Alsina se consolidó y permaneció a lo largo de los años, hasta el punto que el principal biógrafo del pintor escribió que “[Martí Alsina] va assistir com un germà a tota la tragèdia de l’*Ictini* i compartí les glòries, les il·lusions, les esperances i les penes de l’inventor, i els diners de l’un foren els diners de l’altre”³. En efecto, las penurias económicas, así como la intensidad con la que planearon e intentaron llevar a cabo los proyectos más ambiciosos, son dos de los elementos que ambos compartieron. Su relación fue lo suficientemente intensa como para que algunos estudiosos consideren probable que Martí Alsina acompañara a Monturiol a su exilio francés en 1848, aunque no existe de ello ninguna prueba documental⁴. También consta el intercambio epistolar que mantuvieron mientras Monturiol vivía exiliado en Cadaqués entre 1855 y 1866, en el que el pintor daba a su amigo instrucciones y lecciones de pintura, ya que parece ser que éste fue el principal medio de subsistencia de Monturiol durante esos meses. La amistad entre los dos queda atestiguada también por la serie de retratos que Martí Alsina pintó de su amigo en diversas ocasiones.

Así mismo, volvemos a encontrarlos juntos en Barcelona a finales de la década de los cincuenta, cuando Martí Alsina tenía en uno de sus estudios, situado en el Pasaje Madoz, cerca de la Plaça Reial, una animada tertulia política en la que participaba Monturiol, junto con otros personajes destacados de la Barcelona política e intelectual del momento, todos ellos vinculados al republicanismo: el ingeniero Ildefons Cerdà, al que también retrató; Josep de Letamendi, médico, escritor, político y también pintor; Elias de Molins, biógrafo de escritores catalanes; Robert Robert, periodista; el escenógrafo Francesc Soler Rovirosa, el escritor Joan Font Guitart, y el compositor y activo republicano Josep Anton Clavé, del cual también pintó un retrato. Aunque Martí Alsina no llegó a militar activamente en ninguno de los proyectos políticos de Monturiol, y no se implicó por tanto en primera línea, no hay duda de que su progresismo político le debe mucho a la posición del figuerense y a las conversaciones mantenidas con él y demás tertulianos. Así, tanto en sus escritos como en diversos gestos a lo largo de su carrera dejó claras sus ideas y su posición. Entre sus papeles, por ejemplo, aparece la siguiente anotación:

“Desconfianza en estos términos medios de hombres – que nunca van delante, que solo lo dicen cuando tantos marchan, y cuando ven el desprecio a los de detrás—y dan a comprender que son malos (saña contra los delitos del pueblo). Cuando veo uno que se llama artista (pintor) y sobre cuestiones sociales o religiosas... se echa a reír dice que no se mete... le compadezco” [Archivo Martí Alsina, l. 1].

3. “[Martí Alsina] assistió com un hermanó a tota la tragedia del *Ictineo* y compartió las glorias, las ilusiones, las esperanzas y las penas del inventor, y el dinero de uno fue el dinero del otro”, *ibid*, p. 69

4. M. L. Faxedas, “Narcís Monturiol i Ramon Martí Alsina”, en *Narcís Monturiol. Una veu, entre utopia i realitat*, Figueres y Madrid, Museu de l’Empordà i Sociedad Estatal de Commemoraciones Culturales, 2009, pp. 75-81

Y en otra ocasión, manifestando su individualidad y su dificultad para encajar en rutinas preconcebidas, escribió lo siguiente:

“He tenido el principio de adquirir el poder individual por el saber y por la dignidad sin hacerme solidario de un poder colectivo como de Academias o de un cuerpo oficial cualquiera para tener facultad siempre de protestar contra todo abuso de poder por mi solo o en compañía de los que como yo piensan, robusteciendo así la tendencia a la asociación libre y digna con la autoridad y fuerza de la razón”
[AMA, I. 1]

El hecho más trascendente vinculado a esta proclamación de libre pensamiento (de hecho, en 1866 Martí Alsina renunció a su cargo de Académico de las Bellas Artes) fue su destitución de su plaza de profesor de la Escuela de la Llotja, el 12 de abril de 1870, debido a su negativa a jurar la Constitución amadeísta, que él, como muchos otros, veía como una degradación de los ideales que habían llevado a la revuelta de 1868, la Gloriosa; esta decisión contundente lo sitúa en el bando de los llamados intransigentes. Se trata de una decisión importante, puesto que el de profesor era su único sueldo seguro y muy necesario; Martí Alsina no fue restituido en su plaza hasta 1873, parcialmente, y completamente en 1877. Consta también su rechazo, en distintos momentos, a pintar retratos de Isabel II y Alfonso XII. Cabe destacar, además, su implicación en diversos foros y colectivos vinculados a la sociedad civil: fue miembro activo del Ateneo barcelonés, promotor de la Sociedad para exposiciones de Bellas artes, y pese a su posición, activo defensor del patrimonio histórico y monumental de la ciudad en el marco precisamente de la Revolución del 68.

El posicionamiento político de Martí Alsina es pues un elemento que vale la pena tener en cuenta a la hora, sobre todo, de valorar sus cuadros de historia, puesto que en la selección del tema y en las decisiones a tomar sobre cómo representarlo, es donde más claramente podía un pintor del XIX mostrar sus preferencias y opiniones. Aunque es cierto que Martí Alsina no entró en su obra a tratar a fondo los problemas sociales y políticos más acuciantes de su tiempo, sí se esforzó por hacer compatibles sus creencias con la ejecución del que debía ser su gran cuadro de historia.

El ciclo de *El gran día de Girona*

El número de pinturas de historia realizado por Martí Alsina es bastante reducido, e incluye *Último día de Numancia*, presentado a la Exposición nacional de Bellas artes en 1858 y adquirido para el Museo del Prado; algunas obras dedicadas al tema de la Guerra de África de 1859-60 (dos retratos de cabezas de voluntarios y el cuadro *Recibimiento de los Voluntarios catalanes en Barcelona a su vuelta de la Guerra de África*, 1862, col. particular); y el ciclo de obras dedicado a la Guerra de la Independencia o Guerra del francés, como se la conoce en Catalunya: *El gran día de Girona* (1863-64, MNAC), *Las heroínas de Girona* (c. 1868, Diputación de Girona), *La compañía de Santa Bárbara* (1891, MNAC) y *El Sometent del Bruc* (1866, Reial Acadèmia de Belles arts de Sant Jordi), amén de un buen número de dibujos y pinturas al óleo preparatorias o relacionadas con éstas.

De todas ellas, sin duda *El gran día de Girona* es la composición más importante; uno de los cuadros de historia más ambiciosos creados en el siglo XIX y de mayores dimensiones (mide 486 x 1052 cm)⁵, es una obra sobre la cual se ha hablado mucho, pero que era muy poco conocida, puesto que no se había exhibido en público desde 1939⁶. Desde entonces, y debido a su mal estado de conservación, había permanecido enrollada en los depósitos del MNAC. La conmemoración del bicentenario de la Guerra del francés y de los Sitios de Girona ha propiciado su restauración y su instalación definitiva en la ciudad de Girona, así como la realización de una exposición y la edición de un catálogo sobre el cuadro y sobre el Martí Alsina pintor de historia.

Aunque según la documentación conservada Martí Alsina probablemente ya trabajaba en la idea del cuadro hacia 1859⁷, todo indica que su objetivo fue presentarlo a la Exposición Nacional de 1864, y por lo tanto debe fecharse hacia ese año. Según parece la recepción crítica de los primeros espectadores no fue demasiado positiva⁸, y quizá por ello decidió no enviar la tela a Madrid; aunque trabajó esporádicamente en él en las décadas siguientes, de algún modo la obra quedó inacabada, o en cualquier caso no llegó a darla por finalizada del todo en ningún momento. La intención del pintor al iniciar un proyecto de esta envergadura era sin duda participar en la Exposición Nacional con ciertas garantías de éxito; aunque en la edición de 1860 Martí Alsina ya había obtenido una segunda medalla con uno de sus paisajes, está claro que si quería optar a un primer premio era prácticamente imprescindible presentar una pintura de historia. Obtener una medalla era, en ése momento, una muy buena manera de conseguir popularidad y prestigio entre la crítica, los artistas y los posibles compradores y coleccionistas, y por lo tanto una garantía para poder vivir sólo de la pintura, algo que nuestro pintor ansiaba.

En este contexto, resulta algo más sorprendente la elección del tema: la Guerra del francés era en los años sesenta un acontecimiento aún muy reciente de la historia española y muy recordado, y por lo tanto se trataba prácticamente de un tema de historia contemporánea. En sus envíos al salón los temas preferidos por la mayoría de pintores, y los más exitosos, solían referirse más bien a algún episodio más remoto de la historia de España, como por ejemplo el sitio de Numancia que el propio Martí Alsina había elegido en su primer envío. En cualquier caso, la Guerra

5. Uno de los elementos que más probablemente influyó a Martí Alsina a la hora de optar por tales dimensiones fue el sentimiento de rivalidad que sentía hacia un joven pintor, Marià Fortuny, que más o menos por las mismas fechas estaba pintando otro gran cuadro de historia, *La batalla de Tetuán* (c. 1863, MNAC). M. L. Faxedas, "*El gran día de Girona*, de Ramon Martí Alsina. Gènesi d'un quadre", en M. L. Faxedas (dir.), *Ramon Martí Alsina y "El gran día de Girona"*. Anatomía de un cuadro, op. cit., pp. 13-35

6. M. Doñate, "Història singular d'una pintura inacabada", en Faxedas, M. L. (dir.), *ibíd.*, pp. 113-123

7. J. R. Triadó, "La ideología artística de Ramón Martí Alsina", *Actas del VIII congreso del CEHA*, Cáceres, 1990, pp. 551-555

8. "Hace unos veintitrés años, poco más o menos, fue pintado en nuestra ciudad un inmenso cuadro por un artista que pensaba de sí lo que la realidad no justificaba, ni ha justificado. [...] Antes de enviarla púsola de manifiesto en su taller, y como lo que se decía de sus colosales dimensiones había excitado la curiosidad de artistas y aficionados, acudieron todos a verla. Representaba el tercer sitio de Gerona; ya fue tan grande la hilaridad que excitó, tan agudas y penetrantes rechiflas que se le hicieron, que el autor, que ya había en otra exposición nacional, sufrido un contratiempo con otro cuadro grande sobre la caída de Numancia, no se atrevió a enviar el de Gerona a la exposición que había tenido lugar (...)", *El Diluvio*, 11 de septiembre de 1887, pp. 7380-7381

de la Independencia no era tampoco un tema inédito: en el conjunto de las exposiciones, 52 de las 625 obras históricas presentadas trataron esta temática⁹, lo que demuestra que entre los temas más recientes, sin duda era de los más populares.

Aunque Martí Alsina no tenía ninguna vinculación directa con la ciudad de Girona, escogió como tema de su obra uno de los episodios más conocidos y mitificados vividos en esta ciudad durante los largos Sitios a que la sometieron las tropas francesas a lo largo de 1808 y 1809. Después de meses de asedio, el 19 de septiembre de 1809 los franceses lanzaron un ataque sobre la ciudad que pretendían definitivo; los defensores de Girona, capitaneados por el General Álvarez de Castro, consiguieron repeler este ataque contra pronóstico y aplazar la rendición de la plaza, que tuvo lugar finalmente unos meses más tarde. Este episodio de resistencia heroica, en que participaron todos los habitantes de la ciudad, incluidos niños y mujeres, fue pronto conocido como “El gran día de Girona” y fue exaltado como ejemplo de resistencia popular contra el enemigo.

El cincuentenario de estos hechos, que tuvo lugar en 1859, contribuyó sin duda a revivir la memoria de unos acontecimientos que eran de hecho muy recientes y que cuyo recuerdo se había ido manteniendo a lo largo de los años, adquiriendo un sentido simbólico que ultrapasaba de largo su carácter local: “Sólo hay que fijarse en la inmensa bibliografía dedicada a los Sitios para darse cuenta que en el siglo XIX Girona constituía un potente nexo de unión de Cataluña con la nación española liberal”¹⁰. La celebración del aniversario contribuyó a la proliferación de relecturas literarias e históricas de los hechos, que “ubicadas dentro de la tradición liberal [...] presentan a los ciudadanos de Girona más como ciudadanos-soldados al servicio de la nación que no como defensores de la religión”¹¹. Esta historiografía liberal reivindica el papel de la ciudadanía en al defensa de su ciudad y de sus derechos, muy por encima de la defensa del Rey o de la religión como argumentos que sostuvieron la resistencia de Girona, tal y como había mantenido la primera historiografía romántica. Un ejemplo lo ofrece el texto de Victor Balaguer *Historia de Cataluña*, publicado en 1863, en qué en referencia al episodio de Girona escribe lo siguiente:

“La posteridad recordará este sitio con pasmo, los hombres lo citarán con admiración, la historia lo referirá con asombro. [...] Numantinos modernos, los gerundenses resistieron a todos los horrores de un sitio prolongado y tenaz, e hicieron frente, ellos, un puñado de héroes, a valientes mariscales del imperio, y a las mejores tropas de Napoleon. [...] ¡Magnífica, gigantesca lucha la suya! Sola, sin más defensa que unos ruinosos muros, sin mas escudo que el pecho de sus ciudadanos, sin mas esperanza ni porvenir que la tumba, el incendio y los escombros [...] Mientras quede una sola piedra en Gerona, esta piedra hablará a la posteridad de su grandeza heroica.”¹²

9. J. Gutiérrez Buron, «La fortuna de la Guerra de la Independencia en la pintura del siglo XIX», *Cuadernos de Arte e Iconografía*, 1989, II, 4.

10. S. Michonennau, “La memòria dels setges de Girona als segles XIX i XX”, *Revista de Girona*, nº 251, 2008, pp. 80-91

11. *ibíd.*, p. 83

12. V. Balaguer, *Historia de Cataluña y de la Corona de Aragón*, Barcelona: Librería de Salvador Manero, 1863, p. 488

Esta visión de la lucha de los ciudadanos en defensa de su vida y libertad individual interesó sin duda a Martí Alsina, que dudosamente se habría acercado a este tema si se hubiera basado sólo o principalmente en una lectura monárquica o religiosa; su primer cuadro de historia, *Último día de Numancia*, trataba de hecho un tema muy similar de resistencia popular hasta las últimas consecuencias. Cabe decir también que la Guerra del francés había sido uno de los episodios históricos reivindicado por los republicanos catalanes, puesto que estos consideraban que “los catalanes eran, por definición, amantes de la libertad”¹³. Así mismo, otro factor que indudablemente interesó al pintor, puesto que lo destacó en todas las versiones que pintó del tema, fue el papel jugado por las mujeres, que agrupadas en la Compañía de Santa Bárbara, se movieron en primera línea de la batalla, socorriendo a los heridos y auxiliando a las tropas. En cualquier caso, entre los críticos posteriores del pintor, uno de los que mejor entendió cómo este tema casaba con su carácter y mentalidad fue Alejandro Cortada, que escribió lo siguiente:

“La epopeya de la Guerra de la Independencia, vivo aún en el recuerdo de los de su generación, le ofrecía todos los atractivos para cautivar su entusiasmo por la pintura de las pasiones y de las fuerzas libres y desencadenadas. Guerra del pueblo, nacida de las entrañas mismas de la tierra para la defensa de la patria, tenía todas las circunstancias emocionales y de fe ardiente, para evocarla en sus episodios con escenas llenas de movimiento y de grandiosidad.”¹⁴

Estos mismos elementos se reflejan en las decisiones que Martí Alsina tomó por lo que se refiere a la composición del cuadro. La obra es muy fiel al lugar histórico en que sucedieron los hechos; Martí Alsina viajó a Girona en diversas ocasiones y tomó apuntes de la zona dónde tuvieron lugar los combates más significativos del Gran día en cuestión. Así, la escena se sitúa en Torre Gironella y la Caserna dels Alemanyans, la zona de la muralla muy cercana a la Catedral por dónde las tropas francesas intentaron penetrar en la ciudad. La obra *Paisaje de las murallas de Girona* (1866) [Fig. 2], uno de sus más espléndidos paisajes, muestra una vista muy similar, aunque no idéntica, a la del cuadro de *El gran día*.

Sabemos que Martí Alsina pintó muchos cuadros al óleo relacionados con la obra definitiva, algunos de los cuales podemos considerar propiamente esbozos, y otros son quizá versiones destinadas a su venta independiente, como una manera de sacar provecho del trabajo realizado en el gran cuadro [Fig. 3]. Un documento de 1867 señala la existencia de once de estos esbozos al óleo de diferentes tamaños, y de unos cuarenta dibujos preparatorios [AMA, l.3]; en cualquier caso, actualmente han podido identificarse y localizarse ocho de estos óleos (de un noveno existe sólo una fotografía), y una docena de dibujos. Todos ellos comparten el mismo escenario, así como los mismos protagonistas: el general Álvarez de Castro, los Heroínas de Santa Bárbara y los defensores de la ciudad, encarnados en los soldados irlandeses del Regimiento Ultonia, y sobretudo en ciu-

13. Á. Duarte, *Història del republicanisme a Catalunya*, Lleida i Vic, Pagès ed. i Eumo ed., 2004, p. 27

14. Cortada, Alexandre, “Martí y Alsina (1826-1894)”, *Vell i nou*, n° II, vol I, 1920, p. 50

dadanos del pueblo llano de Girona. Los esbozos muestran diferencias notables de acabado y en muchos casos también de composición, por lo que en general pueden entenderse como pruebas a la búsqueda de la mejor composición posible para un cuadro muy complejo, con un gran número de personajes, y que además había de tratar de una batalla, tema dificultoso de pintar en sí¹⁵.

En cualquier caso, para el cuadro final Martí Alsina eligió pintar, no el fragor del combate, sino el momento final de la batalla, en qué las tropas francesas son ya casi invisibles en su retirada a la derecha del cuadro, mientras que los defensores ocupan la práctica totalidad del mismo. En uno de los dibujos preparatorios (MNAC 206777) el pintor ya había escrito lo siguiente: “Ha de haber una idea para el cuadro Gerona “La victoria” que sea completamente mi idea primitiva, sin combate. Decidir el cuadro “El último combate””. Así, evita los peligros de la pintura de batallas, y puede desplegar ampliamente su visión del pueblo como triunfador absoluto en la contienda. Ciertamente, el general Álvarez de Castro ocupa un lugar destacado, pero de algún modo podemos leer su figura como una especie de encarnación o sublimación de las virtudes populares: fuerza, resistencia, voluntad. Éstas las representan también a la perfección las figuras de las dos heroínas que de hecho ocupan el centro del cuadro, en especial la que viste de color amarillo, que es el único personaje que avanza hacia la izquierda, contradiciendo el movimiento general de todas las figuras del cuadro. A su alrededor, mujeres, payeses, ciudadanos, soldados, se arremolinan despidiendo a los últimos franceses o celebrando con entusiasmo la victoria, que aunque a la larga se revelará como poco provechosa, fue en su momento sin duda un momento de triunfo para una población que había vivido y continuaría aún algún tiempo bajo un asedio terrible.

En cualquier caso, no hay ninguna duda que Martí Alsina celebra en su obra precisamente esta victoria del pueblo, que alzándose contra el invasor, reivindica su libertad y su soberanía. En este sentido, y pese a la tradicional adscripción de Martí Alsina al Realismo francés, en este cuadro revela también su cercanía a la pintura creada en el país vecino, pero no tanto al realismo (aunque algo queda de la monumentalidad de Courbet), sino al Romanticismo de Delacroix o incluso del primer Horace Vernet, pintores ambos a los que admiraba. Si Géricault y Delacroix, junto con Goya, fueron pioneros en introducir un componente político y de denuncia en sus pinturas de historia contemporánea (como en *La balsa de la medusa* o *La matanza de Quíos*, por ejemplo), a una escala más reducida también Martí Alsina introdujo la pintura de historia con componente político en la pintura catalana. En cualquier caso, su ciclo sobre *El gran día de Girona* es sin duda el conjunto de pintura histórica contemporánea más singular y significativo pintado en Catalunya en la segunda mitad del XIX, y cómo tal merece ser valorado.

15. No en vano, Baudelaire escribió lo siguiente respecto a las pinturas de batallas: “Las victorias francesas engendran sin parar un gran número de pinturas militares [...]. Este género de pintura, si se piensa bien, exige la falsedad o la nulidad. Una auténtica batalla no es un cuadro, porque, para ser inteligible y consecuentemente interesante como batalla, sólo puede ser representada por líneas blancas, azules o negras, simulando los batallones en línea [...]” Ch. Baudelaire, *Oeuvres complètes*, Paris, Éditions Robert Laffont, 1980, p. 302

1877

MIRANDO A CLÍO. EL ARTE ESPAÑOL ESPEJO DE SU HISTORIA
Arte, ideología y pintura de historia. Ramon Martí Alsina y *El gran día de Girona*
M^a Lluïsa Faxedas Brujats



1. Ramon Martí Alsina, *El gran día de Girona*, 1863 – 1864. Óleo sobre tela, 496 x 1082 cm.
Obra expuesta en la sede de la Generalitat de Catalunya en Girona. Depósito MNAC, MNAC 12084





Ciudad Real, ciudad fingida. Las fiestas por la venida de la Reina Mariana de Neoburgo a Galicia (1690)¹

LEOPOLDO FERNÁNDEZ GASALLA
Catedrático de Enseñanza Secundaria

Resumen: La venida de la reina Mariana de Neoburgo motivó a su paso por Galicia una serie de celebraciones, en la cual los elementos plásticos y dinámicos jugaron un papel protagonista. Particularmente brillantes fueron los diseñados para el recibimiento en Santiago por el arquitecto Diego de Romay.

Palabras clave: Galicia. Barroco. Fiestas. Arquitectura efímera

Abstract: *The arrival of the queen Maria Anna of Neuburg to Galicia was an very special occasion. In order to honour her, the galician cities built several triumphal arcs and other kinds of ephemeral architecture. At Santiago de Compostela celebrations became particullary brilliant thanks to the wise direction of the architect Diego de Romay.*

Key words: *Galicia. Baroque. Celebrations. Ephemeral architecture. Diego de Romay.*

La venida de Mariana de Neoburgo en 1690 constituyó el más brillante de cuantos acontecimientos oficiales tuvieron lugar en la Galicia del siglo XVII. Para los responsables políticos de una zona alejada de los centros de poder de la Monarquía Hispánica, su presencia constituía una oportunidad excepcional para reforzar los vínculos con la Corona, realizar una eficaz propaganda del sistema social establecido y hacer méritos ante la real persona. Para ello se aplicó un caudal de recursos económicos que dejaría empeñadas durante largo tiempo las haciendas municipales, pero gracias al cual logró realizarse un despliegue completo de usos festivos y ceremoniales auxiliados por los elementos plásticos y representativos habituales. Gran parte de ellos iban encaminados a testimoniar la fidelidad del Reino y de sus corporaciones sociales a la Corona, pero en la procura de un mayor decoro servían para enmascarar y embellecer mediante la ficción y el artificio, la realidad de las ciudades y villas.

Muerta María Luisa de Orleáns el 12 de febrero de 1688, la necesidad acuciante de engendrar un heredero condujo a elegir como nueva esposa para Carlos II a la hija del Elector Palatino del

1. La presente comunicación se inserta en los trabajos desarrollados por el grupo de investigación GI-1907 *Iacobus. Proxectos e estudos sobre patrimonio cultural*. Universidad de Santiago de Compostela.

Rin, Mariana de Neoburgo, debido a su buena salud y a su probable fecundidad². La boda se celebró por poderes en Neoburgo el 28 de agosto de 1689³. Por entonces Francia se encontraba en guerra con España, Inglaterra y Holanda. En ausencia de una flota española de guerra capaz, estas últimas potencias se ofrecieron a escoltar a la reina hasta España. Mariana se puso en camino el 3 de septiembre de 1689⁴. Después de cruzar regiones de Alemania próximas a la zona de operaciones bélicas y de navegar primero hasta Inglaterra y después hasta Galicia bajo la amenaza de un ataque francés, llegó al fin a las costas españolas. La travesía duró toda la Semana Santa en medio de un tremendo temporal. El 26 de marzo, domingo de Resurrección, tras haberse intentado infructuosamente la entrada en el puerto de A Coruña por causa del viento contrario, arribó por fin la nave real a Mugarodos, en la Ría de Ferrol, acompañada sólo por doce navíos⁵. El resto de la flota había sido dispersada. Incluso la capitana llegó a encallar, siendo rescatada por los vecinos de Mugarodos⁶. Entre los días 28 y el 5 fue cumplimentada por las autoridades del reino de Galicia y por los enviados del Rey y de la Reina madre⁷. El 2, los comisarios del Ayuntamiento de A Coruña acudieron a besar la real mano. La noche se amenizó con un concierto acuático de dos horas de duración, dispuesto por dichos comisarios, al que asistió Su Majestad desde el balcón de la popa de la capitana⁸. No sin discusiones sobre si quien debía entregar a la Reina era el almirante Russell o su hermano el príncipe Luis Antonio, Gran Maestre de la Orden Teutónica, el jueves 6 de abril a las 4 de la tarde se ejecutó la ceremonia del desembarco en medio de las salvas de rigor, utilizándose una falúa dorada y ricamente adornada que se había traído en el viaje. La Reina causó mejor impresión a los españoles de lo que se esperaba por los retratos⁹. Tras dos horas de viaje la comitiva llegó a Pontedeume, alojándose en el palacio del conde de Lemos, quien celebró en su honor un magnífico festival. Al día siguiente, la Reina pernoctaría en Betanzos, pequeña capital provincial en donde se habían prevenido fuegos y luminarias, mascaradas y danzas¹⁰.

2. El elector había tenido de su segundo matrimonio 23 hijos de los cuales vivían 17.

3. E. Flórez: *Memoria de las Reynas Catholicas*, Madrid, 1761, pp. 968-979.

4. A. de Baviera: "La peregrinación de Mariana de Neoburgo a Santiago", in *Santiago en la historia, la literatura y el arte*, I, Madrid, 1954, p. 148.

5. Bedmar encuentra en ello un paralelismo con el número de los apóstoles. L. Bedmar: *Noticia del feliz viage que desde Inglaterra executó a estos Reynos... Doña Maria-Ana de Baiviera*, I, Madrid, 1690, p. 7. A. Rincón: "Relación contemporánea sobre la llegada y estancia en Galicia de la reina D^a Mariana de Neoburgo en 1690", *Compostellanum*, 13, 1968, pp. 663-664.

6. Bedmar, op. cit. vol. III, pp. 2-6 y 16.

7. Rincón, op. cit., pp. 666-667.

8. Archivo Histórico Municipal de A Coruña. Caja 24. Libro de acuerdos municipales de 1690. f. 52.

9. Finalmente se siguieron las determinaciones tomadas por el embajador Conde Mansfeld. Rincón, op. cit., pp. 668 y 670. J. Alenda: *Relaciones de solemnidades y fiestas públicas de España*. Madrid, 1903, pp. 441-442 y Rincón, op. cit., p. 669.

10. M. Hume: *Queens of old Spain*, London, 1911, p. 490. Bedmar, op. cit. vol. II, p. 5.

El sábado 8 entró la reina en A Coruña. Desde que el 24 de octubre del año anterior se había comunicado la posibilidad de que la reina desembarcase en la ciudad, se venía desplegando una intensa actividad dirigida por el capitán general, conde de Puñoenrostro, los miembros de la Audiencia y del Concejo municipal¹¹. Se tuvieron presentes como modelos lo obrado durante las visitas de los Reyes Católicos, Felipe el Hermoso y su esposa Juana, de Carlos I y de su hijo el príncipe Felipe¹². El Capitán General impuso gran parte del programa¹³. Cada corporación (Militares, Audiencia y Ayuntamiento) asumió la responsabilidad de organizar una parte de las celebraciones. Incluso los sacerdotes habrían participado en uno de los saraos nocturnos que se iban a celebrar en palacio, si el arzobispo no se lo hubiese prohibido. En compensación de su obligación de limpiar y adecentar las calles y colocar luminarias, también al pueblo le correspondía una dosis de protagonismo. Si los regidores, oidores, militares y demás hidalgos se lucirían en el torneo y en la máscara, demostrando su lealtad a la Corona mediante el ejercicio simbólico de las habilidades guerreras propias de su condición, los artesanos, *mareantes* y labradores tendrían su momento en las danzas gremiales, mediante las que representarían estilizadamente sus quehaceres y su integración en la estructura estamental del Antiguo Régimen¹⁴. Las preeminencias que se le guardaban a cada individuo o corporación restablecían, consolidaban y aumentaban su prestigio y formaban parte de delicados equilibrios jerárquicos¹⁵.

En A Coruña se acudió a los principales tipos de festival que el Renacimiento había heredado de la Edad Media: la entrada real, el torneo y la mascarada¹⁶. En la tarde del día 8, después de haber adornado las casas de ayuntamiento con colgaduras y tras haber colocado el retrato del rey bajo un dosel, el Concejo acompañado del teniente de corregidor recibió a la reina a media legua de la ciudad¹⁷. Allí se les unió el corregidor, Marqués de Torreblanca. En la ciudad la sobe-

11. AHMC. doc. cit. f. 100. Consistorio de 24 de octubre de 1689.

12. Quizás se revisase la descripción del viaje a Inglaterra de este último, en la que se describe el arco de triunfo erigido en su honor. En el arco se utilizaba la historia de Hércules y Caco relacionándola con la propia ciudad y con Felipe II. A. Muñoz.: *Sumario y verdadera relacion del viaje que. Don Felipe hizo a Inglaterra*. Zaragoza, 1554. F. Checa: *Carlos V y la imagen del héroe en el Renacimiento*. Madrid, 1987, pp. 122-123.

13. AHMC. doc. cit. ff. 10-11.

14. Cfr. vid. B. Benassar *Valladolid en el Siglo de Oro*, Valladolid, 1989, pp. 435 y ss, A. Bonet: *Fiesta, poder y arquitectura*, Madrid, 1990, p. 22 y R. López López: *Ceremonia y poder a finales del Antiguo Régimen. Galicia. 1700-1833*, pp. 44-46. En cuanto a los torneos R. Strong: *Arte y poder*, Madrid, 1988, pp. 62-67.

15. Conseguir que cada corporación estamental tuviese un protagonismo adecuado planteó problemas. El más destacado fue la negativa de los regidores de A Coruña a acudir con los representantes de la Junta del Reino a la ceremonia de besamanos, pues entendían que eran el corregidor y regimiento de la ciudad los únicos que debían prestar obediencia. Su representante no asistió a la Junta que se celebró el 1 de abril. Archivo Histórico Provincial de Lugo. Juntas del reino de Galicia. Libro 3 (1669-1697), 1690-abril-10. La cuestión se zanjó con la intervención de capitán general que ordenó a la ciudad que cumplierse con lo mandado o que se atuviese a las consecuencias. Esta disputa, es el ejemplo más destacado de los continuos piques protocolarios que se dieron entre las diversas personalidades españolas y extranjeras congregadas en la ciudad. Rincón, op. cit.

16. Strong, op. cit., pp. 22-23.

17. AHMC. doc. cit. ff. 58-63. Excepto cuando se indique lo contrario las noticias sobre la visita a A Coruña proceden de esta fuente.

rana fue homenajeadada por las salvas de la artillería. Las milicias recién uniformadas a costa de su cabo, el capitán Suazo de Mondragón, le presentaron armas en la angosta plaza pública junto a la parroquial de San Jorge. Ante la Puerta Real que daba paso a la ciudad alta la aguardaban las autoridades eclesiásticas y militares, las cuales le entregaron las llaves en una fuente de plata. En el atrio de la Colegiata la recibió el arzobispo Monroy, en su calidad de capellán mayor del rey, junto con el Cabildo. Tras haber entrado bajo palio y orar un rato ante el altar mayor, cantose el *Te Deum*. Regaló doña Mariana una arqueta eucarística de plata rematada por un Agnus Dei cincelado en bulto. Acompañada del prelado, del cabildo y del Regimiento, se le condujo en silla de manos hasta el palacio de capitania en donde la aguardaban la camarera mayor y el resto de las damas. Se realizó, pues, una entrada real que reunía todos los elementos usuales en este tipo de actos desde finales del siglo XIV, al incorporar en el cortejo a las instituciones judiciales, políticas, religiosas que daban ante el pueblo testimonio de lealtad y a la monarquía¹⁸. Por la noche se encendió un castillo de fuegos decorado con “sus figuras de animales a modo de ystoria”, permaneciendo la plaza alumbrada por luminarias. Es muy probable que el arco estuviese ilustrado con los seres fabulosos que protagonizan los trabajos de Hércules. El domingo 9 de abril se celebró una máscara a caballo ejecutada por los regidores y caballeros de la ciudad con el alférez mayor y el corregidor al frente, ataviados con unas libreas pertenecientes a Puñonenrostro traídas expresamente desde Madrid. La reina asistió desde la ventana de palacio junto con su familia vestida por primera vez a la española, mientras que sobre el tablado de la plaza lo hacían las autoridades de la ciudad¹⁹.

A las cuatro de la tarde del día siguiente tuvo lugar la ceremonia del besamanos, por parte de un regidor de cada una de las siete ciudades de Galicia y de lo más granado de la nobleza²⁰. Al día siguiente se repitió lo mismo con el hermano de la reina. Unas horas después tuvo lugar un sarao dentro de palacio, organizado por particulares, que incluyó un espectáculo con unos *matachines* y probablemente la representación de alguna comedia²¹. Tras esto se dispararon más fuegos de manos y ruedas y los mareantes ejecutaron la danza de arcos del día del Corpus. El 11 se repitió el programa pero siendo en esta ocasión los herreros quienes hicieron su danza de espadas ante los balcones de la reina. El miércoles 12 se hizo una “mascara de moxiganga de a caballo con quatro carros treunfantes” en la que parece que colaboraron los oficiales de la Audiencia. El primero transportaba músicos ejecutando villancicos. En el siguiente, perteneciente al gremio de los herreros, aparecía una fragua en la que a todas luces debió de figurar el dios Vulcano, quien de una parte era la divinidad del fuego, símbolo del amor puro y de otra el esposo de Venus, la diosa del amor, representado

18. Strong, op. cit., pp. 22-23.

19. Bedmar, op. cit. vol. III, p. 7.

20. AHPLu. doc. cit., 1690-abril-1.

21. Revestidos con celadas y coseletes y portando escudos y alfanjes, los *matachines* saltaban y danzaban al son de la música, escenificando un combate. S. de Covarrubias: *Tesoro de la Lengua Castellana o Española*, Madrid, 1611, p. 934 y 793. Bedmar, op. cit., vol. IV, p. 2. Rincón, op. cit., p. 672.

esta pareja la indisolubilidad del matrimonio²². Del tercero sólo se dice era de “ynstoria”, posiblemente haciendo referencia a algún episodio relevante de la Historia de la ciudad como el ataque de Drake de 1589. Parece que en el cuarto carro iban una danza de la cofradía de S. Miguel y otra de gitanas²³. Los cuarenta jinetes que los acompañaban encabezados por el corregidor y el alférez mayor de la ciudad, se agrupaban en parejas, vestidos con libreas de color blanco, dorado y encarnado e iban servidos por sus respectivos lacayos²⁴. Al final se dispararon los fuegos correspondientes.

La apoteosis llegó el jueves por la noche, cuando tuvo lugar el torneo cuyo cartel se había fijado como fin de fiesta el día anterior sobre una rodela a son de trompetas y tambores. Entró el mantenedor del desafío con sus padrinos montado en una galera adornada con sus banderas, velas y remos y dos piezas de artillería²⁵. A continuación lo hizo el retador con sus padrinos en un carro con la forma del Caballo de Troya. Les siguieron dos caballeros aventureros en otro con forma de peña y dos más en un cuarto con la traza de la Torre de Hércules, insignia de la ciudad²⁶. Echando mano de sus armas doradas entablaron combate con el mantenedor y su retador dentro del palenque y valla que ocupaba la plaza, hasta que llegadas las ocho se concluyó la lid. Participó también una sierpe con siete cabezas -obviamente una tarasca metida a hacer las veces de Hidra de Lerna-, que entró despidiendo fuego por todas ellas. Tras esto tuvo lugar en palacio una colación en honor de la reina. El viernes se bailaron ante Su Majestad una danza de mareantes, otra de segadores y otras de espadas de tres puntas, disparándose muchos fuegos de mano a su conclusión. Entre las nueve y las diez de la mañana siguiente salió la reina hacia Santiago, momento en que los cañones de la ciudad y los de la armada inglesa surta en la bahía dispararon salvas²⁷. Fue acompañándola la Corporación municipal hasta el lugar de Altamira donde, rodilla en tierra, se despidieron de ella.

22. J. Pérez de Moya: *Filosofía secreta*, Madrid, 1995, p. 226. “porque ser casada Venus con Vulcano denota así como el matrimonio es un atamamiento perpetuo que no se puede disolver, así el carnal ayuntamiento no se puede apartar del calor, como sin él sea imposible acabarse resolución seminal”. Es posible que Vulcano apareciese acompañado de otra de sus esposas: Aglaya, una de las tres gracias, que representaba a la fertilidad. En la celebración de la boda de Felipe II y Ana de Austria figuraba también un carro con Vulcano y sus oficiales forjando un rayo y Venus con el yugo marital en la mano. vid. V.V.A.A.: *Relaciones históricas de tiempos de Carlos V y Felipe II*, Madrid, 1941. pp. 246. Esta simbología estaba extendida por todo el continente. Strong, op. cit. 1988, p. 41.

23. Existían en la época danzas de las llamadas *historias*, en las que los músicos cantaban romances hechos a propósito para explicar lo que los bailarines representaban ataviados con máscaras. J. Deleito: *También se divierte el pueblo*, Madrid, 1988, pp. 63-64. También aparecen danzas de gitanas y de arcos en las fiestas por la boda de Felipe II.

24. AHMC. doc. cit.. ff. 48-54. Tanto los colores como los puestos se echaron a suertes para evitar roces. La descripción de festejos semejantes celebrados en Turín puede verse en Strong, op. cit., pp. 65-66.

25. Los padrinos determinaban el número de los encuentros y ponían fin a la lucha cuando lo estimaban reglamentario, colocándose en el medio de la plaza. Deleito, op. cit., p. 82.

26. El contrato para la fabricación de las tramoyas, firmado con los carpinteros Diego de Eiras y Francisco Alvarez de Moscoso el 17 de febrero, dice por el contrario que en ella había de entrar el caballero mantenedor con sus padrinos. A ellos se les encargó también la fabricación de 400 lanzas, pagándosele por ellas 350 reales y por las tramoyas 550.

27. Parece que las baterías de la ciudad descargaron las salvas con poco entusiasmo, mientras que los barcos holandeses no cumplieron con el protocolo. Rincón, op. cit.

De entre todo lo descrito fue sin duda el torneo el que permitió mayor lucimiento a sus protagonistas. En el siglo XVII estas justas se habían convertido en dramatizaciones del combate, cuyo ejercicio era uno de los atributos de la nobleza. En ellas se ponían en juego elementos procedentes de los libros de caballerías, la iconografía del Sacro Imperio, del cristianismo, de la Historia y de la mitología clásica²⁸. Los elementos que se han mencionado (sierpe, torre y nave) formaban parte de la leyenda de Hércules supuesto fundador de la ciudad, así como del mundo fantástico de los libros de caballerías y por eso fueron usados a menudo en torneos anteriores²⁹. La ciudad rendiría tributo a la más alta dama del reino, su reina, al tiempo que la exaltación del pasado mítico coruñés resaltaba su relación con el héroe patronímico de la monarquía española y la singular vinculación con la Corona. Aunque la lucha entre Gerión y Hércules ya aparecía localizada en A Coruña en la Crónica General de Alfonso X, era omitida por autores de gran difusión (Mariana) negándola alguno abiertamente (Ocampo)³⁰. No estaba de más, pues, reafirmar las tradiciones locales en presencia de la comitiva real. Con esta exaltación de los orígenes mitológicos de la ciudad se seguía una pauta establecida desde tiempos del emperador Carlos V y repetida como parte de todas las entradas reales³¹. Por otra parte, la participación de la figura del semidiós en las fiestas que se celebraban en otros lugares de Europa, facilitaba la comprensión de lo representado por los miembros del séquito real³². Pérez de Moya nos ofrece algunas claves de sus implicaciones alegóricas:

“Y según alegoría o moralidad, por Hércules es entendida la historia sobre los vicios. Y según sentido anagógico significa el levantamiento del ánimo, que desprecia las cosas mundanas por las celestiales. Y según sentido tropológico, por Hércules se entiende un hombre fuerte, habituado en virtud y buenas costumbres. Y según sentido físico o natural, por Hércules se entiende el Sol, y por sus doce trabajos o hazañas, los doce signos del zodiaco, sobrepujados dél por pasar por ellos en un año”³³.

No sabemos si los caballeros portaban *divisa*, *empresa* y *mote*, es decir, color simbólico, jero-glífico y lema. Si esto fue así acentuarían el juego de significados de la fiesta.

Aunque los ensayos fueron dirigidos por un sacerdote local llamado don Bernabé de Ávila, para el diseño de las tramoyas fue necesario hacer venir de Santiago al presbítero Andrés de Leis

28. Strong, op. cit., p. 172.

29. Numerosas semejanzas alegóricas pueden encontrarse en los torneos celebrados en Valladolid con motivo de las bodas de Felipe II. *Relaciones...*, op. cit. pp. 73-74 y 268.

30. Cfr. X. R. Barreiro Fernández: *Historia de la ciudad de A Coruña*, A Coruña, 1986, p. 19.

31. Checa, op. cit., p. 97 y Strong, op. cit., p. 95. El príncipe se presenta como heredero directo del poder imperial romano y en cierta forma convierte a la ciudad en una nueva Roma para que sea teatro de su dinastía. Cuando los orígenes eran medievales, como sucedía con Santiago se ensalzaba en cambio el pasado histórico. Cfr. V.V.A.A. op. cit., pp. 178-179 y ss.

32. Cfr. Strong, op. cit., p. 19. Sobre las fuentes de difusión de este lenguaje común constituido a partir de libros como la *Hieroglyfica* de Horapolo, los *Emblemata* de Alciato, etc. *ibidem*, pp. 37-40

33. Pérez de Moya, op. cit., p.70 y sobre la figura de Hércules, pp. 441-476.

Ibarra. Debía traer para ello “los generos nezarios para dichas perspectivas”, lo que nos orienta sobre su carácter escenográfico³⁴. Las armas de los caballeros tuvieron que ser pedidas a particulares de Santiago, Monforte y Ourense. Además, debido a su condición de realengo, el número de nobles e hidalgos que habitaban en la ciudad era reducido. Por esto y por el corto número de capitulares de la ciudad, se requirió la colaboración de caballeros de los alrededores³⁵. Afortunadamente, los ricos tejidos de importación necesarios para el atuendo de los participantes en el torneo pudieron ser suministrados por los mercaderes locales. Los de cada uno de los seis caballeros costaron nada menos que 1.399 reales³⁶. La pintura corrió de mano de un pintor de la ciudad Jacinto Conde, quien recibió por ello 550 reales. Participaron además un herrero, un armero y un cohetero.³⁷

Tras su salida de la ciudad herculina, la comitiva se dirigió a Santiago. La última visita real a Compostela había sido la de Carlos V en 1517. La Reina había decidido desviarse de su itinerario para agradecer al Apóstol el haberla salvado de las tempestades. No es preciso extenderse sobre el interés del arzobispo y su cabildo en reafirmar los vínculos entre el enclave apostólico y la monarquía. De hecho, tanto el Concejo como diversas instituciones religiosas habían efectuado rogativas públicas durante los temporales que a finales de marzo habían azotado el Cantábrico. Recibida la noticia de la llegada a Ferrol se celebraron ceremonias de acción de gracias con fuegos y luminarias³⁸. El 31 de marzo se decidió encargar al arquitecto Diego de Romay, antiguo procurador general de la ciudad, la organización de los festejos que constarían fundamentalmente de una máscara y un triunfo³⁹. Sabiendo que la reina se hospedaría en el palacio arzobispal, se cesó en la construcción del tablado que se estaba edificando frente a las ruinosas Casas Consistoriales, tras-

34. No hay noticia de que para las celebraciones del Corpus en Galicia se construyesen carros con estructuras complejas como sucedía en la Corte. Acaso Leis tuviese algún conocimiento sobre esta clase de ingenios. Algunos de estos carros madrileños llegaron a tener dos pisos, cuatro compartimentos cada uno, comunicados entre sí por trampas, escaleras y tramoyas, pudiendo representar varios lugares y perspectivas a la vez. Deleito, op. cit. pp. 82 y 282-284.

35. Varios de ellos procuraron disculparse para evitar los gastos que su participación les produciría. AHMC.doc. cit.. ff. 18-28 y 35-36.

36. Los atuendos eran en todo semejantes al que viste el protagonista de la novela de Lope, *Guzmán el Bravo* (1624), con motivo de un público desafío que el escritor sitúa en las postrimerías del siglo anterior. F. Lope de Vega: *Novelas a Marcia Leonarda*, Madrid, 1990, p. 260.

37. Así, por ejemplo, el canónigo de Santiago D. Andrés de Herce respondía a la petición de su hermano Pedro, regidor de A Coruña, de que le enviase una partida de 870 libras de cera labrada, que por el momento suspendía la compra dado los precios abusivos que los cereros pedían por ella. AHMC. doc. cit.. ff. 42 y 46 v.-47. Tuvieron los últimos un coste de 3.687 reales. En Oporto se adquirieron más de 500 quilos de mermeladas, confitura de frutas, etc. El fuerte incremento de la demanda provocó el acelerado encarecimiento de ciertos productos como la cera o la pólvora, mientras que otros destinados a la máscara y a los hubieron de ser traídos de Madrid y de Oporto.

38. Archivo Histórico de la Universidad de Santiago. Sección Archivo Municipal de Santiago. Libro de consistorios de 1690 (enero-mayo). f. 234-245. Las monjas de S. Paio iluminaron toda la dilatada fachada de su edificio que da hacia la Quintana. M. García Colombás: *Las señoras de Santiago*, Santiago, 1980, p. 208.

39. En caso de que faltasen personas que participasen en las representaciones, se obligaría a los miembros de los tratos del vino, de la platería y de la cera a salir en ellas, so pena de 200 ducados.

ladándose frente a la fachada principal de la catedral. Allí se erigió también un castillo de fuegos de tres alturas cerradas con balcones, decorándose con catorce “figuras de los falsos Dioses, desde Hercules, à Jupiter, y los demás, que venerava la Gentilidad ciega”⁴⁰. Se armó además un arco imperial, ilustrado con diferentes pinturas y rematado con ángeles y un escudo con las armas reales.

La entrada real tuvo lugar el domingo 16 de abril siguiéndose el protocolo estipulado en la *Pragmática de las preferencias*. El cortejo municipal se organizó de la misma forma en que se hacía para recibir al arzobispo a las afueras de la ciudad. En la Puerta del Camino de las semirruinosas murallas se pintaron las armas reales junto con un retrato de Carlos II, todo ello bajo un dosel y flanqueado por colgaduras semejantes a las que lucían a lo largo todo el trayecto urbano que recorrió entre repiques de campanas. Allí un diputado del arzobispo le hizo entrega de las llaves de la ciudad⁴¹. En la Plaza del Campo les esperaban unos niños “ricamente aliñados danzando en un tablado y otros en la Quintana de los oficios, con diversas musicas”, aproximadamente en la zona alta de la actual Praza da Inmaculada. Tras detenerse la calesa de la reina ante las escaleras de la catedral, ésta ascendió por ellas del brazo de su hermano, precedida de la corporación municipal hasta encontrarse en la puerta con el arzobispo Monroy vestido de pontifical y acompañado por el cabildo. Entró entonces bajo palio, orando en la capilla mayor durante dos horas, mientras los músicos entonaban un *Te Deum*. El cabildo le obsequió con un Santiago de oro sacado del tesoro, cuyo interior contenía algunas reliquias⁴². En correspondencia mandó doña Mariana dar 500 doblones para la fábrica de un viril para el Santísimo Sacramento. Tras esto salió por la puerta de la Azabachería, transportándosele en silla de manos hasta el palacio, acompañada de la ciudad. Por la noche dispusieron la ciudad y el cabildo que volviesen a repicar campanas y relojes y se encendiesen las luminarias⁴³. Cuando se había comenzado la quema de algunos fuegos, dio orden la reina de que se suspendiesen los festejos y regocijos hasta el día siguiente, por hallarse fatigada.

Al mediodía del lunes 17 asistió su majestad a misa en la catedral acompañada por su hermano y por el mismo cortejo que el día anterior. Por la tarde, se hizo el besamanos en palacio, presentando sus respetos la Justicia y Regimiento de la ciudad, el Cabildo y la Universidad⁴⁴. Sorprendió la noticia de que la comitiva real partiría al día siguiente, cuando se habían preparado demostraciones para cuatro días. A las ocho de la tarde se iniciaron los fuegos “suelos y de mano”, estando la reina en el balcón de palacio bajo un dosel con el Príncipe, junto con toda su familia. El resto del balcón, en el que asistían los demás caballeros, se hallaba ricamente colgado e iluminado con muchas hachas de cera, al igual que los de los demás edificios de la plaza y sus cornisas.

40. Bedmar, op. cit. vol. IV, p. 4.

41. El poder dado por el arzobispo para la entrega se conserva en Archivo del Reino de Galicia. Protocolos. nº 851. f. 6. esc. García das Seijas, J. 1690-abril-12. La documentación no aclara quien realizó la entrega.

42. Archivo de la Catedral de Santiago. Actas capitulares nº 42, f. 9. Cabildo del 11 de abril de 1690. El séquito fue obsequiado con algunas medallas de oro y plata con la efigie del Apóstol.

43. Bedmar, op. cit. vol. IV, p. 4. Según este cronista los balcones del cabildo estaban iluminados con ciento veintiseis hachas, los del Hospital Real con ciento treinta y los de los colegios de Fonseca y S. Jerónimo un número semejante. Más aún tenía el palacio arzobispal.

44. AHUS. doc. cit., ff. 234-245. ACS. doc. cit., f. 10. Cabildo del 17 de abril de 1690.

Otro tanto ocurría con los principales edificios de la ciudad y viviendas de notables. En medio del repique de campanas y relojes se echaron algunos fuegos sueltos, pasándose sin más dilación a la quema del castillo, que ardió durante más de tres cuartos de hora.

Como medida del nivel de comprensión del público es interesante comprobar como ni Bedmar ni su corresponsal parecen haber entendido el significado alegórico de la leyenda de Hércules, en cuya figura sólo alcanzan a ver a los falsos Dioses, que “en esta ocasión experimentaron, en vez de Cultos, fatales destrozos”. Aunque el lenguaje simbólico del Renacimiento y del Barroco poseyese un tono intencionalmente restrictivo, resulta llamativo que al cronista se le escape que el semidiós griego, además de héroe de la monarquía hispana, era también la representación del hombre virtuoso y expresión de Cristo como se aprecia en obras sagradas del Renacimiento y del Barroco⁴⁵. Santiago no dejaba de verse involucrada indirectamente en el mito. Afirma Bartolomé de Vitoria que mientras luchaba con la Hidra fue atacado por un escorpión enviado por Juno. Muerto por Hércules, la diosa lo incluyó en el Zodíaco, estando precisamente Compostela bajo el dominio del signo de Cáncer⁴⁶. Sea como fuere, el castillo de fuegos era uno de los ingredientes tradicionales de los Fuegos del Apóstol y, al igual que durante aquella festividad, aparecía embellecido con temas históricos y mitológicos⁴⁷. Antes de que las llamas alcanzasen el remate del castillo hizo su entrada una máscara que se componía de un *triumfo real* y de más de doscientas personas, la mayor parte a caballo, representando diferentes papeles. Se componía de tres carros decorados con gran riqueza. En el primero iba “el rey Júpiter y la Aurora”. La personificación de Carlos II en Júpiter, rey de los dioses y del Universo, resulta evidente, mientras que la Aurora, era símbolo de la esperanza para España y, como la reina Mariana, había salido del Océano y era traída en un carro por cuatro caballos bermejos⁴⁸. Viajaban también en él “un gallardo Cupido à la Testera con un dardo en su mano derecha y una aljaba con doradas flechas”, que acompañaba a la Aurora, además de a otros personajes con ricas galas y variedad de insignias que representaban los reinos y posesiones de la Corona de España. En el segundo, además de a los músicos, transportaba a la personificación de las siete ciudades del Reino de Galicia, que sostenía una fuente de plata en la cual reposaba una mitra arzobispal.

“Y otro, en lugar mas prehemimente, en otra rica fuente de plata sobredorada, llevaba la Sacra Tiara de Nuestro Sacro Pontifice, para significar con esta demostra-

45. D. Angulo: “La mitología y el arte español del Renacimiento”, *BRAH*, CXXX, 1952, p. 121 y ss. gg. S. Sebastián: *Arte y humanismo*, Madrid, 1981, pp. 197 y ss. Checa, op. cit., pp. 114-124 y J.M. González de Zárate: *Emblemas Regio-Políticos de Juan de Solórzano*, Madrid, Ediciones Tuero, 1987, pp. 29-32. La decoración de los arcos triunfales con figuras destacadas por sus virtudes se encuentra reiteradamente en las entradas reales. Un ejemplo de ello lo tenemos en el que la ciudad de Lisboa le dedicó a Felipe II en 1581: entre los dioses y semidioses que lo adornaban se encontraba Hércules. J. Gállego: *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro*, Madrid, 1987, p. 136.

46. B. de Vitoria: *Theatro de los dioses*, Salamanca, 1620, p. 88. Diego de Romay poseía un ejemplar de esta obra.

47. J. M. García Iglesias: *A Catedral de Santiago e o barroco*, Santiago, 1990, p. 33.

48. Pérez de Moya, op. cit., p. 427; cita Homero, *Himnos* 4, 184 y Virgilio, *Eneida* 6, 535.

cion, que ambos braços, Eclesiastico, y Secular, concurren uniformes à celebrar festivos este Real Consorcio, de que tantas felizidades se promete la Christiandad⁴⁹.

El siguiente carro, pagado por el Trato de la Platería, transportaba a los músicos de la capilla de la catedral, que cantaban versos y canciones dedicadas a Su Majestad⁵⁰. El último llevaba todas las armas de los reinos del rey encima el mundo que se coronaba con una corona imperial. Una de las más que probables fuentes de inspiración que ha de considerarse para la consideración de este cortejo es la *Chronographia* de Jerónimo de Chaves, obra leída por los artistas gallegos del momento y de la cual también Romay poseía un ejemplar⁵¹. El propio Romay era aficionado a la Astronomía⁵². Los capítulos dedicados a cada una de las esferas celestes aparecen precedidos de grabados que muestran a las respectivas deidades en sus carros. En el de Venus figura Cupido en pie sobre un pedestal, en la delantera del carruaje, tensando su arco con los ojos vendados. En el triunfo compostelano la Aurora sustituyó a Venus, sin duda porque la diosa era considerada únicamente en su faceta profana y bajo un punto de vista ajeno a toda la literatura neoplatónica emanada de la *Academia Florentina*. Este carácter pagano casaba mal con lo que se suponía que tenía que ser una reina de España. Usando palabras de Chaves, Venus

“Tiene dominio sobre las mugeres, mochachos, hombres musicos, sobre los juegos de plazeres y regozijos: inclina a los bayles, danças, ocios y passatiempos luxurias y fornicaciones, composturas y ornatos, vestiduras lascivas, galanos y limpios atavios, a usa de unguentos y especies aromaticas, usar de bebidas y embriaguezes. Significa larguezas, amores y justicias, amiga de musicas y varios instrumentos⁵³”.

Júpiter es contemplado, en cambio, sólo en sus facetas positivas. Encarna la fuerza del poderoso y significa verdad, religión, alegría y paciencia. Están bajo su protección la justicia y el estudio de las cosas buenas y virtuosas, por lo cual domina sobre los hombres, los sabios, los jueces, los buenos y honestos, etc. La interpretación que Bedmar hace de la tiara del segundo carro resulta bastante improbable o cuando menos limitada y superficial. Saavedra Fajardo y Solórzano Pereira interpretan este objeto como el símbolo del poder papal, que debe llegar a todos los habitantes del mundo, pero también como expresión del poder divino⁵⁴. La mitra y la tiara con las siete ciudades del reino a su alrededor, proclamaban como éstas debían formar círculo obediente entorno a la Igle-

49. Bedmar, op. cit. vol. IV, pp. 4-5.

50. AHUS. AMS. doc. cit., f. 234-245. ACS. doc. cit., f. 9. Cabildo del 14 de abril de 1690.

51. J. de Chaves: *Chronographia*, Sevilla, 1588. Diego de Romay contaba con un ejemplar en su biblioteca, pero también otros arquitectos gallegos como Francisco Dantas o Juan Martínez Pita. L. Fernández Gasalla, *La arquitectura en tiempos de Domingo de Andrade. Arquitectura y sociedad en Galicia (1660-1712)*, Santiago, 2004, pp. 159-160, 190 y 216.

52. A. Bonet: “Un soneto sobre Diego de Romay”, *Cuadernos de Estudios Gallegos*, VII, 22, 1952.

53. Chaves, op. cit., f. 110 v.

54. D. Saavedra Fajardo: *Empresas políticas*, Madrid, 1988, p. 624. J. de Solórzano: *Emblemata centum regio politica*, Madrid, 1651, Emblema I. Cfr. González de Zárate, op. cit., p. 44.

sia, al igual que las siete cruces rodean a la Eucaristía en el escudo de Galicia. La mitra arzobispal simbolizaría por su parte al vicario apostólico del papa, a quien representaba la tiara. La limitada comprensión que Bedmar manifiesta nos lleva necesariamente a concluir que si era preciso editar textos explicativos destinados a quienes podían ser capaces de descifrarlo, para la mayor parte de la población estos elementos plásticos no eran otra cosa que decoración sin mayores pretensiones⁵⁵.

El triunfo dio dos vueltas por la plaza, atravesando el rico arco triunfal brillantemente iluminado que estaba frente a la reina, cuya ornamentación tenía por tema a la figura de Hércules. Se mencionan expresamente “ombres, mugeres, serpientes, leones, bueis y otras”, en las que se adivinan los protagonistas de sus trabajos: el León de Nemea, la Hidra de Lerna, los Bueyes de Gerión, etc. Los carros iban acompañados por caballeros escoltados por lacayos a pie vestidos con libreas, que traían en las manos hachas encendidas “y hera toda aquella plaza un zielo”⁵⁶. Los vecinos ejecutaron danzas, “unas à lo Galego, otras a la Castellana, y otras à la Morisca”⁵⁷. Hacia las once y medida, salió la cabalgata de la plaza tras más de tres horas de espectáculo, recogiendo la reina a sus aposentos.

Al siguiente día se produjo otra solemne visita a la catedral. Se supo entonces que la partida no se produciría hasta el miércoles. Por la tarde, se celebró una función en el convento de San Pelayo, donde la abadesa había dispuesto los más variados dulces a la par que un concierto ejecutado por su célebre capilla musical⁵⁸. Dado que las religiosas pertenecían a lo más rancio de la nobleza del reino, no dejaba de ser un modo de estrechar los lazos de lealtad entre la aristocracia gallega y la monarquía. Aunque a la tarde le habría correspondido al Ayuntamiento celebrar los festejos delante de su sede, por causa de la ruina en que ésta se hallaba, se realizaron nuevamente en la Plaza del Hospital. Además de las consabidas luminarias y fuegos, el centro de atención fue la escenificación de una batalla entre moros y cristianos “con la rrepresentacion del Señor Santiago en un cavallo blanco”, semejante a la que se hacía en las entradas arzobispaes⁵⁹. Pasaron las huestes cristianas y moras debajo del arco triunfal, tras lo cual se ejecutó la pelea por dos veces. Santiago ponía así de relieve sus orígenes sagrados y su condición de mausoleo del patrón de España.

Al fin, salió la reina hacia Madrid el día 19 escoltándola la ciudad desde palacio legua y media de distancia. Por la tarde se fue a recibir al hermano de la reina, que regresaba de haberla acompañado, haciéndosele idéntico recibimiento que a Su Majestad, excepto por el estandarte que no se sacó. A la noche se quemaron fuegos y se pusieron luminarias. El jueves 20 se celebró en el cuarto de Su Alteza un sarao con diferentes músicas y danzas, además de la exhibición de esgrima hecha por unos *matachines*. La noche posterior se volvió a hacer máscara y mojiganga ante los balcones de palacio, concluida la cual se representaron en las habitaciones del príncipe

55. López López, op. cit., p. 225.

56. AHUS. AMS. doc. cit., ff. 234-245.

57. Bedmar, op. cit. vol. IV., pp. 4-5.

58. García Colombás, op. cit., pp. 208-211.

59. Aunque a mediados de siglo habían pasado de moda en la Corte, los torneos y juegos de cañas figurando batallas entre moros y cristianos eran habituales en la España de la época. Deleito, op. cit., pp. 84 y 91.

entremeses, villancicos y nueva exhibición de matachines. El sábado por la tarde partió hacia Padrón, camino de Portugal, tras oír dos misas en la capilla mayor de la catedral la mañana anterior. Le acompañó la ciudad durante una legua⁶⁰. A su llegada a Pontevedra se le recibió con luminarias, repique de campanas y danzas de las cofradías, alojándose en el convento de Santo Domingo dado el pésimo estado en que se encontraban las Torres arzobispales⁶¹.

Tras su despedida de Santiago la reina se dirigió a Lugo, haciendo noche en el monasterio de Sobrado. En esa ciudad se repitieron las ceremonias ya vistas a escala más modesta, sucediéndose el recibimiento de la ciudad, entrega de llaves, homenaje de la milicia, recibimiento del obispo, el *Te Deum* y las misas en la catedral. Asimismo se realizaron las danzas gremiales y se quemaron fuegos de artificio. Al día siguiente salió por la Puerta de San Pedro en dirección a Villafranca del Bierzo⁶².

Los festejos organizados en Galicia en honor de Mariana de Neoburgo presentan entre otras características particulares la ausencia de corridas de toros, que constituyeron uno de los ingredientes principales más allá del Bierzo, especialmente en Valladolid, en donde se produjo el encuentro con el Rey⁶³. Los torneos habían sido la expresión de una corte, en cuyos ideales heroicos y ritos protocolarios se sublimaban antiguas tradiciones caballerescas bajo medievales⁶⁴. Durante el Renacimiento su carácter de entrenamiento militar fue perdiéndose, para convertirse en un estilización estética del arte de la guerra en la cual se recogían sus aspectos más coloristas⁶⁵. Desde que en 1517 se celebrase el gran torneo de Valladolid durante el primer viaje de Carlos I a España, apenas variaron de forma hasta su caída en desuso a comienzos del siglo XVIII. Los paralelismos de lo que hemos visto en A Coruña con lo que se hizo en otros casos son fácilmente perceptibles con la mera lectura de las diferentes descripciones que nos han llegado⁶⁶. En el siglo XVII fueron siendo desplazadas por los espectáculos taurinos, de forma que a finales de siglo se trataba ya de una demostración anticuada llamada a desaparecer por completo a comienzos del XVIII⁶⁷. El de A Coruña constituyó una de las últimas ocasiones en que pudieron contemplarse, siendo el más brillante de los celebrados en Galicia a lo largo de la Edad Moderna⁶⁸.

60. AHUS. AMS. doc. cit., ff. 234-245.

61. Archivo Histórico Provincial de Pontevedra. Sección Archivo Municipal de Pontevedra. Leg. 21. Ayuntamientos de 1690. Auto de 16 de abril. ff. 6-7.

62. Bedmar, op. cit. vol. IV, pp. 6-7. y AHPLu. Sección Concello. Actas capitulares nº 30, ff. 45 v.-47.

63. En un primer momento en A Coruña se previeron toros. AHMC. Caja 24. Libro de Acuerdos Municipales de 1689. f. 105.

64. F. Bouza.: *Locos, enanos y hombres de placer en la Corte de los Austrias*, Madrid, 1991, pp. 169-176.

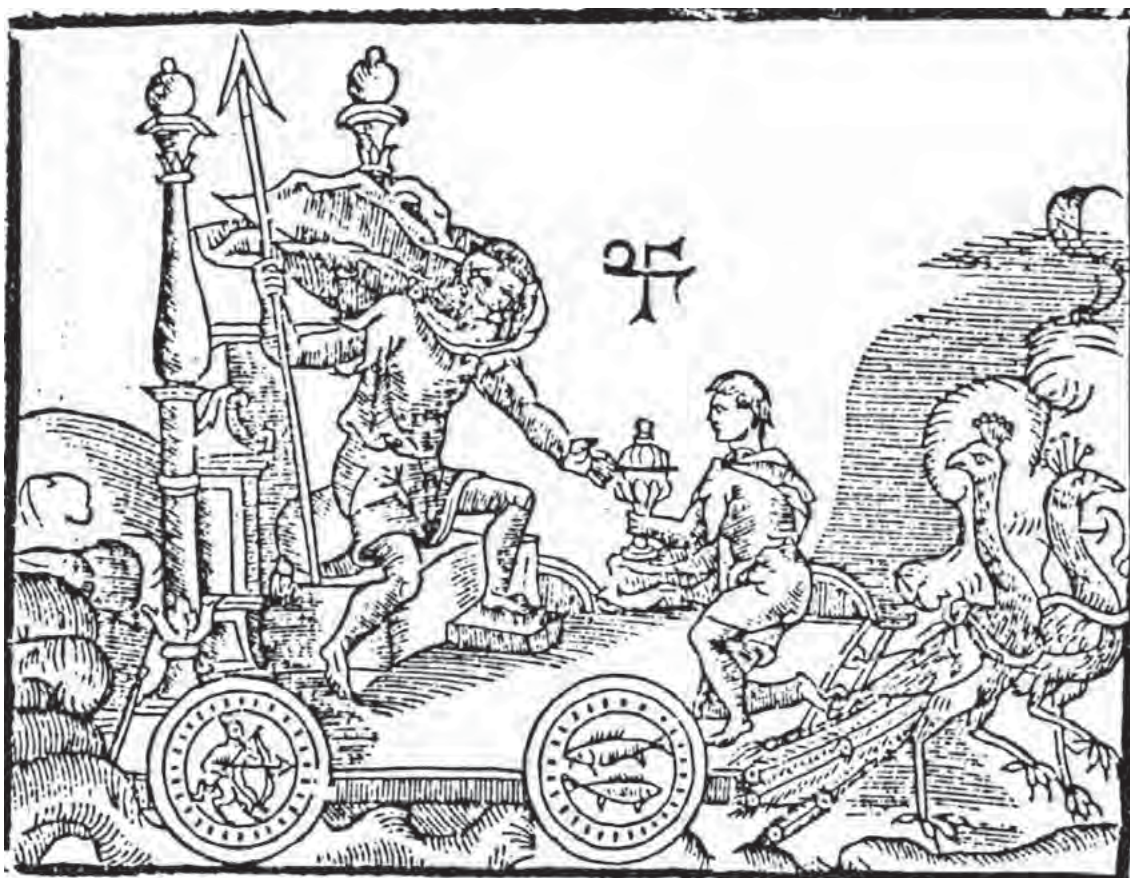
65. Checa, op. cit. pp. 214 y 217.

66. Vid. a modo de ejemplos E. de Leguina: *Torneos, jineta, rieptos y desafíos*. Madrid, 1904; V.V.A.A., op. cit. L. Vital: *Relación del primer viaje de Carlos V a España (1517-1518)*, Madrid, 1958; M. A. Fernández del Hoyo: "Fiestas en Valladolid a la venida de Felipe IV en 1660", *BSAA*, LIX, 1993. En todos los casos las similitudes con las celebraciones gallegas son notables.

67. Casi todas las fiestas que se celebraron en 1626 en honor del Príncipe de Gales incluían corridas de toros como espectáculo. R. Rodríguez-Moñino: *Razón de Estado y dogmatismo religioso en la España del siglo XVII*, Madrid, 1976, pp. 88-89 y sobre todo 131-150.

68. En Lugo y Ourense pervivieron aún en los inicios del reinado de Felipe V. Fernández Gasalla, op. cit., p. 715.







Invenções de arquitetura / entes de razón. El dibujo quimérico según Andrea Pozzo y Antonio Palomino¹

SARA FUENTES LÁZARO
Universidad Complutense de Madrid

Resumen: *Prospettiva de' pittori e architetti* del pintor y arquitecto Andrea Pozzo fue un punto de referencia en la nueva teoría de la arquitectura que floreció en la segunda mitad del XVII, de carácter marcadamente visual y práctico. Su ejemplo está presente en diversos aspectos de la obra del tratadista y Pintor del Rey Antonio Palomino, influido no solo por su revolucionario concepto de representación arquitectónica, sino también por las ideas "pozzescas" acerca del concepto de la variedad, el *diletto*, el ingenio o la invención.

Palabras Clave: Andrea Pozzo, Antonio Palomino, representación arquitectónica, perspectiva, invención.

Abstract: *Andrea Pozzo's Prospettiva de' pittori e architetti* was central to the new theory of architecture that flourished in the second half of the seventeenth century, characterized by its visual and practical nature. Its example can be traced among diverse aspects of the work of Antonio Palomino, theoretician and Pintor del Rey, who was influenced not only by the treatise's revolutionary concept of architectural representation, but also for the "Pozzesque" ideas on the concepts of variety, *diletto*, ingenio or invention.

Key words: Andrea Pozzo, Antonio Palomino, architectural representation, perspective, invention.

El arquitecto, pintor y teórico Andrea Pozzo (1642-1709) fue señalado por la crítica del siglo XIX, junto a los grandes artistas del Barroco, como culpable de depreciar la arquitectura usando recursos propios de la pintura y la escenografía, al mismo tiempo alejados de la realidad y de los sólidos principios de la Antigüedad clásica. Durante los años inmediatamente posteriores a la publicación de su *Prospettiva de' pittori e architetti* (Roma 1693-1700) la obra fue ampliamente respetada y gozó de una enorme aceptación, como demuestra su pronta difusión incluso más allá del continente europeo y las numerosas traducciones que conoció², pero con los

1. Este trabajo, cuyas conclusiones son necesariamente provisionales, forma parte de la investigación doctoral dirigida por la profesora Blasco Esquivias (Universidad Complutense de Madrid).

2. Vid. Corsi, E., "La fortuna del Trattato oltre i confini dell'Europa" en Bösel, R./Salviucci Insolera, L., (Eds.) *Mirabili disinganni. Andrea Pozzo (Trento 1642- Vienna 1709) : pittore e architetto gesuita*. Roma 2010, pp. 93-100; pp. 177-181.

sucesivos cambios en la filosofía del arte, el jesuita fue relegado por visionario y productor de imágenes imposibles³.

Las críticas que recibieron Pozzo y sus invenciones avanzado el siglo XVIII, estaban más relacionadas con la mentalidad clasicista y normativista de los teóricos que las formularon que con lo inédito de sus planteamientos o su efectiva heterodoxia. Baste recordar, en la línea de las famosas columnas sedentes del “Altar Caprichoso” propuesto en su tratado⁴, que existían abundantes ejemplos de tales recursos a la libertad del arquitecto cuando el contexto era el apropiado, aun en edificios medievales, como el presbiterio de Santa Maria in Gradi en Pieve de Arezzo que presenta en el “*loggiato maggiore, fra il giro delle colonne cui poggiano i capitelli romanici, una colonna che ha tutto l'aspetto di star seduta*”⁵. Esta independencia en el gusto no era por supuesto patrimonio de Italia, como puede apreciarse en la portada del Hospital de la Santa Cruz de Toledo (debida a Alonso de Covarrubias, ca. 1548) donde podemos contemplar un par de molduras que adoptan una forma análoga a los soportes de fuste sinuoso, quebrando lo que sería su inicial perfil de arquivolta para convertirse en columnas que enmarcan en vertical un remate historiado⁶. Como el propio Pozzo trató de explicar en su tratado, él no pretendía combatir la autoridad de los arquitectos antiguos, pero si defender la autonomía del artista para acrecentar su repertorio visual con nuevas invenciones, aunque se apartasen del canon⁷.

I. La utilidad de la especulación artística en la Italia de finales del siglo XVII ya no estaba concentrada en la formulación de una teoría completa de la Arquitectura al modo de los titanes del Renacimiento, como denuncian las autoridades del Clasicismo⁸ achacando una falta de capacidad intelectual a los arquitectos no académicos. En su lugar se desarrolló, desde Borromini⁹ hasta el propio Pozzo pasando por Carlo Fontana entre otros muchos, una nueva producción de la imagen del edificio y de la ciudad, mediante cuidadas publicaciones en las que predominaba el dibujo sobre el discurso escrito y los grabados de arquitectura se proponían de

3. Trottmann, H., “Le invenzioni capricciose di Andrea Pozzo” en Battisti, A. (Dir.), *Andrea Pozzo*, Milán-Trento, 1996, p. 225.

4. Pozzo, A., *Prospettiva de' pittori e architetti*, vol. II, Roma, 1700, fig. 75.

5. Della Pergola, P., “Un precedente medioevale di una bizzarria seicentista (Andrea Pozzo)” en *Quid Novi?*, 1937, n° 15, p. 9. De ningún modo llegamos a afirmar como sugiere Della Pergola que esta libertad tomada por un arquitecto del siglo XIII haya podido tener parte en la inspiración de la figura del altar caprichoso. Los biógrafos del jesuita coinciden en que no se demoró en la Toscana hasta su viaje de 1702 hacia Viena, con el tratado ya publicado.

6. Agradezco a la profesora Blasco la indicación de este curioso ejemplo.

7. Pozzo, A., *op. cit.*, fig 75.

8. Heikamp, D., (Ed.) *Scritti d'arte di Federico Zuccaro*, Florencia, 1961, pp. 262-265. Manfredi, T., “Idea e norma: il carattere e la diffusione degli scritti di architettura” en Del Co, F., (Ed.) *Storia della Architettura Italiana: vol. 5 Il Seicento*, tomo II, Milán, 2003, p. 619.

9. De su proyecto de publicación como *opera omnia*, sólo salieron a la luz dos volúmenes, editados por Sebastiano Giannini: Borromini, F., *Opera del cav, Francesco Borromino cavata da suoi originali cioè la Chiesa, e fabbrica della Sapienza di Roma con le vedute in prospettiva e con lo studio delle proporzioni geometriche, piante, alzate, profili e spaccati*, Roma, 1725. Borromini, F., *Opus architectonicum equites Francisci Borromini*, Roma, 1725.

un modo, tan desprejuiciado respecto al canon y la verosimilitud constructiva, como fértil en sugerencias e invenciones.

Precisamente en su obra gráfica, en sus composiciones más bizarras, en la construcción de espacios utópicos y estructuras quiméricas, fue donde Pozzo expresó su necesidad de libertad en la arquitectura y expuso su particular concepto de creación artística. Las tres acepciones del término “quimera” (que significa monstruo compuesto, utopía y también pendencia) resultan adecuadas para describir las invenciones arquitectónicas de Pozzo, que a menudo se formaron por agregación, combinando lo canónico con lo audaz, y lo reutilizado con lo más nuevo; también fueron en muchos casos presentadas como engañosamente factibles sobre el papel o el muro aunque en realidad no eran tectónicamente viables “en fábrica”, ya que Pozzo cuando trabajaba en sus diseños, lo hacía siguiendo los principios de la representación en perspectiva y la composición arquitectónica, pero no se sujetaba necesariamente a las normas de la mecánica constructiva. Por último, sus propuestas fueron en muchas ocasiones causa de litigio y desacuerdo, como en el caso de los modelos para el altar de San Luis Gonzaga o de la famosa *cupola finta* de San Ignacio¹⁰.

El hermano Pozzo fue un destacado representante de la corriente intelectual que desde finales del siglo XVI y durante todo el siglo XVII fortaleció y revalorizó las relaciones entre teoría artística, ciencias naturales y matemáticas, y la filosofía moral. A ella contribuyeron pensadores, artistas y científicos, la mayoría religiosos consagrados, como los jesuitas Antonio Possevino, Juan Bautista Villalpando, Orazio Grassi y Jean-Charles de la Faille, el cisterciense Juan Caramuel y Lobkowitz, el pintor y tratadista Charles Alphonse du Fresnoy, los frailes mínimos Emmanuel Maignan y Jean-François Nicéron y el teatino Guarino Guarini, por citar sólo algunos de los que extendieron su influencia a lo largo de la Europa Católica. En el ambiente culto español de finales del XVII, Possevino, Villalpando, Faille, Caramuel, Du Fresnoy, Nicéron, Pozzo... fueron tempranamente reconocidos, y como autoridades en el campo artístico-científico, aparecieron copiosamente citados entre la variedad de obras empleadas por el pintor y tratadista Antonio Palomino en su *Museo Pictórico y Escala Óptica* (Madrid, 1715-1724). Quizás debido a la naturaleza eminentemente técnica de *Prospettiva de' pittori*, la resonancia de la voz individual de Andrea Pozzo en el tratado de Palomino fue limitada en cuanto a las reflexiones sobre la libertad del artista frente a los antiguos y con respecto a los cánones que perpetuaban su prestigio (pues en esta disputa Palomino fue partidario de la supremacía de los autores de la Antigüedad y de la Academia¹¹) pero en los capítulos dedicados a la representación arquitectónica, sobre la percepción visual y la perspectiva, entendemos que el tratado de Pozzo fue una fuente predominante.

II. El *Museo Pictórico* significó la aparición de una obra erudita y práctica con una envergadura y profundidad sin precedentes entre las ediciones españolas. Antonio Palomino como tratadista fue un compilador sistemático que buscó realizar una verdadera *summa* pictórica¹², y a

10. Baldinucci, F. S., *Vite di Artisti dei Secoli XVII-XVIII*, Matteoli, A., (Ed.) Roma, 1975, pp. 325-326.

11. Morán Turina, J. M., “El rigor del tratadista” en *Anales de historia del arte*, nº 6, 1996, p. 281.

12. *Ibid.*, p. 267.

través de enunciaciones que pretendían ser exhaustivas, defendió sus principios sobre el ejercicio artístico tales como la liberalidad de la actividad creativa, su inherente fundamento científico y el reconocimiento que merecen los profesores que la practican¹³.

El *frate* lego Andrea Pozzo y Antonio Palomino, también ordenado de votos sacerdotales menores¹⁴, pertenecieron a un mismo tipo de artista: cultivado en materias humanísticas y Teología, con formación en ciencias pero no investigador él mismo, devoto de la práctica artística pero muy atento a sus implicaciones en la moral y el decoro. Parte importante de su actividad se explica por una fuerte vocación didáctica y la voluntad de crear escuela bajo su magisterio, como queda reflejado en los escritos de ambos, textos cuya virtud se inclina más a la solidez metodológica y a la formación del lector, antes que a la elaboración de innovaciones propias.

La *Prospettiva* de Pozzo y el *Museo* de Palomino, compartieron algunas de sus características esenciales, como la constante filosófico-moral y el método pedagógico, un proceso estrechamente dependiente del maestro que funcionaba por la gradual acumulación de ejemplos, desde la teoría elemental a la práctica más avanzada¹⁵. Aunque era ya común entre los artistas la voluntad de divulgar las propias obras, aún las que hubieran quedado sin realizar, Pozzo fue un paso más allá en sus volúmenes, incluyendo todos los instrumentos necesarios para que el lector, discípulo o profesional que lo desease pudiera apropiarse operativamente de algunos de los diseños del jesuita para nuevas obras: a tal efecto proporcionó la planta, el alzado y los detalles por partes, para que pudieran ser interpretados y adaptados¹⁶. Gracias a esta práctica, incluso el propio Palomino llegó a servirse de las invenciones de Pozzo en una obra tardía de su producción como diseñador de arquitecturas; sin embargo, en el tratado del cordobés solamente se describen proyectos ya ejecutados, principalmente en cuanto a su interpretación iconográfica, y lo que pretendió con certeza fue el crédito de su obra. Ambos artistas, con gran espíritu práctico, ofrecieron incluso recetas y trucos de taller en sus textos, convirtiendo sus páginas en verdaderos “maestros sin voz”¹⁷.

III. El adiestramiento artístico que proponían Pozzo y Palomino en sus tratados pretendía atenerse al principio horaciano de *docere et delectare*, relacionado estrechamente con el concepto de *diletto*. Ambos afirmaban que no cabía alegría mayor que el ejercicio de las artes, la adquisición y el aprovechamiento de la cultura: “Es la práctica de la pintura la mayor felicidad que en el arte se puede conseguir. Es el fruto de lo que se ha cultivado y (...) en comparación con ésta, todo es nada. (...) y así (se) debe caminar gustoso poniendo su mira en el delicioso fin”¹⁸. Este *diletto*, y no el arduo deber, es el que espolea en sus progresos al verdadero ingenio, que sólo es concedido

13. *Ibid.*, p. 275.

14. Estudió en el Real Convento y Colegio de San Pablo de Córdoba y fue ordenado de menores por el Obispo Alarcón de la ciudad, antes de 1675. Morán Turina, J. M., *op. cit.*, p. 267.

15. Palomino, A., *El museo pictórico y escala óptica*, (Madrid, 1715-1725), Madrid, 1947, p. 433.

16. Pozzo, A., *op. cit.*, 1700, fig. 64.

17. Pozzo, A., *op. cit.*, 1700, *Al lettore*, fig. 70.

18. Palomino, A., *op. cit.*, p. 590.

por la divina bondad¹⁹, y constituye la característica privativa del artista, la “genuina y legítima esencia (...) oculta al entendimiento y manifiesta al sentido” que representa “la gracia y el donaire, el no sé qué, más fácil es entenderlo que definirlo”²⁰. Los auténticos dotados, “*i belli ingeni*” de Pozzo, buscan afrontar todas las dificultades mediante el estudio sólo instigados por el propio disfrute²¹, por lo que el *diletto* resulta una particularidad inextricablemente unida a la verdadera manifestación del (in)genio, pues para ellos “es nativa propensión, amar a lo que nos inclina el genio, y es tan poderoso el amor en lo que investiga, que el mismo trabajo lo disfruta en deleite”²².

A su condición de artistas cultos, Pozzo y Palomino añaden la admiración por el ingenio nato, por “la oculta fuerza (que) prorrumpe a veces en los mayores aciertos, guiado sólo de un secreto impulso de la Naturaleza, que tal vez entibian más que le estimulan los preceptos”²³. Para cultivar este ingenio, en sus textos e invenciones el jesuita incitaba a utilizar las reglas con libertad para experimentar y aprender disfrutando del trabajo, buscando siempre la variedad²⁴ porque, como también opina Palomino, “tras el estudio es conveniente soltar las riendas del ingenio, para que camine libre por la estrada que le destinó la Naturaleza”²⁵. La importancia de la variedad y su relación con el ingenio está presente en el pensamiento de ambos: “Así como la Naturaleza varía en todas sus cosas –dice Palomino– así nosotros debemos variar y diferenciarnos”²⁶, pues la variedad “es el condimento de cualquier cosa” y “alimenta el ingenio”²⁷.

El ingenio, manifiesto en el *diletto* y estimulado por la variedad, tiene por cometido la invención. Siguiendo fielmente la definición de Filippo Baldinucci, pero sin citar ninguno su *Vocabolario*²⁸, Pozzo y Palomino describen la capacidad fundamental del ingenio, la invención, como el hallazgo de una cosa que estaba oculta o era ignorada, también como la pericia de materializar fielmente las ideas que concibe el entendimiento²⁹. Puesto que la perfección del arte “pende de la rectitud del ingenio, (que) no se conseguirá perfectamente sino es por especial don de la naturaleza”³⁰, es precisamente lo que diferencia al artista de los mediocres que “no tienen aquel

19. *Ibid.*, p. 122.

20. Palomino, A., *op. cit.*, p. 120.

21. Pozzo, A., *op. cit.*, 1700, fig. 36.

22. *Ibid.*, p. 436.

23. *Ibid.*, p. 435.

24. Pozzo, A., *op. cit.*, 1700, fig. 19, fig. 54.

25. Palomino, A., *op. cit.*, p. 640.

26. *Ibid.*, p. 640.

27. Pozzo, A., *op. cit.*, 1700, fig. 18.

28. *Invenzione. 1. f. Ritrovamento, trovato. I nostri Artefici dicono invenzione non solo quella facultà, che è nell'ottimo Maestro, di rappresentare con chiarezza e proprietà, quella inventiva, o storia, o poetica, o mista che sia, in tal modo che, e nel tutto, e nelle parti, apparisca tale, quale egli stesso à voluto ch'ella sia.* Baldinucci, F.S., *Vocabolario toscano dell'arte del disegno*, (Florencia, 1681). Milán, 1809, p. 270.

29. Palomino, A., *op. cit.*, p. 556.

30. *Ibid.*, p. 122.

caudal, viveza y osadía que requiere la invención”³¹, pero éste no se puede contentar aún teniéndolos, pues debe buscar la “contraposición de líneas”, el “artificioso descuido”³².

Para nuestros dos artistas, la auténtica originalidad prácticamente no existía: todo se hallaba ya en otra parte, sea la en Naturaleza o en las obras de los anteriores maestros insignes. Así, la invención se originaba ordinariamente con la variación sobre un tema y la selección de lo que se halla “disipado en partes”³³. Esto se cumple especialmente para la arquitectura, sujeta “no sólo a mendigar preceptos del dibujo para su perfección, sino a ser objeto de la imitación, por la variedad de la que se componen (...) edificios y ornatos”³⁴. La producción de invenciones debe ser tal que “apartándose de la naturaleza con tal discreción, (...) se acomode al juicio y buen gusto de los que miran”³⁵. Como según Palomino, el acto de inventar es la “elección acertada de lo que en cada cosa se juzga más peregrino”, y esto caracteriza al artista, se entiende que el tratadista cordobés tributa su reconocimiento a Pozzo, cuando al nombrarlo entre sus fuentes, califica sus invenciones como las “más peregrinas que en la práctica se han visto”³⁶.

IV. En su tratado sobre perspectiva para pintores y arquitectos, Pozzo presentó la invención de arquitectura de un modo completamente abstracto: los órdenes y los elementos constructivos aparecían fraccionados, separados y girados... En este sistema de representación, los fragmentos adquieren valor visual por sí mismos, son elementos utópicos meramente intelectuales, expuestos a través de la detallada descripción de sus trazas, plantas, alzados, secciones, vistos desde diferentes ángulos. Gracias a esta publicación la arquitectura de Pozzo pudo viajar, lista para ser aprovechada, definida mediante un sistema de “realidad virtual” *ante literam* surgido de la acumulación de puntos de vista. Este tipo de tratado ilustrado que perseguía transmitir una comprensión exacta de la invención del artista y de su cultura visual, proporcionó un modo de hacer circular la idea de la arquitectura como expresión de los aspectos del efectivo proceso proyectual de una fábrica, tanto como propuesta especulativa de objetos arquitectónicos sólo imaginados³⁷.

Reconociendo honrosas excepciones, como los *Principios para estudiar el Nobilísimo y Real Arte de la Pintura*³⁸ de García Hidalgo, el tratado artístico español a finales del siglo XVII, no sobresalía por la abundancia y calidad de sus grabados, de ahí la importancia de las ilustraciones del *Museo Pictórico* de Palomino, que en cuanto a lo arquitectónico³⁹ fueron en su gran mayoría

31. *Ibid.*, p. 561.

32. *Ibid.*, p. 562.

33. *Ibid.*, p. 556.

34. *Ibid.*, pp. 70-71.

35. *Ibid.*, p. 121.

36. *Ibid.*, p. 257.

37. Manfredi, T., *op. cit.*, p. 614.

38. García Hidalgo, J., *Principios para estudiar el Nobilísimo y Real Arte de la Pintura*, Madrid, 1693.

39. Sobre las ilustraciones del tratado de Palomino, *vid.* Bonet Correa, A., “Láminas de «El Museo Pictórico y escala Óptica» de Palomino” en *Archivo Español de Arte*, nº 182, 1973, pp. 131-144.

copiadas del tratado de Andrea Pozzo⁴⁰, contribuyendo grandemente en su difusión. Palomino tomó del primer volumen una selección de órdenes arquitectónicos comparados⁴¹, eligiendo de entre los fragmentos esquematizados por Pozzo, el orden toscano, compuesto y jónico de Scamozzi, y el dórico y corintio de los órdenes palladianos; también copió literal un cuarto de la figura 88 (“Balaustrada puesta en perspectiva de *sotto in sú* con distancia corta”). Sin embargo, Palomino se concentró en el segundo volumen de *Prospettiva de’ pittori e architetti*, una elaboración más madura de las ideas del jesuita, del que seleccionó la figura 1 (“Cuán necesario es aprender arquitectura antes de ponerla en perspectiva, particularmente, qué es la planta”); la figura 55 (“Fragmento de arquitectura de *sotto in sú*, mediante líneas rectas”); la figura 17 (“Pedestal cuadrado”, ligeramente simplificado); además de un compendio de escenarios y escenografías para el diseño teatral, y por último, adaptó dos láminas que describen la solución del problema de la representación pictórica de objetos rectos sobre superficies anguladas. El tratadista y Pintor del Rey supo reconocer el interés práctico y la elegante novedad de las propuestas arquitectónicas que descubrió en el tratado de Pozzo: valoró las estructuras escenográficas, los altares monumentales y los alzados palaciegos tan inteligentemente presentados, los perspicaces medios gráficos aplicados a solucionar dificultades prácticas de la pintura, y también apreció la utilidad de la comparación de los órdenes, entre sí y entre diferentes autores, que en la época era todavía una cuestión de plena actualidad para la teoría de la arquitectura italiana⁴².

V. Sin duda, la herencia pozzesca más importante para la cultura de Palomino fue la teoría de la representación arquitectónica. Pozzo había establecido que la delineación completa de planta y alzado, como su perfecta representación en perspectiva, eran del todo imprescindibles en la elaboración de cualquier invención de arquitectura, ya fuera una fábrica “*vera o finta*”⁴³ y así lo recoge el español en su tratado citando los *Avvisi a i principianti* del primer volumen del tridentino⁴⁴. Palomino asegura que la correcta descripción de la arquitectura pintada⁴⁵ era un pie fijo y una obligación para el artista, porque así se justifica y autoriza la creación de “entes de razón”, siempre sometidos ineludiblemente a las leyes de orden, proporción y simetría. La quimera nacida del diseño arquitectónico obtiene su valor y su consideración como proceso especulativo, gracias al artista capaz de formar esta invención según las reglas de la representación ortográfica, escenográfica, y estereográfica. Esta capacidad del dibujo arquitectónico y la perspectiva, de ex-

40. La otra única fuente de Palomino en cuanto a arquitectura fue el tratado del holandés De Vries. La lámina nº 9 del *Museo Pictórico*, reelabora el grabado nº 13 de su tratado *Perspectiva*. Vredeman de Vries, J., *Perspective*, (La Haya-Leiden, 1604-1605), Nueva York, 1968, p. 13.

41. En la *editio princeps* del primer volumen de Pozzo *Prospettiva de’ pittori e architetti* (Roma, 1693) esta lámina se encuentra añadida entre las figuras 52 y 53.

42. Manfredi, T., *op. cit.*, p. 621.

43. Pozzo, A., *op. cit.*, 1700, fig. 66.

44. Pozzo, A., *op. cit.*, 1693, *Avvisi ai principianti: “le piante e i profilidanno a ciascuparte delle prspettive lo sfondato che le conviene”*.

45. Palomino, A., *op. cit.*, p. 535.

perimentar con espacios o formas no existentes y controlar los efectos de las circunstancias de la visión, en el plano teórico significó una compleja reflexión sobre la objetividad de lo construido y la subjetividad de su percepción⁴⁶.

Para Palomino, la perspectiva filosóficamente hablando era el “ejercicio de la vista en virtud del cual pasan las especies de las cosas visibles a informar nuestro entendimiento”⁴⁷, es decir, la perspectiva nos revela las características del mundo ante nuestros ojos. Indudablemente, las lecciones recibidas sobre Óptica, Matemáticas y Geometría en el Colegio Imperial así como la atenta lectura de *Prospettiva de’ pittori e architetti* pusieron al pintor y teórico frente a la cuestión de la correlación entre la forma y la apariencia de ésta, como se refleja extensamente en sus arquitecturas y en sus escritos, sea al hablar de la ciencia perspectiva como núcleo intelectual del arte e informadora de toda operación pictórica⁴⁸, o cuando considera que lo visto por el ojo inculto, y no especialmente el juicio informado, sea el verdadero rector de la práctica artística⁴⁹.

En la biografía que Palomino dedicó a Diego Velázquez, incluyó la descripción de la decoración arquitectónica al fresco que el Ayuda de Cámara dirigió para el Salón Nuevo del Alcázar madrileño. El tratadista cordobés fue testigo emocionado del trabajo del cuadraturista Mitelli, conseguido “con tan gran manera, enriqueciéndolo [todo] con tan hermosa arquitectura, fundado y macizo ornamento, que parece pone fuerza al edificio”⁵⁰: así relata la capacidad de una invención arquitectónica ejecutada por la pintura para producir la sensación de física potencia gracias a la fantasía de su variedad y a la corrección de su diseño en perspectiva. Antonio Palomino, que pudo ver trabajar en la Corte a los mejores decoradores de su generación (Mitelli y Colonna primero, Luca Giordano unos años después), y ejerció él mismo como cuadraturista diseñador de arquitecturas ilusorias, fue plenamente consciente de la fundamental importancia de la percepción, desde la creación misma de la obra de arte y para su apropiada valoración. La ilimitada capacidad de la pintura para materializar las invenciones de las demás artes presentándolas según las reglas que satisfacen (y a la vez falsean) la percepción, fue un argumento fundamental en el juicio que Pozzo y Palomino compartían sobre la cuestión del *Paragone*, que en el caso del tratadista español tenía además relación con la disputa por la ingenuidad de la pintura como arte liberal. El diseño arquitectónico era reputado como “disciplina casi exclusivamente técnica, una mera cuestión de aprendizaje”⁵¹ y se consideraba que la verdadera dificultad la vencían los pintores al ejercitar la invención, “encontrando nuevas y peregrinas formas, con la simetría y proporción que convienen a las fábricas no menos que al cuerpo humano”⁵². Si se sujetaba a las

46. Camerota, F., “L’architettura illusoria” en *Storia della Architettura Italiana*: vol. V, tomo I, Del Co, F., *op. cit.*, p. 44.

47. Palomino, A., *op. cit.*, p. 111.

48. *Ibid.*, pp. 257-258.

49. *Ibid.*, pp. 592-593.

50. *Ibid.*, p. 924.

51. Feinblatt, E., “Contributions to Girolamo Curti” en *The Burlington Magazine*, vol. 117, n° 86, 1975, p. 345.

52. Pozzo, A., *op. cit.*, 1700, fig. 66.

normas de la representación perspectiva, la pintura se estimaba capaz de ejecutar las invenciones de las otras artes, pero “depuradas de las imperfecciones de su materialidad”⁵³, así pues “la pintura es por su naturaleza compendio, cifra y epílogo de las demás artes y ciencias”⁵⁴ incluyendo muy especialmente a la arquitectura. Una anécdota de F. Baldinucci sobre Pozzo, ilustra este juego de conceptos de la invención abstracta y la materialización ilusoria: al ser preguntado por su ocupación en el Colegio Romano, Andrea Pozzo habría respondido que él era “albañil, cantero, escultor, sastre o zapatero”⁵⁵ o cualquier cosa que pudiera ejecutar con sus pinceles al servicio de su Orden. Análogamente, Palomino defendía que el fin de la pintura era la invención⁵⁶, es decir, elaborar y experimentar con entes de razón, ilusiones y quimeras, porque su especial capacidad residía en poner “los conceptos del entendimiento en forma visible, (...) y sacar al mundo toda esa farsa de personajes, para hacer sus representaciones”⁵⁷.

Como prototipo destacado de una teoría de la arquitectura que anunciaba el gusto dieciochesco, la obra de Pozzo constituyó un importante aporte para la modernidad del *Museo Pictórico* de Palomino y explica en parte su interés como texto teórico y práctico para la formación del artista en los primeros atisbos de la Ilustración en España.

53. Palomino, A., *op. cit.*, 201.

54. Pozzo, A., *op. cit.*, 1700, fig. 66. Palomino, A., *op. cit.*, p. 200.

55. “*Il muratore, lo scapellino, lo scultore, il sarto, il calzolaio e tutto che a mano a mano mi viene da’ superiori comandato*”. Baldinucci, F.S., *op. cit.*, 1975, pp. 334-335.

56. Palomino, A., *op. cit.*, p. 314.

57. *Ibid.*, p. 72.



Fig. 1. Andrea Pozzo, "Altar Caprichoso", Figura 75, *Prospettiva de' pittori e architetti*, volumen segundo, grabado a buril, 1700

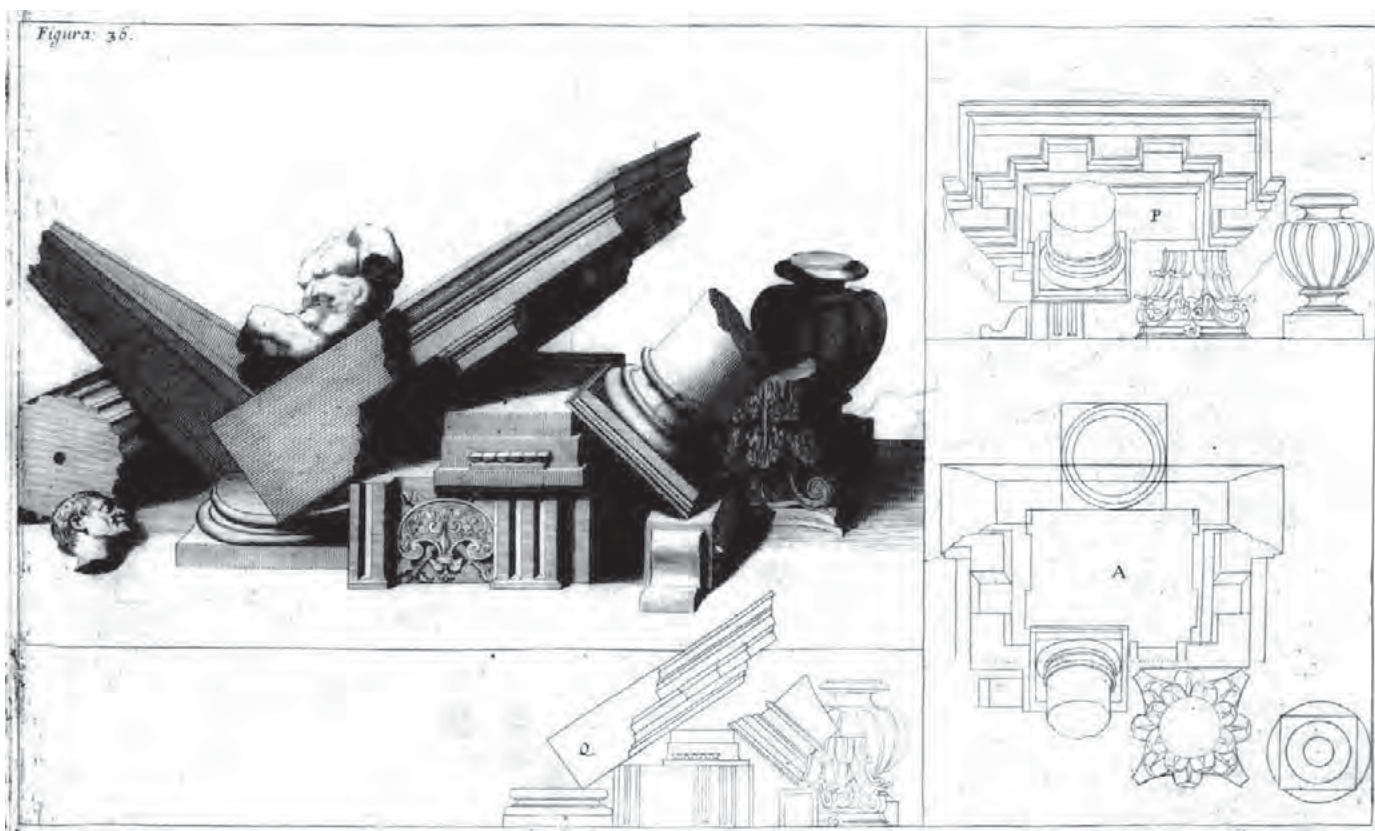


Fig. 2. Andrea Pozzo, "Fragmentos de arquitectura", Figura 51, Prospettiva de' pittori e architetti, volumen segundo, grabado a buril, 1700

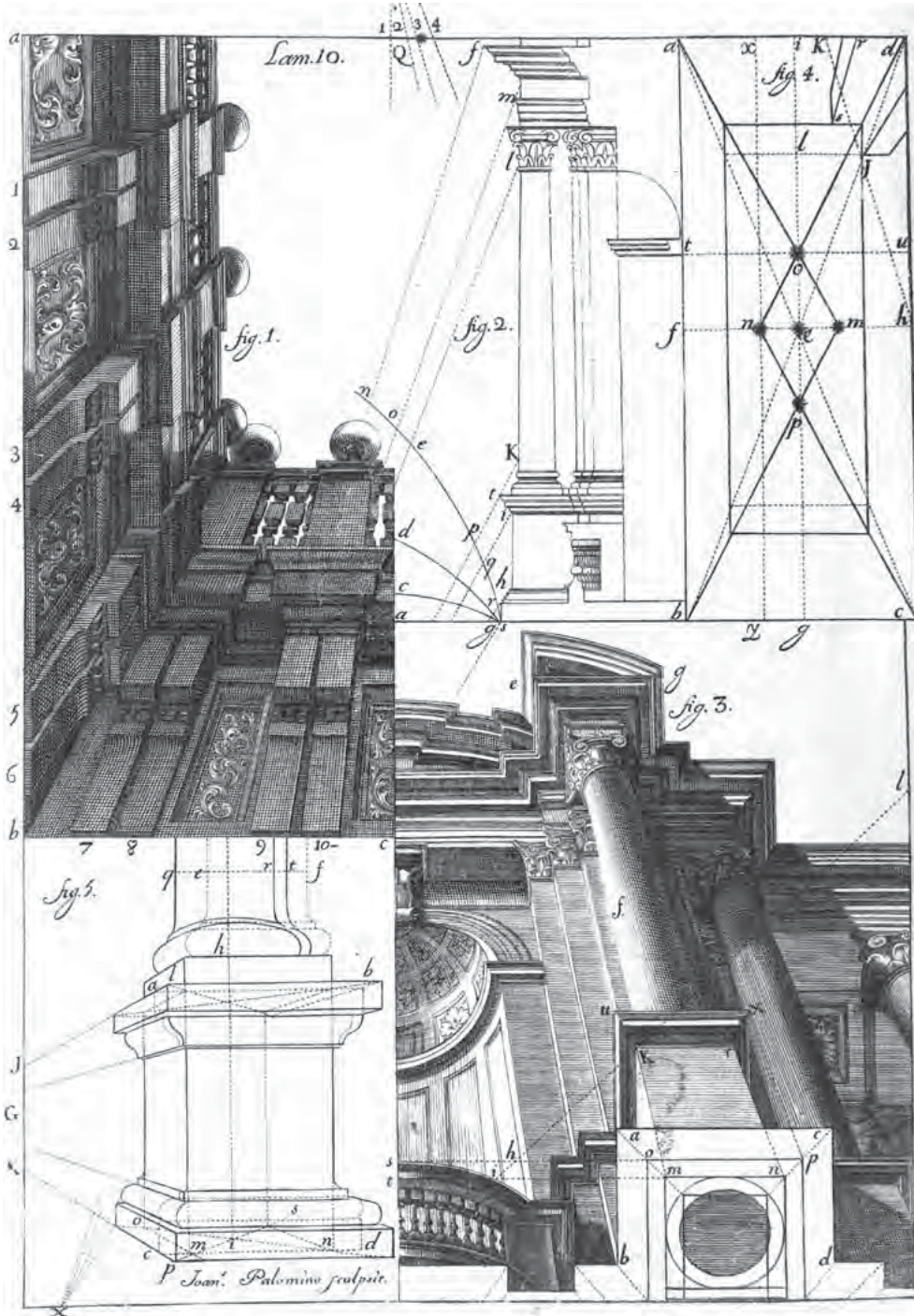


Fig. 3. Palomino de Castro y Velasco, A., *El museo pictórico y escala óptica*, (Madrid, 1715-1725). Lámina 10

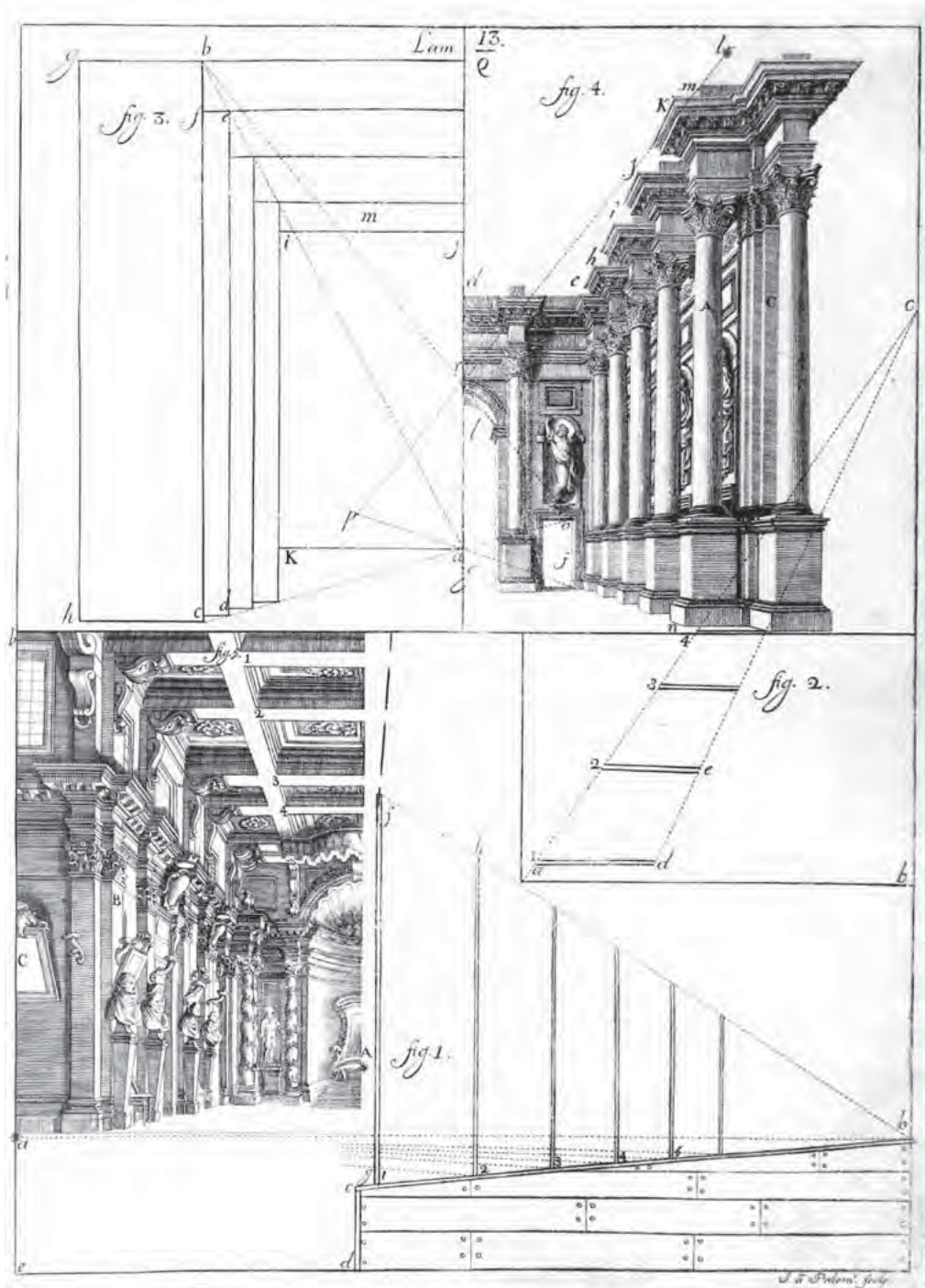


Fig. 4. Palomino de Castro y Velasco, A., *El museo pictórico y escala óptica*, (Madrid, 1715-1725). Lámina 13

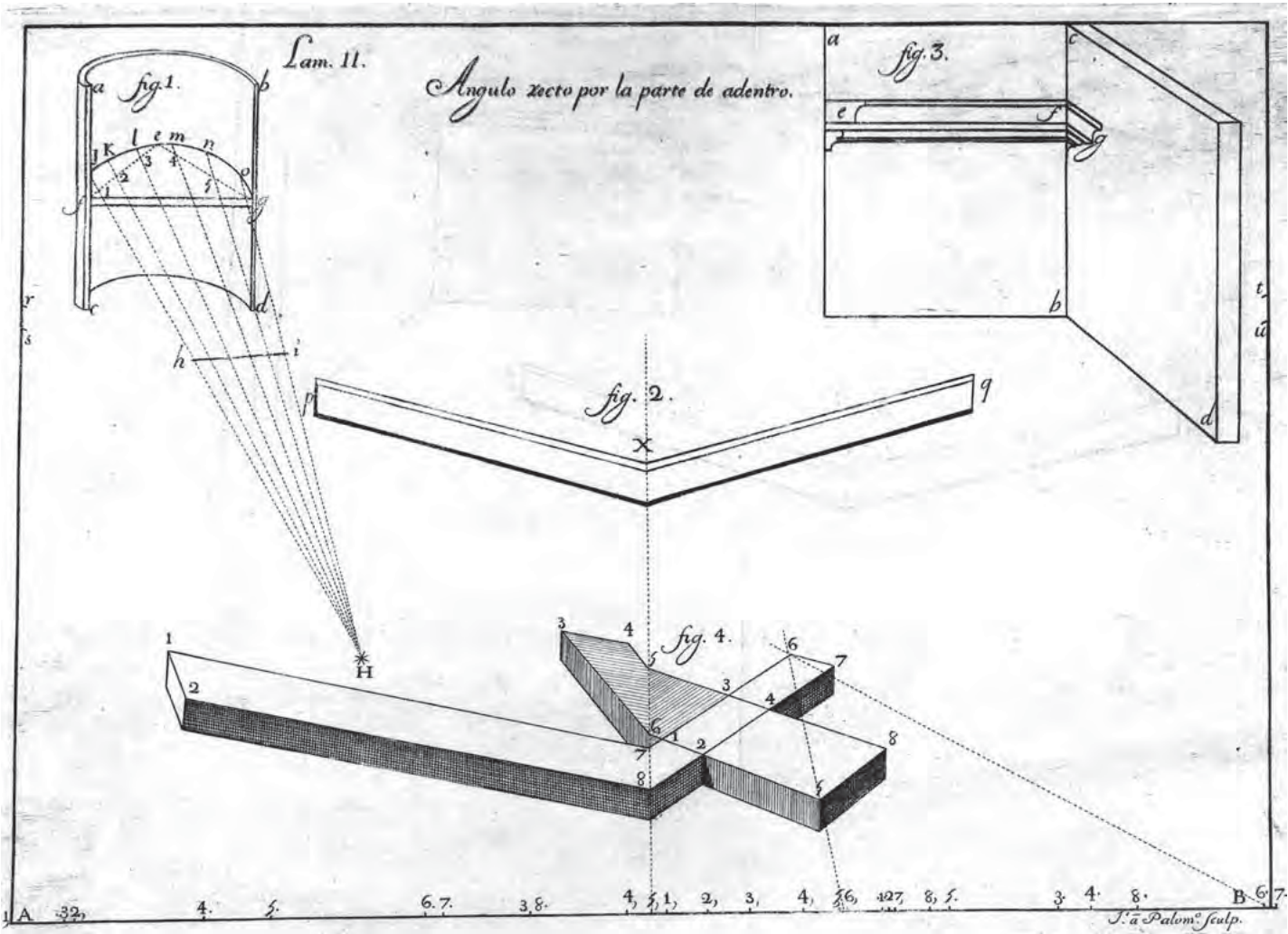


Fig. 5. Palomino de Castro y Velasco, A., *El museo pictórico y escala óptica*, (Madrid, 1715-1725). Lámina 11



Fig. 6. Antonio Palomino, puerta decorada con arquitecturas ilusorias. Antiguo Oratorio de la Casa de la Villa.
Temple con retoques al óleo. Madrid, 1692

El modernismo olvidado de la decoración mural del instituto Pere Mata de Reus, símbolo de la ciudad

BEATRIZ GARCÍA SÁNCHEZ
Universitat de Barcelona

Resumen: El Instituto Pere Mata de Reus es uno de los edificios más emblemáticos de la ciudad y representativos de su arquitecto Lluís Domènech i Montaner. Objeto de varias monografías, en todas ellas la pintura mural de las habitaciones de los pacientes ha sido la gran obviada, al estar oculta bajo capas de pintura posteriores. La reciente restauración de parte del edificio ha supuesto la recuperación de uno de los mayores conjuntos pictóricos conservados de la época y su análisis es imprescindible para completar el estudio conceptual y simbólico de todo el conjunto.

Palabras clave: Modernismo, pintura mural, Cataluña, Domènech i Montaner.

Abstract: *The Pere Mata Institute of Reus is one of the most emblematic buildings of the city and representative of the architect Lluís Domènech i Montaner. Being the subject of a number of monographs, in all of them the mural painting of the rooms of patients has been greatly fooled by being hidden under layers of paint. The recent restoration of part of the building has resulted in the recovery of one of the largest pictorial ensembles preserved in the period and its analysis is essential to complete the conceptual and symbolic study of the whole ensemble.*

Key words: *Modernism, painting mural, Catalonia, Domènech i Montaner.*

Dentro del Modernismo catalán la arquitectura fue uno de sus grandes protagonistas, al igual que la recuperación de las Artes Aplicadas. En lo referente a la decoración mural, en los interiores modernistas se utilizaron diferentes técnicas: el mosaico, el esgrafiado y la cerámica con su riqueza lingüística han sido de las más mencionadas y valoradas, pero en algunos de los edificios modernistas más importantes se siguió optando por la pintura mural. Es el caso concreto del Instituto Pere Mata de Reus, un conjunto emblemático desde su concepción y que ha mantenido su representatividad a lo largo de los años, convirtiéndose en un edificio paradigmático de la ciudad y su legado modernista. El sanatorio psiquiátrico diseñado de forma global por Lluís Domènech i Montaner a finales del siglo XIX conjugó conceptualmente las necesidades derivadas de su función, bajo el prisma de las más modernas corrientes médicas, con las tendencias artísticas del momento, considerándose el antecedente inmediato del hospital de la Santa Creu i Sant Pau de Barcelona¹. Concebido según el sistema de *a village*, los diferentes edificios independientes se

1. Sobre el edificio consultar a J. POCA, *Institut Pere Mata. Cent anys d'història (1896-1996)*, Reus, Institut Pere Mata, 1996; AA.VV, *L'Institut Pere Mata de Reus*, Reus, Pragma Edicions, 2004; J. MARCH BARBERA, "L'Institut Pere

idearon según su funcionalidad. El pabellón número 6 destinado a los pacientes de mayor poder adquisitivo, el conocido como *Pavelló dels Distingits*, está considerado uno de los edificios más relevantes del modernismo catalán. Las monografías dedicadas al conjunto son exhaustivas en el análisis arquitectónico, de las diferentes artes aplicadas y del simbolismo de la decoración cerámica que tanto exterior como interiormente aparece en diferentes edificios del hospital. Pero es precisamente la pintura mural la gran olvidada en los estudios realizados hasta la fecha. Meras citas y la referencia de los artífices mencionados en la documentación analizada, son los únicos datos que se pueden encontrar sobre ella. Este silencio se debe en parte a los avatares que la decoración pictórica ha sufrido a lo largo del tiempo. Dentro del conjunto psiquiátrico la pintura mural se concentró precisamente en la decoración de las habitaciones de los pacientes del *Pavelló dels Distingits*. Para las estancias comunes del pabellón principal se optó por una mayor riqueza decorativa mural, materializada en arrimaderos cerámicos y de madera con marquetería, techos igualmente cerámicos, y esgrafiados para la parte superior de las paredes, pero estas zonas no han variado su función, lo que ha supuesto un deterioro exclusivamente debido al paso del tiempo. En cambio numerosas habitaciones de los pacientes han mantenido una utilidad práctica hasta 2008, acogiendo consultorios médicos y despachos de distinta índole. Este uso ininterrumpido ha supuesto que a lo largo de los años se adaptaran las diferentes estancias a sus nuevos destinos, por lo que en gran parte de las habitaciones de los torreones, la planta baja y el primer piso del cuerpo central las paredes y techos fueran progresivamente repintados y preparados para acondicionar las nuevas consultas. Por el contrario, las habitaciones de la segunda planta del cuerpo central quedaron abandonadas y gracias a ello han conservado gran parte de su decoración inicial. Por lo tanto hasta las recientes actuaciones de restauración la mayoría de las pinturas murales originales han permanecido ocultas o maltrechas lo que ha imposibilitado un análisis en profundidad, hasta ahora.

El acuerdo entre la Fundación Pere Mata y el Ayuntamiento de Reus, a través de su Patronat de Comerç i Turisme, permitió establecer una línea de actuación sobre el *Pavelló dels Distingits* en un plan de restauración global de parte del edificio. Desde 2001 se han sucedido actuaciones periódicas de restauración ejecutadas por Escuelas Taller que han concluido hasta la fecha en la intervención de los dos torreones en su integridad y en parte del cuerpo central.

Es a partir de nuestra experiencia como responsable de la restauración de la pintura mural, exclusivamente de los dos torreones, de la que surge el presente análisis.

Como se ha comentado el *Pavelló del Distingits* era el edificio destinado a los pacientes pudientes, cuyas cuotas debían financiar los costes de otros pabellones dedicados a la beneficencia. El pabellón presenta una planta en C rectilínea, con dos torreones que flanquean con sus cuerpos avanzados un núcleo central rectangular en el que se ubicaron las zonas comunes en parte de la planta baja, dedicando el resto de la misma y los dos pisos superiores a habitaciones al igual que ambos torreones. Gracias a la documentación y al archivo fotográfico conservado no hay duda de que el edificio fue construido en tres fases independientes. Se comenzó por construir sucesivamente los torreones como edificios exentos, cerrados totalmente, y de hecho fueron habitados an-

tes de la conclusión del conjunto, quizás para poder ir sufragando los gastos con las cuotas de los pacientes que ya pudieran acoger. La última fase consistió en unir los dos extremos por el cuerpo central, abriendo los vanos de unión en la primera y segunda planta de los torreones. A pesar de esta construcción fragmentaria el edificio mantiene exteriormente una unidad estilística: muros de ladrillo visto con zócalo de piedra en la base y decoración pétreo y cerámica en fachadas. En los estudios anteriores se identifica al primer torreón construido, denominados *Xalet* en la documentación, con el que queda a la izquierda según se mira la entrada principal². Pero precisamente la comparativa de las pinturas murales y la calidad de los motivos en piedra de los dos torreones parecen contradecir esta secuencia constructiva. Dicha comparativa establece una clara evolución tanto estilística como cualitativa, lo que no deja de ser interesante teniendo en cuenta que el mismo Doménech i Montaner supervisó toda la construcción en un periodo relativamente corto y la variedad decorativa no se puede atribuir a una evolución sino a una adaptación a las circunstancias económicas. Las actas del Consejo de Administración dejan constancia de los problemas financieros que surgieron tras la primera fase. Se sobrepasó ampliamente el presupuesto previsto en el primer tercio del edificio y desde el inicio surgieron numerosos problemas y retrasos en los pagos. Dificultades económicas que determinaron que no se construyeran varios de los pabellones diseñados en un principio entre ellos el homólogo femenino y la capilla³. En base a estos problemas de financiación y al análisis de las pinturas pretendemos plantear una cronología inversa para la decoración de las habitaciones, realizándose primero la del torreón que queda a la derecha, y no el de la izquierda como se ha propuesto. Para ello se requiere un análisis pormenorizado de la pintura mural de las diferentes habitaciones.

Análisis estilístico y técnico

Gracias a las sucesivas restauraciones se ha recuperado un 65% de las habitaciones con pintura original del torreón 1, y un 73% entre pintura original y una segunda decoración posterior del segundo. El análisis de la evolución estilística va ligado al técnico. Si la técnica pictórica es común el medio de aplicación difiere según la etapa de realización y determina el resultado final, dejando habitaciones de una desigual calidad pictórica. Todo el conjunto está realizado en origen al temple y los torreones mantienen una misma distribución decorativa independientemente de las fases de ejecución: decoración total de los techos, divididos en casetones, y las paredes distribuidas en un friso superior y otro inferior que varían en sus dimensiones. Cromáticamente alternan estancias en tonos azules con otras en tonos marrones y beige, formando un aspa entre las cuatro estancias principales que configuran la planta del primer y segundo piso. En cambio en gran parte de las habitaciones de las dos plantas del cuerpo central, realizadas con una técnica de plantilla totalmente distinta, se opta en las paredes por un motivo único de grandes dimensiones

2. J. MARCH en el estudio sobre el pabellón encargado por el Patronat de Turisme i Comerç de Reus, p. 3.

3. J. MARCH op. cit.

que puede llegar a abarcar toda la altura, repitiéndose la decoración total de los techos con mayor o menor profusión de elementos.

Para el análisis estilístico de la decoración mural han sido de máxima importancia los mínimos vestigios que se han conservado detrás de los radiadores, que en algunas habitaciones son los únicos fragmentos conservados y que han perdurado gracias a la inaccesibilidad de brochas y pinceles durante las remodelaciones, y a pesar de ser una muestra nimia han permitido establecer el tipo de motivo escogido. El siguiente recorrido se realiza en dirección inversa al sentido de las agujas del reloj.

Torreón 1⁴

Planta baja: se conserva únicamente el techo del recibidor. En tonos marrones, combina motivos florales con guirnaldas, e incluye dos leyendas. La primera junto al escudo de Reus está en latín, y en un segundo casetón aparecen en una filacteria los nombres de los artífices: Gilavert, Borràs y Abelló junto a la fecha de 1904. En las paredes no se encontró rastro de la pintura original ni tampoco en las dos habitaciones laterales.

Primera planta: en la primera habitación el techo se conservaba en óptimo estado. En los casetones centrales aparecen tallos estilizados a modo de juncos formando enmarcamientos ovalados para flores semejantes a las del algodón, y entrelazos de cintas en forma circular en los casetones perimetrales. El análisis detallado de las escenas permite establecer una hipótesis sobre el sistema de ejecución. No se ha detectado marca de estarcido⁵, que podría haberse aplicado de forma suave y quedar tapado por el propio perfilado aunque parece improbable. En algunos motivos se ha perdido el perfilado final en tono marrón y queda la pintura blanca del interior de las flores. Parece que el dibujo quedaba definido por un suave perfilado en azul para algunos motivos, en especial tallos y capullos de flor, y en las flores blancas primero se pintaba el relleno irregular para pasar a ser perfiladas directamente con el tono marrón definitivo. El trazo suelto e irregular del primer perfilado en azul sugiere una inmediatez de realización, quizá era el boceto aplicado directamente sobre el soporte teniendo un dibujo sobre papel a modo referencial por lo que sería una técnica más compleja y que requeriría mayor dominio que la simple traslación de una plantilla. En algunos casetones aparece un segundo perfilado en pintura plateada que podría ser posterior. De los dos frisos de las paredes se recuperó gran parte de la pintura original. La variedad de composiciones con guirnaldas entrelazadas y la ausencia de repetición de un módulo hacen de esta decoración una de las más ricas de todo el edificio.

En la siguiente estancia, en este caso en tonos marrones, el techo está decorado con distintas composiciones en base a hojas de castaño y de castañas. Se reconoce el mismo sistema de realiza-

4. El torreón 1 es el que queda a la derecha mirando la fachada principal, y que han identificado como Xalet 2.

5. El estarcido consiste en aplicar una plantilla con el dibujo sobre el soporte. Los perfiles de los volúmenes están perforados y se aplica una muñequilla con pigmento para dejar la marca, tras retirarla se resigue la línea de puntos. Era uno de los sistemas habituales de traspaso de dibujo desde el Renacimiento.

ción que la anterior habitación: un primer perfilado en un tono suave marrón y luego el relleno de las hojas, acabando con el perfilado final en tono marrón más oscuro. Las líneas son más quebradas y menos limpias, con gran superposición de motivos, dejando poca superficie sin pintar, y de una factura muy suelta tanto en líneas como en sombreados, con algunas hojas sin delimitar totalmente, lo que denota un dominio del dibujo y un conjunto más artístico. En los casetones laterales la composición surge de un lado y se expande por el resto de la superficie. De los frisos no se ha conservado pintura original, pero en la pintura plástica posterior del friso superior había quedado reflejada la impronta del motivo, que da idea de la repetición de la hoja de castaño. Del friso inferior sólo se conserva el fragmento de detrás del radiador compuesto de hojas.

En la siguiente habitación, en tono azul verdoso, se opta por la flor de calabaza como motivo protagonista. Flores y tallos entrelazados tanto para el techo como para los frisos de las paredes, de mayor complejidad compositiva y dificultad técnica al haber predominio de composiciones circulares en los casetones perimetrales, al estilo de la primera habitación. Cada casetón tiene una composición diferente. El friso inferior se pudo recuperar en su mayoría, demostrando una composición compleja de entrelazo de tallos y flores que se repite semejante en el superior, más maltrecho.

La última estancia de la primera planta, siguiendo el esquema cromático alternativo en aspa, es en tonos marrones y beige. Se escoge la flor de algodón como motivo principal. En los casetones centrales los tallos largos abarcan toda la longitud, y en los laterales surge el dibujo de un lateral para extenderse por el resto del espacio disponible. Un esquema compositivo al estilo de la segunda habitación. De los frisos de las paredes sólo se conserva el fragmento de detrás del radiador, con predominio de tallos largos, y un juego óptico de situar flores por encima de la línea de delimitación del zócalo para dar perspectiva. De esta estancia se conserva una fotografía promocional del hospital y se puede ver la decoración original en su totalidad.

En esta primera planta se observan dos estilos diferenciados. El de las habitaciones azules, más complejo y con predominio de composiciones circulares en los casetones perimetrales, y el de las estancias marrones, con un mismo *horror vacui* pero con una tendencia compositiva más rectilínea. La factura de líneas de las primeras es más nítida y limpia, frente a las segundas más fragmentada y quebrada.

Segunda Planta: en la primera habitación se repiten los tonos azules. El techo presenta una decoración de palmeras alternando con flores más abstractas sobre un fondo de bandas azules y blancas que se repite en los frisos. Los casetones no están tan decorados como los de la primera planta con más zonas lisas de fondo, aunque la factura es semejante a las del piso inferior. En los frisos se mantienen las flores más sencillas del techo, dando un conjunto decorativo más pobre y de menos complejidad técnica, aunque cromáticamente más vistoso al conservarse en muy buen estado. Se mantiene el juego óptico al subir algunas flores y superar la franja de fondo a bandas.

En la siguiente habitación se repite la hoja de castaño pero en una composición más sencilla para los casetones del techo. No existe el *horror vacui* de las otras habitaciones, y las hojas se distribuyen en los casetones centrales en los dos extremos sin ocupar toda la superficie. En el friso

superior aparece una superposición de hojas y castañas, todo más sencillo, pero se reconoce la misma mano ejecutora que las composiciones más complejas. No se ha conservado rastro del friso inferior excepto un mínimo rastro tras el radiador que indica que el friso era semejante al superior. La curiosidad que presenta esta habitación es que en algunos de los casetones del techo se ve claramente un dibujo a lápiz que perfila las formas. No coincide exactamente con el dibujo y quizá fue posterior.

La siguiente estancia estaba totalmente repintada pero con dos fragmentos conservados de pinturas muy diferentes. Detrás del radiador se descubrió una composición muy distinta a la tónica del resto de las pinturas: motivos más grandes, mayor variedad cromática y simpleza estilística. En este caso se reconoce perfectamente la señal del estarcido perfilando las formas. Al restaurar la carpintería interior se procedió a retirar un tapajuntas de la puerta que daba al lavabo y apareció un fragmento de pintura: unos tallos curvos al estilo de la decoración del resto del torreón pero en tonos verdosos. Se podría deducir que esta habitación fue repintada al poco tiempo de la primera decoración que sería contemporánea al resto del torreón, y en la que se optó por un artífice distinto y un friso más sencillo y barato.

La pintura original de la última habitación estaba totalmente perdida y había sido repintada con pintura esmalte. Sólo se conserva el fragmento de detrás del radiador en tonos marrones, muy maltrecho pero que deja intuir una flores abstractas más sencillas que las del resto del edificio.

La tercera planta estaba perdida y la buhardilla de doble vertiente estaba encalada, y en ninguna de las habitaciones de los vigilantes se encontró rastro de la pintura original que indicara el color escogido.

En la escalera se optó en techo y paredes por el uso del estuco caliente en tono piedra con un friso sencillo intermedio raspado que recorre toda la pared, y en la parte inferior un zócalo moteado en tonos ocres y blancos.

Torreón 2

Planta baja: no se ha conservado pintura original en ninguna de las tres habitaciones.

Planta primera: la primera habitación es en tonos azules. Se conservaba la pintura del techo y del friso superior. El techo presenta una decoración de fondo azul intenso con unos juncos que abarcan toda su longitud en los casetones centrales, y por primera vez aparece una continuidad compositiva con los casetones perimetrales. En los casetones centrales aparece superpuesta una greca con unas flores imaginarias que se repiten en algunos de los casetones laterales. Los restantes aparecen decorados con formas ondulantes de juncos, cuyos perfiles también están plateados, al igual que la habitación homóloga del anterior torreón. Este mismo módulo de flor imaginaria más sencilla se repite en el friso superior que estaba al descubierto y en bastante buen estado de conservación. La intensidad del colorido hace pensar que fue repintado. En cambio el friso inferior estaba totalmente oculto bajo diferentes manos de pintura plástica. Una vez recuperado apareció una greca idéntica a la superior. Este motivo presenta un perfilado más uniforme con menos soltura en la línea. Ahora por primera vez aparece claramente un doble estilo pictórico.

La siguiente habitación no conservaba rastro de la decoración original, pero se descubrió en la parte superior bajo las capas de pintura una guirnalda en pintura plástica, que se debió realizar sobre los años 70 u 80. Destaca la voluntad artística de la remodelación al buscar unos motivos florales acordes con la decoración original, y que se repite en taraceas, cerámica y pintura. Se trata de un módulo sencillo compuesto de tres rosas superpuestas en tonos liláceos que entrelazan las hojas con el siguiente grupo de rosas sobre un fondo en verde claro. Es una greca sencilla en base a plantilla monomodular en la que se reconoce la marca del estarcido. En el proceso de restauración se decidió conservar la guirnalda en pintura plástica como ejemplo de la evolución decorativa de las estancias y por su valor estético y documental.

La siguiente habitación es otro caso interesante. En los techos aparece una decoración simplificada de cuatro flores abstractas en las esquinas unidas por una banda rectilínea. El friso superior era confuso al haberse intervenido parcialmente con anterioridad, pero sin acabarse y dejando perjudicada la pintura subyacente. Tras las primeras catas se identificó una primera pintura original en tonos azules de flores entrelazadas, tapada por una segunda pintura al temple, no muy posterior cronológicamente por el tipo de pintura, que consistía en unas guirnaldas grandes en forma de corona de la que descolgaban unas hojas del centro más al estilo de la decoración del cuerpo central. El friso inferior más sencillo se limitaba a algunas flores aisladas del tipo de las que aparecen en el techo. Fue precisamente en las labores de limpieza del mismo cuando se detectó que en algunos casetones se reflejaban unas flores distintas, que debían ser de una primera decoración, suponemos coetáneas al friso recuperado al intuirse un estilo semejante. Es precisamente el buen estado de este friso lo que dificultan una hipótesis sobre su ocultación y cambio de estilo, no motivada por un deterioro que obligara a una inminente redecoración, ni porque quedara inconclusa la primera decoración.

En la última habitación se conserva pintura original tanto en techos como en las paredes. El techo presenta una decoración con hojas de castaño de una misma factura que las pinturas del primer torreón, aunque en composición más sencilla, pero de nuevo aparece una greca superpuesta de motivo mucho más simple: unos círculos que encierran una hoja de castaño y salpicada de castañas que se repite en el friso superior. Esta greca aparece tanto en los casetones centrales como en los laterales, y no protagoniza un espacio único como en el caso de la primera habitación de la misma planta. El friso inferior es ligeramente más complejo y de mayor tamaño, aunque el estilo de la pincelada corresponden a una mano similar a la decoración del primer torreón, evidenciándose sobre todo en el fragmento conservado detrás del radiador, pero en este caso la fluidez de línea da la sensación a que se deba más bien a una ejecución precipitada y menos depurada que a un dominio pictórico como sucedía en las otras habitaciones. Las líneas que reiteradamente se utilizaron como sombreado de algunas formas no aparecen paralelas sino superpuestas.

Segunda planta: Las habitaciones de esta planta son las más afectadas y su recuperación fue limitada al conservarse la capa pictórica en un estado muy precario de cohesión. La primera habitación presenta una misma decoración en los techos y frisos con flores perfiladas en azul sobre un fondo irregular con un dibujo en escamas en tonos grises. Los motivos son más sencillos y en los

casetones del techo se limitan a decorar una esquina. Los tallos ondulantes que salen de los grupos de flores recuerdan, en una factura más burda y menos fluida, a los de las pinturas de calidad del otro torreón. En la segunda habitación no se conservaba rastro de la pintura original pero de nuevo se descubrió una greca superior en pintura plástica. En este caso sobre un fondo también verde claro aparecen la misma rosa que en la primera planta, pero aislada, uniéndose a la siguiente por una voluta de hojas y en tono rosado. En la siguiente habitación se repite la pauta, pérdida total de la pintura original y redecorada posteriormente con cenefas sencillas en pintura plástica. La diferencia es que se encontraron rastros de pintura original de la zona intermedia lisa en azul. En este caso el motivo se compone de un grupo de tres flores blancas sobre hojas de las que sale un zarcillo que acaba en una nueva flor, para continuar repitiéndose el módulo. Se ha identificado el motivo exacto de dónde fue sacada la plantilla: un dintel cerámico de la segunda planta del cuerpo central. También aparece con algunas variantes en la disposición de flores y tallos en algunos arrimaderos cerámicos y en la decoración de marquetería de algunos muebles. La última habitación presenta un techo parecido al homólogo de la planta inferior. Tonos marrones y beige para una composición de hojas de castaño, al estilo de las pinturas del torreón 1 y cómo se va repitiendo en este torreón, una greca mucho más sencilla recorre el perímetro marcando la pauta para la decoración de los frisos, siendo unas flores inventadas de factura distinta y ratio sencilla.

En este torreón sí se encontró restos de pintura en las habitaciones de los vigilantes de ambas plantas. Un color liso en azul claro que cubría paredes y techos, semejante al que se descubrió en la primera habitación de la tercera planta.

En cambio en esta parte del edificio la escalera no fue revestida con estuco caliente, y se optó por pintarla e incluir una sencilla greca en tonos verdosos que recorre las paredes a media altura.

Cuerpo central

En la primera y segunda planta hay una gran variedad de motivos, que se repiten en ambos pisos. En algunas estancias se mantiene la decoración de las paredes con doble friso, pero en otras se opta por un único motivo de grandes dimensiones, que puede llegar a ocupar toda la altura de la pared. A pesar de su vistosidad inicial, y de una mayor variedad cromática, son frisos sencillos que repiten un único motivo, todo ello realizado con plantilla sin intervención alguna de mano alzada. Destacar que en los techos del porche exterior y de la galería del primer piso se cambió la técnica pictórica y se decoró con motivos floreles al fresco por su resistencia a la intemperie.

Conclusiones e hipótesis

Tras analizar individualmente cada habitación se concluye que el torreón 1 mantiene una unidad cualitativa. Se detectan varias manos de ejecución, que parecen dividirse en las estancias en tonos marrones y en las azules. La variedad de las formas, la extensión de la decoración, la complejidad y dificultad de las composiciones, y la realización a mano alzada de casi la totalidad de algunas decoraciones evidencian un nivel técnico superior que proporciona un conjunto pictórico de gran calidad objetivamente hablando. La combinación decorativa de techos y frisos, sin

elementos distorsionantes, y la identificación botánica de la mayoría de los motivos representados le confieren estilísticamente una mayor entidad.

Pasando al torreón de la izquierda, al que hemos denominado torreón 2, se detecta un descenso radical en su calidad y en la técnica de realización. Se pierde la unidad que existe en el anterior, y los motivos pierden su realismo a la vez que su factura es más sencilla y menos pictórica. Es relevante que las dos habitaciones que dan acceso a los cuerpos centrales de las dos plantas presenten una decoración de factura similar a las del primer torreón, aunque con menor extensión decorativa, y que en ellas precisamente se superpusieran unas grecas de poco valor y complejidad que marcan la pauta para parte de los frisos de las paredes. Podría interpretarse que las realizaran los mismos artífices que el torreón 1 pero con menos margen económico, lo que justificaría que a pesar de un estilo similar la calidad de ejecución y la cantidad de decoración fuera menor, y que en un determinado momento fueran substituidos por otros de inferior calidad y menos coste que respetaron lo pintado ya, pero que tuvieron que añadir la greca para dar cierta unidad a los frisos.

La última fase no hay duda de que correspondió a las habitaciones del cuerpo central. Catalogadas de tercera clase y realizadas tras la fastuosa decoración de las zonas comunes no extraña que fueran las de menor calidad.

Por lo que proponemos, independientemente de la cronología constructiva, que la decoración pictórica se inició en el torreón 1, continuando en el torreón 2, momento en el que se produce un cambio de artífices, y finalizando en el cuerpo central, en un descenso continuo cualitativo. Esta propuesta cronológica se refuerza con las técnicas utilizadas para la decoración de la escalera. En el torreón 1 se optó por el estuco caliente, técnica compleja y costosa, mientras que en el torreón 2 sencillamente se pintó. Además la decoración pétreo es más simple y la piedra de menor calidad en este torreón. Se podría atribuir este cambio radical a los problemas financieros que surgieron durante su construcción.

Los datos documentales con los que se cuenta nos hablan de tres grupos de pintores. En el techo del primer torreón aparecen citados Gilabert, Borràs y Abelló junto al año 1904, que hay que suponer daría la fecha de finalización de la decoración de esta parte del edificio. En las actas del Consejo de Administración⁶ aparecen mencionados en junio de 1908 los pintores Borràs Faló y Bergadà, a los que se les pide presupuesto para pintar el cuerpo central, adjudicándoseles la obra un mes después. Pero la intervención del propio Doménech i Montaner anula tal decisión, y tras su sugerencia se les adjudicará la decoración a los pintores Figuerola y Vernís en agosto de 1908. Tres grupos de pintores que se adaptan perfectamente a los tres tipos de decoración que se han identificado en el conjunto. A falta de una teoría ratificada por la documentación, cabe la posibilidad de proponer una hipótesis que se ciña a dichos tres grupos. Los pintores que aparecen mencionados en el techo serían los responsables de la decoración del primer torreón y del inicio de la del segundo torreón, interrumpida por la entrada de los pintores Borràs, Faló y Bergadà que serían los artífices de la decoración de menor calidad del segundo torreón, y por esta continui-

6. J. MARCH, op. cit., pp. 4.

dad se les pediría presupuesto para el cuerpo central. Por algún motivo el arquitecto no estaría satisfecho con su trabajo o con su presupuesto y por sugerencia suya se asignaron las obras a un nuevo grupo de pintores: Figuerola y Vernís que realizarían la decoración del cuerpo central. La fecha de 1904 incluida en el techo del primer torreón supone una prueba de que la cronología de construcción sugerida por anteriores estudios es imposible. Si las actas administrativas demuestran que la aceptación de las obras del Xalet 2 fue en enero de 1905, sólo cabe la posibilidad de que se haya identificado erróneamente el Xalet 1 con el del lado izquierdo.

En cualquier caso la extensión de pintura original recuperada lo convierte en uno de los mayores conjuntos de pintura de la época conservada, añadiéndose el valor historiográfico que significa el ubicarse en un centro psiquiátrico. Conocer y analizar la decoración mural es una pieza clave para la valoración integral de la decoración del conjunto y su significado estilístico y conceptual, sin cuyo análisis queda inconclusa la interpretación del edificio. Si la decoración de cerámica, piedra, vidrieras y muebles siguió estilísticamente las premisas modernistas que se adaptaban perfectamente a la voluntad de minimizar en el paciente el impacto de su situación e intentar paliar la sensación de encierro, con la idea última de introducir el exterior en el interior en base a la reiterada utilización de motivos vegetales, la decoración mural es un claro y paradigmático ejemplo de dicha voluntad y realización. A ello se suma el valor documental que el análisis técnico supone para establecer una cronología de realización. Dejamos la puerta abierta para futuras investigaciones que puedan añadir luz a las lagunas documentales que existen y que puedan confirmar o proponer nuevas hipótesis. El presente estudio es una primera aproximación a un conjunto pictórico que se ha mantenido olvidado y obviado y que merece toda la atención y reconocimiento por su valor estilístico, técnico y simbólico.

1920

MIRANDO A CLÍO. EL ARTE ESPAÑOL ESPEJO DE SU HISTORIA

El modernismo olvidado de la decoración mural
del instituto Pere Mata de Reus, símbolo de la ciudad

Beatriz García Sánchez



Fig. 1. Pintura mural al temple. Detalle. Instituto Pere Mata, Reus, habitación primera de la primera planta del Torreón 1 del *Pavelló dels Distingits*. Se observan las composiciones circulares de los casetones perimetrales del techo



Fig. 2. Pintura mural al temple. Instituto Pere Mata, Reus, habitación primera de la segunda planta del Torreón 1 del Pavelló dels Distingits. Vista parcial de la habitación en la que se observa la distribución de la decoración en frisos y techos



Fig. 3. Pintura mural al temple. Instituto Pere Mata, Reus, habitación cuarta de la primera planta del Torreón 2 del *Pavelló dels Distingits*. Se observa la superposición sobre la pintura original de una greca posterior al temple más sencilla



Fig. 4. Pintura mural en pintura plástica. Instituto Pere Mata, Reus, habitación segunda de la primera planta del Torreón 2 del *Pavelló dels Distingits*. Detalle de la greca descubierta en pintura plástica inspirada en motivos existentes en el edificio



Fig. 5. Pintura mural al temple. Instituto Pere Mata, Reus, habitación tercera de la primera planta del Torreón 2 del Pavelló dels Distingits. Se observa el reflejo de la pintura subyacente en parte de los techos



Fig. 6. Pintura mural al temple. Instituto Pere Mata, Reus, habitación del cuerpo central de la segunda planta del *Pavelló dels Distingits*. Ejemplo del cambio de estilo en parte de las habitaciones de la zona central del edificio, aún sin restaurar, con motivos que abarcan toda la altura de la pared.

Los sueños arquitectónicos y su plasmación: las disertaciones de la saga de arquitectos tornés conservadas en su libro de trazas¹

NATALIA JUAN GARCÍA
Universidad de Zaragoza

“El arte del dibujo (...) puede denominarse con razón la paciente madre de todas las artes y las ciencias, pues todo lo que se hace a través del mismo proporciona buen aspecto y bienestar; y además de todo esto, el arte del dibujo es el principio y el fin (...) conclusión de todas las cosas imaginables”
Gerardo de Brujas, 1674

Resumen: Idear, proyectar, dibujar son actividades propias de quienes se dedican a hacer y a pensar arquitectura. Sin embargo, no todo lo pensado, todo lo imaginado se materializa en la práctica. Existen muchos proyectos olvidados y otros que lamentablemente nunca fueron ejecutados, a pesar de que durante su proceso creativo se apuntaron abundantes ideas y se realizaron un sinfín de dibujos. También los hay que son “simplemente” disertacio-

1. El estudio del libro de trazas de la familia de arquitectos Tornés es un tema en el que llevamos trabajando algunos años. Para desarrollar el análisis que presentamos al XVIII Congreso Español de Historia del Arte de Santiago de Compostela, se ha realizado una *Estancia de Investigación* de tres meses de duración -iniciada en junio de 2010- en el Centro de Estudios de Arquitectura Andrea Palladio de Vicenza (Italia) que ha sido financiada por el “Programa Europa XXI” de la Caja de Ahorros de la Inmaculada, bajo el tema “Trazas y diseños. El manuscrito de la saga de arquitectos Tornés de Jaca, su aportación a la arquitectura de la Edad Moderna en Aragón y su vinculación con la tratadística italiana”. Además, se ha contado con una *Ayuda de Investigación* de carácter anual, concedida por el Instituto de Estudios Altoaragoneses en septiembre de 2010 con el título “La arquitectura de la Edad Moderna en el Alto Aragón a partir de los textos y los diseños recogidos en el manuscrito de la familia Tornés de Jaca”. Estas dos circunstancias han empezado a dar sus frutos en forma de participaciones a congresos como éste (CEHA 2010) cuya actas se publican ahora y la comunicación presentada en el VII Congreso Nacional de Historia de la Construcción celebrado también en Santiago de Compostela durante los días 26-29 de octubre de 2011 que ha dado lugar al texto N. Juan García “Los tratados de arquitectura como modelos constructivos. La influencia de la *Regola* de Vignola y su copia en un libro de trazas aragonés”, en *Actas del VII Congreso Nacional de Historia de la Construcción*, Santiago de Compostela, Instituto Juan de Herrera, Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid, 2011, vol. I, pp. 687-698. Como resultado de la *Estancia de Investigación* realizada y de la *Ayuda de Investigación* recibida, también se debe reseñar el artículo N. Juan García “Una aproximación al estudio del *taccuino* de los Tornés. Diseños y textos de la *Regola* de Vignola en el arte del Alto Aragón”, en *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, Departamento de Historia y Teoría del Arte, vol. 23, 2011, pp. 85-110. Además de estos trabajos, el libro de trazas de la familia Tornés contará en breve con una publicación crítica y facsímil del mismo.

2. G. de Brujas, Una introducción al arte general del dibujo, 1674. Tomado de H. Powell y D. Leatherbarrow, *Masterpieces of Architectural Drawing*, New York, Abbeville Press, 1982, p. 10 y citado en J. Sainz, *El dibujo de arquitectura*. Madrid, Nerea, 1990, p. 50.

nes y variaciones sobre un mismo tema, esto es, diseños utópicos realizados como experiencia creativa y no como arquitectura para ser construida pero que resultan igual de interesantes para la Historia del Arte. Sin embargo, estos proyectos por el hecho de no haber sido materializados han caído en el olvido, especialmente en el caso de la arquitectura histórica. Por ello resultan muy atractivos hallazgos documentales como el libro perteneciente a la familia de arquitectos Tornés originaria de Jaca (Huesca) que contiene interesantes trazas, dibujos y apuntes arquitectónicos. Este manuscrito -fechado entre los siglos XVII y XVIII- incluye plantas, alzados, secciones y numerosos ensayos, es decir, ejercicios de estilo, variaciones tipológicas entre las que encontramos cortes de cantería que provienen del texto de Alonso de Vandelvira datado entre 1575 y 1591 y plantas coloreadas de fortalezas defensivas cuyos diseños fueron extraídos del tratado de arquitectura militar de Cristóbal de Rojas de 1598. No obstante, la verdadera singularidad de este libro de trazas es que buena parte de sus folios copian 24 de las 32 láminas de las que se compone el tratado de arquitectura de Vignola titulado *Regola dei cinque ordini d'architettura* fechado en 1562. La reproducción de todas estas imágenes en el manuscrito aragonés confirma que, efectivamente, en la Edad Moderna, los modelos arquitectónicos circulaban a través de libros impresos y láminas que adquirían los profesionales para su formación. Este tipo de imágenes –acompañadas de textos- conformaban los pensamientos artísticos, la creatividad y los sueños de los arquitectos de la época, como fue el caso de la saga Tornés, cuyo estudio analizamos en este trabajo.

Palabras clave: Dibujo- trazas-tratado-arquitectura-copia.

Abstract: *To design, to project, to draw are activities of those who devote themselves to do and to think about architecture. Nevertheless, not everything that is well-considered or imagined materializes in the practice. There are many forgotten projects and others that regrettably were never executed, in spite of the fact that during their creative process abundant ideas were written down and an endless number of drawings were realized. There are also those which are "simply" dissertations and variations on a topic. This is, utopian designs realized as creative experiences and not as architecture to be constructed but one that has turned out to be equally interesting for the History of Art. Nonetheless, these projects as they've not finally materialized, they have fallen down into oblivion, specially in what relates to the case of historical architecture. Because of this, such documentary discoveries turn out to be very attractive as the book that belonged to the architects' family Tornés original of Jaca (Huesca) that contains interesting traces, drawings and architectural notes. This manuscript - dated between the seventeenth and eighteenth centuries - includes plants, elevations, sections and numerous tests, that is to say, exercises of style, typological variations in which we find stone-cutting designs and patterns that come from Alonso de Vandelvira's text dated between 1575 and 1591 and colored plants of defensive fortresses from which were extracted several designs from the military architectural treatise of Cristóbal de Rojas's, dated in 1598. Nevertheless, the real singularity of this book of traces is that a good part of its sheets copy 24 out of 32 sheets of the architectural treatise of Vignola, entitled Regola dei cinque ordini d'architettura and dated in 1562. The reproduction of all these images in the Aragonese manuscript confirms that, really, in the Modern Age, the architectural models were circulating across printed books and sheets that the professionals were acquiring for their formation. This type of images - accompanied of texts - were shaping the artistic thoughts, the creativity and the dreams of the architects of the epoch, as it was the case of the Tornés' saga, whose study we analyze in this paper.*

Keywords: Drawing – traces – treatise – architecture – copy

El dibujo como desarrollo del pensamiento arquitectónico

Los arquitectos -según Jorge Sainz³- tienen tres maneras de expresar ideas. Mediante el *lenguaje natural*, es decir, el lenguaje oral con el que el ser humano verbaliza el pensamiento; a través del *lenguaje arquitectónico*, esto es, de las propias obras construidas y por medio del

3. Jorge Sainz es profesor de la Escuela de Arquitectura de Madrid y realizó su Tesis Doctoral en 1985 bajo el título "Relaciones entre categorías gráficas y categorías arquitectónicas en el ámbito de la cultura moderna". Fruto de esta investigación es su libro titulado *El dibujo de arquitectura* publicado en 1990 que tuvo una segunda edición

lenguaje gráfico. Este último se materializa en el dibujo, el cual actúa como puente de unión de los dos primeros que si bien no es exclusivo de esta profesión, al menos sí que resulta diferenciador respecto de otros trabajos como sistema más idóneo para transmitir conceptos. El dibujo es el lenguaje natural de la arquitectura y por lo tanto también de quienes la ejecutan⁴. En él los arquitectos encuentran un medio de comunicación para expresar su pensamiento, que para algunos profesionales como Vignola era el único válido pues “defendía que el lenguaje del arquitecto no era la palabra sino el dibujo”⁵. De manera que, al igual que los literatos piensan escribiendo, los arquitectos razonan dibujando y pensar dibujando da lugar al dibujo arquitectónico⁶.

El dibujo, además de ser lenguaje específico, es también una actividad artística y, por lo tanto, una rama de la Historia del Arte que merece ser estudiada, lo que justifica que presentemos este trabajo en un foro como el *XVIII Congreso Español de Historia del Arte*⁷. Así pues, podemos hablar de una manifestación artística denominada *arte del dibujo* o *arte del trazado*. De hecho, la primera acepción sobre dibujo que encontramos en el Diccionario de la Real Academia Española en su vigésimo segunda edición lo define como tal, pues dice que es el “arte que enseña a dibujar”⁸, aunque para la época que trabajamos, quizá sea interesante que recojamos también la definición que sobre este mismo concepto estableció, en la segunda mitad del siglo XVI, la Accademia di San Luca de Roma⁹. Federico Zuccari como presidente de esta prestigiosa escuela de pintores, escultores y arquitectos (que si bien no era la más antigua, si que era la más importante

en 2005 bajo el título *El dibujo de arquitectura: teoría e historia de un lenguaje gráfico* cuyas ideas tomamos como punto de partida en nuestro estudio el cual se refiere exclusivamente a los siglos XVII-XVIII.

4. Así se explica en J.N.L., Durand, Précis de leçons d'architecture. Partie graphique des cours d'architecture, Paris, 1819. Versión castellana traducida por A. Magaz, M. Blanco y J. Girón, Compendio de lecciones de arquitectura. Parte gráfica de los cursos de arquitectura, Madrid. Pronaos, 1981, p. 22.

5. F. Martínez Mindeguía, “La Academia de San Luca, Vignola y el dibujo”, en *Expresión Gráfica Arquitectónica*, Valencia, Universidad politécnica de Valencia, 2007, nº 12, pp. 176-183, esp. 176. “Por eso Vignola aparece en la primera lámina de la Regola con un compás en la mano, la herramienta del control de la medida”.

6. J.I. San José Alonso, *El dibujo arquitectónico. Apuntes sobre su desarrollo*, Valladolid, Secretariado de Publicaciones e Intercambio Científico, Universidad de Valladolid, Colegio Oficial de Arquitectos de Valladolid, 1997.

7. De hecho, en la anterior edición del C.E.H.A. celebrada en Barcelona durante los días 22-26 de septiembre de 2008 hubo una comunicación con esta temática y aunque las actas se encuentran en prensa se publicó unas pre-actas donde se puede consultar C. González Román, “Uso y memoria de las fuentes antiguas en el primer manuscrito español sobre perspectiva”, en *Pre-Actas Art i memoria. XVII Congrès Nacional d'Història de l'Art*, Barcelona, Publicacions i edicions de la Universitat de Barcelona, 2008, pp. 53-54. También en otros foros se estudian estos temas, J.L. González Moreno-Navarro, “Los tratados históricos como documentos históricos para la historia de la construcción”, en *Actas del Primer Congreso Nacional de Historia de la Construcción*, Madrid, 19-21 septiembre de 1996, Madrid, Juan de Herrera, CEHOPU, 1996, pp. 255-260.

8. <http://www.rae.es/rae.html> [Fecha de consulta 13 de julio de 2010]. Otras acepciones de la RAE de la palabra de *dibujo* se refieren a “Proporción que debe tener en sus partes y medidas la figura del objeto que se dibuja o pinta” o esta otra definición que dice “Delineación, figura o imagen ejecutada en claro y oscuro, que toma nombre del material con que se hace. Dibujo de carbón, de lápiz”. Además, la RAE incluye definición de *dibujo líneal* que también nos ayuda a comprender las cuestiones que estamos tratando “Delineación con segmentos de líneas geométricas realizada generalmente con ayuda de utensilios como la regla, la escuadra, el compás, el tiralíneas, etc”.

9. F. Martínez Mindeguía, op. cit., pp. 177-178.

de Italia) decía que el dibujo era la “forma expresa de todas las formas inteligibles y sensible que da luz al intelecto y vida a las actividades”¹⁰. Tanta importancia concedía al dibujo que comenzaba las reuniones que cada quince días se celebraban en San Luca en torno a la discusión de un tema, preguntando qué era el dibujo y qué era la arquitectura, a lo que algunos asistentes contestaban que “se aprende a dibujar dibujando y no preguntándose qué es el dibujo, y se aprende arquitectura dibujando arquitectura”¹¹.

El dibujo realizado por arquitectos es sustancialmente diferente al ejecutado por pintores, escultores o grabadores¹². Se trata de un mismo medio que tiene, sin embargo, finalidades expresivas diferentes, pues mientras aquellos realizan croquis técnicos, éstos se mueven por el diseño artístico. Leon Battista Alberti en *De re aedificatoria* (1485)¹³ hablaba de *veracidad* como la distinción clara entre los dibujos de los pintores y los de los arquitectos. Los pintores distorsionaban los objetos al representarlos con una perspectiva aparente, falsa e irreal frente a los arquitectos que realizaban sus dibujos con un sistema de representación real (planta) y una variable gráfica (línea). Los diseños debían estar basados en proporciones y medidas, solo así la visión podía ser verdadera.

Arquitectura dibujada, arquitectura imaginada

El dibujo arquitectónico representa la idea que el arquitecto ha fabricado en su mente, convirtiéndose en el reflejo de su propio pensamiento plasmado en formas gráficas. De tal manera que el diseño está al servicio de la imaginación y forma parte del proceso creativo del arquitecto en su búsqueda de ideas artísticas. Se convierte así en un medio útil. Debido precisamente a este carácter funcional de los dibujos arquitectónicos, éstos han sido considerados durante mucho tiempo simplemente como herramientas (en el sentido de útiles que servían para un fin) y por ello se destruían después de haber cumplido su misión. Únicamente cuando los dibujos empezaron a ser apreciados como obras de valor estético se pensó en conservarlos¹⁴.

El primero que comenzó a atesorar dibujos fue Giorgio Vasari (1511-1574), a quien se considera el precedente de Johann Joachim Winckelmann como padre de la disciplina de la Historia del Arte¹⁵. Vasari, célebre por ser el autor de *Le vite dei più eccellenti pittori, scultori e architettori*,

10. Recogido en Vagnetti, La Regia Accademia di Belle Arti di Roma, Florencia, 1941, p. 14, tomado de Vagnetti, L'architetto nella storia di occidente, Teorema, Florencia, 1973, p. 324 nota 45 y citado en J. Sainz, op. cit., p. 48.

11. F. Martínez Mindeguía, op. cit., p. 176. Véase también J.J. Gómez Molina (coord.), Las lecciones del dibujo, Madrid, Ediciones Cátedra, 1995, esp. pp. 44-49 que corresponde al epígrafe titulado “La idea de la idea”.

12. El dibujo arquitectónico se caracteriza por una serie de convencionalismos que le otorgan su carácter técnico a este respecto véase J. Sainz, op. cit., p. 59 donde se explican con detenimiento estas cuestiones.

13. L. B. Alberti, De re aedificatoria, prólogo de Javier Rivera, traducción de Javier Fresnillo Núñez, Madrid, Akal, 1991.

14. P. O. Kristeller, El pensamiento renacentista y las artes. Colección de ensayos, versión castellana de Bernardo Moreno Carrillo, Madrid, Taurus, 1986.

15. Se considera a Giorgio Vasari (1511-1574) el precedente de Johann Joachim Winkelmann (1717-1768) no tanto en el tiempo cronológico –puesto que entre ambos existieron otros estudiosos– como en la manera de sistematizar la Historia del Arte como disciplina. Vasari empezó a coleccionar dibujos mucho tiempo antes de escribir Vite, de hecho en 1528 cuando sólo tenía 17 años adquirió dibujos de Lorenzo Ghiberti. Véase J. von Schlosser, La literatura

también escribió otra obra (quizá algo más desconocida) titulada *Libri dei disegni* donde recogió, a modo de colección, los dibujos de los más importantes artistas que precisamente había biografiado en su anterior obra¹⁶. A partir de entonces cuando los dibujos se valoraron como obras de arte, comenzaron a coleccionarse formando parte del mercado artístico¹⁷. Tal y como apuntan algunos estudiosos “en el periodo barroco se publicaron gran cantidad de recopilaciones documentales”¹⁸ de diseños arquitectónicos que eran adquiridas por artistas y arquitectos de la Edad Moderna quienes se hacían con láminas, dibujos o bien grabados de profesionales a los que admiraban. De esta moda participaron los Tornés, arquitectos aragoneses, quienes adquirieron algunas láminas del tratado de arquitectura de Vignola. Sólo así se entiende que los reprodujesen, es decir, que los copiasen tal cual en su libro familiar.

El libro de trazas de los Tornés. Notas sobre un manuscrito inédito

La familia de arquitectos Tornés gozó durante la Edad Moderna de gran reconocimiento en el panorama sociocultural del Alto Aragón, donde distintas generaciones llevaron a cabo una intensa actividad profesional¹⁹. Además de su trabajo práctico en lo artístico -especialmente arquitectura y escultura²⁰- dejaron por escrito un interesante manuscrito teórico que debido al

artística: Manual de fuentes de la Historia Moderna del Arte, presentación y adiciones por Antonio Bonet Correa, Madrid, Cátedra, 1976, concretamente en los capítulos denominados Libro Tercero “La historiografía del arte antes de Vasari” pp. 177-204 y Libro Quinto “Vasari” pp. 257-303.

16. Sobre los dibujos coleccionados por Giorgio Vasari véase: L. De Girolami Cheney, *The homes of Giorgio Vasari, Library of Congress Cataloging*, New York, Peter Lang Publishing, 2006, esp. pp. 7-18. Véase también L. Collobi-Ragghianti, *Vasari Libro dei Disegni*, Milan, Architettura, 1974; A. Wyatt, “Le ‘libro dei disegni’ du Vasari”, en *Gazette des Beaux-Arts*, Paris, décembre 1859, pp. 339-351; O. Kurz, “Il libro dei disegni di Giorgio Vasari”, en *Studi Vasariani*, Florence, G.C. Sansoni, 1952, pp. 225-228; O. Kurz, “Il libro dei disegni di Giorgio Vasari”, en *Old Master Drawings*, London, B. T. Batsford, 1937, pp. 1-10 y pp. 32-42; E. Popham, “Drawings from the collection of Giorgio Vasari”, en *British Museum Quarterly*, London, British Museum, 1963, pp. 153-155; P. Bjurström, *Italian Drawing from the Collection of Giorgio Vasari*, Stockholm, Nationalmuseum, 2001.

17. Sobre el concepto de dibujo, trazas y modelos en la obra de Vasari véase J. M. Gentil Baldrich, *Traza y modelo en el Renacimiento*, Sevilla, Instituto Universitario de Ciencias de la Construcción, 1998, pp. 25-32.

18. J. Sainz, op. cit., p. 86.

19. Sobre los Tornés hemos realizado algunos estudios que recogemos aquí: N. Juan García, “La saga de los Tornés de Jaca (I)”, en *La Estela de Jaca*, Jaca. Ayuntamiento de Jaca, Asociación Sancho Ramírez, 2006, nº 16, pp. 17-19; N. Juan García, “Aproximación al estudio de un libro de trazas de los siglos XVII-XVIII: el manuscrito de la familia Tornés”, en *VV.AA., Libros con arte. Arte con libros*, Junta de Extremadura, Consejería de Cultura y Turismo, Cáceres, 2007, pp. 427-445; N. Juan García, “La saga de los Tornés de Jaca (II)”, en *La Estela de Jaca*, Jaca. Ayuntamiento de Jaca, Asociación Sancho Ramírez, 2007, nº 18, pp. 16-19; N. Juan García, “Las trazas de ciudadelas y fortalezas recogidas en el libro manuscrito de la familia Tornés de Jaca”, en *VV.AA., Ciudades amuralladas*, Pamplona, Gobierno de Navarra, Departamento de Cultura y Turismo, Institución Príncipe de Viana, 2007 publicación en CD rom; N. Juan García, “La saga de los Tornés de Jaca (III)”, en *La Estela de Jaca*, Jaca. Ayuntamiento de Jaca, Asociación Sancho Ramírez, 2008, nº 19, pp. 16-19.

20. Sobre la labor escultórica de algunos miembros de la familia Tornés véase J. Costa Florencia, “El barroco en La Jacetania”, en J. L. Ona González y S. Sánchez Lanaspá (coord.), *Comarca de La Jacetania*, Zaragoza, Diputación General de Aragón, Departamento de Presidencia y Relaciones Institucionales, 2004, pp. 171-188, espec. 176-178.

interés que tiene, merece una profunda reflexión sobre los fundamentos del arte y de la creatividad arquitectónica²¹.

Este documento contiene 71 folios en los que se reproducen diseños, trazas y dibujos arquitectónicos, aunque también incluye textos y datos constructivos de algunos edificios aragoneses²². Se trata del único manuscrito de esta naturaleza localizado hasta ahora en Aragón y que además tiene la particularidad de haber sido realizado por profesionales aragoneses, aunque en él no escribió un único autor sino diferentes miembros de esta saga de arquitectos cuyas firmas, nombres y dibujos aparecen recogidos a lo largo de las páginas de este texto que hemos fechado entre 1630 y 1743²³.

Los datos que se recogen en este manuscrito son apuntes arquitectónicos que llevan a pensar que nos encontramos ante un libro escrito por y para profesionales. Posiblemente, nació con el propósito de ser un *taccuino* pero que -por circunstancias hasta ahora desconocidas- quedó inconcluso en su redacción y en su sistematización. En efecto, tanto los datos escritos como los diseños arquitectónicos que aparecen en este manuscrito no siguen un orden establecido, de hecho, por definición un *taccuino* es un cuaderno o libro de notas de papel, utilizado para realizar notas, escribir apuntes, anotar datos, dibujar bosquejos, bocetos y diseños presentados de manera inorgánica como colección de anotaciones, ideas y pensamientos varios en forma de libreta de apuntes²⁴. El manuscrito de los Tornés nunca llegó a ver la luz y, lamentablemente, quedó en el olvido²⁵ aunque lo que está claro es que para su redacción sus autores tuvieron acceso a textos de clara vinculación con la tratadística italiana de cuyas fuentes, sin duda alguna, bebieron.

21. Este manuscrito pertenecía a un particular pero desde 2001 -tras ser adquirido por el Gobierno de Aragón en la puja de la Casa de Subastas Velázquez de Madrid- se conserva en el Archivo Histórico Provincial de Huesca (A.H.P.H.) Sección Familias, Sign. 71.

22. Este libro de trazas posee unas dimensiones de 29,5 x 22 cm y una caja de escritura variable por ser manuscrito.

23. Ofrecemos estas fechas con cierta reserva pues al tratarse de un manuscrito no existe un año exacto de publicación al que poder atenernos. Para determinar la cronología hemos considerado el año más antiguo que aparece citado en el texto (el año 1630 que se cita en el fol. 15r) y el más reciente (el año 1743 que aparece en el fol. 64 v) lamentando que muchos de los dibujos no hayan sido fechado por sus autores. Advertimos que suele ser frecuente este tipo de problemas a la hora de datar manuscritos que no llegaron a publicarse en su momento. Este es el caso, por ejemplo, del texto de Alonso de Vandelvira del que la historiografía ofrece unas fechas que van desde 1575 hasta 1591. Sobre esta cuestión véase A. de Vandelvira, El tratado de arquitectura de Alonso de Vandelvira, edición con introducción, notas, variantes y glosario hispano-francés de arquitectura de Geneviève Barbé-Coquelin de Lisle, Madrid, Confederación Española de Cajas de Ahorros, 1977, especialmente las pp. 18-20 donde se estudia las fechas de redacción del manuscrito original.

24. De haber sido ordenado el contenido de este manuscrito y si hubiera sido finalmente publicado podría haber sido incluido en el estudio de A. Rodríguez de Ceballos, "Tratados españoles de arquitectura de comienzos del XVII", en *Les Traités d'architecture de la renaissance*, Paris, Picard, 1988, pp. 317-326. Sobre este tema véase la bibliografía que existe para el caso español F. José León Tello y M. V. Sanz Sanz en *Estética y teoría de la Arquitectura en los tratados españoles del siglo XVIII*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1994; D. Wiebenson, *Los tratados de Arquitectura: de Alberti a Ledoux*, edición española a cargo de Juan Antonio Ramírez, Madrid, Hermann Blume, 1988; J.L. González Moreno-Navarro, *El legado oculto de Vitruvio*, Madrid, Alianza Forma, 1993; VV.AA., *Tratados de arquitectura de los siglos XVI-XVII*, Museo de Bellas Artes, Catálogo de la exposición celebrada del 10 de abril al 20 de mayo de 2001, textos Fernando Chueca et alciui, Valencia, Generalitat Valenciana, 2001.

25. Algo similar es lo que ocurrió con libro de arquitectura de Hernán Ruiz el Joven, dado a conocer por primera vez en 1971 por Pedro Navascués Palacio "El manuscrito de arquitectura de Hernán Ruiz el Joven", en Archivo

Los dibujos que aparecen en el manuscrito de la familia Tornés: el tratado de Vignola, las trazas de Cristóbal de Rojas, los dibujos de Alonso de Vandelvira y otros diseños por clasificar

El libro de trazas de los Tornés constituye, sin duda alguna, una fuente documental de gran interés para conocer la influencia de la tratadística arquitectónica italiana en Aragón. Sin embargo, debido a su compleja naturaleza es uno de esos documentos de difícil clasificación -ciertamente raro y ambiguo- cuya belleza radica precisamente en su extrañeza. No es un tratado de arquitectura en el sentido puro²⁶ -aunque nosotros lo hayamos bautizado así- si bien los miembros de la familia Tornés reprodujeron en su manuscrito muchos de los diseños que aparecen en el texto de Giacomo Barozzi de Vignola (1507-1573)²⁷. De hecho, muy posiblemente, la *Regola dei cinque ordini d'architettura* (1562) se encontraba en la biblioteca del estudio familiar que los arquitectos aragoneses tenían en Jaca, a tenor de las numerosas referencias tanto directas como indirectas que en él se pueden encontrar²⁸.

No podemos decir que es un tratado de arquitectura militar, pero este libro de trazas incluye un compendio de dibujos de fortalezas cuyos diseños provienen del de Cristóbal de Rojas publicado en 1598 bajo el título *Teórica y Práctica de Fortificación*²⁹. Si bien, las trazas de las ciudadelas fortificadas del libro de los Tornés podrían considerarse como repetitivos ejercicios de estilo más que encargos para llevarse a la práctica. Estos diseños, a diferencia de otros que aparecen en el manuscrito, van acompañados de escala en pies geométricos y están coloreados en diversa cronología, azul, negro y en un tono marrón-rojizo. Tampoco es un libro técnico pero contiene dibujos de geometría, diseños de cortes de cantería y despieces de arcos que están muy próximos a los presupuestos de Alonso de Vandelvira³⁰ en su *Tratado de Arquitectura sobre el arte de cortar la*

Español de Arte, XLIV, n° 175, 1971, pp. 295-331 del que tres años más tarde publicó la monografía *El libro de arquitectura de Hernán Ruiz el Joven*, Madrid, Escuela Técnica Superior de Madrid, 1974. Más reciente es el caso de la Dra. Rosario Camacho Martínez quien encontró entre los fondos de la Real Academia de San Fernando de Madrid el manuscrito titulado "Sobre la gravitación de los arcos contra sus estribos" del arquitecto Antonio Ramos, cuyo hallazgo supuso un hito revelador para la Historia del Arte. Véase R. Camacho Martínez, *El manuscrito "Sobre la gravitación de los arcos contra sus estribos" del arquitecto Antonio Ramos*, Málaga, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid, Colegio Oficial de Arquitectos de Málaga, 1992.

26. A. Bonet Correa, *Figuras, modelos e imágenes en los tratadistas españoles*, Madrid, Alianza Forma, 1993, especialmente el capítulo titulado "Qué es un tratado de arquitectura o la biblioteca ideal del perfecto arquitecto y del constructor práctico", pp. 13-26, esp. p. 16.

27. Concretamente la copia de imágenes del tratado *Regola dei cinque ordini d'architettura* de Vignola en el libro de los Tornés se encuentra en los folios 18r, 18v, 19r, 19v, 20r, 21r, 21v, 22r, 23r, 24r, 25r, 26r, 26v, 27r, 28r, 29r, 30r, 31r, 32r, 33r, 34r, 35r, 36r, 37r y 38r.

28. Las referencias a Vignola son numerosas en el manuscrito de los Tornés quienes escriben el nombre del arquitecto italiano de manera fonética "biñola". Consúltase A.H.P.H., Sección Familias, Sign. 71, fol. 7r, 7v y 11v.

29. Los dibujos de fortalezas aparecen en el manuscrito de los Tornés en los folios 63r, 64r, 65r, 65v, 66r, 67r, 68r, 69r y 69v y se corresponden con el tratado de Cristóbal de Rojas de 1598. ROJAS, Cristóbal de, *Teórica y Práctica de Fortificación, conforme a las medidas y defensas deftos tiempos, repartida en tres partes*, Madrid, por Luis Sanchez, 1598, edición facs. Madrid, CEDEX, CEHOPU, 1985.

30. Los dibujos de cortes de cantería, despieces de arcos y construcciones de bóvedas aparecen en el manuscrito de los Tornés en los folios 49r, 49v, 50r, 50v, 51r, 51v, 52r, 52v, 53r, 53v, 54r, 55r, 56r, 56v, 58r, 59r, 70r, 70v y lo poco que se ha conservado del folio 71r se corresponden con el tratado de Alonso de Vandelvira.

pedra fechado en un arco de tiempo establecido entre 1575 y 1591, puesto que lamentablemente –como en el caso del manuscrito de los Tornés– no llegó a publicarse en su momento y ahora resulta difícil datarlo con una cronología exacta. De hecho, el texto original de Vandelvira del XVI desapareció, aunque afortunadamente existían dos copias manuscritas, una en la Escuela de Arquitectura y otra en la Biblioteca Nacional, ambas de Madrid³¹. Para escribir su tratado, Alonso de Vandelvira se inspiró posiblemente (según algunos autores) en el del arquitecto francés Philibert de L'Orme, autor de dos tratados de arquitectura *Nouvelles inventions pour bien bastir et à petits frais* publicado (1561) y *Le premier tome de l'Architecture* (1567) en los que también trata temas de geometría, tipos de arcos y pechinas³².

El manuscrito de los Tornés no es un libro de artista si bien es una pieza artística con forma de libro que contiene bocetos realizados por los miembros de esta familia que eran en su mayoría escultores y arquitectos, esto es, artistas lo que justificaría que entre sus folios encontremos un sinfín de ejercicios de estilo, ensayos, borroneos y firmas³³. No se trata de un libro de familia y, sin embargo, constantemente, aunque de forma desordenada, aparecen datos de vínculos familiares sobre los diferentes miembros de esta saga, tales como nacimientos, bautizos, matrimonios o defunciones³⁴. No es un álbum de dibujos, pero ciertamente estos arquitectos recopilaron un sinfín de diseños ideados por ellos mismos³⁵. Tampoco es un libro de fábrica aunque encontramos interesantes noticias documentales –la mayoría inéditas– sobre edificios del Altoaragón e incluso diseños de edificios construidos en la provincia de Huesca³⁶. En este manuscrito se incluyen otro tipo de dibujos que se refieren a obras sin construir, arquitectura que no llegó a ejecutarse, como es el caso de las dos portadas que se representan en el folio 6r y en el folio 57r que, si bien no pueden clasificarse como arquitectura utópica, debemos considerarlas como modelos que no

31. A. de Vandelvira, op. cit, espec. pp. 21-23.

32. Así lo afirma José Manuel Pita Andrade cuando señala que “la obra de Vandelvira tiene el interés de transmitirnos noticias de otros maestros, como el francés Philibert de L'Orme y no hay duda de que dejó una huella profunda en el siglo XVII”, véase J.M. Pita Andrade, “La arquitectura española del siglo XVII”, en *Summa Artis*, Madrid, Espasa Calpe, tomo XXVI, 1982, p. 407. Sin embargo, Antonio Bonet Correa señala que “a pesar de las concomitancias que existen entre los dos autores, no se ha llegado aún a una conclusión válida” véase A. Bonet Correa, “Ginés Martínez de Aranda, arquitecto y tratadista de cerramientos y arte de monteá”, en G. Martínez de Aranda, *Cerramientos y trazas de monteá*, Ed. facsímil, Madrid, Servicio Histórico Militar, Comisión de Estudios Históricos de Obras Públicas y Urbanismo, 1986, p. 19.

33. Los ejercicios de estilo, ensayos, bocetos, borroneos, firmas, inicios de cartas aparecen en el manuscrito de los Tornés en los folios 13v, 14r, 14v, 23v, 26r (este folio incluye apuntes de una carta aunque tiene un diseño arquitectónico que se corresponde con la lámina 18 del tratado de Vignola), 31v, 34v, 38v, 44v, 45v, 46r, 54v, 59v, 62v, 64v, 68v, 71r y 71v.

34. Los datos familiares aparecen en el manuscrito de los Tornés en los folios 15r, 15v, 16r, 16v, 17r y 17v.

35. Los diseños ideados por los Tornés y los textos redactados por ellos mismos aparecen en los folios 7r, 7v, 59v, 60r, 61r, 69v, 70r, 70v y 71r.

36. Las noticias documentales sobre edificios del Altoaragón aparecen en los folios 1r-5r, 39v, 62r, de hecho, una de las cuestiones más interesantes de este documento es la recopilación de importantes datos constructivos y noticias históricas sobre algunos fábricas en las que trabajaron de las que incluyen sus plantas, alzados y secciones.

llegaron a realizarse, esto es, sueños arquitectónicos³⁷. Por último, debemos referirnos a otros diseños todavía por clasificar³⁸, o mejor dicho, sin vincular a un tratado de arquitectura concreto y a algunos textos escritos por ellos mismos, es decir, que tampoco lo copiaron de ningún texto cuyo análisis estudiamos en la actualidad para la edición crítica y facsímil que estamos preparando³⁹. De lo que no hay duda es que los miembros de esta familia debido a su nivel cultural y social, consultaron tratados de arquitectura italiana y los utilizaron a la hora de elaborar su propio manuscrito. En este sentido, debemos tener en cuenta la accesibilidad de los tratados por parte de los arquitectos españoles⁴⁰ aunque en nuestro caso es difícil precisar con total exactitud qué libros y ejemplares de tratadística arquitectónica había en la biblioteca de los Tornés. Lamentablemente no existe suficiente documentación a este respecto a diferencia de lo que se ha hecho con otros arquitectos como es el caso de –por citar tan sólo a algunos– Juan de Herrera⁴¹, Juan Bautista de Toledo⁴², Juan Bautista Monegro⁴³, Juan Gómez de Mora⁴⁴, Juan de Ribero Rada⁴⁵, Luis Román⁴⁶,

37. H. Hager, *Architectural fantasy and reality. Drawings from the Accademia Nazionale di San Luca in Rome Corsi Clementini 1700-1750*, Pennsylvania, Museum of art the Pennsylvania State University, University Park, 1982.

38. Los dibujos de Tornés sin identificar son 9r, 10r, 12r, 13r, 40r, 41v, 42r, 43r, 44r, 45r, 47r, 48r, 52v, 54r, 55r, 56r, 56v, 58r y 59r. Los textos escritos por los Tornés que no fueron copiados de ningún tratado de arquitectura son 7r, 7v, 8r, 11r, 11v, 12r, 26v, 46v y 48v.

39. La vinculación de este libro de trazas con la tratadística italiana es palpable y evidente. Debido a lo complejo del asunto –y con la comprensible limitación de espacio que tiene este trabajo– no podemos tratar aquí de forma profunda esta cuestión. Por ello este artículo ha de considerarse como una aproximación al tema que se ampliará en la edición crítica y facsímil que en este momento nos encontramos preparando del manuscrito de los Tornés el cual va a ser publicado por el Instituto de Estudios Altoaragoneses de Huesca.

40. J. Criado Mainar, “Técnica y estética: los tratados de arquitectura”, en *Técnica e ingeniería en España. I, El Renacimiento: de la técnica imperial y la popular*, Madrid, Real Academia de Ingeniería, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2008, pp. 207-242.

41. F.J., Sánchez Cantón, *La librería de Juan de Herrera*, Madrid, Centro Superior de Investigaciones Científicas, Instituto Diego Velázquez, 1941; L. Cervera Vera, *Inventario de los bienes de Juan de Herrera*, Valencia, Albatros Ediciones, 1977.

42. L. Cervera Vera, “Libros del arquitecto Juan Bautista de Toledo”, *La Ciudad de Dios*, El Escorial, 1950, vols. CLXII-CLXIII, pp. 584-622.

43. F. Marías, “Juan Bautista de Monegro, su Biblioteca y De Divina Proportione”, *Academia*, Madrid, Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1981, n° 53, pp. 89-117; M.V. García Morales, *La figura del arquitecto en el siglo XVII*, Madrid, Universidad Nacional de Educación a Distancia, 1991, p. 157.

44. M. Aguilar y Cobo, “Documentos para la biografía de Juan Gómez de Mora”, *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, Madrid, Instituto de Estudios Madrileños, 1973, n° 9, pp. 55-80; V.Tovar Martín, “Influencias europeas en los primeros años de formación de Juan Gómez de Mora”, en *Archivo Español de Arte*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1982, t. 55, pp.192-193; V.Tovar Martín, *Arquitectura madrileña del siglo XVII*, Madrid, Instituto de Estudios Madrileños, 1983, pp. 1-25.

45. A. Rodríguez Gutiérrez de Ceballos, “La librería del arquitecto Juan Ribero de Rada”, *Academia*, Madrid, Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1986, n° 62, pp. 122-154.

46. J.L. Moya Barrio, “La librería y otros bienes de Luis Román, maestro de obras y alarife madrileño del siglo XVII” *Academia*, Madrid, Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1987, n° 65, pp. 195-208.

Marcos López⁴⁷, José de Arroyo⁴⁸ así como Fernando Casas Novoa⁴⁹, Juan de Larrea⁵⁰, Teodoro Ardemans⁵¹ o Martín Solera⁵² de los que se ha estudiado qué libros poseían y, por lo tanto, que libros leían y con los cuales se formaban como profesionales .

La influencia de Vignola en el manuscrito de los Tornés. Varias hipótesis para una teoría

Debido al complejo contenido que tiene este libro de trazas no podemos acometer aquí con detenimiento un profundo análisis de la influencia que tuvieron arquitectos como Cristóbal de Rojas o Alonso de Vandelvira para los Tornés. Sin embargo, no nos resistimos a avanzar algunas hipótesis sobre las láminas de Vignola que fueron copiadas en el manuscrito de los Tornés en los folios 18r-38r. Antes de nada hay que advertir que los Tornés no copiaron absolutamente todos los diseños de los que se compone la primera edición de la *Regola*. Hemos comprobado que en el manuscrito Tornés no aparecen la lámina 1 (portada del tratado), la lámina 2 (Motu propio Papa Pio IV), la lámina 3 (Dedicatoria al Cardenal Farnese), la lámina 4 (dos columnas y entablamiento del orden toscano sin pedestal), la lámina 9 (dos columnas y entablamiento de orden dorico sin pedestal), la lámina 15 (dos columnas y entablamiento de orden jónico sin pedestal), la lámina 21 (dos columnas y entablamiento de orden corintio sin pedestal) ni la lámina 30 (dos capiteles y una basa del orden compuesto). De tal manera que los Tornés copiaron 24 láminas de las 32 de las que se compone *Regola dei cinque ordini d'architettura*.

Quizá esta circunstancia se debió a que posiblemente no compraron el tratado completo en forma de libro sino que tan sólo adquirieron algunas láminas sueltas. Esta idea se basa en lo siguiente. El texto de Vignola comenzó a difundirse como *fogli sciolti* que podían adquirirse fácilmente en la época. A este respecto Christof Thoenes señala que la historia de uno de los más famosos libros de arquitectura de todos los tiempos comienza con una paradoja pues la *Regla* de Vignola, en su forma originaria, no es técnicamente un libro sino una serie de grabados -en cuya

47. V. Tovar Martín, "El arquitecto Marcos López y el convento de las Trinitarias Descalzas de Madrid", *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, Madrid, Instituto de Estudios Madrileños, 1974, t. X, pp. 133-153.

48. J.L. Moya Barrio, "Los libros del arquitecto José de Arroyo", *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1978, n° 81, pp. 825-834.

49. M.C. Folgar, "Un inventario de bienes de Fernando Casas Novoa", *Cuaderno de Estudios Gallegos*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Santiago de Compostela, Instituto de Estudios Gallegos Padre Sarmiento, 1982, n° 33, pp. 535-547.

50. J. J. Azanza López, "La biblioteca de Juan de Larrea, maestro de obra del siglo XVIII", en *Príncipe de Viana*, Pamplona, Gobierno de Navarra, Departamento de Cultura y Turismo, Institución Príncipe de Viana 1997, n° 58, pp. 295-328.

51. M. Agulló y Cobo, "La biblioteca de Teodoro Ardemans", *Primeras Jornadas de Bibliografía*, Madrid, Instituto Histórico Español, 1977, pp. 571-582 y B. Blasco Esquivias, "Una biblioteca 'modélica'. La formación libresca de Teodoro Ardemans (I)", *Ars Longa*, Universitat de València, Departament d'Història de l'Art, 1995, n° 5, pp. 73-97.

52. C. De la Peña y Velasco, "La biblioteca de Martín Solera, un maestro de obras del siglo XVIII en Murcia", *Imafronte*, Murcia, Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Murcia, 1985, n° 1, pp. 73-86.

parte inferior aparecen algunas líneas explicativas- que ilustran los cinco órdenes de arquitectura⁵³. De hecho, los Tornés no sólo copiaron las imágenes sino también el texto que acompaña a las láminas. Es difícil que los Tornés tuvieran en su taller la edición que algunos llaman *editio princeps princeps*⁵⁴ (denominada así por el hecho de que no existe un año exacto de su primera edición, aunque se considera el año 1562 como la de su primera impresión en base a algunas cartas manuscritas⁵⁵). Por ello pensamos que es probable que los Tornés adquiriesen las láminas sueltas, tal y como hacían muchos arquitectos y practicones de su tiempo. De hecho, los Tornés reprodujeron -y por lo tanto deducimos que adquirieron- las láminas 5, 6, 7, 8, 10, 11, 12, 13, 14, 16, 17, 18, 19, 20, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 31 y 32 de Vignola.

Esta práctica era algo frecuente en la Edad Moderna, periodo en el que los maestros de obras y arquitectos tenían “en sus bibliotecas junto a obras de carácter general, originales o copias manuscritas de estos tratados”⁵⁶. De hecho, “sólo la aparición de la imprenta revolucionó la costumbre conservada en los tiempos modernos de que todo aprendiz o ‘mancebo’ durante su etapa de formación, confeccionase para su uso particular un cuaderno, una colección o álbum manual, un compendio de láminas o una cartilla de dibujos y notas explicativas”⁵⁷ que no tenían porque publicarse sino quedarse para uso interno en el taller y ser útiles para quien las elaboraba. En esa época, copiar literalmente tratados de arquitectura no estaba mal visto sino todo lo contrario, era “motivo de satisfacción”⁵⁸ pues estaban considerados como “instrumentos de carácter teórico, los tratados fueron ante todo un medio de formación, una guía de principiantes y un consultor

53. C. Thoenes, “La pubblicazione della ‘Regola’”, en R.J. Tuttle; B. Adorni; C. Liutpold Frommel; C., Thoenes, *Jacopo Barozzi Da Vignola*, Milano, Electa, 2002, pp. 333-340, conr., p. 333.

54. C. Thoenes, op. cit., p. 338.

55. Tal y como señala Christof Thoenes “Un problema a sé è la mancanza di riferimenti cronologici assoluti. Infatti, sull’instestazione dell’*editio princeps* non è indicata la data di pubblicazione. Non è datato neanche il privilegio di stampa papale riprodotto sulla tavola successiva, chegarantisce i diritti d’autore di Vignola ‘per decennium a tempore impressionis dicti libri’ (...) Soltanto sulla base di alcune lettere possiamo concludere che l’opera è in fase di lavorazione nel 1561. Non vengono nominati nè lo stampatore, nè il luogo di edizione. E verosimile che la Regola venga pubblicata privatamente a Roma dall’autore, forse in collaborazione con antonio Labacco” C., Thoenes, “La pubblicazione della ‘Regola’”, en R.J. Tuttle; B. Adorni; C. Liutpold Frommel; C., Thoenes, *Jacopo Barozzi Da Vignola*, Milano, Electa, 2002, pp. 333-340, conr., p. 333. Véase también J. E. García Melero, *Literatura española sobre artes plásticas. Bibliografía aparecida en España entre los siglos XVI y XVIII*, Madrid, Encuentro, 2002, p. 61 que dice que “Solo se puede deducir que en 1561 estaba en fase de elaboración y ya acabada en 1562 gracias a una carta (firmada por Vignola en Roma el 31 de agosto de 1561) que se ha conservado en el Archivo di Stato Auditore delle Riformagioni de Florencia en la que Vignola se dirige a Giorgio Vasari para decirle cómo lleva de adelantado el texto que ha escrito “già assai tempo fa”

56. A. Bonet Correa, op. cit., 1986, p. 13. En España se publicaron ediciones de la *Regola* de Vignola en 1619, 1651, 1658, 1698, 1702, 1722, 1736 o ya en fechas más posteriores en 1764, 1792, 1843, 1866, 1932, 1943. Para conocer todas las ediciones que ha habido del tratado de Vignola consultar M. Walcher Caserotti “Giacomo Barozzi da Vignola. Regola dei cinque ordini d’architettura”, en E. Bassi; S. Benedetti; R. Bonelli; L. Magagnato; P. Marini; T. Scalesse; C. Semenzato; M. Walcher Casotti, *Pietro Cataneo. Giacomo Barozzi da Vignola. Trattati*, Milano, Edizioni Il Profilo, 1985, pp. 501-577.

57. A. Bonet Correa, op. cit., 1986, p. 13.

58. A. Bonet Correa, op. cit., p. 16.

del práctico o técnico dedicado a la construcción”⁵⁹ entre los que se encontraban los Tornés. Es lógico que los Tornés copiasen ellos mismos una edición del libro de Vignola pues el tratado italiano llegó a alcanzar un gran éxito entre los arquitectos de la época, tal y como demuestra las numerosas ediciones posteriores que de él se hicieron, traducidas a muchos idiomas y que llegan incluso hasta el siglo XX. El éxito que tuvo la *Regola* en el ámbito arquitectónico se debió a que prácticamente carecía de texto pero por el contrario tenía muchos dibujos que eran además muy explicativos, aspecto en el que radica el verdadero atractivo de este tratado. El poco texto que incluía –a diferencia de otros tratados- no estaba escrito en latín culto sino en “vulgar”⁶⁰ puesto que estaba dirigido a arquitectos que para su entendimiento no requerían de una vasta formación teórica, aspecto que el mismo autor expresó en su introducción al lector quien “podrá con una simple ojeada, sin gran molestia de leer, comprenderlo todo y oportunamente hacer uso”⁶¹. Y esto es lo que precisamente llevaron a cabo los arquitectos aragoneses, hacer uso de la *Regola* y copiar las láminas que más les interesaban en el *taccuino* familiar, cuyo estudio en profundidad estamos finalizando con la intención de sacar a la luz una edición facsímil del mismo.

59. Ibidem.

60. WALCHER CASOTTI, Maria, *Il Vignola*, Trieste Università degli Studi di Trieste, Istituto di Storia dell'Arte Antica e Moderna, Smolars, 1960, vol 1. pp. 104.

61. Citado en C., Thoenes, “Per la storia editoriale dell ‘Regola delli cinque ordini’”, en J., Coolidge; W., Lotz; C., Thoenes, R.J., Tuttle; M., Walcher Casotti, *La vita e le opere di Jacopo Barozzi da Vignola nel quarto centenario della morte*, Bologna, Casa di Risparmiodi Vignola, 1974, pp. 181-189.



Fig. 1. Diseño de portada que se incluye en el folio 6r del manuscrito de los Tornés



Fig. 2. Representación de capilla redonda en vuelta esférica que se incluye en el folio 54r del manuscrito de los Tornés y que se corresponde con la lámina 61 r del *Tratado de Arquitectura sobre el arte de cortar la piedra* de Alonso de Vandelvira

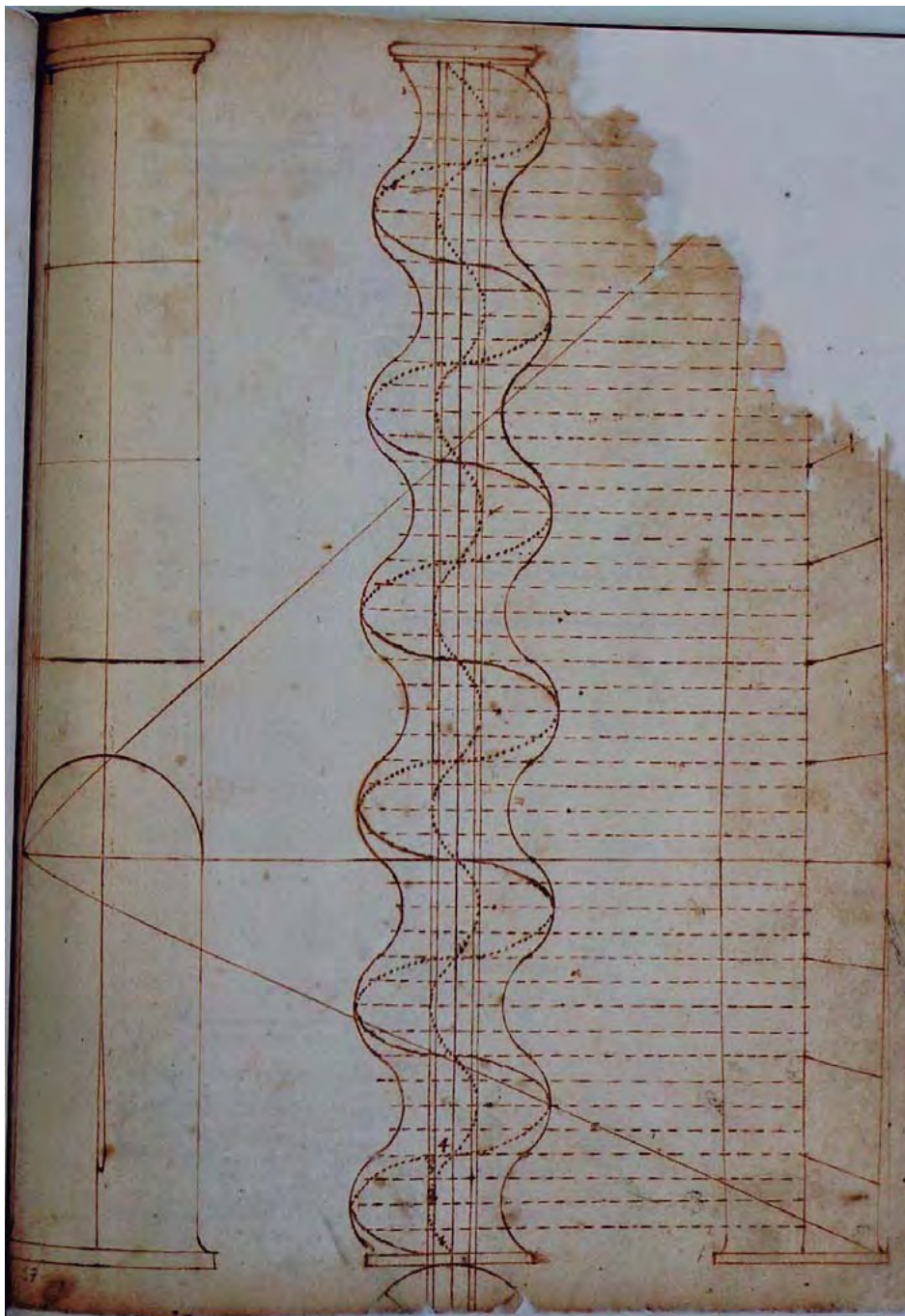


Fig. 3. Representación de delineación del éntasis, disminución del fuste de la columna y galibación de la columna torsa o salomónica que se incluye en el folio 37r del manuscrito de los Tornés y que se corresponde la lámina 31 del tratado *Regola dei cinque ordini d'architettura* de Vignola



Fig. 4. Representación del capitel jónico que se incluye en el folio 28r del manuscrito de los Tornés y que se corresponde con la lámina 20 del tratado *Regola dei cinque ordini d'architettura* de Vignola

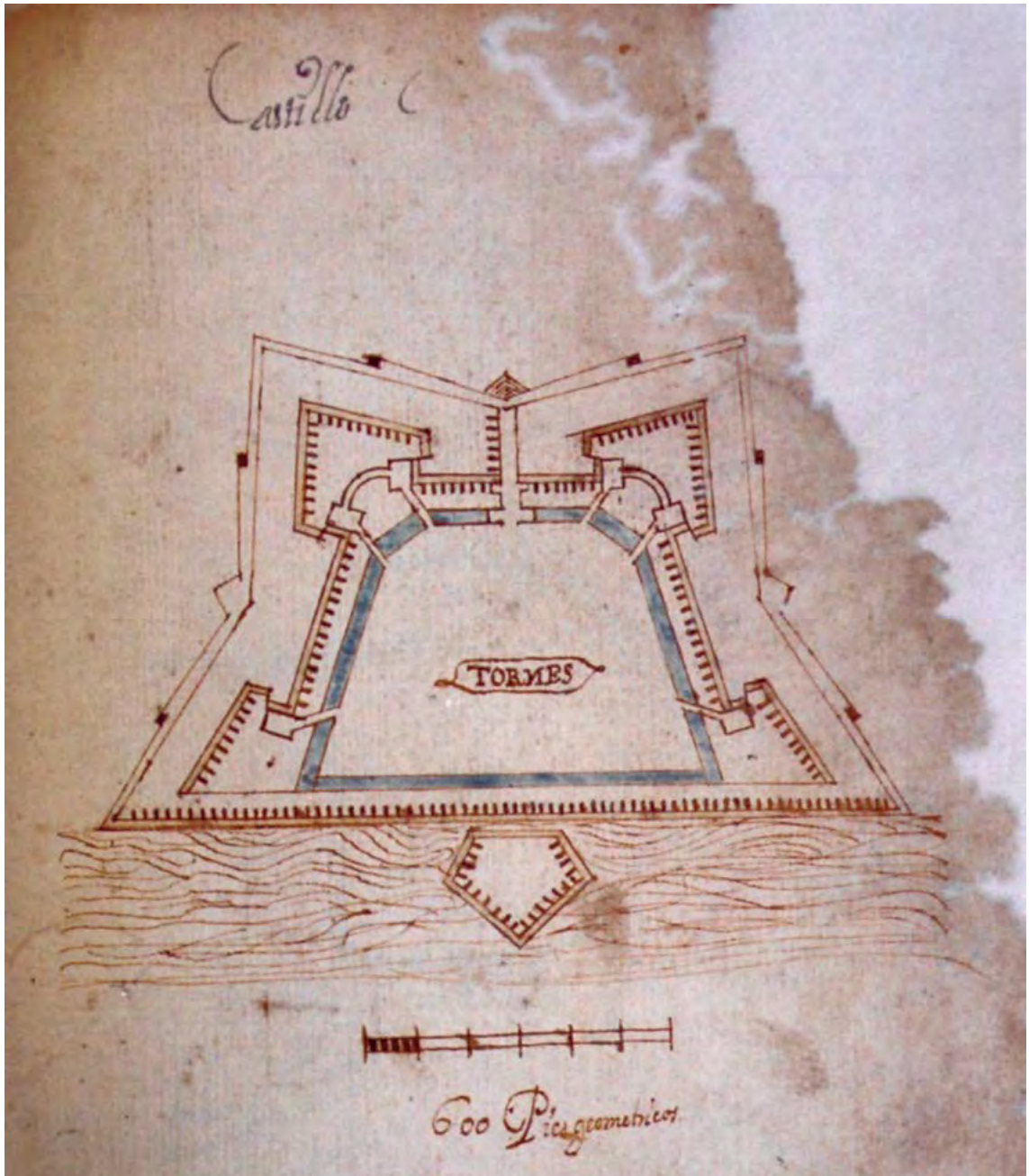


Fig. 5. Representación de una traza de ciudadela fortificada que se incluye en el folio 65r del manuscrito de los Tornés que bebe del tratado de Cristóbal de Rojas titulado *Teórica y Práctica de Fortificación*, conforme a las medidas y defensas de estos tiempos, repartida en tres partes.

La pintura de Velázquez en la obra de Peter Greenaway. Pintura como modelo formal para el cine

MONIKA KESKA

Departamento de Historia del Arte y Música, Universidad de Granada

Resumen: Peter Greenaway denuncia la falta de evolución del lenguaje fílmico desde los comienzos del cine, mientras que las demás artes sufrieron notables cambios. Greenaway busca los orígenes del cine en la pintura del siglo XVII, inspirándose en artistas como Rembrandt, Vermeer o Velázquez. En su obra fílmica, pictórica y en sus exposiciones podemos encontrar un gran número de referencias a los retratos de la Infanta Margarita pintados por Velázquez y, especialmente, a *Las Meninas*.

Palabras Clave: Peter Greenaway, Diego de Velázquez, Cine y Pintura, Cine Británico, Infanta Margarita de Austria.

Abstract: Peter Greenaway rejects the idea of a text-based cinema, related to the narrative system of the XIX Century novel. Greenaway places the origins of film in the XVII Century painting and its experiments with optical instruments. He is inspired by the works of artists such as Vermeer, Rembrandt and Velázquez. In his films, exhibitions and paintings there is large number of references to the image of Infanta Margarita from Velázquez's portraits and especially *Las Meninas*.

Keywords: Peter Greenaway, Diego de Velázquez, Film and Painting, British Cinema, Infanta Margarita of Spain.

Peter Greenaway denuncia la falta de evolución del lenguaje fílmico desde los comienzos del cine, mientras que las demás artes sufrieron notables cambios. Según el director británico, uno de los principales problemas de la cinematografía actual es la persistencia de los sistemas narrativos procedentes de la novela decimonónica y su afán por el realismo psicológico.

Greenaway considera que el cine forma parte de la tradición de las artes visuales y sus estructuras narrativas deberían estar relacionadas con la pintura antes que con la literatura. Gran parte del cine actual fundamenta su estructura en el texto literario, mientras que el autor británico opta por un cine basado en la imagen.

El director británico denuncia una serie de limitaciones formales del cine tradicional y de su visionado, tales como la duración de la película, el espacio de la sala del cine, el papel pasivo del espectador, el encuadre y la forma de la pantalla, o la proyección. Todos estos elementos están ligados al modelo de cine centrado en el componente literario y en su función narrativa. El cine basado en el componente visual puede y debe superar estas barreras. Greenaway propone una serie de soluciones para desprenderse de estos impedimentos formales: proyecciones simultáneas

sobre múltiples pantallas, encuadres fragmentados, y, sobre todo, sustituir las salas de cine por espacios expositivos y galerías. El objetivo último de su obra es la búsqueda de un lenguaje cinematográfico acorde con el desarrollo artístico actual y el progreso de los medios audiovisuales.

En mi opinión, el cine de Greenaway debe entenderse dentro de la evolución de las artes visuales y del arte contemporáneo, antes que dentro de la historia del cine. Greenaway desde los comienzos de su actividad artística ha buscado modelos formales y conceptuales en la tradición pictórica.

Puesto que el cine es un arte basado en la ilusión óptica, Greenaway remonta sus orígenes a la pintura del siglo XVII, sus experimentos con la luz e instrumentos ópticos. El arte del barroco es también un modelo de codificación de ideas, basado en la alegoría, mucho más eficaz y complejo que el modelo de narración de gran parte del cine actual. Greenaway utiliza referencias al arte del pasado para expresar su propuesta revolucionaria de la renovación del lenguaje fílmico, basado en la expresión visual y la transmisión de ideas de forma alegórica.

Uno de los pintores barrocos que inspira la obra de Peter Greenaway es Diego De Velázquez. Referencias a su obra están presentes en las películas, exposiciones y vídeo-instalaciones del director británico. La figura de la Infanta Margarita se ha convertido en uno de sus fetiches y aparece en numerosos trabajos del director británico.

En su obra encontramos numerosas referencias al período barroco que contribuyen al efecto de saturación y superabundancia de su obra. Cristina Degli Espositi denomina la obra de Greenaway como *post-modernist neo-baroque cinema*, vertiente que en su opinión destaca por su insistencia en el componente pictórico de la imagen.¹ Entre las menciones al barroco encontramos alusiones a Purcell en las composiciones minimalistas de Michael Nyman, a la arquitectura de Bernini en *Ventre de un arquitecto*, pero es sin duda la pintura del XVII la que juega el papel más importante en el cine de Greenaway. Los cuadros están presentes en la imagen fílmica en forma de citas pictóricas, *tableaux vivants* o estilizaciones e imitaciones de cuadros de un determinado pintor.

En muchos casos la pintura forma parte importante de la trama de la película, por ejemplo Rubens y Velázquez en la *Conspiración de mujeres*, Rembrandt en *Nightwatching*, Vermeer en *Z.O.O.* o Frans Hals y en *Cocinero, su mujer y su amante*.

En los trabajos de Greenaway hay recurrentes alusiones a dos cuadros de Velázquez, ambos protagonizados por la Infanta Margarita de Austria, retratada por el pintor en diversas ocasiones. En concreto, se trata del retrato de 1660 que muestra a la infanta Margarita de Austria vestida de gala con un aparatoso peinado, no acorde con su edad- tan sólo 9 años.

La figura de la Infanta es homenajeada en *Conspiración de mujeres* (1988), una de sus creaciones más complejas, llena de adivinanzas y alusiones pictóricas. La película está protagonizada

1. DEGLI ESPOSITI REINERT, C., *Neo-Baroque imaging in Peter Greenaway's cinema*, en WILLOQUET MARICONDI, P. y ALEMANY-GALWAY, M., *Peter Greenaway's postmodern/poststructuralist cinema*, Maryland, Scarecrow Press, 2001, pág. 59

por tres mujeres, abuela, madre e hija, todas llamadas Cissie Colpitts, que asesinan a sus maridos, incluso a su colaborador y amante, el forense Madgett tiene que perder la vida.

La reproducción *Sansón y Dalilla* de Peter Paul Rubens que aparece en la película ofrece una clave para su comprensión. Todos los hombres en la película mueren por su pasión por las mujeres. Cissie Colpitts nº 2 corta el pelo a su marido después de ahogarlo, haciendo de esta manera una referencia directa a la leyenda de Sansón. La historia se relaciona también con la castración o, en este caso, la circunsisión; Madgett es circunciso y muere por voluntad de las tres Cissies, su hijo Smut se realiza la circuncisión cuando se lo pide su amiga, una niña vestida como la Infanta Margarita. Después de la muerte de ésta, Smut se suicida.

La película comienza con la imagen de la niña vestida como Margarita de Austria del cuadro de Velázquez, saltando a la comba. Al mismo tiempo la joven canta nombres de estrellas, algunas reales, algunas pertenecientes al universo mitológico propio del Greenaway: Kiteye (referencia al pintor R.B. Kitaj), Spica (protagonista del *Cocinero, ladrón, su mujer y su amante*), Luper (un personaje fetiche presente en su obra desde sus películas experimentales), Kracklite (protagonista del *Ventre e un arquitecto*) etc. El recuento de las 100 estrellas realizado por la chica se completa con la lista de 100 muertos, elaborada por su amigo, Smut. Ambas listas componen el eje estructural y narrativo de la película.

La niña, que muere trágicamente a finales de la película, simboliza la inocencia perdida, un motivo frecuente en películas de Greenaway, generalmente representado por un niño-querubín (*Los Libro de Próspero, Cocinero, ladrón, su mujer y su amante*). La muchacha está vestida de una manera solemne, no acorde con su edad. Su figura es sexualizada, el vestido marca las caderas aunque ella no las tiene. Su muerte representa de forma simbólica otro motivo frecuente en la obra de Greenaway, la destrucción de la creatividad y el arte por parte de individuos y fuerzas destructoras y vulgares.

El motivo de la Infanta está presente también en la obra pictórica y dibujos del director, que representan estudios preliminares para la película.

La reproducción del retrato de la Infanta del 1660 fue utilizado también, como símbolo de la pérdida de la inocencia y el abuso de los niños, en el collage *Child Actors*, como parte de la instalación *In the Dark*, presentada en la exposición dedicada a las relaciones entre arte y cine, *Spellbound*. Los niños se muestran como objetos sexuales y frecuentemente abusados por el mundo de los adultos. Igualmente, la Infanta se muestra como una actriz en el espectáculo de poder en la corte de Felipe IV, que probablemente ella misma no entendía.

El otro cuadro aludido por Greenaway es *Las Meninas* realizado en 1656. *Las Meninas* están construidas como una escena teatral, incluso en el espejo vemos a los espectadores, la pareja Real. El pintor/director de la escena también está presente, la composición, la representación de la acción y la iluminación hacen pensar en una escena de rodaje.

Greenaway se inspira frecuentemente en cuadros de características similares, en las que la acción parece contener un elemento cinematográfico. Es el caso de *La Ronda de Noche* de Rem-

brandt o la *Alegoría de la pintura* de Velázquez. En ambos cuadros encontramos también autorretratos de sus autores.

El componente filmico de *Las Meninas* fue aprovechado recientemente por la artista Eve Süßman en la instalación *89 Seconds at Alcázar* en la que muestra los momentos inmediatos antes de conformarse la escena del cuadro. Peter Greenaway, conocedor de los vídeos de Süßman, estuvo preparando una instalación similar, inscrita en el ciclo de exposiciones *Nine Classical Paintings Revisited*, que según sus afirmaciones tendría lugar en el Museo del Prado en el entorno inmediato del cuadro original.

La primera de las video-instalaciones de este ciclo fue dedicada a otro maestro del barroco, Rembrandt y su *Ronda Nocturna*, uno de los precursores del arte cinematográfico, según Greenaway. La exposición tuvo lugar en Rijksmuseum que alberga actualmente el cuadro. La instalación dio origen a la película *Nightwatching*, es la primera de la serie cinematográfica dedicada a los artistas holandeses, seguida por el proyecto *Goltzius*.

La exposición consistía en dos video-instalaciones situadas en dos salas separadas del Rijksmuseum. En la primera, el cuadro estaba sometido a las llamadas *tres cruces de Ámsterdam*: diluvio, sangre y plaga representados mediante manipulación digital de la obra. El cuadro adquiere de este modo un factor temporal, la luz modifica la imagen y la pone en movimiento, la banda sonora sirve de comentario y ordena las imágenes. La segunda instalación es una sucesión de *tableaux vivants* de los personajes que aparecen en *La Ronda nocturna* y otros cuadros de Rembrandt. Los personajes se presentan y ofrecen pistas que pueden ayudar a descubrir un supuesto asesinato codificado por el pintor en *La Ronda nocturna*.

Tras el éxito de la exposición, Greenaway ha sido invitado por varios museos para hacer instalaciones de este tipo con otros cuadros famosos. La video-instalación originó la serie expositiva *Nine Classical Paintings Revisited*, que constará de nueve instalaciones programadas para ser realizadas en distintos lugares de todo el mundo y de las que actualmente se han realizado tres, dedicadas a la *Ronda Nocturna*, *La última cena* de Leonardo y *Las bodas de Caná* de Veronese. El proyecto consiste en revisiones y reinterpretaciones personales de cuadros emblemáticos, desde el renacimiento hasta el siglo XX. Las futuras exposiciones van a ser dedicadas a *Guernica* de Pablo Picasso, *Las Meninas* de Diego de Velázquez², *Los Bañistas* de Geroges Seurat, obras de Jackson Pollock en el MOMA de Nueva York, y *Los nenúfares* de Claude Monet, *El Juicio Final* de Miguel Ángel. Todas las exposiciones presentan la misma fórmula, en el entorno inmediato del cuadro, o como en caso de *Las Bodas de Caná*, en su ubicación original, se representa un video creado a partir de los elementos compositivos del cuadro analizados e reinterpretados por el director. El cuadro adquiere una banda sonora, diálogos y movimiento, convirtiéndose en una película. De este modo Greenaway hace referencia a la idea del cine como resultado de la evolución de las artes visuales y a la estrecha vinculación entre la representación pictórica y cinematográfica.

2. La exposición se iba a celebrar en el año 2010, en el Museo del Prado. Todavía no se sabe la fecha exacta de su realización.

Bibliografía:

- DODD, Philip y CHRISTIE, Ian (editores), *Spellbound. Art and Film*, London, British Film Institute & Hayward Gallery, 1996
- GREENAWAY, Peter, *Drowning by Numbers*, London, Faber & Faber, 1998
- GREENAWAY, Peter, *Fear Drowning by Numbers: Regles du jeu*, París, Dis Voir, 1996
- GREENAWAY, Peter, *Leonardo's Last Supper*, Milano, Edizioni Charta, 2008
- GREENAWAY, Peter, *Papers/ Papiers*, París, Dis Voir, 1990
- GREENAWAY, Peter, *Veronese: The Wedding at Caná*, Milano, Edizioni Charta, 2010
- LÓPEZ-REY, José, *Velázquez: Obra completa*, Colonia, Taschen, 1998
- MELIA, Paul y WOODS, Alan, *Peter Greenaway: Artworks 63-98*, Manchester, Manchester University Press & Cornerhouse, 1998
- PASCOE, Peter, *Peter Greenaway. Museums and Living Images*, London, Reaktion Books, 1997
- SUSSMAN, Eve, *89 Seconds at Alcázar*, New York, Rufus Press, 2006
- WILLOQUET MARICONDI, Paula y ALEMANY-GALWAY, Mary, *Peter Greenaway's Postmodern/Poststructuralist Cinema*, Maryland, Scarecrow Press, 2001
- WOODS, Alan, *Being Naked Playing Dead. The Art of Peter Greenaway*, Manchester, Manchester University Press, 1996

1948

MIRANDO A CLÍO. EL ARTE ESPAÑOL ESPEJO DE SU HISTORIA

La pintura de Velázquez en la obra de Peter Greenaway.

Pintura como modelo formal para el cine

Monika Keska



1. Peter Greenaway, *Conspiración de mujeres*, 1988

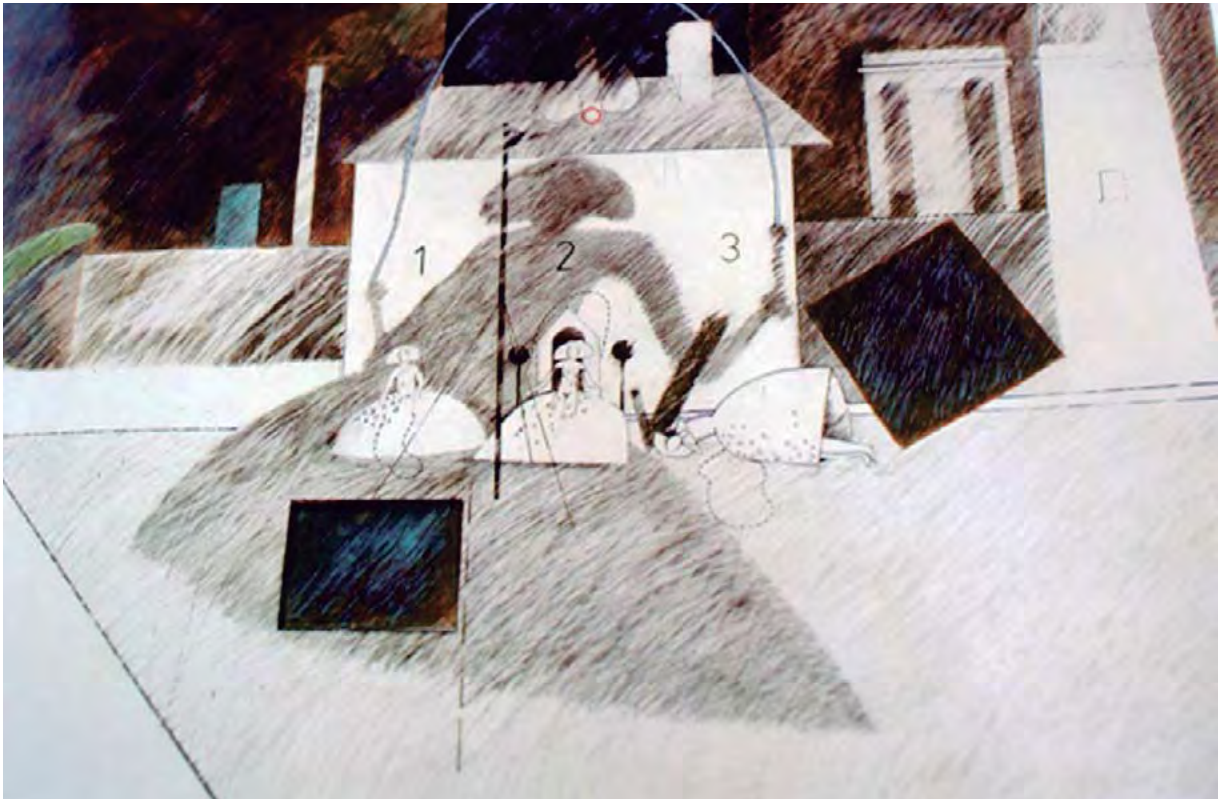
1949

MIRANDO A CLÍO. EL ARTE ESPAÑOL ESPEJO DE SU HISTORIA

La pintura de Velázquez en la obra de Peter Greenaway.

Pintura como modelo formal para el cine

Monika Keska



2. Peter Greenaway, *The skipping girl*, 1988, dibujo

1950

MIRANDO A CLÍO. EL ARTE ESPAÑOL ESPEJO DE SU HISTORIA

La pintura de Velázquez en la obra de Peter Greenaway.

Pintura como modelo formal para el cine

Monika Keska



3. Peter Greenaway, *Child Actors* (collage), Instalación multimedia *In the Dark* (*Spellbound: Art and Film*, Exposición colectiva, Hayward Gallery, Londres, 1995)

1951

MIRANDO A CLÍO. EL ARTE ESPAÑOL ESPEJO DE SU HISTORIA

La pintura de Velázquez en la obra de Peter Greenaway.

Pintura como modelo formal para el cine

Monika Keska



1952

MIRANDO A CLÍO. EL ARTE ESPAÑOL ESPEJO DE SU HISTORIA
La pintura de Velázquez en la obra de Peter Greenaway.
Pintura como modelo formal para el cine
Monika Keska



Tras los pasos de Le Corbusier: la modulación geométrica y la vivienda social en las teorías del arquitecto Rafael Leoz (1921-1976)

JESÚS LÓPEZ DÍAZ

Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED)

Resumen: El arquitecto español Rafael Leoz de la Fuente (1921-1976) se titula en 1955, y recibe una serie de premios por sus primeros trabajos conjuntos con Joaquín Ruiz Hervás, José Luis Íñiguez de Onzoño y Antonio Vázquez de Castro. Junto al primero de ellos construye el Poblado Dirigido de Orcasitas, tres mil viviendas que junto a las propuestas paralelas de arquitectos como Sáenz de Oíza en otros Poblados de Madrid, suponen la recuperación de la modernidad y el racionalismo arquitectónico, y la puerta a la definitiva transformación de nuestra arquitectura gracias a esta nueva generación de arquitectos. Sin embargo, tras esta experiencia, Leoz abandona el ejercicio de la construcción para dedicarse a la investigación en arquitectura social. Sus teorías tienen una fuerte base matemática y se refieren al terreno de la modulación geométrica basada en las capacidades de la industrialización y la prefabricación. Sus trabajos son premiados internacionalmente, y figuras como Le Corbusier, Prouvé, Sert o Wogenski ensalzan su pensamiento y sus logros teóricos, de hecho es propuesto en 1968 al Premio Nóbel de la Paz. Sin embargo, varios factores han llevado la obra y la figura de Leoz a una posición hoy marginal: su temprano fallecimiento en 1976; la escasez de realizaciones erigidas según los principios de Leoz; la poca capacidad ejecutiva de la Fundación creada en 1969 para fomentar sus investigaciones, amparada por el franquismo, pero excesivamente inactiva en un tiempo político e histórico de cambio e incertidumbre; el contexto de transformación de la arquitectura contemporánea, alejándose de los principios de Le Corbusier; o el insuficiente desarrollo de la industrialización de la vivienda, aún hoy, son todos una suerte de factores que han apagado el pensamiento y la obra de Rafael Leoz.

Palabras clave: Le Corbusier; Rafael Leoz; modulación geométrica; vivienda social; arquitectura contemporánea.

Abstract: *The Spanish architect Rafael Leoz of the Source (1921-1976) is entitled in 1955, and gets a series of prizes for his first joint works with Joaquín Ruiz Hervás, Jose Luis Íñiguez de Onzoño and Antonio Vázquez of Castro. Together with the first one of them he constructs the Settlement Directed of Orcasitas, three thousand housings that close to the architects' parallel offers like Sáenz de Oíza in other Settlements of Madrid, they suppose the recovery of the modernity and the architectural rationalism, and the door to the definitive transformation of our architecture thanks to this new generation of architects. Nevertheless, after this experience, Leoz leaves the exercise of the construction to devote itself to the investigation in social architecture. His theories have a strong mathematical base and refer to the area of the geometric modulation based on the capacities of the industrialization and the prefabricación. His works are rewarded internationally, and figures as Him Corbusier, Prouvé, Sert or Wogenski ensalzan his thought and his theoretical achievements, in fact it is proposed in 1968 to the Prize Nóbel of the Peace. Nevertheless, several factors have taken the work and Leoz's figure to a position today marginal: his early death in 1976; the shortage of accomplishments raised according to Leoz's beginning; small executive capacity of the Foundation created in 1969 to promote his investigations, protected by the Franco's regime, but excessively inactive in a political and historical time of change and incertudimbre; the context of transformation of the contemporary architecture, moving away of the beginning of Him Corbusier; or the insufficient development of the industrialization of the housing, still today, they are all a luck of factors that have extinguished the thought and Rafael Leoz's work*

Key words: *Le Corbusier; Rafael Leoz; geometric modulation; social housing; contemporary architecture.*

“ Historia no es sólo aquello que se cuenta del pasado; es también, y a veces sobre todo, el relato de lo que se omite, de lo que queda en los márgenes”¹. Este trabajo pretende recuperar el relato, hoy ciertamente marginal, de la figura del arquitecto español Rafael Leoz². Quien vivió sus años dorados en las décadas de los sesenta y setenta, viajando, dando innumerables conferencias y siendo objeto de atención de los medios de comunicación nacionales, así como de instituciones y administraciones internacionales, lo que le llevó a ser propuesto como candidato al Premio Nóbel de la Paz en 1968.

La aportación de Rafael Leoz a la historia de la arquitectura es principalmente una obra teórica sobre la modulación geométrica y las leyes de la armonía matemática aplicadas a la arquitectura, especialmente enfocada en la búsqueda de soluciones en el campo de la vivienda social a través de la prefabricación y la industrialización. La extensión y posibilidades de su pensamiento teórico, y sus escasas pero fundamentales materializaciones, fueron cortadas por su prematuro fallecimiento y diversos avatares históricos, fundamentalmente la inconcreción de la labor, en esos años, de la “Fundación Rafael Leoz para la Promoción e Investigación de la Arquitectura Social”, entidad impulsada por el propio Leoz y apoyada por el Régimen franquista.

Con su fallecimiento, pero también con el cambio de rumbo de la arquitectura contemporánea y española³, se inició el declive de las ideas de Rafael Leoz. Tan sólo el epílogo de la exposición homenaje a su obra celebrada en 1978 en el Palacio de Velázquez del Parque del Retiro de Madrid, inaugurada por el Rey de España, dio fuerzas a su viuda, Carmen Ayuso, auténtica valedora de la obra y el legado de su marido, y a un puñado de arquitectos, mayoritariamente venidos desde América Latina donde la necesidad de alojamiento masivo y económico aún buscaba soluciones en la estela de las propuestas de Leoz, a continuar con el trabajo de las investigaciones de la Fundación, sin llegar a desarrollar en la actividad de la Fundación Rafael Leoz hasta 1992 concreciones o aplicaciones de mayor relevancia para la industria y la arquitectura. La historiografía arquitectónica española fue olvidando el trabajo de Leoz, salvo excepciones, mientras que, llamativamente, el trabajo de la Fundación vivió en los años ochenta un notabilísimo eco y desarrollo en toda el área latinoamericana⁴.

1. T. E. Martínez, “Argentina: doscientos años de soledad”, *El País* [Madrid], 29 de octubre de 2009.

2. Esta comunicación recoge parte de las investigaciones de mi próxima tesis doctoral, “La obra del arquitecto Rafael Leoz de la Fuente (1921-1976): Teorías e investigaciones sobre la vivienda social”.

3. Leoz es un seguidor de Le Corbusier, cuya forma de entender la arquitectura es ya cuestionado por una nueva generación cuyo ideario se materializa en los principios que el Team X expone en el X CIAM. En K. Frampton, *Historia crítica de la arquitectura moderna*. Barcelona, Gustavo Gili, 1998, pp. 273-283.

4. La Fundación convocó cuatro encuentros internacionales en otros tantos países de Latinoamérica en los años ochenta. J. López Díaz, “La influencia del arquitecto español Rafael Leoz (1921-1976) en la arquitectura social latinoamericana”, en M. Cabañas (coord.), *El Arte español fuera de España* (Madrid, 18-22 noviembre 2002), Depto. Historia del Arte, Instituto de Historia, CSIC, Madrid, 2003, pp. 93-104.

Es Ángel Urrutia quien en su texto “Arquitectura española. Siglo XX”⁵, no deja pasar la oportunidad de su rigor sistematizador para rescatar la figura y la obra teórica de Rafael Leoz, donde demuestra conocer el sentido teórico expuesto por Leoz en su único libro publicado, “Redes y ritmos espaciales”, en 1968⁶. Leoz es un nombre relativamente conocido en su momento, al que en muchos casos la prensa recurre, como a Miguel Fisac, para encabezar reportajes de portada de suplementos de fin de semana de grandes diarios nacionales⁷, respondiendo a la incipiente figura del intelectual mediático. En todo caso, detrás de su presentación como arquitecto, siempre le persigue el constante elogioso comentario sobre lo que Le Corbusier llegó a opinar sobre él como uno de los más importantes arquitectos del futuro⁸. Y es que el importante encuentro con Le Corbusier, facilitado por Jean Prouvé, a quien a su vez Leoz había conocido por intermediación de José Antonio Coderch, se convirtió en la carta de presentación constante del propio Leoz, de la prensa, y de la Fundación Leoz, pero no tanto de las revistas españolas especializadas. Fueron los halagos, y no tanto las teorías halagadas, el reiterativo sello de presentación que sin duda abrió a Leoz muchas puertas, y así son constantes sus viajes al extranjero para impartir conferencias, desde el Instituto Politécnico de Zúrich, pasando por casi todas las capitales iberoamericanas, y algunas universidades estadounidenses; o su asistencia a encuentros internacionales que premiaban su labor. Este reconocimiento internacional, magnificado por los medios franquistas, no fue parejo con el reconocimiento y la comprensión por parte de la mayoría de la profesión en nuestro país, lo que puede explicar el vacío historiográfico.

El escaso grupo de los arquitectos o expertos que elogian y profundizan en la obra de Leoz, conforma un conjunto heterogéneo. Luis Moya Blanco publicó una biografía de Leoz en 1978⁹, el año de la exposición homenaje que también llevó aparejada la publicación de un catálogo de la muestra¹⁰, y el año en que también apareció en “Cuadernos Hispanoamericanos” un artículo sobre Leoz¹¹. El año 1978 se cerró con la publicación de un monográfico sobre la Fundación Rafael

5. A. Urrutia, *Arquitectura española. Siglo XX*. Madrid, Cátedra, 1997, pp. 430-432. Es en la extensa nota bibliográfica donde Urrutia explica resumidamente las teorías expuestas por Leoz en *Redes...* y donde hace una recopilación bibliográfica sobre el tema, A. Urrutia, *Ibidem*, p. 756.

6. R. Leoz, *Redes y ritmos espaciales*. Madrid-Barcelona, Editorial Blume, 1968.

7. “Los problemas de Madrid”, ABC [Madrid], 13 de mayo de 1973, pp. 37-39. Encuesta sobre los problemas de la ciudad, y a la que también responden el citado Miguel Fisac, el también arquitecto Antonio Lamela, el escritor Francisco Umbral o la Marquesa de Quintanar, entre otros. “El Madrid del año 2000, apasionante incógnita”, ABC [Madrid], 11 de mayo de 1975, pp. 27-32. A los arquitectos Leoz y Lamela se les une esta vez Fernando Chueca Goitia y el ingeniero Alejandro Goicoechea.

8. “Rafael Leoz asombra a los arquitectos suizos con su módulo L”, ABC [Madrid], 2 de junio de 1966, p.103. Donde también se mencionan las elogiosas palabras de Jean Prouvé.

9. L. Moya Blanco, *Rafael Leoz*. Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia, 1978.

10. AA. VV., *Rafael Leoz: Exposición Homenaje*. [Abril, mayo, junio, 1978. Ministerio de Cultura. Palacio de Velázquez del Retiro]. Madrid, Patronato Nacional de Museos, 1978.

11. M^a Elisa Gómez de las Heras, “Rafael Leoz y la integración de las artes en una arquitectura social”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 341, 1978, pp. 335-360.

Leoz, con un análisis más en detalle de las dos únicas obras construidas por Leoz siguiendo sus principios teóricos, las Viviendas “Las Fronteras” en Torrejón de Ardoz (1973-1977) y la Embajada de España en Brasilia (1976-1978)¹². Con anterioridad y en vida de Leoz son numerosas las noticias en prensa o en revistas especializadas sobre sus logros profesionales, especialmente a raíz de su premio en la Bienal de Sao Paulo de 1961 y su entrevista con Le Corbusier en 1962¹³, o su participación en congresos internacionales o en conferencias. Las revistas *Arquitectura*¹⁴ y *Temas de Arquitectura y Urbanismo*¹⁵ recogen desde 1960 algunos artículos en los que Leoz expone sus teorías. Cabe también destacar una “Conversación con Rafael Leoz de la Fuente” publicada en la editorial *Cuadernos para el diálogo* en 1973¹⁶, realizada por José Antonio Fernández Ordóñez.

El poco eco de las teorías de Leoz en España no se corresponde con la resonancia que tuvieron en el exterior. Con motivo de la reciente celebración del centenario del nacimiento de Jean Prouvé, ha tenido lugar la publicación de los materiales y apuntes que constituyeron la base teórica de sus clases en el CNAM durante décadas, en los mismos se puede ver cómo Prouvé explicaba a sus alumnos las teorías de Rafael Leoz¹⁷.

El fallecimiento de Leoz, con el homenaje de 1978, encumbró durante unos años a Leoz a la categoría de arquitecto utópico y visionario y, por un tiempo, consiguió el apoyo de otros arquitectos españoles que se incorporaron a la Fundación Leoz y colaboraron en el homenaje póstumo. Al mencionado Luis Moya, se añadieron en el Patronato de la Fundación los nombres de Luis Blanco Soler, Fernando García Mercadal y Julio Cano Lasso, que se unían a los Consejeros de Honor de la Fundación ya incluidos en su constitución de 1969, Jean Prouvé, André Wogensky y José Antonio Coderch.

La correspondencia privada nos muestra el interés de Jean Prouvé y José Luis Sert por los logros personales de Leoz. Según estos datos Leoz rehusó propuestas económicas más interesan-

12. Boden, 17, 1978 (monográfico sobre la Fundación Rafael Leoz).

13. Tanto Le Corbusier como Jean Prouvé promueven la presentación de las teorías de Leoz en París, en una conferencia el 28 de febrero de 1962, dentro del llamado *Cercle d'Études Architecturales*, una institución que agrupaba a arquitectos franceses bajo la presidencia en aquel momento de Jean Dubuisson. Sólo antes el ingeniero Eduardo Torroja había sido invitado por el prestigioso *Cercle* francés.

14. Entre 1964 y 1965 Leoz es invitado a participar en el Comité de Gerencia de la revista. Antes ya había publicado en 1960, junto a Joaquín Ruiz Hervás, el artículo “Un nuevo módulo volumétrico”, 15, 1960, pp. 20-41. Posteriormente publicó “División y organización del espacio arquitectónico”, 89, 1966, pp. 1-26; “Hábitat ‘67””, 109, 1968, pp. 21-27; “Sistematización armónica del espacio arquitectónico hacia la industrialización”, 110, 1968, pp. 26-30; “Pabellón desmontable para ENSIDESA en la Feria del Campo”, 139, 1970, pp. 28-30; “Humanismo, investigación y arquitectura”, 173, 1973, pp. 11-35.

15. *Temas de Arquitectura y Urbanismo* (1958-1980), es un proyecto del arquitecto Miguel Durán-Loriga. En 1960 Leoz se incorpora al Consejo de Redacción, junto a su entonces compañero Ruiz Hervás y otros nombres como Fernando Higuera o Eleuterio Población, a los que se incorpora en 1961 José Antonio Fernández Ordóñez. Esta colaboración se mantiene hasta 1976.

16. J. A. Fernández Ordóñez, *Arquitectura y represión*. Seminario de prefabricación. Madrid, *Cuadernos para el Diálogo*, 1973, pp. 203-214.

17. J. F. Archeri y J. P. Levasseur, Prouvé. *Cours du CNAM 195 –1970*. París, 1990, pp. 154-156.

tes para la implantación de la Fundación, si se radicaba en Suiza, o incluso en Estados Unidos con la ayuda del entonces Decano de Harvard¹⁸. Desde 1961 hasta 1976 Leoz escribe decenas de artículos, pronuncia conferencias y recibe numerosos premios en España, Europa y América, con un especial éxito en Latinoamérica, desde donde se impulsa en 1968, a través de diversas organizaciones profesionales del mundo de la arquitectura encabezadas por la Sociedad Bolivariana de Arquitectos, su candidatura al Premio Nóbel de la Paz.

Obra y pensamiento de Rafael Leoz: Sistematización armónica del espacio arquitectónico

En 1954 se produjo en Madrid el primer intento de promover viviendas sociales contando con una nueva generación de arquitectos recién titulados, quienes comenzaban a mirar más al exterior y al periodo racionalista anterior a la guerra, siguiendo un camino completamente distinto al tomado por los arquitectos más afines al Régimen en la década de los cuarenta. Esta nómina de arquitectos, entre los que se encontraban Sáenz de Oiza o Alejandro de la Sota, fue la encargada de desarrollar los proyectos de vivienda social conocidos como Poblados de Absorción y Poblados Dirigidos, el punto de inflexión de la arquitectura social en España. Rafael Leoz, en equipo con otros arquitectos (Joaquín Ruiz Hervás, José Luis Iñiguez de Onzoño y Antonio Vázquez de Castro), desarrolla los proyectos de los Poblados Dirigidos de Caño Roto y Orcasitas, el reencuentro con el tímido racionalismo español de los años 30, pero sobre todo, el inicio de un diálogo con la arquitectura europea contemporánea. Es así como, en apenas unos pocos años, Leoz y otros muchos arquitectos diseñan y construyen miles de viviendas.

Fruto de la reflexión de esta experiencia, Leoz toma la inusual decisión de dejar de lado la actividad constructora para dedicarse a la investigación. Consecuencia de este camino presenta en la Bienal de Sao Paulo de 1961 el trabajo premiado bajo el título “División y organización del espacio arquitectónico”. Este camino de la investigación se verá culminado con la publicación en 1969 de la que a la postre será su única monografía, *Redes y Ritmos espaciales*, obra en la que expone los resultados de sus investigaciones en el campo de la modulación arquitectónica. Jean Prouvé afirmaba en el prólogo: *“Entusiasmado por el rigor matemático inicial, del que se deduce lógicamente una expansión casi infinita, los proyectos de Leoz hicieron vibrar en mí al constructor que llevo dentro e inmediatamente me di cuenta de que era posible: ¡De que era realizable!”*

Durante los años sesenta las grandes ciudades se convirtieron en metrópolis con un desarrollo de zonas marginales periurbanas que alojaban extensas áreas de infravivienda y chabolismo. Esta fue la experiencia de Leoz al tomar parte recién titulado en la construcción de miles de viviendas sociales en la periferia de Madrid¹⁹. El ritmo de construcción y el sistema utilizado hicieron creer a Leoz, y a otros muchos arquitectos, que la solución al problema de la vivienda pasaba

18. Carta de A. M^a Berlanga a R. Leoz. México D. F., 5 de junio de 1969. Archivo Fundación Rafael Leoz.

19. J. López: “La vivienda social en Madrid, 1939–1959”, en *Espacio, Tiempo y Forma*, 2002, pp. 297-338.

inexorablemente por la necesaria industrialización de la construcción²⁰. Para Leoz, esta necesidad de industrialización, propuesta ya en el periodo de entreguerras por los arquitectos alemanes y soviéticos, encontraba ahora, con el progreso de la industria, el marco más adecuado²¹. Un tratamiento digno de los materiales constructivos, la industrialización total de la construcción, y la completa integración de todas las Artes en el nuevo proceso arquitectónico, deberían evitar caer en la deshumanización y la monotonía afines a veces a la industrialización²². Para Leoz la industrialización se constituía no en una opción, y sí una necesidad imperiosa e inevitable. En todos sus escritos recalca esta idea, o la Arquitectura tomaba este camino o quedaría al margen del proceso, y la oportunidad de construir ciudades más humanas, más habitables, quedaría definitivamente perdida. Leoz retomaba la idea enunciada en 1921 por Le Corbusier en su artículo “Casas en serie” aparecido en *L'Esprit Nouveau*, de donde nace el exitoso enunciado de la vivienda como máquina de habitar²³.

El planteamiento teórico de Leoz parte de una idea central, la investigación debe nacer de lo primigenio, no de los detalles, y en arquitectura esto quiere decir conocer su materia prima, la esencia del espacio arquitectónico, descifrando sus leyes y su estructura. Descubierta esta esencia se obtendrían los motivos básicos, que con una adecuada combinatoria y la colaboración industrial en la resolución de los detalles materiales, daría como resultado la obtención de nuevas leyes generales de composición, válidas desde el campo urbano al diseño industrial, que desembocarían en un sistema universal de coordinación dimensional.

El objetivo consistía en conocer a fondo la estructura del espacio arquitectónico y la forma de articularlo para su materialización industrial a través de “moléculas” arquitectónicas completas y elementales. A partir de aquí se desarrollaba un sistema de organización espacial basado en principios geométricos que producían formas estandarizadas enlazadas de manera variada para huir de la monotonía, obteniendo elementos constructivos más económicos y de ejecución más rápida por parte de la industria, la mayor capacitada según Leoz, para solucionar el problema de la vivienda. Le Corbusier iba más lejos, para él no sólo la vivienda social, sino toda la vivienda, debía ser construida basándose en la idea de la serie, es así como debe entenderse su plan completo de reurbanización de París (Plan Voisin, 1922). El francés había escrito: “La gran industria debe ocuparse de la edificación y establecer en serie los elementos de la casa (...) Hay que crear el

20. Como ejemplo de la importancia del tema podemos citar los números monográficos dedicados por la revista Arquitectura al tema de la prefabricación y la industrialización: n° 187, julio 1957; n° 193, enero 1958 – sobre el concurso de viviendas experimentales de Madrid convocado por el INV-; n° 18, junio 1960; n° 89, mayo 1966; n° 110, febrero 1968; n° 174 junio 1973.

21. Le Corbusier y Jean Prouvé habían diseñado en 1940 viviendas para ensamblarse en seco, construidas con elementos prefabricados (*maisons montés á sac*). K. Frampton, Le Corbusier. Londres, 2001, p.144.

22. Planteamientos ya enunciados por la *Deutsche Werkbund* o la *Bauhaus*. Algunos precedentes destacables son el *memorandum* escrito por W. Gropius en 1910 sobre la producción racionalizada de viviendas, antes de incorporarse a la *Deutsche Werkbund* donde Muthesius defendía la producción en serie. K. Frampton, *Ibidem*, pp.111-117, 125-131.

23. Le Corbusier, El Modulor I. Barcelona, 1980, p.26.

estado del espacio de la serie: el estado del espacio de construir casas en serie, de habitar casas en serie, de concebir casas en serie²⁴.

La investigación que proponía Leoz debía conducir a la sistematización armónica del espacio arquitectónico hacia la industrialización, y ello gracias a las redes y ritmos espaciales provenientes del estudio de la Geometría pura. Para, en una segunda fase, desarrollar el estudio de las dimensiones, los materiales y las técnicas que conduzcan a una prefabricación industrial sin monotonía, en colaboración con la gran industria, e integrando todas las Artes. Es este punto de partida lo que diferenciará las series roja y azul descritas por Le Corbusier en “El Modulor”, de la serie amarilla de Leoz. Si bien ambos utilizan la intuición y la hipótesis en algunos momentos de su investigación, el modulor lecorbuseriano surge de la figura del hombre, es decir de la Naturaleza, mientras que Leoz investiga el espacio arquitectónico, la Geometría. Donde coinciden ambos caminos es en la armonía, en las Matemáticas, al dar extrema importancia a la aparición en ambos estudios a las series numéricas que componen la Sucesión de Fibonacci y la Sección Áurea, entablando un diálogo con el mundo de las proporciones armónicas tan presente en la historia de la arquitectura²⁵.

Las investigaciones de Leoz, como el título de su obra, indagan en las redes y ritmos espaciales. Existen dos redes espaciales que compartimentan el espacio tridimensional obedeciendo a un sistema no aleatorio: las que tienen un punto central singular que funciona como único punto de partida (y entre otros, genera cuerpos concéntricos); y las que tienen infinitos puntos centrales simétricos y equidistantes, generadores de conjuntos de esferas o poliedros siempre iguales. Conjuntos que pueden ser cortados en planos que pasen por sus centros, formando retículas regulares. Son estas retículas regulares las elegidas por Leoz, puesto que sus divisiones ofrecen siempre divisiones iguales en todas sus direcciones, lo realmente útil para una sistematización armónica del espacio que tiene como objetivo la industrialización basada en elementos estandarizados, normalizados y de fácil repetición. Por ello es fácil comprender que para obtener este fin lo más lógico es optar por redes regulares compuestas de poliedros todos iguales entre sí que macicen el espacio, es decir, con centros de simetría radial, lo que produce que se encuentran totalmente en contacto unos con otros sin dejar huecos o vacíos, haciendo coincidir cada cara, arista y vértice, con la del contiguo. Para Leoz sólo existían cuatro poliedros que cumplían esta función de macizar el espacio dentro de una red regular (y que se pueden inscribir en una esfera): el cubo, el prisma recto de base hexagonal regular, el rombo dodecaedro y el poliedro de Lord Kelvin. Después de encontrar la red más acorde para los fines perseguidos, Leoz proponía entonces la búsqueda del ritmo espacial que proporcionara el máximo rendimiento en el trabajo de composición armónica volumétrica. Por lo que eligió en un primer momento las redes

24. *Idem*, p. 31.

25. La única conferencia de Le Corbusier sobre el *modulor* tuvo lugar en la Trienal de Milán de 1951 que se desarrolló bajo el lema de la “Divina Proporción”, dentro de un ciclo dirigido por R. Wittkower. En Le Corbusier, *El Modulor II*. Barcelona, 1979, p. 169.

formadas por cubos, limitándose al estudio de la retícula plana formada por cuadrados. Tras un estudio comparativo para elegir la forma con mayor fecundidad combinatoria, Leoz determinó que la figura formada por tres cuadrados en línea mas un cuarto alineado en el extremo formando un ángulo de 90° era el más interesante. Esta figura, bautizada como “Módulo HELE”²⁶ reúne una serie de características interesantes, como que al compararla con el resto de figuras combinatorias que permiten hacer un cuadrado mayor, esta figura sólo necesita de otras 3 como ella para constituirlo; además, la suma de los lados de su perímetro encierra proporciones armónicas (1, 1, 2, 3 –Sucesión de Fibonacci-). Si dotamos a este módulo de volumen tridimensional, sólo necesitamos 16 módulos para formar un cubo. Y estos 16 volúmenes tumbados sobre un plano pueden formar de nuevo la misma figura con el mismo perímetro. Las posibilidades formales de jugar en el espacio con 16 volúmenes iguales sólo tiene como límite la imaginación. A partir de este punto, Leoz repetía el ejercicio con las otras tres figuras fundamentales, el prisma recto de base hexagonal regular, el rombo dodecaedro y el poliedro de Lord Kelvin. Nuevamente las composiciones posibles son casi infinitas.

En la segunda parte de esta experimentación, Leoz volvía a partir de las figuras planas, en concreto del cuadrado, que se divide en cuatro triángulos rectángulos isósceles de las mismas dimensiones (o escuadras). Esta solución le llevaba a pensar en la posibilidad del triángulo como unidad fundamental (la primera figura geométrica); además, cada triángulo está compuesto por cuatro triángulos iguales semejantes al primero. Si tomamos de nuevo cuatro triángulos como el original obtenemos uno mayor que cuadruplica la superficie del primero, de nuevo vuelve a aparecer el camino de la división y organización de una superficie desde lo infinitamente grande a lo infinitamente pequeño. El siguiente paso consistió en elegir los triángulos más interesantes y útiles para los fines de la investigación: la escuadra, el cartabón y el triángulo hemipitagórico, pues los tres pueden ser descompuestos en triángulos rectángulos iguales. Con cuatro escuadras se obtiene un cuadrado (por lo que de nuevo nos encontramos con la trama reticular de base cuadrada), pero además cuatro escuadras forman otros tres paralelogramos con la misma superficie. Y la combinación de estas cuatro figuras produce 18 módulos también con la misma superficie, cuyas combinaciones sobre una trama son nuevamente armoniosas, estéticas e ilimitadas. La misma combinación se puede llevar a cabo con el cartabón (cuatro cartabones producen seis paralelogramos que combinados ofrecen 29 módulos con la misma superficie) y con el triángulo hemipitagórico (cuatro de estos triángulos -cuyo perímetro lleva implícito el número de oro- forman siete paralelogramos posibles, que combinados producen 31 módulos diferentes). En los tres casos vuelven a aparecer como elementos fundamentales la línea recta y los ángulos de 90° y 180°.

La variedad de formas posibles a partir de tan sólo tres elementos es ilimitada. Este sistema representaba un enorme potencial en la búsqueda de la sistematización armónica de la industrialización de la arquitectura, con unos pocos elementos y una combinación sistematizada se pue-

26. El “Módulo HELE”, acróstico de los Hervás y Leoz. R. Leoz y J. Ruiz Hervás, “Un nuevo módulo volumétrico”, *Arquitectura*, 15, 1960, pp. 20-41.

den obtener infinitas soluciones armónicas lejos de la monotonía deshumanizadora. A partir de átomos arquitectónicos se obtienen moléculas arquitectónicas que forman elementos modulares planos o volumétricos. Desde este momento Leoz se centraba en el estudio comparativo de las tres retículas planas básicas derivadas de las tres formas triangulares fundamentales. La retícula de la escuadra y la del triángulo hemipitagórico se pueden superponer, porque en ambas aparece la figura del cuadrado, por lo que podemos trabajar con dos retículas, la de la escuadra y la del cartabón. Además las tres retículas tienen un nexo, pues las tres son visiones distintas, a través de secciones planas, de la red espacial formada por poliedros de Lord Kelvin²⁷.

Para resolver el problema de las dimensiones geométricas, Leoz partía de tres experiencias previas: *Le Modulor* de Le Corbusier, *L'humanisation de l'espace*. *Le système ø* de Alfred Neumann, e *Industrialisation de la construction* de Neufert. También le parecían interesantes las sucesiones de Fibonacci partiendo de 10 y 12 cm., y las progresiones aritméticas de razón 12 y 10 cm. Todas estas series se multiplicaban por los coeficientes que eran las dimensiones relativas de los lados de los 16 paralelogramos básicos que surgían de los tres sistemas reticulares básicos (el de la escuadra, el del cartabón y el del triángulo hemipitagórico). El resultado era una tabla numérica básica en la que Leoz no ocultaba “la importancia que dentro de este campo de la arquitectura tiene el Modulor de Le Corbusier, “verdadero hito que marca una etapa en la historia de la Arquitectura”²⁸. El otro módulo significativo para Leoz era el de 0,012 m., una dimensión elemental en materia de construcción, y cuya sucesión de Fibonacci Leoz bautizó con el nombre de “Serie Amarilla”. Al aplicar los productos y cocientes a la sucesión de Fibonacci de 0,012 –la serie amarilla- Leoz se encontraba con la “sorpresa” de que cada módulo multiplicado por $\frac{1}{2}$ coincide con la serie azul de el Modulor, y lógicamente coincide con la serie roja al multiplicarlo por $\frac{1}{4}$. Luego 0,003 es el denominador común de las tres series, por lo tanto le parecía evidente construir una tabla con la sucesión aritmética de 0,003, que contenía todos los números resultantes de las tres sucesiones. Se lograba así un repertorio limitado de números claves, aquellos que debían usarse con más frecuencia.

En el verano de 1968, el equipo de Rafael Leoz inició los diseños de unos prototipos de viviendas para ser construidas por un importante grupo de industrias, siguiendo las teorías formuladas en el libro “Redes y ritmos espaciales”. Para iniciar este proceso de diseño se determinó realizar una serie de simplificaciones, como utilizar la unidad modular formada por la agrupación de cuatro prismas rectos de base cuadrada, así como hacer corresponder a cada unidad modular una vivienda media (matrimonio + tres hijos). Posteriormente se hicieron estudios de viviendas con la mitad y la cuarta parte de superficie que las anteriores, e incluso dúplex con dos módulos por vivienda. De este modo se obtenía un importante catálogo de plantas que permitían elegir las más convenientes para el programa. Con el mismo fin también se buscaron analogías en los

27. Estructura de la escultura de Rafael Leoz presente en el Museo de Escultura al Aire Libre del Paseo de la Castellana de Madrid.

28. R. Leoz, *Op. cit.*, p. 237.

diseños elaborados sobre la planta ortogonal cuadrada basada en el sistema de la escuadra, y en la planta hexagonal basada en el sistema del cartabón, donde, según Leoz, aparecían sugerencias interesantes a desarrollar en lo sucesivo. Se seguían simultáneamente otros dos trabajos paralelos al del diseño arquitectónico: el estudio de los aspectos de realización técnica con las industrias siderometalúrgicas, del vidrio, del aluminio, del plástico y del hormigón; y los diseños más adecuados de despiece que permitieran un transporte eficaz, teniendo siempre en cuenta que los materiales no debían perder sus facultades de aislamiento, impermeabilidad e insonorización. El catálogo resultante de esta experimentación sobre el tablero, nunca construida, generó diferentes combinaciones de viviendas en planta y en altura; diseño del mobiliario básico de las zonas húmedas siguiendo los criterios de sistematización; y prototipos de agrupamiento de desarrollo vertical y de diseño urbano. Es importante resaltar la insistencia de Leoz en comenzar a utilizar los ordenadores (cerebros electrónicos analógicos) y las pantallas de televisión, con el objetivo de poder visualizar mejor los resultados y acelerar todo el proceso de combinaciones²⁹. Este catálogo de prototipos de esta primera experiencia serían los que se materializarían unos pocos años más tarde en las dos únicas realizaciones de Rafael Leoz, las viviendas experimentales en Las Fronteras (Torrejón de Ardoz, Madrid)³⁰, y la construcción de la embajada española en Brasilia. Para la embajada Leoz utilizó los estudios sobre planta hexagonal, resultando un edificio de hexágonos con materiales constructivos vistos.

En definitiva, la geometría, el orden y el ritmo espacial permitían a Leoz una solución que, desde la industrialización, se acercaba al arte y aspiraba a obtener el tan deseado orden de la materia. Este fue su objetivo personal y el de la Fundación continuadora de su labor, con alguna notable experiencia en el campo de la vivienda social³¹. Las teorías de Leoz, que por su excelente base matemática y geométrica habían suscitado el entusiasmo de Le Corbusier o Prouvé, vivían sin embargo, un momento histórico que estaba cambiando, pues todas estas soluciones propuestas estaban más ligadas a un racionalismo arquitectónico en claro retroceso. Lo mismo ocurría en el terreno de la industrialización, la crisis de 1973 marcaba un punto y aparte en un mundo basado en una cuestionable idea de progreso tecnológico sin límites.

29. Leoz contó con algunos de los primeros ordenadores llegados a España, gracias a la aportación de la empresa IBM, quien entró a formar parte de la Fundación Leoz.

30. Partiendo del *módulo hele* se diseñaron las viviendas experimentales de Las Fronteras en Torrejón. Lo exiguo del encargo del INV, 218 viviendas, no permitía una auténtica experimentación en materiales y su producción industrial, limitándose a un desarrollo en planta y en altura. "218 viviendas experimentales en Torrejón de Ardoz", *Arquitectura*, nº 213, julio-agosto 1978, pp. 32-36. *Boden*, nº 17, 1978.

31. J. M. Escudero y R. Kuri, *Estrategias y criterios. Hacia una racionalización del diseño y la construcción en la vivienda social*. Fundación Banco Exterior, Madrid, 1986. También en *UIA Monograph: International competition on new technologies for social housing*. Caceres-Brighton (1987).

El estudio geométrico en los tratados de perspectiva. El tratado manuscrito del archivo de la Casa de Medina Sidonia, Sanlúcar de Barrameda, Cádiz

ANDRÉS MARTÍN PASTOR

Universidad de Sevilla. Departamento de Ingeniería Gráfica

Resumen: La presente comunicación trata de valorar la importancia del análisis geométrico en el estudio de ciertas piezas artísticas o bibliográficas, como pueden ser los tratados de perspectiva. Para ello, nos apoyamos en la propia experiencia adquirida en el desarrollo de la Tesis Doctoral, titulada: "*Artes excelencias della perspectiba, 1688*," *Estudio de un tratado inédito de perspectiva del siglo XVII*. Dicha investigación aborda el estudio de un tratado manuscrito de especial importancia por su carácter original e inédito. El estudio completo de un documento tan complejo como este hay que abordarlo de forma multidisciplinar, abriendo muchas vías de estudio que permitan interpretar el documento tanto por sí mismo, como por su relación con el contexto. En este sentido, ha sido necesario la transcripción y el estudio del texto del tratado y realizar un estudio pormenorizado de sus aspectos gráficos, desde los aspectos formales hasta los fundamentos geométricos. Hemos comprobado, a partir de nuestra investigación, que el estudio de la geometría subyacente en las construcciones gráficas nos descubre una importante vía de análisis del tratado de perspectiva, que no siempre ha recibido la suficiente importancia desde la historia del arte. El estudio geométrico se nos ofrece como una herramienta apropiada para la investigación y nos permite postular una relación de semejanza con otros tratados afines a la perspectiva, como pueden ser los de cantería, carpintería de lo blanco, gnomónica y en definitiva, todos aquellos relacionados con la arquitectura, el lenguaje gráfico y los fundamentos proyectivos.

Palabras clave: Tratadística, perspectiva, geometría, manuscrito, análisis gráfico.

Abstract: *This paper tries to assess the significance of geometric analysis in the study of certain works of art or bibliography, such as treaties of perspective. To do this, we rely on our own experience in the development of the Doctoral Thesis entitled "Artes excelencias della perspectiba, 1688". Estudio de un tratado inédito de perspectiva del siglo XVII. This investigation deals with the study of one treaty important of perspective, that it is original and unpublished.*

The complete study of a complex document like this should be approached in a multidisciplinary way, opening many avenues of study to interpret the document both itself and its connections with the context. In this regard, it has been necessary transcription and study of the treaty text and a detailed study of its graphic aspects, from the formal to the geometrical foundation.

We have found, from our research that the study of the geometry underlying the graphical constructions reveals an important means of analysis of the treaty of perspective, which has not always received sufficient importance in art history.

The geometrical study offers an appropriate tool for research and allows us to postulate a similarity to other treaties related to perspective, such as those of masonry, carpentry, gnomonic and ultimately, all those related to architecture, the graphic language and geometry.

Keywords: *Treatises, perspective, geometry, manuscript, graphic analysis*

Introducción

El presente trabajo es una aportación parcial de la Tesis Doctoral titulada: “*Artes exçelencias dela Perspectiba, 1688*” Estudio de un tratado inédito de perspectiva del siglo XVII; dirigida por el Dr. José María Gentil Baldrich, en el Departamento de Expresión Gráfica Arquitectónica de la Universidad de Sevilla y leída por el autor de esta comunicación el 2 de Octubre de 2009 en dicha Universidad.

Asímismo, esta comunicación se inscribe en el marco del Programa Nacional I+D+I “La teoría sobre la perspectiva en España (siglos XVI-XVII): origen y fuentes conceptuales-terminológicas”. Referencia: HAR2008-01636/ARTE.

El tratado de perspectiva estudiado, “*Artes exçelencias dela Perspectiba, 1688*”, localizado en el Archivo de la Fundación Casa de Medina Sidonia en Sanlúcar de Barrameda, es una obra singular debido a su carácter original y su condición de pieza manuscrita e inédita. El documento está compuesto por cuatro libros, dos de ellos inconclusos, encuadernados en un solo volumen de 96 folios, donde las construcciones gráficas se compaginan con las explicaciones literarias en forma de diálogo entre profesor y alumno. El desarrollo de la Tesis Doctoral ha sacado a la luz muchas aportaciones de este tratado al panorama de la perspectiva española del siglo XVII, como el desarrollo de los procedimientos de puesta en perspectiva de Samuel Marolois, novedosos en la España de la época dominada por la tradición Italiana; el debate sobre órdenes arquitectónicos, incorporando modelos norte-europeos; el estudio personal sobre los cuerpos estrellados de Wentzel Jamnitzer, recogidos en *Perspectiva Corporium Regularium*; el desarrollo de las sombras en perspectiva y el estudio de arquitecturas fingidas en pared y techos.

Tratadas posteriormente y con menos rigor que el anónimo autor del manuscrito.

Por todo ello, el documento que nos ocupa es de gran trascendencia ya que pone en crisis mucho de lo que se creía sobre perspectiva en el siglo XVII español. Por otra parte, el peso que ha tenido el análisis geométrico para el estudio e interpretación del documento ha sido decisivo en nuestra investigación y nos ha permitido finalmente avanzar en el conocimiento de la perspectiva y de la enseñanza de la arquitectura en el siglo XVII.

Objetivo

El objetivo de esta comunicación es valorar la importancia del estudio geométrico en los tratados de perspectiva y en otros tratados basados en el lenguaje gráfico en general y en los recursos proyectivos en particular, como los que abordan la carpintería de lo blanco, la estereotomía, la gnomónica, y otras artes vinculadas con la arquitectura y con la geometría. Para ello, nos apoyamos en la experiencia adquirida en el estudio del manuscrito objeto de la investigación y también en la experiencia de otros investigadores que han utilizado el análisis geométrico en el estudio de tratados relativos a la geometría y la arquitectura. Un ejemplo de ello lo contemplamos en el estudio del tratado de arquitectura de Hernán Ruiz II¹. El profesor D. José María

1. RUIZ, Hernán (el joven). Se edita por primera vez con un estudio crítico por NAVASCUÉS PALACIOS, Pedro, *El libro de arquitectura de Hernán Ruiz, el joven*, Madrid, E.T.S. de Arquitectura, 1974. Se realiza un segundo estudio

Gentil Baldrich, desarrolla el estudio de perspectiva de este tratado; D. José Antonio Ruiz de la Rosa, analiza las construcciones geométricas del mismo. En el campo de la estereotomía. D. Enrique Nuere Matauco interpreta el *Nuevo tratado de carpintería de lo blanco*, de Diego López de Arenas², utilizando el recurso del dibujo y el análisis geométrico, y D. José Calvo López analiza geoméricamente el manuscrito de cerramientos y trazas de montea del arquitecto baezano Ginés Martínez de Aranda³, por citar a algunos de los investigadores de nuestro país que han influido en nuestro trabajo.

Metodología

Considerando apropiada una metodología hermenéutica para este tipo de investigaciones, el análisis geométrico se concibe como un recurso más para profundizar en el complejo objeto de estudio que supone un tratado de perspectiva. En él convergen disciplinas como la historia del arte, la historia de la ciencia, la tratadística o la paleografía, al tratarse de una pieza manuscrita.

Las premisas generales del proceso de investigación se puede resumir en:

- Las partes del objeto a interpretar (investigar), deben ser analizadas desde el todo y desde las partes.
- El objeto debe ser relacionado con el contexto.
- El sujeto interpretante guarda relación con el objeto a interpretar (investigar) y mutará en virtud de las alteridades producidas en la comprensión del objeto de estudio.

Conforme a esta estructura, hemos considerado tomar una serie de planteamientos investigadores para afrontar cualquier análisis pormenorizado del documento:

- Considerar al objeto de estudio, no como algo aislado, sino dentro de un universo de relaciones que se establecen desde su contexto histórico.
- Entender la investigación como un proceso abierto. Todo debe ir sujeto a una revisión, por lo que es necesario descender hasta los detalles más menudos.
- Valorar cualquier aportación desde las distintas disciplinas, ya que supone un enriquecimiento en el conocimiento del objeto de estudio.

completo del documento, junto a una edición facsímil, por los profesores JIMÉNEZ MARTÍN, A; ÁLVAREZ MÁRQUEZ, C.; RUIZ DE LA ROSA, J.A.; PINTO PUERTO, F.S.; RAYA ROMÁN, J.M.; GENTIL BALDRICH, J.M.; SANZ SERRANO, M.J.; publicado por Fundación Sevillana de Electricidad, Sevilla, 1998.

2. LÓPEZ de ARENAS, Diego, *Breve compendio de la carpintería de lo blanco y tratado de alarifes: con la conclusión de Nicolás Tartaglia... I*, en Sevilla, Luis Estupiñán, 1633.

3. CALVO LÓPEZ, José, *Cerramientos y trazas de montea de Ginés Martínez de Aranda*

Tesis doctoral dirigida por Enrique Rabasa Díaz. Universidad Politécnica de Madrid (2000). A su vez Enrique Rabasa estudia ampliamente el estudio geométrico en el corte de cantería.

Fases del estudio del manuscrito y justificación del estudio geométrico

Primera fase de análisis del manuscrito. Se comienza estudiando los aspectos formales: tinta, caligrafía, papel, la organización de los cuadernillos, los libros que lo componen y los aspectos formales del mismo. Una primera aproximación a las ilustraciones del tratado permite conocer los temas que se abordan, comparando el tratado con otros de su época. Los autores que se citan establecen una primera acotación del contexto, punto de partida para el estudio de las obras de dichos autores y de sus coetáneos. La transcripción total del manuscrito se hace absolutamente necesaria, junto con el estudio general del contexto de la perspectiva española en el siglo XVII.

Segunda fase de análisis-contextualización. En esta fase se estudian con mayor profundidad los tratados de otros autores, citados o no por el autor del manuscrito y de posible repercusión en el tratado. El propósito es llegar a conocer con mayor profundidad las aportaciones de otros autores, así como las singularidades del tratado respecto al panorama español de la perspectiva.

Tercera fase, profundización y estudio geométrico del tratado. Entendiendo el proceso del dibujo como la herramienta de análisis por excelencia de la realidad visual, no podíamos prescindir de este recurso en el estudio de un tratado manuscrito de perspectiva. Dicho análisis va unido al estudio de la geometría inherente en sus construcciones gráficas, por ello se ha considerado necesario la reelaboración de las ilustraciones del tratado hasta llegar al nivel de profundidad deseado.

Gracias a ese proceso de reconstrucción de las imágenes y atendiendo a su vez a las indicaciones del propio autor, hemos podido constatar la concordancia entre explicación literaria y razón geométrica. También hemos podido comprender la dificultad asumida por el autor frente a algunos procedimientos proyectivos que hoy nos parecen elementales, apareciendo a veces errores geométricos, algunos fruto del despiste y otros más bien de concepto, aunque nada reprochables.

Fases del estudio geométrico

Reelaborar las ilustraciones del manuscrito siguiendo el proceso indicado por el autor del mismo.

Justificar los fundamentos geométricos inherentes a cada construcción.

Determinar la concordancia entre explicación literaria y razón geométrica de las ilustraciones.

Evidenciar, a partir de la reelaboración de las propias imágenes, el grado de proximidad del tratado con otros españoles y europeos.

Mencionar las aportaciones novedosas del autor y las singularidades geométricas del tratado.

Resultados

Debido a la imposibilidad de mostrar todos los resultados recogidos en nuestra investigación, hemos elegido algunos ejemplos significativos donde poder apreciar la importancia del análisis geométrico en el estudio del manuscrito.

● Fundamentos de la puesta en perspectiva. Método natural y método supuesto

En el primer libro del tratado se aborda el problema de los fundamentos de la puesta en perspectiva, es decir, la justificación geométrica sobre la que descansa la compleja operación de proyectar la realidad visual sobre el plano del cuadro. La tradición española sobre perspectiva del siglo XVII ha estado marcada por la influencia italiana y dominada por el tratado de Vignola-Danti⁴, que es el de más influencia ha tenido dentro de nuestras fronteras y en donde se definen las dos construcciones más usadas: la de intersección directa (prima regole) y la de los puntos de distancia (seconda regole).

El tratado de perspectiva estudiado comienza con un procedimiento distinto a éstos, de tradición francesa, basado en la obra de Samuel Marolois⁵. Dicho procedimiento, *método natural*, está basado en un pseudoabatimiento del punto de vista sobre el plano geometral (Fig.1a), como definimos a continuación.

● ● Método Natural

Construcción gráfica: se traza una recta desde el punto de vista hasta el punto a representar (proyección horizontal del rayo proyectante) y se determina la intersección con el plano del cuadro. Se realiza un abatimiento del punto de vista alrededor de la proyección horizontal del rayo principal hasta el plano geometral que llamaremos pseudoabatimiento. Desde el punto de vista pseudoabatido se traza una recta hasta el punto que se quiere representar. La intersección de esta recta sobre el cuadro determina otro punto. El segmento g-m, entre ambos puntos determina la altura sobre la línea de tierra de la representación del punto en perspectiva.

Justificación: El segmento m-n, que determina la altura del punto en perspectiva aplicando el método natural, resulta idéntico en longitud al segmento resultante de abatir el plano vertical utilizando como charnela la proyección horizontal del rayo proyectante.

Esto se demuestra en la construcción gráfica, observando la superposición de ambos procedimientos. Podemos observar como el radio de la circunferencia mn (que determina la altura de la representación del punto ml) al prolongarlo, es coincidente con el punto obtenido por el procedimiento proyectivo puro. La coincidencia de ambos procedimientos se debe a la existencia de una relación homológica entre ellos. Vemos como el Método Natural expuesto por Marolois

4. VIGNOLA, Iacomo Barrocci, *Le due regole della prospettiva pratica di M. Iacomo Barozzi da Vignola con i commentaris del R.P.M. Egnatio Dante dell ordine de Predicatori. Matematico dello Studio di Bologna*, Roma, 1644. La primera edición es de Roma, 1583.

5. Samuel MAROLOIS (H.1572-1627), Nació en Francia hacia 1572, exiliándose en Holanda junto a su padre por motivos religiosos. Fue un activo autor de obras geométricas, de perspectiva y de fortificación, a menudo incluyendo trabajos de Jan VREDEMAN DE VRIES en publicaciones diversas de muy difícil ordenación. Entre ellos se incluyen *Perspective, contenant la theorie et pratique d'icelle* / La Haya, Henrico Hondius.- 1614; *Ars perspectiva quæ continent theoriã & practicã...* / La Haya, Henricus Hondius & Johannes Janssonius.- 1615; *Oeuvres Mathematiques de [...] Traictant de la geometrie...* / Amsterdam, guillaume iasson.- 1628; 1629; 1629; 1633 ; 1633.; 1638.

es una variante proyectiva, más abstracta, de la intersección albertina de la pirámide visual con el plano del cuadro (Fig.1b).

El otro procedimiento usado por el autor del manuscrito, el *método supuesto*, está basado en directamente en la utilización de los puntos de distancia. Este procedimiento coincide sustancialmente con denominada “seconda regole” de Vignola y será con el que realice nuestro autor la mayoría de las ilustraciones por su facilidad de ejecución.

● ● Método supuesto

Para la puesta en perspectiva de un punto trazaremos dos rectas auxiliares horizontales, una frontal y otra formando 45° respecto al cuadro. Las proyecciones de dichas rectas fugarán, una al punto principal y la otra al punto de distancia, marcando en su intersección la representación perspectiva (Fig. 2a) del punto (Fig. 3).

El autor del tratado nos muestra en una única ilustración, todos los procedimientos de su puesta en perspectiva. Empleará para ello una interesante fórmula resumida donde expone los dos métodos anteriores, y explicando así la correspondencia entre ambos. (Fig. 3a). En dicha ilustración nos define la terminología empleada, que al igual que los fundamentos geométricos, derivan de la tradición parisina. (Fig. 3b).

Estudios de los cuerpos poliédricos estrellados de Wentzel Jamnitzer

En el cuarto libro del tratado se aborda el estudio de los misteriosos poliedros estrellados que encontramos en la obra de Wentzel Jamnitzer, *Perspectiva Corporium Regularium*⁶. (Fig. 4a).

La construcción de estas figuras ha sido durante largo tiempo un misterio sin resolver, ya que al autor alemán no dejó publicado la forma de crearlas ni de representarlas, presentándonos un conjunto de ilustraciones sin trazados auxiliares ni explicación literaria alguna. (Fig. 4b).

En el tratado que estudiamos se aborda la construcción de estas figuras desde la explicación literaria y desde la construcción gráfica, dejando a la vista el conjunto de trazados auxiliares, tan importantes para nuestra investigación.

El estudio geométrico realizado, justifica la concordancia entre dicha explicación literaria y la construcción gráfica, revelando la importancia de las proyecciones geométrales tanto en la generación de la figura, como en los pedestales que la sustentan (Fig.4c).

Estudio de las sombras en perspectiva

El autor del manuscrito desarrolla, por primera vez en España, el espinoso asunto de estudiar el problema de la sombra producida por un foco de luz puntual y por una fuente de luz cilíndrica,

6. JAMNITZER, Wentzel (1508-1585), *Perspectiva corporum regularium*, Nuremberg, 1568. Wenzel Jamnitzer nació en Viena hacia 1508, muriendo en Nuremberg, donde se había afincado, el 19 de diciembre de 1585. Prestigioso orfebre y fabricante de instrumentos científicos desarrolló una labor y adquirió una fama notable en el entorno de su época. El libro es una colección de láminas, sin aparato teórico explicativo, grabadas por Jost Amman.

como es la luz del sol. Para ello tomará como referencia los tratados de Marolois, Jean Dubreuil y Jean François Nicerón⁷.

Los rayos lumínicos de naturaleza cilíndrica, dependiendo de su orientación respecto al plano del cuadro, podrán representarse en perspectiva como un conjunto de rayos paralelos entre sí, o como rayos convergentes en un punto. El primer caso se nos ofrece cuando los rayos lumínicos están contenidos en un plano paralelo al plano del cuadro. En todos los demás casos, los rayos radiarán desde el punto, representación perspectiva de la dirección del infinito, origen de la fuente lumínica.

Fig.9. *Artes excelencias...*, Fol. 94.

Fig. 10.

El estudio geométrico revela que la sombra proyectada de la cruz (Fig. 5a) no deriva de una fuente de luz cilíndrica como el sol, como creemos que ha planteado de forma inexacta el autor, sino de un foco de luz puntual colocado en el plano de desvanecimiento. Nuestro autor, al concebir la luz solar como un conjunto de rayos cilíndricos y paralelos la representa igualmente paralela en su perspectiva.

Generalizando la solución del problema, podemos deducir que cualquier foco de luz puntual situado en el plano de desvanecimiento proporcionará una representación perspectiva de rayos lumínicos paralelos entre sí, tal como se observa en la Fig.11.

Conclusiones

El desarrollo del estudio geométrico ha sido una fase imprescindible para poder avanzar en el conocimiento del manuscrito. Con ella se ha verificado la eficacia de los diferentes procedimientos enunciados de puesta en perspectiva y se ha llegado a conocer más a fondo los aspectos novedosos del manuscrito, sus singularidades y su relación con otras corrientes europeas.

La profundidad del estudio geométrico y su capacidad de interpretación, estará relacionada a su vez, con el conocimiento del propio documento y del contexto donde se ubica.

El proceso de dibujo es una poderosa herramienta de análisis de la que no podemos prescindir en estas tareas de investigación.

7. DUBREUIL, Jean (1602-1670), *La perspective pratique nécessaire à tous peintres, graveurs, sculpteurs...et autres se servant du dessin*, París, 1642, 1647, 1649. NICERON, J. François (1613-1646), *Thaumaturgus opticus seu admiranda optice, catoptrices, dioptrices, pars prima*. París, 1663, (edición póstuma, primeras versiones en 1646 y 1638).

El estudio geométrico en los tratados de perspectiva

El tratado manuscrito del Archivo de la Casa de Medina Sidonia, Sanlúcar de Barrameda, Cádiz

Andrés Martín Pastor archiamp@us.es
 Universidad de Sevilla. Departamento de Ingeniería Gráfica

INTRODUCCIÓN

El presente trabajo es una aportación parcial de la Tesis Doctoral titulada: "Años excelencia de la Perspectiva, 1688" *Estudio de un tratado inédito de perspectiva del siglo XVII*, dirigida por el Dr. José María Gentil Baldrich, en el Departamento de Expresión Gráfica Arquitectónica y dada por el autor en esta comunicación el 2 de Octubre de 2009 en la Universidad de Sevilla. Asimismo, esta comunicación/póster se inscribe en el marco del Programa Nacional "1-D", "La teoría sobre la perspectiva en España (siglos XVI-XVIII): origen y fuentes conceptuales-terminológicas", HAR2009-01670/ARTE.

OBJETIVOS

Valorar la importancia de un estudio geométrico en los tratados de perspectiva y en otros tratados basados en el lenguaje gráfico en general y en los tratados proyectivos en particular, como puede ser la carpintería de lo blanco, la estereotomía y la geométrica, entre otras. Para ello, vamos a estudiar el caso del manuscrito "Años excelencia de la Perspectiva, 1688" hallado en el Archivo de la Fundación Casa de Medina Sidonia en Sanlúcar de Barrameda, Cádiz.

METODOLOGÍA

Considerando apropiada una metodología hermenéutica en este tipo de investigaciones, el análisis geométrico se concibe como un recorrido más para profundizar en el complejo objeto de estudio que supone un tratado de perspectiva. En el convergen disciplinas como la historia del arte, la historia de la ciencia, la traductología o la palatografía, ya el caso de tratarse de una pieza manuscrita. Cualquier aportación desde las distintas disciplinas supone un enriquecimiento en el conocimiento total del objeto de estudio.

FASES DEL ESTUDIO GEOMÉTRICO

Reelaborar las ilustraciones del manuscrito siguiendo el proceso indicado por el autor del mismo. Justificar los fundamentos geométricos inherentes a cada construcción. Determinar la concordancia entre explicación literaria y razón geométrica de las ilustraciones. Evidenciar, a partir de la reelaboración de las propias imágenes, el grado de proximidad del tratado con otros españoles y europeos. Mencionar las aportaciones novedosas del autor y las singularidades geométricas del tratado.

RESULTADOS

Hemos obtenido algunos de los resultados más significativos de nuestra investigación. Estos quedan expuestos en las ilustraciones y supone el conjunto de aportaciones, derivadas del estudio geométrico, en el conocimiento del tratado objeto de estudio.

CONCLUSIONES

El estudio de un tratado de perspectiva va unido al estudio de la geometría inherente en sus construcciones gráficas. La profundidad del estudio geométrico y la capacidad de interpretación que esto aporta, estará relacionada con el conocimiento del propio documento y del contexto donde se ubica. El proceso de dibujo es una poderosa herramienta de análisis de la que podemos prescindir en tareas de investigación de esta naturaleza.

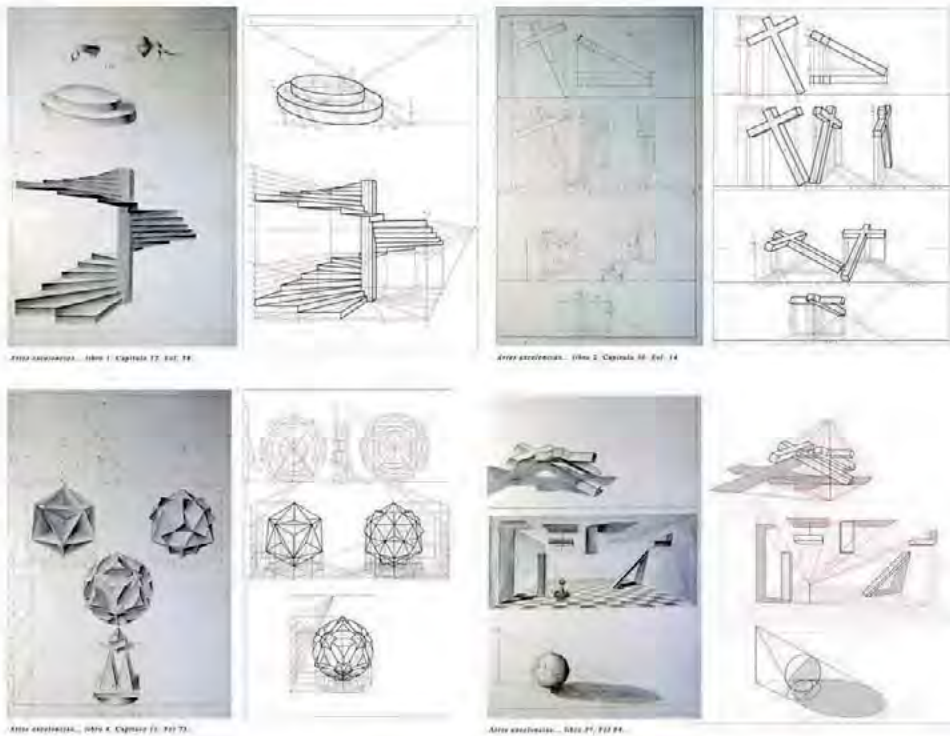


Fig. 1. MAROLOIS, Samuel, *Opticae sive Perspectiva*, Lám XXVIII.



Fig. 1.a. MAROLOIS, Samuel,
Opticae sive Perspectiva, Lám XXVIII

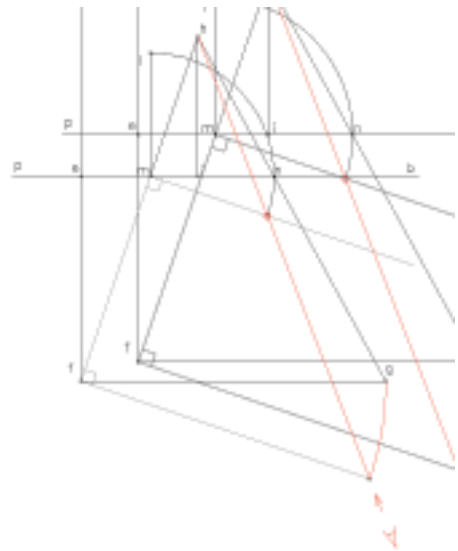


Fig. 1.b. Justificación gráfica del denominado
método natural

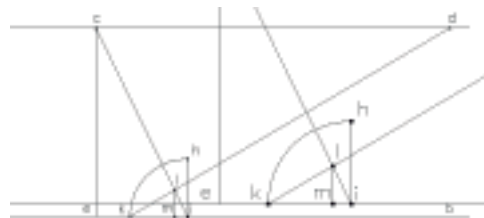


Fig. 2.a. Desarrollo gráfico del denominado *método supuesto*.

1972

MIRANDO A CLÍO. EL ARTE ESPAÑOL ESPEJO DE SU HISTORIA
El estudio geométrico en los tratados de perspectiva. El tratado manuscrito del archivo de la Casa de
Medina Sidonia, Sanlúcar de Barrameda, Cádiz
Andrés Martín Pastor



Fig. 3.a. *Artes excelencias...*, Fol. 7.

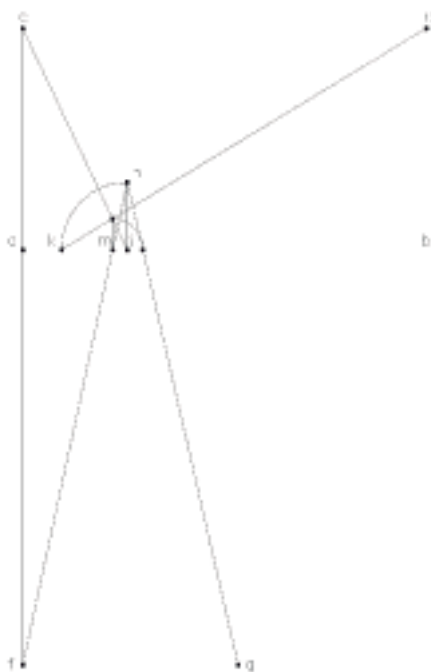


Fig. 3.b. Justificación gráfica de la correspondencia entre los dos métodos anteriores

1973

MIRANDO A CLÍO. EL ARTE ESPAÑOL ESPEJO DE SU HISTORIA
El estudio geométrico en los tratados de perspectiva. El tratado manuscrito del archivo de la Casa de
Medina Sidonia, Sanlúcar de Barrameda, Cádiz
Andrés Martín Pastor

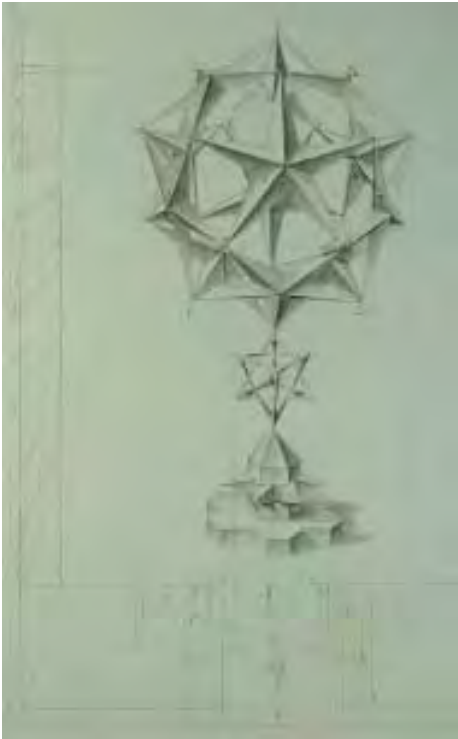


Fig. 4.a. *Artes excelencias...*, Capítulo 10, Fol. 72.

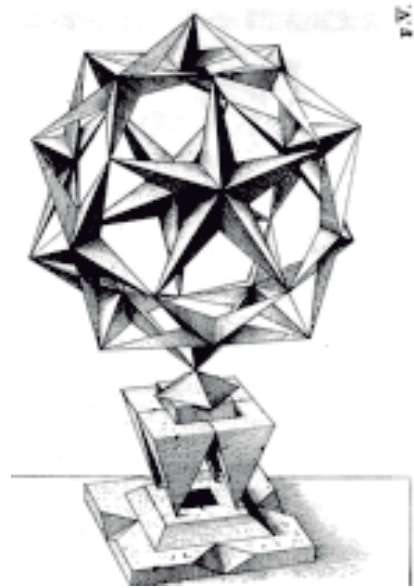


Fig. 4.b. JAMNITZER, Wentzel,
Perspectiva corporum regularium,
Ilustración A E III (2).

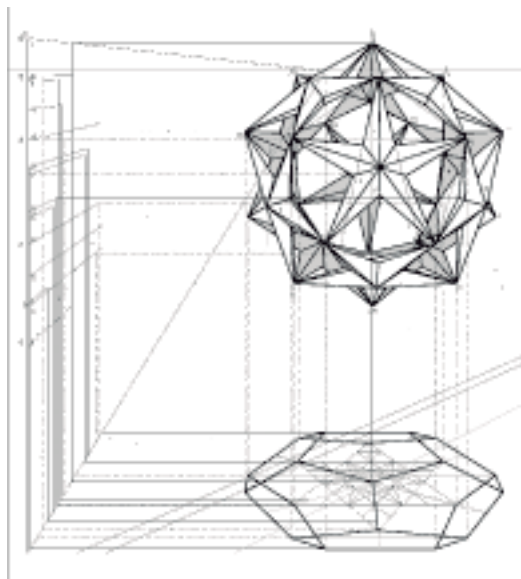


Fig. 4.c. Desarrollo geométrico del poliedro
de *Artes excelencias...* recogido en Fol. 72.

1974

MIRANDO A CLÍO. EL ARTE ESPAÑOL ESPEJO DE SU HISTORIA
El estudio geométrico en los tratados de perspectiva. El tratado manuscrito del archivo de la Casa de
Medina Sidonia, Sanlúcar de Barrameda, Cádiz
Andrés Martín Pastor



Fig. 5.a. *Artes excelencias...*, Fol. 94.

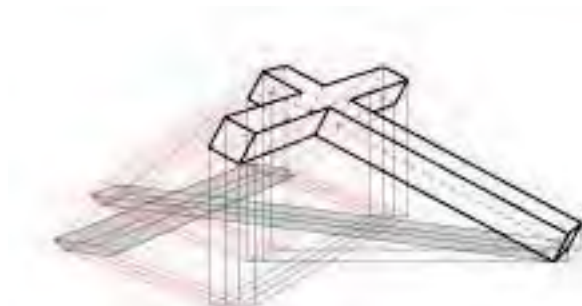


Fig. 5.b. Desarrollo geométrico de la ilustración de *Artes excelencias...* Fol. 94

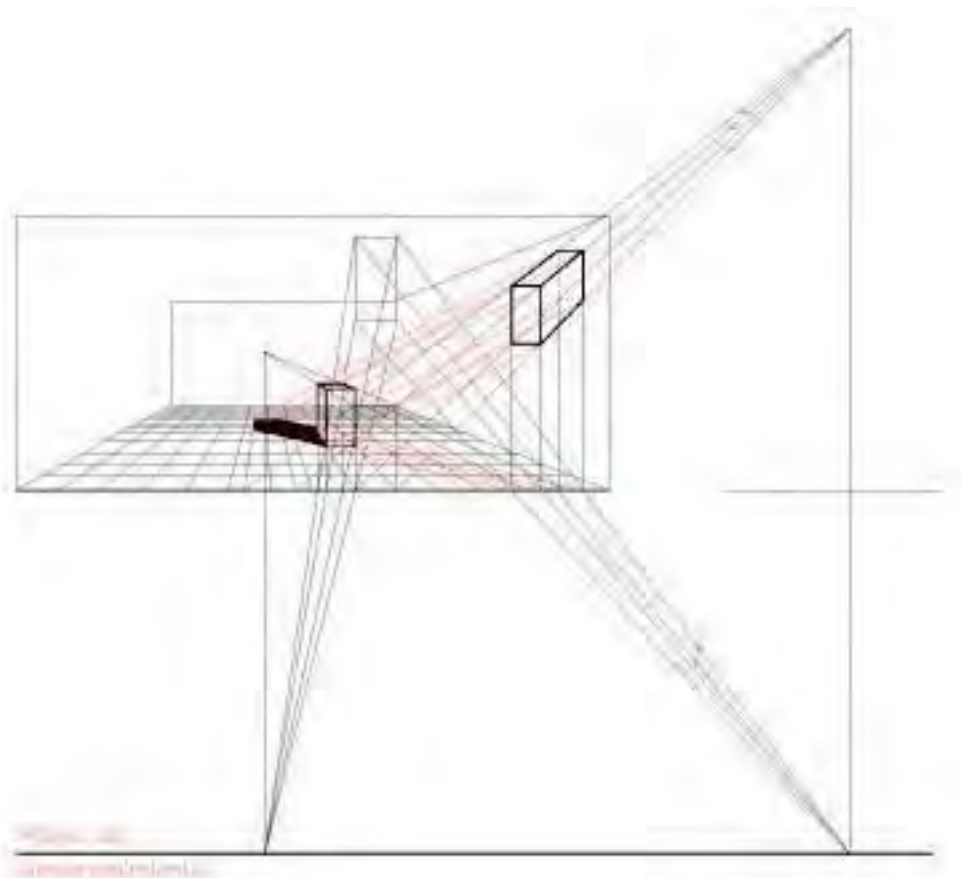


Fig. 6. Demostración gráfica de la colocación del foco de luz que proporciona, en la representación perspectiva, rayos lumínicos paralelos entre sí

Visiones de un templo medieval. La arquitectura románica de la Catedral de Santiago y la historiografía ilustrada y decimonónica¹

IRENE MERA ÁLVAREZ
Universidad de Vigo

Resumen: El estatus alcanzado por la catedral de Santiago como obra maestra del arte románico se enmarca dentro de un proceso de revalorización de los estilos medievales que se inicia en el siglo XVIII y llega a su culmen en el XIX. Los textos historiográficos que se suceden a lo largo de estas dos centurias conjeturan acerca del proyecto primitivo de la iglesia y de su progresión constructiva. Estos testimonios historiográficos aportan una particular visión del edificio románico y encuentran en las plantas y otros dibujos de los que se acompañan el apoyo visual necesario para la ilustración de sus propuestas.

Palabras clave: Catedral de Santiago de Compostela, Románico, historiografía, literatura artística, historiadores del arte.

Abstract: *The status achieved by the cathedral of Santiago as a masterwork of Romanic art is placed into a process of appreciation of the medieval styles which starts in the 18th century and reaches the top in the 19th. The historiographic texts that follow each other during these two centuries conjecture about the primitive project of the church and its constructive progress. These historiographic works contribute to create a particular vision of the Romanic building and find in the plants and other drawings that accompanied the texts the necessary visual support to illustrate their proposals.*

Keywords: *Cathedral of Santiago de Compostela, Romanic art, historiography, artistic literature, art historians.*

Desde sus mismos orígenes la catedral de Santiago ha sido objeto de un sinfín de descripciones de variada extensión, detalle y calidad, bien insertas en libros de viaje por ser Compostela meta de la peregrinación jacobea, bien en obras de tipo apologético, en defensa de su carácter de mausoleo apostólico o en relación con la espinosa cuestión de la renta del Voto. Sin embargo hubo que esperar hasta los siglos XVIII y XIX para que la basílica contase con estudios monográficos que se ocuparon de trazar su progresión constructiva y de explicar sus características artísticas, marcando con ello un nuevo rumbo en la historiografía del templo. De esta forma, al amparo de fenómenos propiamente contemporáneos como son el creciente interés hacia la Historia, el desarrollo de la Historia del Arte como disciplina científica y la revalorización de los

1. El presente trabajo se enmarca dentro del proyecto de investigación "Planos y dibujos de arquitectura y urbanismo. Galicia y el siglo XIX (1834-1868)", (2009-2011. Ref. HAR2008-00822).

estilos medievales, los autores aventuran en estos textos su particular visión del templo románico, conjeturan acerca de su fisonomía y juzgan sus elementos.

Inauguran esta etapa historiográfica las obras de dos eclesiásticos, la del canónigo de la catedral Antonio de Riobóo y Seixas, *Análisis histórica-chronológica de la primitiva erección, progressos y diversas reedificaciones de la Santa Iglesia de Santiago* publicada en 1747² y el *Ensayo de disertación histórica sobre la iglesia de Santiago de Compostela*, manuscrito datado en 1768 que debemos al fraile benedictino y bibliotecario de San Martín Pinario, Bernardo Foyo y que no llegó nunca a ser publicado³. Aunque separadas por poco más de veinte años considero que las dos encajan en un estadio previo al cientifismo ilustrado, pues si bien tienen a gala el manejo de una bibliografía más o menos abundante, así como el empleo de fuentes documentales diversas, incluidas inscripciones y otros restos materiales, lo cierto es que su espíritu crítico es limitado y sus interpretaciones están sujetas al objetivo real que persiguen sus estudios: Riobóo se empeña en demostrar la antigüedad del templo en relación con el privilegio ramirense y el voto de las cien doncellas, para con ello acallar el cuestionamiento que se hace de estos asuntos⁴, mientras que Foyo pretende ennoblecer a su orden al señalar la íntima vinculación que en origen unió a los monjes benedictinos con el culto jacobeo.

El opúsculo de Riobóo es, como bien refleja su título, una relación cronológica que recorre la historia constructiva del edificio, y en la que el erudito se concentra en probar datos históricos pero, salvo contadas excepciones, renuncia a realizar juicios estéticos sobre lo que describe. Lo que define su visión historiográfica es el valor de antigüedad y continuidad material de la iglesia compostelana, ya que considera que el templo se ha ido renovando a través de sucesivas reedificaciones, desde un primerísimo oratorio que los discípulos de Santiago levantaron sobre la tumba apostólica hasta la mismísima fábrica actual⁵, que es por cierto el resultado de la última de las restauraciones a las que fue sometida la iglesia, a causa según el canónigo de la ruina en que la dejó el ataque de Almanzor, integrándose los vestigios de la basílica de Alfonso III en la nueva construcción⁶. Por lo demás, decir que Riobóo no clasifica estilísticamente ninguno de

2. Es probable que exista otra edición anterior fechada en 1742 y que en 1747 haya sido corregida y ampliada, vid. J. Vázquez Castro, "Castillos en el aire. El cimborrio gótico de la catedral compostelana", *Quintana*, 8, 2009, p. 246.

3. Se conserva un ejemplar en la Biblioteca Xeral de la Universidad de Santiago de Compostela (BXUSC) -Ms 71- y otro en el Archivo de la Catedral de Santiago (ACS). P. Pita Galán, *El manuscrito de fray Bernardo Foyo y el plano de fray Plácido Caamiña (1768)*, Santiago de Compostela, 2007: incluye edición anotada del texto de Foyo y facsímil del mismo.

4. En concreto surge como respuesta a las "Advertencias de la Historia del P. Juan de Mariana", 1746, obra del Marqués de Mondéjar.

5. "De todo lo aquí historiado, consta suficientemente, que ni la fábrica del Rey D. Alonso el Casto, la del Magno, ni las ulteriores Reedificaciones han sido total construcción del antiguo Apostólico Templo de SANTIAGO, si sólo extensión de su primitiva Capilla, erigida por los Discípulos del Santo", A. de Riobóo y Seixas, *Análisis histórica-chronológica de la primitiva erección, progressos y diversas reedificaciones de la Santa Iglesia de Santiago*, Santiago, 1747, p. 31.

6. Véase *idem*, pp. 21-23. En esta cuestión admite seguir a Mauro Castellá Ferrer, cuya opinión cita en p. 22.

los períodos medievales, y si bien por el momento se desconocen quienes fueron los maestros que estuvieron a cargo de las obras del templo, sorprende que obvie el nombre de Mateo cuando menciona el Pórtico -“la vistosa representación de ambos testamentos, llamado vulgarmente la Gloria”- a pesar de hacer referencia a la inscripción de los dinteles en la que se recoge que fue el *MAGISTRVM MATHEVM* el responsable de su colocación⁷.

En cuanto al manuscrito de Foyo a pesar de adoptar la apariencia de una historia de la sede compostelana lo que pretende realmente, como ya se adelantó, es subrayar el papel que la comunidad de monjes jugó en los orígenes del culto jacobeo⁸. Con este fin describe cómo era el *Locus Sancti Iacobi* en sus primeros tiempos -estamos ante el primer intento gallego de reconstruir un conjunto monumental desaparecido⁹- y su más arriesgada propuesta consiste en defender la existencia de una sola iglesia que contaba con dos niveles: un templo subterráneo, donde se custodiaba el sepulcro apostólico y que estaría dedicado a Santiago, y sobre él una iglesia dedicada al Salvador que comunicaba directamente con las dependencias cenobíticas de Antealtares puesto que compaginaba el carácter martirial con las funciones monásticas. Para facilitar la comprensión de una hipótesis tan poco usual el texto se acompañaba de un plano realizado por fray Plácido Caamiña que plasmaba la forma y disposición arquitectónica del *locus* tal y como lo concebía Foyo¹⁰ [Fig. 1]. La importancia de la imagen como apoyo fundamental para la historia del arte comienza a ser cada vez más frecuente a partir de la segunda mitad del siglo XVIII y en el caso de la historiografía artística de la catedral, cabe indicar que el plano de Caamiña inaugura una serie de planimetrías del edificio que desde este momento se convierten en elemento indispensable para el estudio arquitectónico del monumento.

Respecto al templo primitivo dedicado al Salvador, la recreación que se propone adopta la planta cruciforme, repitiendo pues el esquema de la fábrica románica y confiere a la cabecera una exagerada profundidad al hacerla coincidir con las dimensiones de la actual capilla mayor¹¹. Esta imitación del diseño románico se explica por el desconocimiento que tanto Foyo como Caamiña tienen de la arquitectura prerrománica¹², pero también es posible pensar que tenga que ver con esa idea que planteaba Riobóo respecto a la de continuidad del plan arquitectónico en

7. Id., p. 26. Además la autoría de Mateo ya la menciona M. Castellá Ferrer, *Historia del Apóstol de Iesus Christo Santiago Zebedeo Patrón de las Españas*, Santiago de Compostela, edición facsimilar 2000 (1ª ed. Madrid, 1610), Lib. III, fol. 324.

8. En opinión de P. Pita Galán, op. cit., 17 tratando quizás de lograr con esta apariencia una mayor divulgación en caso de publicación.

9. Idem, p. 73.

10. A. Vigo Trasancos, *La catedral de Santiago y la Ilustración. Proyecto clásico y memoria histórica (1757-1808)*, Santiago de Compostela, 1999, p. 38: da cuenta de la valía del plano y entre otros datos indica su autoría. Consúltese el estudio pormenorizado del plano en P. Pita Galán, op. cit., p. 32-71. El plano se conserva en la BXUSC, incluido en el manuscrito de Foyo (Ms 71).

11. Así lo expresa el propio Foyo, P. Pita Galán, op. cit. p. 39, n. 148.

12. Idem, p. 40.

las sucesivas reedificaciones del templo. En todo caso Foyo es consciente de las diferencias que la envergadura de la nueva fábrica románica marca respecto a las restauraciones precedentes y las consecuencias que una construcción de esas dimensiones tiene para todo el lugar santo pues era “tan basto que para su edificación se hacía preciso derribar gran parte del monasterio de Ante-Altars, a que añadía dar nueva traza y forma a lo interior de la yglesia”¹³.

Conforme nos acercamos hacia las décadas finales del siglo XVIII cada vez son más los autores que imbuidos por la sensibilidad que la Ilustración muestra hacia el pasado, promueven con sus estudios la revalorización de lo medieval. No obstante hay que decir que por lo general se trata de escritos orientados hacia el Gótico y que en ellos el Románico carece de entidad propia como estilo, es decir que o bien entendían los edificios de los siglos XI y XII como pertenecientes a un estadio primitivo del Gótico, o bien los emparentaban con manifestaciones arquitectónicas anteriores consideradas de raíz bárbara y aspecto toscó¹⁴. A esto hay que añadir la escasa atención que recibió de estos eruditos la basílica compostelana¹⁵, pues ni Ponz, Jovellanos o Bosarte la nombran; Llaguno sí hace una breve referencia a su historia constructiva y descripción presentándola como uno de los templos más suntuosos de su tiempo, eso sí dentro de la pesadez y oscuridad que caracteriza a lo que llama Gótico Antiguo¹⁶; y ya algo más tarde Ceán, en 1800, hace una valoración del Pórtico de la Gloria y de su artífice el Maestro Mateo¹⁷.

Con este panorama cobra aún más importancia el plano de Miguel Ferro Caaveiro fechado en 1794 [Fig. 2] y que acompañaba al proyecto de reforma de la cabecera de la iglesia que había encargado el arzobispo Malvar¹⁸. En él nuestro arquitecto, haciendo las veces de historiador, propone una reconstrucción hipotética de la catedral románica, la primera de cuantas en el futuro ocuparán a los estudiosos del santuario, que no cabe duda implica el reconocimiento de la calidad del plan originario y por extensión de la catedral como monumento artístico¹⁹. De hecho Caaveiro no duda en afirmar que es “una de las mejores i más correctas obras en su línea”, sin que en ningún caso llegue a adscribirla a un estilo artístico concreto, sino que tan sólo la ubica entre las

13. Id., p. 97.

14. Vid. J. E. García Melero, “La visión del Románico en la historiografía española del «Neoclasicismo romántico»”, *Revista de la Facultad de Geografía e Historia*, 2, 1988, 139-186.

15. A. Vigo Trasancos, op. cit., pp. 123 y 155, n. 327.

16. E. Llaguno y Amirola, *Noticias de los arquitectos y arquitectura de España desde su Restauración, ilustradas y acrecentadas con notas, adiciones y documentos por Juan Agustín Ceán-Bermúdez*, I, Madrid, edición facsimilar 1977 (1ª ed. 1829), pp. 31, 32.

17. J. A. Ceán Bermúdez, *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, 3, Madrid, 1800, p. 97, consultado en *Arte Español: Proyecto Diccionario Ceán Bermúdez*. Dirección URL: <http://www.ceanbermudez.es> [14/09/2010]

18. El álbum que custodia el ACS contiene cuatro planos, éste que recrea el plan románico, otra planta de la catedral con su estado en 1794 y otros dos que corresponden al proyecto de reforma de la cabecera. Sobre la génesis y desarrollo de este proyecto frustrado véase A. Vigo Trasancos, op. cit., pp. 113-158.

19. Idem, p. 120.

cronologías extremas de los reinados de Alfonso III y Fernando II, inicio y fin de su edificación²⁰, insistiendo con ello en esa concepción de continuismo edilicio que ya hemos visto. Sin embargo, deja constancia gráfica de la preexistencia de una primera iglesia, “echa a espensas del Rey dn. Alfonso el Casto” que es sin duda deudora de las ideas de Foyo plasmadas en el plano de Caamiña²¹.

La recreación de la planta románica es una representación rigurosa y detallada en la que Caaveiro avanza interesantes propuestas al mismo tiempo que revela las limitaciones propias de su tiempo en cuanto al conocimiento del arte románico y del pasado arquitectónico de la basílica²². Entre sus logros figura sin duda la reconstrucción de la cabecera con sus capillas absidiales, a pesar de algunas inexactitudes que comete; desde luego también es notable la disposición de las torres de planta circular flanqueando las portadas norte, sur y oeste, aunque precisamente sólo se hayan conservado los cuerpos inferiores de las de esta última fachada y sean cuadrangulares y no cilíndricas²³. En cuanto a las capillas del crucero llama la atención que solamente incluya las dos de los extremos, pero es que aquí la desfiguración del plan medieval era casi completa al conservarse tan sólo la capilla del extremo norte, originariamente dedicada a San Nicolás y convertida ya entonces en pasaje hacia la Corticela.

El diseño se completa con una sección interior y un alzado del exterior de la basílica combinados en una misma representación. La articulación del interior no debió plantear mayores problemas pues como el mismo arquitecto admite “se conserva sin mutación, que pueda alterar su primitiva velleza”²⁴; por estas razones de conservación ya en su día le pareció sorprendente a Vigo Trasancos que representase el cascarón del presbiterio sin vano alguno y además surcado de nervios²⁵. Por último debe mencionarse su curiosa propuesta para la fachada occidental con una estructura que recuerda a la portada de Platerías, si bien la de Caaveiro resulta más disciplinada en su organización y más armoniosa en sus proporciones. Y es que el arquitecto no puede desprenderse de su bagaje clasicista²⁶ por eso no nos extraña que el remate superior recuerde más a un frontón clásico que a un piñón medieval o que junto a los vanos abocinados, el rosetón y las columnas entorchadas convivan pináculos, balaustradas, acroteras y hasta volutas enroscadas.

No va a ser hasta bien entrado el siglo XIX cuando el Románico alcance la definición que la erudición dieciochesca leegó. Esta especificidad avanza de la mano de pioneras sistematizacio-

20. Leyenda del Plano 1º, cit. desde id., p. 195.

21. Señalado con las letras EFGHIJLM, *Ibidem*. Con toda probabilidad Ferro Caaveiro debió conocer el plano de Caamiña, P. Pita Galán, op. cit. pp. 44, 45.

22. Puede encontrarse un estudio pormenorizado en Vigo Trasancos, op. cit., pp. 121-127.

23. La apuesta por las torres cilíndricas puede deberse a que Caaveiro pudo haberlas conocido así en la fachada de la Azabachería antes de su derribo, mientras que en lo que respecta a las torres del Obradoiro es probable que las viese enteramente como obra moderna, *idem*, pp. 125, 126 y n. 346.

24. Leyenda del Plano 1º, cit. desde *Id.*, p. 195.

25. *Id.*, p. 126.

26. *Id.*, 127 refiere las citas clásicas de la reconstrucción conjetural de Caaveiro.

nes del arte medieval como la de José Caveda²⁷ que significa además la puesta al día respecto a la historiografía medievalista europea²⁸. Con todo, va a ser un autor inglés quien haga merecido sitio en la historia del arte universal a la catedral románica y muy especialmente - a su desde entonces célebre Pórtico de la Gloria.

En *Some Account of Gothic Architecture in Spain*²⁹ el arquitecto y erudito inglés George Edmund Street dedica un capítulo a la ciudad de Santiago donde se ocupa casi en exclusiva de la catedral y pese al tradicional formato de libro de viaje que emplea, lo cierto es que es un estudio preciso en tecnicismos, bien documentado aunque crítico con las fuentes, y cuyo método interpretativo comprende la observación in situ de los vestigios y su confrontación con otras manifestaciones de la arquitectura medieval europea, de la cual posee un hondo conocimiento. De hecho el rasgo que mejor define la visión de Street creo que es este concepto integrador de la arquitectura medieval, conformada por una red de modelos, préstamos e influencias de la que nuestra catedral es parte. En este sentido puede entenderse que al afirmar que la de Compostela es copia exacta de Saint Sernin de Toulouse y emparentarla por ello con la escuela francesa de Auvernia, lejos de desinteresarse por nuestro monumento, se vea por el contrario aún más atraído en probar este supuesto, de tal modo que prácticamente toda la descripción y el análisis que realiza sea una constante comparativa de los dos edificios.

Con independencia de la filiación gala encuentra digno de admiración el transepto, por su amplitud y por su estado de conservación casi intacto. La cripta, tradicionalmente denominada "Catedral Vieja" es otra de las partes del edificio que más aprecia³⁰ hasta el punto de desconcertarle, lo cual no impide que con todo acierto sea el primero en atribuirle a Mateo y en comprender cómo su existencia se subordina al Pórtico³¹. Por último es de sobra conocido que fue el Pórtico de la Gloria³² objeto de sus halagos más generosos, así que avalado por una dilatada experiencia puede reconocer con rotundidad que se encuentra ante una de las mayores glorias del arte cristiano³³. Más allá de lo que es su valoración de la obra mateana me interesa ahora destacar los

27. J. Caveda, *Ensayo histórico sobre los géneros de arquitectura empleados en España desde la dominación romana hasta nuestros días*, Madrid, 1848.

28. Así lo expresa J. E. García Melero, op. cit. pp. 170, 171.

29. G. E. Street, *Some Account of Gothic Architecture in Spain*, Londres 1869 (1ª ed. 1865). El título resulta equivoco, pues abarca más estilos que el gótico y más artes que la arquitectura, M. Mateo Sevilla, *La visión británica del arte medieval cristiano en España (siglos XVIII y XIX)*, Tesis doctoral, S. Moralejo Álvarez (dir.), Universidad de Santiago de Compostela - Depto. Historia del Arte, 1993, 463.

30. Incluye un dibujo de su interior y recoge su planta individualizada en la planimetría que hace de la catedral, Idem, pp. 147 y 158.

31. Ya en el siglo XX, su hipótesis la corroborarán historiadores como Lampérez o Lambert, S. Moralejo Álvarez, "Notas para unha revisión da obra de K. J. Conant", en K. J. Conant, *Arquitectura románica da catedral de Santiago de Compostela*, Santiago, 1983 (1ª ed. 1926), p. 112.

32. Véase M. Mateo Sevilla, *El Pórtico de la Gloria en la Inglaterra Victoriana. La invención de una obra maestra*, Santiago, 1991, especialmente pp. 33-45.

33. "On the whole, with no small experience to warrant my speaking, and yet with a due sense of the rashness of too general approval, I cannot avoid pronouncing this effort of master Matthew's at Santiago to be one of the greatest glories of Christian art", G. E. Street, op. cit., p. 153.

interrogantes que Street deja abiertos sobre la fachada occidental como cuál pudo haber sido la conexión del Pórtico con el exterior, si es que contó con puertas de cierre o por el contrario permaneció abierto, como se inclina a pensar el propio autor, o si existía alguna comunicación que desde el exterior permitiese el acceso directo a la iglesia sin bloquear la entrada a la cripta.

Por lo demás no pueden dejar de mencionarse los magníficos grabados que a partir de dibujos del propio Street ilustran el capítulo. Entre éstos no podía faltar la inevitable planta del edificio que en este caso recoge la evolución cronológica del santuario a través de distintos entramados [Fig. 3], pudiéndose considerar precursora de la que hará Conant en 1924. De sus errores y omisiones podemos responsabilizar al escaso tiempo que tuvo para el examen de la edificación³⁴; en la cabecera cae en las mismas incorrecciones que Caaveiro, y aunque reconstruye las capillas desaparecidas del crucero, ignora por completo las torres del antiguo plan, de las que no tenía pista alguna, con excepción de las dos de planta cuadrangular de la fachada occidental en las que advierte la antigüedad de sus cuerpos inferiores. Por otro lado incide en la peculiar alternancia de los pilares de la nave mayor mediante una sección en detalle y no olvida incluir una planta individualizada de la cripta que tanto había llamado su atención.

No es difícil entender que a diferencia de Street muchos historiadores, sobre todo los autóctonos, encontrasen en esa subordinación de Santiago a Toulouse un rasgo desmerecedor, hasta tal punto que demostrar la originalidad y la singularidad del santuario gallego se va a erigir en uno de los pilares que sustentan la historiografía catedralicia finisecular. Tan sólo un año después de que viese la luz la obra del inglés, Villaamil y Castro publica la *Descripción histórico-artístico-arqueológica de la catedral de Santiago*³⁵ y ya entonces defiende la originalidad de nuestra catedral frente a modelos foráneos afirmando con rotundidad que “ni tiene rival la compostelana por su aspecto, estilo y distribución, ni se encuentra ninguna semejante a ella”³⁶. Esta exhaustiva guía posee una eminente vocación didáctica con el fin de hacer más comprensible el edificio. De ahí que se enriquezca con una clasificación de los estilos arquitectónicos del templo empleando las nomenclaturas actualizadas de “Románico” o “Romano-bizantino” para definir las creaciones de los siglos XI y XII. También el apoyo visual contribuye a un mejor entendimiento del conjunto, aunque solamente incluya una planta del estado actual de la basílica, de escasa calidad por su imprecisión y carente de valor en cuanto a la recreación del plan románico³⁷, y un mucho más interesante grabado del Pórtico al que corresponde una detallada identificación iconográfica. Tiene además el mérito de emplear, que yo sepa por primera vez, informaciones procedentes de

34. Suple esta brevedad con una pericia y exactitud asombrosa para el esbozo de las plantas, M. MATEO Sevilla, *La visión ...*, op. cit. p. 470 y n. 66

35. Se publica en 1866 y Villaamil recomienda en el prólogo la obra de Street, J. Villaamil y Castro, *Descripción histórico-artístico-arqueológica de la catedral de Santiago*, Lugo, 1866, s. p.

36. *Idem*, p. 54.

37. Ultimándose la publicación tuvo noticia de la existencia de los planos de Caaveiro, pero ni pudo consultarlos ni aprovechar su contenido que admite le habría sido tremendamente útil por su detalle y exactitud, *id.*, p. 31 y n. 1.

un manuscrito titulado *Argumentum Beati Calixti Papae*³⁸, que no es otro que el famoso Libro V del *Liber Sancti Iacobi*. No obstante creo que Villaamil no supo sacar todo el provecho que esta fuente de incalculable interés ofrecía, pasando por alto datos tan importantes como los nombres de los maestros que dirigieron la empresa románica.

Unos años más tarde Zepedano³⁹, que tuvo acceso a una rica y variada documentación gracias a su condición de canónigo de la catedral, acrecienta de forma considerable las informaciones históricas acerca del templo e ilustra su descripción con dibujos históricos de enorme valor historiográfico⁴⁰. En contrapartida creo que el autor encuentra verdaderas dificultades a la hora de abordar descripciones artísticas, elaborar interpretaciones coherentes o emitir juicios de valor personales; de ahí que de forma insistente supla esta deficiencia con la cita literal de pasajes del libro V del Calixtino traducidos al castellano⁴¹, toda una primicia que entre otras cosas le permite dar los nombres de los maestros Bernardo y Roberto que estuvieron a cargo de la dirección de las obras⁴².

Pero la obra que de forma definitiva estará a la altura de la significación histórica de la sede y de la categoría monumental del edificio es la enciclopédica *Historia* de López Ferreiro en la que el canónigo recorre puntualmente la larga vida del santuario desde sus orígenes hasta el siglo XIX⁴³. El capítulo que dedica al estudio de la obra románica, está orientado casi en su totalidad a demostrar las particularidades de su estilo, a defender su independencia respecto de la escuela de Auvernia y a refutar la primacía de Saint Sernin. Y todo este discurso lo desarrolla con una metodología rigurosa, basada en un sólido conocimiento de la arquitectura cristiana y apoyada en una bibliografía actualizada donde abundan las referencias a la historiografía francesa, pues no en vano estamos ante una de las personalidades más doctas del panorama cultural gallego del siglo XIX.

Junto a esta defensa de la originalidad compostelana, objetivo fundamental que como digo no pierde de vista en toda la exploración que hace de la edificación, me parece oportuno mencionar otros aspectos relevantes en su visión del templo románico. Creo que en este sentido es clave la lectura detenida y a conciencia que tuvo que hacer de la descripción de Aymerico, frente al tímido empleo que de ella habían hecho Villaamil y Zepedano, aún reconociéndole ambos una gran valía histórica y documental. Y es que gracias a esta lectura López Ferreiro especula sobre la simbología del templo y se aproxima a la fisonomía que en su tiempo debió tener la

38. Id., p. 20 y ss. Parece haberlo consultado en la Real Academia de la Historia.

39. J. M. Zepedano y Carnero, *Historia y descripción arqueológica de la Basílica Compostelana*, Lugo, 1870.

40. Por ejemplo dos de los dibujos seiscentistas de Vega y Verdugo, una copia decimonónica del plano de Caamiña que acompañaba el ensayo de Foyo o el alzado interior y exterior de la catedral románica de Caaveiro.

41. Como apéndice documental incluye el texto latino, idem, pp. 326-349.

42. Id., p. 57

43. A. López Ferreiro, *Historia de la Santa Apostólica Metropolitana Iglesia de Santiago de Compostela*, 11 v., Santiago, 1898-1911.

fábrica románica como hasta entonces nadie lo había hecho. Por ejemplo puede así incidir en el antropomorfismo de la planta de cruz latina, en su significación espiritual y en las armoniosas proporciones que este canon confiere a la iglesia; o también verificar la existencia de nueve torres, incluyendo la que se eleva sobre el crucero -octogonal y horadada de ventanas-. Pero es sobre todo en la descripción de las portadas que el Calixtino pone a su disposición donde de manera más plausible se descubren sus dotes como historiador puesto que al someter el texto a una lectura escrutadora puede identificar muchas piezas desubicadas y lo que es más relevante, plantear una interpretación simbólica de las puertas de la iglesia⁴⁴. No obstante no pudo imaginar que lo que Aymerico contaba sobre la portada occidental no remitía a una obra construida y concluida, lo que le conduce a hipótesis erróneas sobre una fachada originaria que más tarde es sustituida por la de Mateo⁴⁵.

También resultan de sumo interés las reconstrucciones conjeturales que aporta. La planta de la catedral románica [Fig. 4] es sin lugar a dudas heredera de la de Caaveiro⁴⁶, ahora completada con el diseño de las bóvedas, las capillas del transepto o las torres inmediatas al crucero, pero aún incorrecta en el trazado de algunas capillas de la girola o en la representación cilíndrica de las torres occidentales, lo cual debe ser una errata “gráfica” pues en el texto no duda de su forma cuadrangular⁴⁷. Las recreaciones que propone de la portada de Platerías y de la cabecera de la iglesia [Fig. 5 y 6] denotan un cierto grado de pictoricismo, pero que en ningún caso les resta valor como propuesta historiográfica⁴⁸. Además la de la cabecera, con su escalonamiento de volúmenes arquitectónicos y toda la plasticidad que le otorgaban las molduraciones de sus vanos, hacían que ésta fuese para la mentalidad decimonónica una de las vistas desaparecidas más añoradas de la basílica. Con todo sorprende que López Ferreiro haya pasado por alto el peculiar cierre recto de la capilla del Salvador, teniéndolo tan nítidamente representado en uno de los dibujos de Vega y Verdugo que además había publicado Zepedano. Tampoco se entiende que en estos alzados haga cuadrangulares las torres de las fachadas norte y sur, cuando en planta apostaba por la sección cilíndrica, sin que el texto aclare nada al respecto. En cualquier caso estas reconstrucciones deben considerarse precursoras de las impecables planimetrías que publica Conant un cuarto de siglo más tarde, quien por cierto no dejará de mencionar cuánto deben sus investigaciones a la obra del canónigo compostelano⁴⁹.

44. A. López Ferreiro, “El simbolismo de las puertas antiguas de la basílica compostelana”, *El Porvenir*, 18/09/1878. Se incluye como un apéndice en la reedición de la obra del mismo autor *El Pórtico de la Gloria, Platerías y el primitivo Altar Mayor, Santiago*, 1975 (1ª ed. 1892).

45. A. López Ferreiro, *Historia ...*, III, 1900, p. 122.

46. A. Vigo Trasancos, *op. cit.*, p. 123.

47. A. López Ferreiro, *Historia ...*, III, 1900, p. 95, n. 1.

48. *Idem*, pp. 99 y 134.

49. Así lo expresa en el prólogo K. J. Conant, *Arquitectura románica da catedral de Santiago de Compostela, Santiago*, 1983 (1ª ed. 1926), pp. 11, 12.

MIRANDO A CLÍO. EL ARTE ESPAÑOL ESPEJO DE SU HISTORIA
Visiones de un templo medieval. La arquitectura románica de la Catedral de Santiago
y la historiografía ilustrada y decimonónica
Irene Mera Álvarez

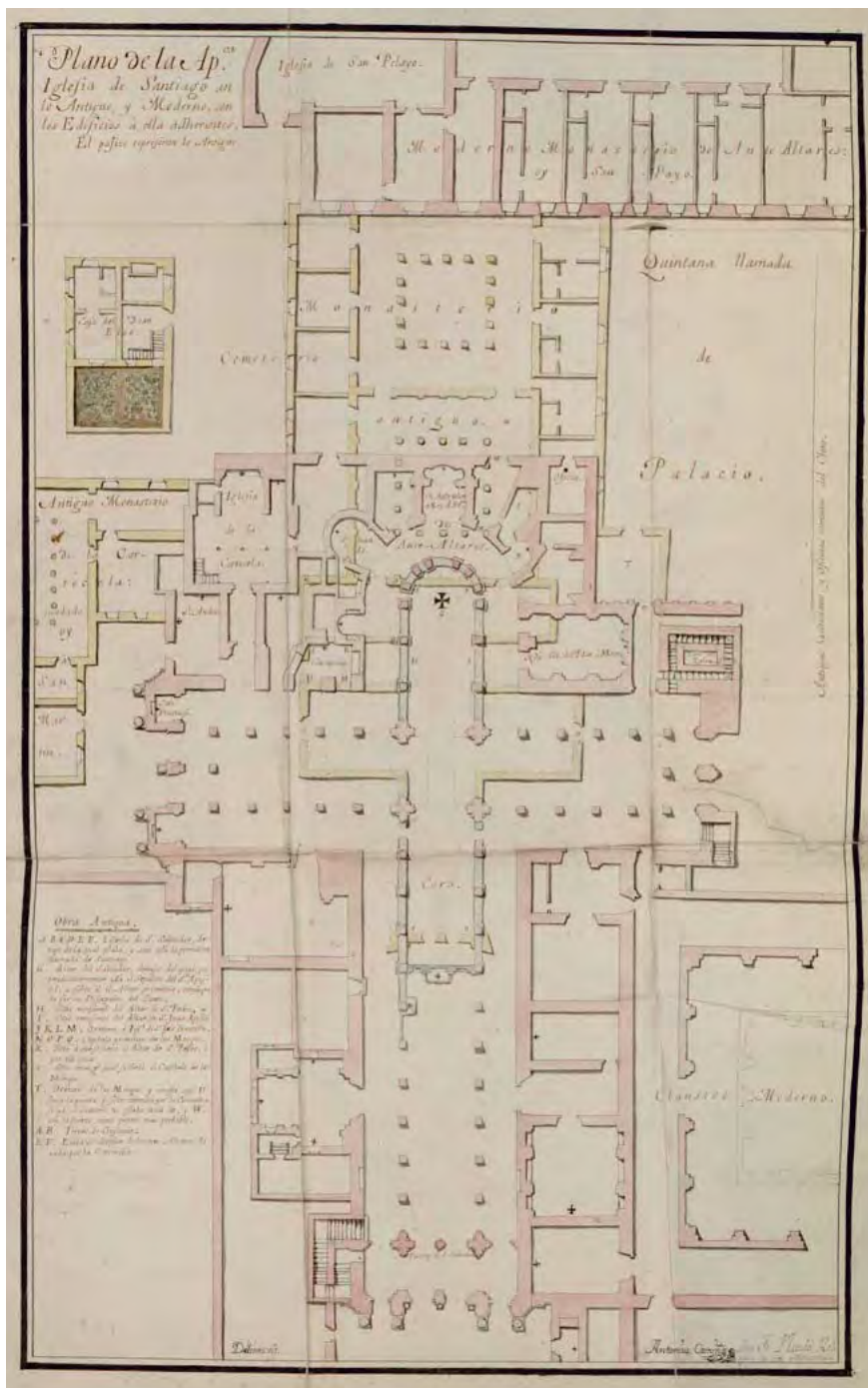


Fig. 1 Plano de fray Plácido Caamiña, 1768 (BXUSC)

MIRANDO A CLÍO. EL ARTE ESPAÑOL ESPEJO DE SU HISTORIA
Visiones de un templo medieval. La arquitectura románica de la Catedral de Santiago
y la historiografía ilustrada y decimonónica
Irene Mera Álvarez

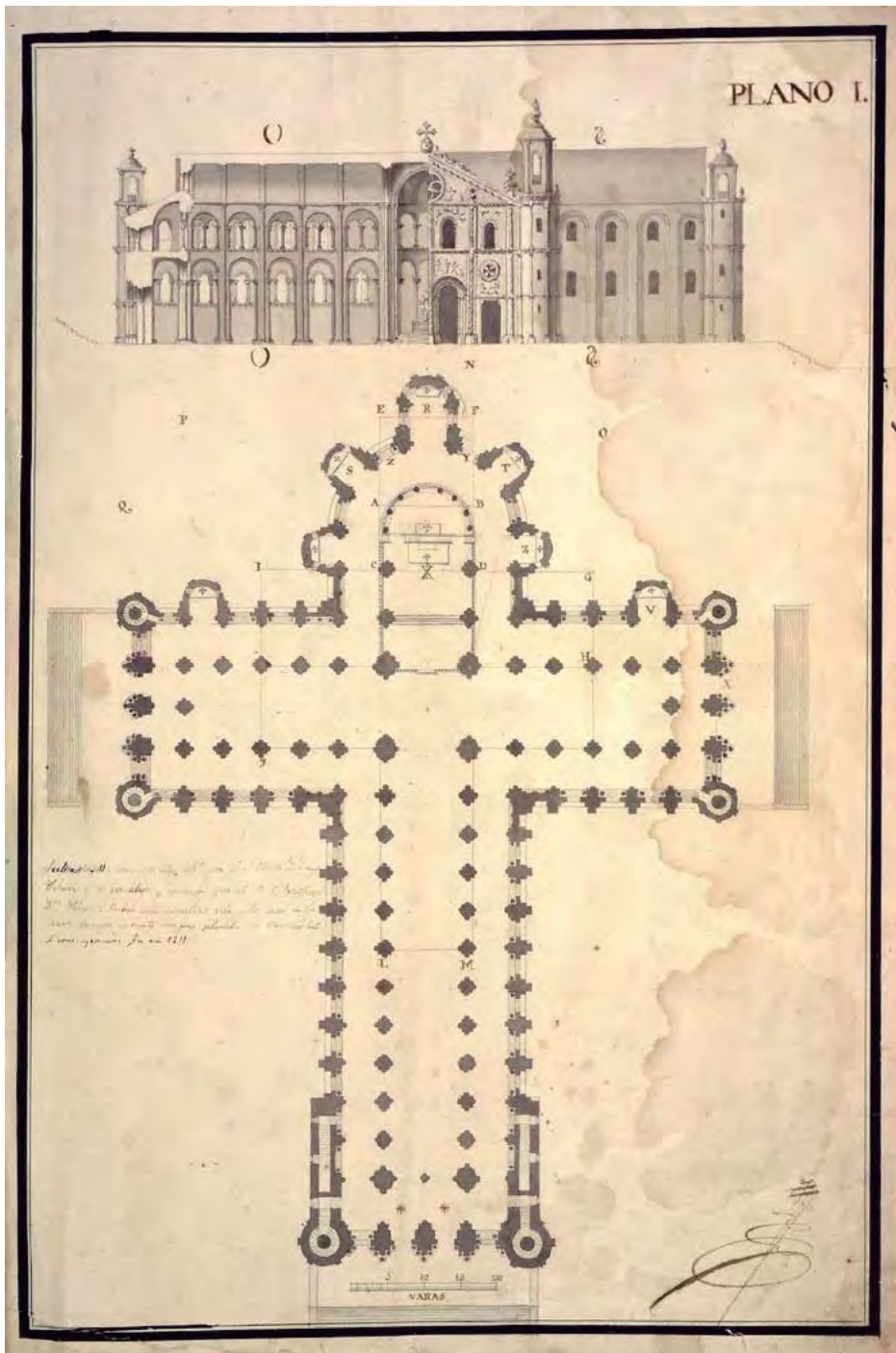


Fig. 2 La catedral románica. M. Ferro Caaveiro, 1794 (ACS)

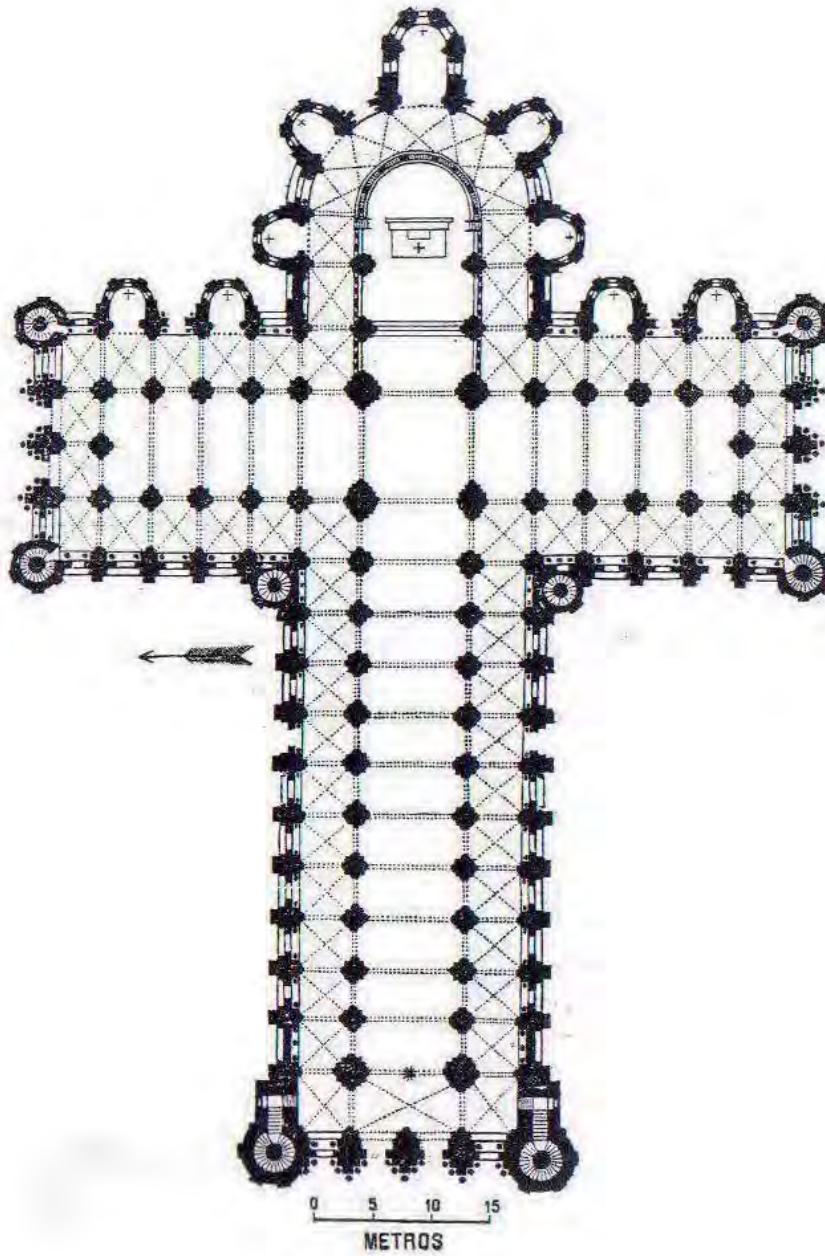


Fig. 4 La catedral románica, A. López Ferreiro, 1900

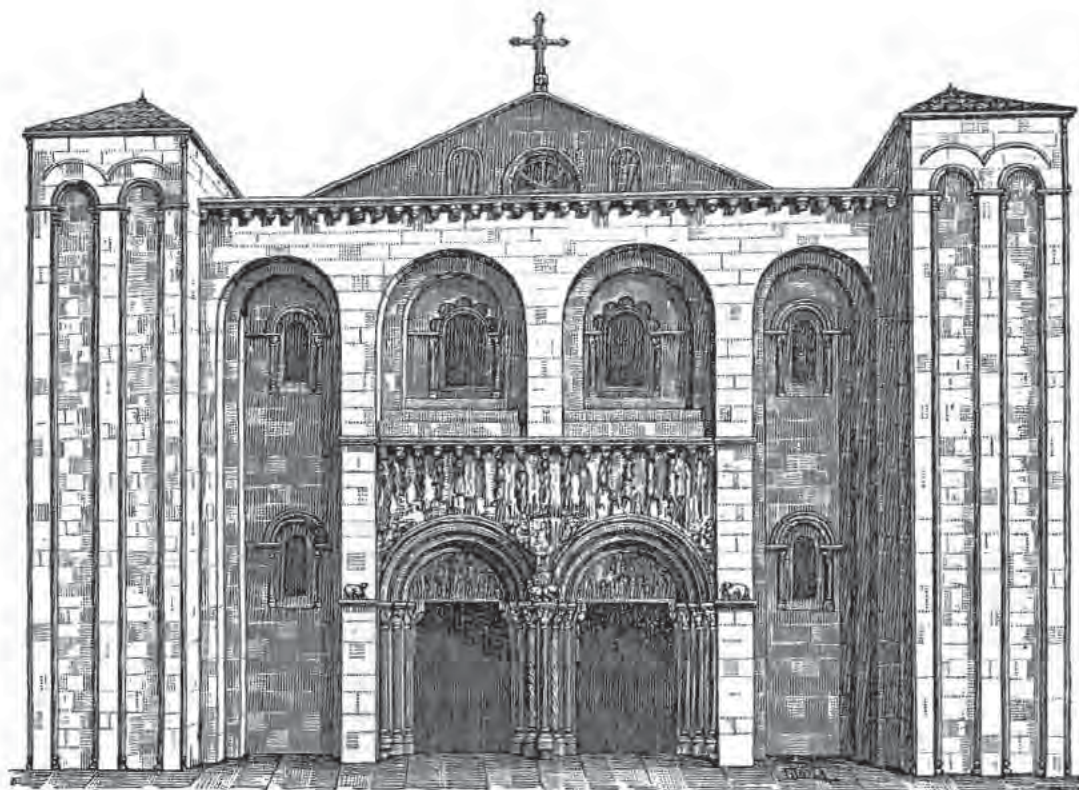


Fig. 5 La portada de Platerías. A. López Ferreiro - E. Mayer, 1900

MIRANDO A CLÍO. EL ARTE ESPAÑOL ESPEJO DE SU HISTORIA
Visiones de un templo medieval. La arquitectura románica de la Catedral de Santiago
y la historiografía ilustrada y decimonónica
Irene Mera Álvarez

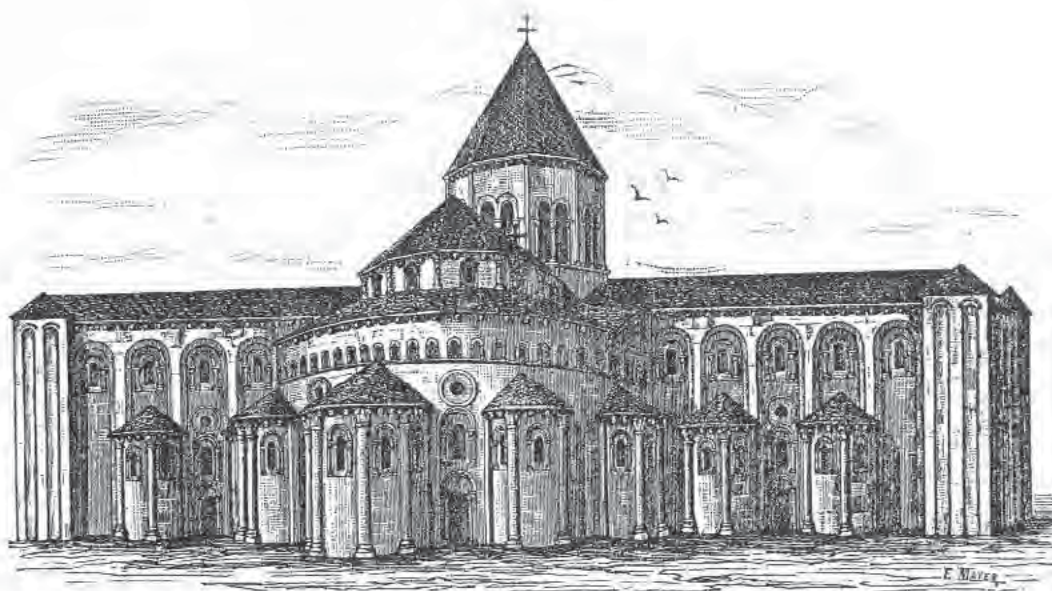


Fig. 6 La cabecera de la catedral. A. López Ferreiro - E. Mayer, 1900

La virtud del comitente y el sueño de la vida humana

MIREN DE MIGUEL LESACA

Universidad del País Vasco – Euskal Herriko Unibertsitatea (UPV-EHU)

Resumen: Teniendo en cuenta la escasez de ejemplos de pintura mural renacentista existentes en el País Vasco, se pretende realizar una lectura exhaustiva del mensaje funerario del que fuera intrépido capitán a las órdenes de Pizarro, Nicolás Sáez de Elola.

La Capilla de la Soledad es el más claro exponente de la corriente renacentista, en lo que a sus modalidades arquitectónicas, escultóricas y pictóricas se refiere, un conjunto de un gran atrevimiento y modernidad, adalid de las enseñanzas y prácticas del arte del siglo XVI.

Palabras clave: Michelangelo. Holbein. Grisallas. Renacimiento. Guipúzcoa.

Summary: Keeping in mind the scarcity of examples of the existing renaissance mural paintings in the Basque Country, the objective is to carry out an exhaustive reading of the funerary message written by the ancient intrepid captain under the orders of Pizarro, Nicolás Sáez of Elola.

The Chapel of the Solitude is the clearest exponent of the Current reinainssance, concerning to their architectural, sculpturesque and pictorial modalities, a group of a great audacity and modernity, leader of the teachings and practical of the art of the XVI century.

Key words: Michelangelo. Holbein. Paintings. Renaissance. Guipuzcoa

Año del nacimiento de nuestro señor Jesucristo de 1553, 14 de diciembre, Azpeitia, Guipúzcoa. Nicolás Saez de Elola, privado de salud, enfermo en cama de dolencia natural pero sano en su juicio, expresa las que serán sus últimas voluntades. Joan de Aquemendi, escribano de dicha villa, anota cada una de sus palabras. Junto a ellos se encuentran Joan de Elola, padre del anterior, los más allegados familiares, y aquellos que por deseo de Elola serán los testaferros y albaceas.

A los pocos días de haberse redactado el testamento¹ y rubricado las firmas de cada unos de los presentes, Nicolás de Elola fallece², dejando tras de sí una inmensa fortuna, y el deseo escrito

1. Archivo del Ayuntamiento de Azkoitia. 1553/12/14 -1553/12/14. Testamento de Nicolás Sáez de Elola. Papeles indiferentes sobre varios asuntos. Leg. 25, nº 6.

2. No está clara la fecha de defunción de Nicolás Sáez de Elola. El testamento está redactado y firmado a día 14 de diciembre. Sin embargo, avanzada la lectura del testamento, se recoge que los testigos firmantes del mismo, aseguran a día 16 de diciembre, que “podría aver tres dias poco mas o menos hera falles/cido de la vida p(r)esente” el citado Nicolás. Parece que existen errores de fechas.

de que sus memorias y acciones permanezcan vivas en la mente colectiva, mediante la que será su gran obra póstuma. La escena descrita no diferiría de cualquier otra, si no fuera porque Nicolás Saez de Elola, o Nicolás de Azpeitia, como se le conocía, fue en su juventud capitán a las órdenes de Pizarro en la conquista del Perú, y como tal, participe activo de uno de los capítulos de la historia que más líneas han producido. Si bien su vida es una incógnita antes de la partida hacia la aventura del incario, de regreso a su Azpeitia natal, hacia mediados de la década de los años 30, el de Azpeitia ya es un personaje reconocido y hombre de negocios, que gracias a su bienestar económico, entronca por vía de matrimonio con una de las familias más adineradas y destacadas de Azpeitia³. Su privilegiada situación económica le permitió mostrar gestos de condescendencia hacia sus paisanos⁴, pero ante todo, le facilitó el camino hacia el que sería el mayor anhelo del indiano: disponer de un terreno anejo a la iglesia parroquial de San Sebastián de Soreasu en Azpeitia, donde erigir su capilla funeraria, ligando así su nombre y apellido al solar de la iglesia de su pueblo natal. *“Yten mando q(ue) quando la voluntad de Nuestro Señor fuere de le llebar/ deste mundo pa(ra) la su gloria su cuerpo fuese depositado en la Ygl(es)ia/ parrochial de Señor San Sebastian de Soreasu de la d(ic)ha Villa hasta/ tanto q(ue) sea hecho e acabado la capilla q(ue) el d(ic)ho Nicolas Sanches manda hazer en la d(ic)ha parrochia en la parte q(ue) pa(ra) ello tiene// comprado e señalado (...)”*⁵.

Cierto es que como hombre de vida castrense que era, el de Azpeitia no hizo sino fijar el lugar que ocuparía su monumento funerario. Así pues, fueron sus albaceas los que dispusieron los detalles futuros de la edificación y los que convocaron en el mismo año de 1553 un concurso público donde se fijaron las condiciones de la traza que habría de seguir la capilla, así como el maestro cantero que se adjudicaría las obras⁶. *“(...) Y será todo en todo estilo al Romano, puesta cada cosa en forma y medida según (...) de hombres artistas sin mezcla alguna con lo moderno (...) que no haya de poner escrúpulo alguno de por ello ser la obra falsa”(...)* *“Así mismo, haya de pintar y pincelar y lucir todo el cuerpo de dicha capilla (...) y todo esto se ha de hacer al fresco luego en la*

3. El acta matrimonial está contenida en el documento del Archivo Diocesano de Pamplona. N° 568, Azpeitia 1553. Parece que por vía materna, Ana Vélez de Alzaga y Vicuña, esposa de Elola, descendiera de la rama de los Loyola. Archivo de la Real Chancillería de Valladolid, ES. 47186.ARCHV/1.7.2//REGISTRO DE EJECUTORÍAS. CAJA 0377.0001

4. Fundó ciertas capellanías, una cátedra de gramática, y dejó por escrito la dote que habría que entregar anualmente para el casamiento de doncellas pobres. Testamento de Nicolás Saez de Elola, Azkoitia.

5. Ibidem.

6. Archivo Histórico de Protocolos de Guipúzcoa, GPAH20009_A_0744r_A_0755r. El documento menciona dos trazas y propuestas diferentes, aunque no la decisión de una u otra propuesta sigue sin tomarse, por expresa petición del testamentario. En el documento GPAH20009_A_0756r_A_0763v, ya se especifica que la propuesta del maestro cantero Domingo de Rezabal será la que se lleve a cabo en las obras de Azpeitia, proyecto que aparece recogido en GPAH20009_A_0750r_A_0751v.

*dicha opción se presente sin intervalo alguno con que sea de cal viva y manufactura de cera y resina y leche de higuera y cola y otras mixturas necesarias para el dicho betún y labor*⁷.

A tenor de aquellas palabras redactadas hace más de 450 años, podemos realizar un certero acercamiento a la figura del capitán y a sus anhelos, a sus victorias y logros, materializados en última instancia en la denominada Capilla de la Soledad. Dichas palabras son el fiel reflejo del atrevimiento de unos hombres que aun no disponiendo apenas de ejemplos cercanos en lo referente a arte renacentista en Guipúzcoa, supieron interiorizar los ideales de la corriente humanista, expresándolos en lo que se considera la máxima aportación constructiva del de Azpeitia a la arquitectura, escultura y pintura renacentista en Guipúzcoa, y por ende, del País Vasco⁸. Se trata de la joya de la Iglesia parroquial de Azpeitia, una capilla de planta de cruz griega, con cúpula casetonada y linterna de cierre. Si bien todas sus modalidades artísticas corren parejas en el tiempo, y son sus grisallas el fundamento de estudio del presente trabajo, su escultura y arquitectura, son igualmente merecedoras de admiración.

En lo que a sus grisallas compete, cabe decir que se trata sin lugar a dudas del conjunto iconográfico de mayor interés documentado hasta la fecha en el citado territorio, además de unos de los conjuntos pictóricos más completos y mejor conservados a nivel nacional. Posiblemente no fuera un caso excepcional en la época (existen ejemplos de pintura mural en Larraul o Bergara, entre otros), pero en la actualidad apenas se conservan obras similares. A éstas vienen a sumarse las recién descubiertas y restauradas pinturas renacentistas de las bóvedas y paramentos del antiguo convento de San Telmo en San Sebastián⁹.

Enlazando con uno de los mayores deseos del individualismo propugnado por los ideales del Renacimiento, el mensaje general de la capilla funeraria gira en torno a la virtud del comitente y al anhelo de superación de todo pecado en el tránsito hacia la muerte y la resurrección. Son muchas las imágenes pinceladas que evocan la idea del virtuosismo de un hombre de armas, que si bien no duda en ser representado como tal, tocado con vestimenta militar y espada, o en plena

7. GPAH20009_A_0764r_A_0765v. En contra de lo que se redactó en este documento, la base de las grisallas de Azpeitia está constituida por negro a base de carbón vegetal, carbonato cálcico sobre mortero de cal, por lo que resultan pinturas al temple con aglutinante oleoso. Esta es una de las características más genuinas de las pinturas del País Vasco y Navarra. Véase, ECHEVERRÍA GOÑI, P. L.: "Contribución del País Vasco a las artes pictóricas del Renacimiento: la pinceladura norteña", *Revisión del arte del Renacimiento*, Ondare, cuadernos de Artes Plásticas y Monumentales, Donostia, 1998, p. 74.

8. A fecha de hoy se sigue manteniendo que los modelos renacentistas no tuvieron gran calado en lo que al arte del País Vasco se refiere. Existen algunos ejemplos como la Universidad de Oñati, el convento de San Telmo de San Sebastián y la propia Capilla de la Soledad de Azpeitia, pero los ejemplos renacentistas no quedan a la altura de lo que se pudiera prever del desarrollo económico y la bonanza que se vivió en el País Vasco por esas fechas. La recepción de soluciones renacentistas se estudian en J.A. Barrio Izoa, "Paisaje aproximado de la arquitectura renacentista en el País Vasco", *Revisión del arte...*, p.p. 33-56; I. Cendoya Echaniz, "Reflexiones en torno al arte del s. XVI en Gipuzkoa", *Revisión del arte...*, p.p. 157-166; F. Marías, "El Renacimiento "a la castellana" en el País Vasco: concesiones locales y resistencias a "lo antiguo""", *Revisión del arte...*, p.p. 17-31.

9. La restauración del actual museo de San Telmo (San Sebastián) ha permitido recuperar pinturas del siglo XVI con motivos de la Pasión de Cristo entre otros. En la actualidad, P. Echeverría trabaja en el estudio aún inédito de las citadas pinturas.

acción de conquista, no descuida su faceta más ilustrada y culta, aspecto que tiene su principal representante en el lienzo sur (Fig. 1). Dicho paño se articula en dos partes claramente diferenciadas. La superior se ordena alrededor de la ventana circular, y la inferior viene encerrada dentro de un marco pintado. Dos ángeles trompeteros unen ambas escenas.

La parte superior muestra al Padre Eterno entre una ebullición de nubes, con los rasgos de un venerable anciano, con barba y cabello largo, sentado sobre un solio en forma de arco iris, y tocado con tiara de tres picos, en alusión a la Trinidad. En su mano sujeta la esfera terrestre, mientras que con la izquierda blande el cetro, símbolo de su infinito poder creador. A la izquierda del Creador se localiza la imagen del Tetramorfos, y a la derecha, siguiendo la forma del trono, una doble rueda entrelazada.

La composición inferior está en parte perdida por el nicho que se abrió en el siglo XIX para contener el grupo escultórico de la flagelación de Cristo. El resto, parece articularse alrededor de una figura central de la que se conserva la pierna derecha flexionada y apoyada en una especie de caja hueca, y la izquierda totalmente estirada. Alrededor, grupos de personajes, definidos y pincelados con mayor o menor grado de definición, se muestran en diversas posiciones, algunas más reconocibles que otras, pero siendo cada uno de ellos diferente según el grupo al que pertenezca. El grupo más claramente definido es el formado por una pareja de hombres, captados en el momento de besarse y abrazarse, y el grupo en que un personaje cornudo blande una lanza, en presencia de otras dos figuras que parecen enlazadas en una especie de disputa.

Teniendo en cuenta la escasez de ejemplos de pintura mural renacentista existentes en el País Vasco, la correcta lectura e interpretación de las grisallas de Azpeitia pasaba por localizar y comparar las posibles fuentes gráficas en las que pudieran estar inspiradas las pinturas. Es un hecho por todos conocido que los grabados fueron fuente indispensable en la creación pictórica del siglo XVI. Aunque se desconoce el alcance de la introducción de grabados italianos e incluso nórdicos en el territorio vasco, ambos tuvieron gran difusión en la España de los Austrias¹⁰. Pedro Echeverría apuesta por el predominio de grabados nórdicos frente a los italianos¹¹. Según parece, la Capilla de la Soledad no fue ajena a tales influencias. La monumentalidad que mues-

10. J. Yarza Luaces, *Los reyes católicos. Paisaje artístico de una monarquía*, Madrid, 1993. "Son los años en los que dos grandes modelos artísticos, el italiano y el nórdico, principalmente gestado en los Países Bajos, adquieren su formulación definitiva, antes el segundo que el primero", p. 369. M^a P. Silva Maroto, "La utilización del grabado por los pintores españoles del siglo XVI", *Jornadas Nacionales sobre el Renacimiento Español, Príncipe de Viana*, Pamplona, 1991, p. p. 316-317. La autora recoge que en el último tercio del siglo XVI, pintores y mercaderes italianos residentes en España distribuyeron en Barcelona un lote de 3500 grabados procedentes de Roma.

11. P. L. Echeverría Goñi, "Contribución del País Vasco a las artes pictóricas del Renacimiento: la pinceladura norteña", *Revisión del arte del Renacimiento*, Ondare, cuadernos de Artes Plásticas y Monumentales, Donostia, 1998. Para la exposición de esta teoría apunta a la referencia bibliográfica de I. Mateo Gomez: *Panorama de la pintura europea del Renacimiento e influencia del grabado alemán en España*. Véase además, J. Carrete Parrondo, "El grabado vasco-navarro en el Renacimiento", *Revisión del arte...*, p.p. 107-112; R. Saenz Pascual, "La influencia del grabado en la pintura manierista: el ejemplo de las tablas de Añes (Álava)", *Revisión del arte...*, p.p. 447-452; X. Castañer, *Pinturas y pintores flamencos, holandeses y alemanes en el Museo de Bellas Artes de Bilbao*, Bilbao, 1995, p. 10. En esta misma dirección apunta el estudio de las relaciones artísticas y comerciales entre Bilbao, Flandes y Holanda en el siglo XVI.

tran las figuras inferiores recuerda la *terribilitá* de las figuras miguelangelescas, y como poco, hacían pensar que la fuente gráfica y compositiva de las pinturas de Soreasu pudiera tener su origen en grabados, bocetos o dibujos del florentino. Así, en el transcurso de la búsqueda de las posibles fuentes gráficas en las que se basaran las pinturas de Azpeitia, se localizaron los dos grabados que serán foco de este estudio, *La Visión de Ezequiel* de Hans Holbein el Joven e *Il Sogno* de Miguel Ángel.

La Visión de Ezequiel (parte superior) recoge la primera de las visiones del autor, que exiliado en tierras babilonias, profetizará la destrucción de Israel como consecuencia de su idolatría y el abandono de la fe cristiana¹². La composición es una descripción pictórica casi exacta de las palabras de este profeta mayor. “Y miré, y he aquí que venía del Norte un torbellino de viento, y una gran nube, y un fuego que se revolvía dentro de la nube, y un resplandor alrededor de ella; y en su centro, esto es, en medio del fuego, una imagen de un personaje, tan brillante como de ámbar”. Ezequiel relata que en medio del “fuego se veía una semejanza a cuatro animales”, con cuatro caras y cuatro alas cada uno, acompañados por sendas ruedas, cuya “estructura era como de una rueda que está en medio de otra rueda”. Hay que señalar que en la visión del profeta las dobles ruedas entrelazadas tenían “ojos por todas partes”, ojos que en Azpeitia se han representado como huecos o hendiduras¹³.

La Visión de Ezequiel de la Capilla de la Soledad está basada en la composición que de la obra homónima hiciera Hans Holbein el Joven (Fig. 2), editada en Lyon en 1543, bajo el título “Retratos o tablas de las historias del Testamento Viejo, hechas y dibuxadas por un primo y sutil artifice. Igualmente con una muy breve y clara exposicion y declaracion de cada una dellas en Latin, con las quotas de los lugares de la Sagrada Scritura de donde se tomaron, y la mesma en lengua Castellana, para que todos gozen dellas”¹⁴. El grabado venía acompañado por un texto en latín en la parte superior y una quintilla castellana explicativa en la inferior. La primera dice así: “Ezechielis quatuor animalium, rota/rum, throni & imaginis super thronum vi/sionis”. La parte inferior dice esto otro: “Animales muy temidos/ vio en vision Ezechiel/ de un carro muy asidos/ y de cerca el trono metidos/ donde esta Dios de Israel”. Fue creado como parte de una serie de ilustraciones del Antiguo Testamento que hizo el artista alemán y se ha reproducido fielmente en las paredes de Azpeitia.

Los grupos de personas de la parte inferior están basadas en la obra de Miguel Ángel, titulada *Il Sogno*, realizada hacia 1533 (Fig. 3). La historia y el devenir de este dibujo ha hecho que el

Es de suma importancia el estudio de las mencionadas pinturas de San Telmo (nota 9), ya que se trata de un conjunto donde se dan cita artistas italianos e influencias flamencas, lo que confirma la llegada del arte “á la page” al arte funerario de Guipúzcoa.

12. Sagrada Biblia, Buenos Aires, 1958, *Ezequiel* I, 1, 4, 5, 10, 11, 15, 16, 26-28.

13. La doble rueda alude a la relación indisoluble de los dos testamentos. J. Hervella vázquez, “Ezequiel en la Historia del Arte, en la literatura y en la emblemática”, *Reseña Bíblica, Ezequiel*, Estella, N° 52, 2006, p. 42; L. Reau, *Iconografía del arte cristiano. Antiguo testamento*, Barcelona, 2000, p. 431; San Jerónimo, *Obras completas, Comentario a Ezequiel. Libro I.*, Madrid, 2000, p. 29, 35. Esta visión de Ezequiel es la antesala de la visión apocalíptica de San Juan, y ambas contienen similar mensaje.

14. H. Holbein. *Imágenes del Antiguo Testamento*, Illes Balears, 2001.

significado original que pudiera haberle conferido el genio florentino haya dado paso a diversas interpretaciones. Si bien fue creado como regalo personal para Tommaso Cavalieri, en la actualidad y tras la lectura que de la obra realizara Hieronimus Tetius en el siglo XVII, se desprende que el mensaje del conjunto se articula en torno a la vida humana, mostrando la debilidad de la misma, que arrastrada por la ensoñación, se halla rodeada de vicios y pecados capitales¹⁵. Se trata de la representación del Sueño, o del Sueño de la Vida humana¹⁶, que tiene su principal valedor en el personaje del joven desnudo. Situado en la parte central de la composición y trabajado con mayor intensidad de claroscuro que el halo de figuras que lo circunda, la figura se apoya sobre la esfera terrestre, mientras su tronco se gira hacia la trompeta del ángel alado. El ángel tendría la responsabilidad de despertar el alma y la conciencia humana del mundo de la inconsciencia y de la irracionalidad. Mientras, los pecados capitales se asoman por el resquicio de libertad que produce el sueño del alma humana. En el sentido de las agujas del reloj, y de izquierda a derecha, el primer pecado que se discierne es el de la gula. Personajes con gestos diversos esperan a la mesa o beben de un odre de vino. Las modificaciones con respecto al original de Miguel Ángel son mínimas, aunque eso sí, el espíritu de la gula se ha reflejado con la misma intensidad. El segundo grupo lo forma una pareja de hombres abrazados y besándose. Detrás, un tercer personaje alza los brazos mientras sujeta un enorme falo. La lujuria hace acto de presencia de forma inequívoca. Si con Miguel Ángel, dicho pecado ocupaba gran parte de la composición, por la cantidad de figuras que intervenían en la escena, en Azpeitia se reduce considerablemente el número de figuras, aunque gana en rotundidad. Si acaso se quiso dar importancia a este pecado, todo el mensaje de la depravación se condensó en los dos hombres principales¹⁷ (Fig. 4). Respecto al pene, en la obra italiana son tres los falos incorpóreos que se aprecian (falos no unidos a un cuerpo), habiéndose reducido a uno en Azpeitia. El tercer grupo, ya a la derecha de la composición, lo forman la ira y la envidia, que comparten espacio físico. Es uno de los grupos en el que más se aprecia la aportación personal del artista que trabajó en Guipúzcoa. Miguel Ángel representa la ira mediante tres hombres en plena lucha, mientras que en la capilla, el personaje que portaba un palo pasa a convertirse en un “demonio” cornudo tocado con una especie de lanza (Fig. 5). La envidia, que comparte espacio con la ira, se condensa en la figura del personaje que tira de la capa ajena, como queriéndose adueñar de ella (véase fig. 5). Por último, la pereza. En el dibujo original es más re-

15. P. L. De Vecchi, *Michelangelo Pittore*, Milan, 1984; P. Preiss, *Miguel Ángel. Dibujos*, Barcelona, 1982; M. Ruvoldt, “Michelangelo’s dream”, *Art Bulletin*, New York, p.p. 86-113; M. Winner, “Michelangelo’s *Il Sogno* as an Example of an Artist’s Visual Reflection in His Drawings”, in *Michelangelo Drawings, Studies in the History of art*, vol. 33, p.p. 227-239.

16. “El Sueño de la vida humana” es el título bajo el que recoge González de Zárate la copia que del original de Miguel Ángel realizara Nicolás Beatrizet. J. M. González de Zárate, *Real colección...*, p. 128. El título de “Sueño de la vida humana” se recoge además en la obra de P. Preiss, op. cit., y E. Borea, *Lo specchio dell’arte italiana. Stampe in cinque secoli*, Pisa, 2009.

17. Según parece, el propio Miguel Ángel sentía un amor platónico hacia el receptor del dibujo. Sus creencias neoplatónicas aborrecían y rechazaban ese sentimiento, de forma que el autor se castigaba y atormentaba a sí mismo representando al joven de la obra rodeado de vicios, tal y como él concebía su situación personal

conocible el pecado, ya que en Azpeitia, además de los personajes ociosos, se ha descolgado otra figura que porta una escalera¹⁸.

Haciendo recuento de los pecados capitales mencionados, vemos que faltan la avaricia y la soberbia. La avaricia tiene su representación en el dibujo del florentino, en forma de una saca de dinero. Sin embargo, en Azpeitia, el hueco que se abrió en la pared, ha hecho desaparecer la parte que correspondería al mismo. En cuanto a la soberbia, no hay que buscarla, porque sencillamente, no se muestra en ninguna de las dos obras¹⁹.

Las máscaras que en el dibujo de Miguel Ángel aparecen en primer término, significarían los malos pensamientos, los elementos que desvirtúan el alma humana al contacto con el rostro²⁰. Son elementos recurrentes en el mundo funerario romano, que servían para recordar a los difuntos, y fueron tema recurrente en los sepulcros. En Azpeitia se ha suprimido el detalle de las máscaras, ya que es probable que se estimara que el mensaje ya era suficientemente clarificador sin la presencia de las mismas.

El ángel alado es el elemento que mayor modificación ha sufrido en el paso del dibujo a la grisalla. Miguel Ángel únicamente concibió un ángel en la composición de *Il Sogno*. Sin embargo, en Azpeitia, posiblemente por influencia del Juicio Final de la Capilla Sixtina, se optó por situar dos ángeles, uno a cada lado de la composición. Igualmente, su posición se eleva con respecto al original, de forma que como ya se ha citado, las figuras de los ángeles hacen de nexo de unión entre la parte celestial de Ezequiel y la parte terrenal y emocional del Sueño de la vida humana (Fig. 6). Ezequiel había hablado del juicio a los israelitas, un juicio "individual", que se universaliza con la presencia de los ángeles trompeteros. E *Il Sogno* habla del binomio vicio-virtud, de la negación del primero para la consecución del segundo. Con la unión de ambos grabados, se ha modificado ligeramente sus mensajes para transmitir uno solo. Un mensaje en el que se ofrece un descarnado panorama sobre el pecado y sus consecuencia, así como la importancia de una vida plena de virtud, en espera del juicio y la posterior resurrección.

Ninguno de los documentos gráficos en los que se basa la pinceladura de Azpeitia han sido escogidos al azar. La capilla no pretende sino ensalzar los méritos de Nicolás de Elola, y mostrar lo que se considera el sueño de la humanidad, ni más ni menos que la perduración de la memoria, el recuerdo del nombre propio y de las hazañas y virtudes del comitente. Es cierto que la con-

18. Posible alusión a la escala de Jacob (Génesis 28, 11-19). La visión de la escala de Jacob por la que ascienden y descienden ángeles, también se sucede en un contexto de ensoñación, al igual que el tema de *Il Sogno* de Miguel Ángel. Igualmente hace alusión a la unión de los testamentos. San Jerónimo, op. cit., p. 35.

19. Parece que el hecho de que se suprima la representación de la soberbia pudiera responder al estudio de los cuatro humores del hombre. La personalidad y el genio de Miguel Ángel responderían al humor melancólico, siendo considerados los melancólicos gentes avaras y tacañas, tristes y lujuriosas, inestables, y propensas al vicio, a excepción de la soberbia. Además, se pensaba que los melancólicos eran personas que despreciaban el sexo opuesto, lo que justificaría la presencia de la homosexualidad en el caso de Azpeitia. R. Klibansky, E. Panofsky & F. Saxl, *Saturno y la melancolía*, Madrid, 1991, p. p. 279-280.

20. M. Winner, op. cit., p. 233. "Las diferentes máscaras que el hombre utiliza para esconder su verdadero ser no son otra cosa que sus vicios, que deforman la verdadera imagen y semejanza del hombre con respecto a la verdad divina. La belleza desnuda del joven es la desenmascarada imagen de Dios".

quista del Perú en la que participó no fue sino una mezcla de abusos y excesos, a lo que tal vez se añadió un sentimiento evangelizador por parte de algunos pocos, pero el lienzo sur se desprende de cualquier tono militar para mostrarse engalanado de virtudes y mensajes moralizantes, en los que la virtud del ser humano habrá de pasar por diferentes estadios de tentación y vicios, hasta llegar a alcanzar la resurrección y la universalidad tras la muerte.

Ezequiel no sólo recogió la visión de la destrucción de Israel, su mensaje evoluciona de la desesperanza a la esperanza. El juicio inicial da paso a visiones de salvación y a la creación de la nueva Israel a semejanza de Dios, así como a la Visión del Templo y la Gloria de Dios²¹. Ezequiel es el mensajero de la destrucción y restauración del pueblo de Israel, el receptor del mensaje de la creación del Templo, de la llegada de Dios y de la tierra de Jerusalén²². El mensaje de las Visiones de Ezequiel ha sido largamente utilizado en el arte cristiano en relación a contenidos resurreccionales ligados a la visión de la Jerusalén celestial. Ya en la Ascensión del Evangelio de Rábul (Biblioteca Laurenciana, Florencia), obra siríaca del 586, protobizantina, hay una interesante contaminación de la visión de Ezequiel con la resurrección de Cristo, ejemplo de la temprana vocación del carro de Ezequiel para aludir a dicho tema.

El dibujo de *Il Sogno* de Miguel Ángel por su parte, ha sido copiado y reproducido por diversos autores, y apenas ha modificado su mensaje y su composición en las posteriores réplicas. Ruvoldt se hace eco de al menos 11 copias del dibujo original²³, ninguna totalmente fiel al original en cuanto a composición o personajes. Es de destacar la copia que Nicolás Beatrizet²⁴ realizara de la obra alrededor del año 1545, ya que una de estas copias se conserva en la Real Colección de Estampas de San Lorenzo de El Escorial, siendo éste el grabado que primero se localizó en el curso de la búsqueda de las posibles fuentes gráficas²⁵.

21. I. Gómez de Liaño, *Filósofos griegos, videntes judíos*, Siruela, Madrid, 2000, p. 218-228; C. Granados, "Nueva vida y nueva creación. Ez 36, 16-38 y los oráculos de salvación en Ezequiel", *Reseña Bíblica, Ezequiel*, nº 52, Estella, 2006, p. 25-32; J. Helvella vázquez, op. cit., p. 41-53; R. W. Klein, *The prophete Ezekiel and his message*, Columbia, South Carolina, 1988, p.p 10-11; J. Lamelas, "La visión del Templo y la Gloria de Dios (Ez. 40-48)", *Reseña...*, p. 33-40; J. Steinmann, *Le prophète Ezéchiél et les débuts de l'exil*, Paris, 1953, capítulos IV y XI. Si las visiones de Ezequiel encierran en un principio un mensaje del juicio sobrevenido como consecuencia del pecado, también guardan la idea de la esperanza de un nuevo día en el que Dios se haga presente en la tierra.

22. J. Lamelas, op. cit., p. 34.

23. M. Ruvoldt, op. cit., p. 227-239. En dicho artículo se recogen los grabados pertenecientes a las obras de B. Franco, M. Venusti, N. Beatrizet y A. Allori, entre las fechas de 1537 y 1580. Battistini también recoge esta imagen como ilustración al capítulo dedicado al sueño, aunque sin referenciar la autoría de la misma. M. Battistini, op. cit., p. 232-235. Véase también S. Buck, "The Dream goes on: copies after the *Sogno*", *Michelangelo's Dream*, 2010, pp. 49-65, y el apéndice "Reproductions after the Dream" de la misma obra, pp. 164-173.

24. Nicolás Beatrizet, artista de origen francés, realizó copias de trabajos de Miguel Ángel, con lo que divulgó y transmitió las corrientes artísticas y las tendencias renacentistas italianas. J. M. González de Zárate, op. cit., Vol. I, p. p. 113-114.

25. Hay que añadir que este mismo grabado también se encuentra en el *Istituto Nazionale per la Grafica de Roma*, stampa FC71126, volume 44H22, y hay otra copia en los fondos del British Museum de Londres. La copia de Madrid y de Londres difieren en que en la primera aparece escrito, además del texto "MICHAEL ANGELUS IN. VEN." que comparten ambas, el texto "Ant. Sal. Exc.".

Parece demostrada la influencia que devino de la recepción de modelos nórdicos e italianos en Guipúzcoa. El lienzo sur de la Capilla de la Soledad es un ejemplo extraordinario del que se extrae una doble lectura, por una parte, la utilización y recepción de los grabados imperantes en la época, y por otro lado, la consciente y cuidada elección que de ellos se hizo para la iluminación del recinto funerario. La Capilla de Azpeitia es el resumen en piedra de la virtud del comitente y el sueño de la vida humana. En los alrededores de la villa, personajes ilustres guipuzcoanos ya habían aportado y legado sus memorias en lo que fueron sus monumentos conmemorativos. Martín de Zurbano (Obispo de Tuy), dejó el que es su sepulcro plateresco en la misma iglesia de San Sebastián de Soreasu de Azpeitia. Rodrigo Mercado de Zuazola (Obispo de Ávila), erigió la Universidad renacentista de Oñate, y su sepulcro-retablo se puede contemplar en la iglesia de San Miguel de Oñate. Alonso de Idiaquez (secretario de estado de Carlos V y Felipe II) fundó el convento de San Telmo de San Sebastián, que alberga las esculturas yacentes del secretario y su esposa, labrados en mármol y encargados en Italia. Y Juan López de Lazarraga (secretario y contador de Isabel la Católica), dejó por su parte el convento de Bidaurreta, también en Oñate. Siguiendo estos ejemplos ligeramente anteriores en el tiempo e incluso algunos coetáneos, aquel Nicolás de Azpeitia que embarcó hacia tierras americanas, materializó la fortuna conseguida en la forma de la Capilla de la Soledad, recinto funerario que le permitió ligar el apellido de Elola a su pueblo natal. El virtuosismo, concepto que queda alejado del prototipo de hombre de armas, fue la máxima a la que aspiraron los nobles y príncipes renacentistas. Así, el programa pictórico de Elola es un compendio de dicha máxima. El humanismo abogó por la virtud del caballero, esencia que quedó fielmente plasmada en las pinturas de Azpeitia. De la misma manera, los ideales del renacimiento humanizaron el tránsito de la muerte, que se dulcificó y representó a modo de ensoñación, sueño que preside dos terceras partes del lienzo sur, y que es el claro exponente de la función moralizante del mensaje de la capilla. El sueño de la vida humana o el sueño de la humanidad siempre fue y ha sido vencer a la muerte, confiando y esperando la resurrección de la carne. Nicolás de Elola lo consiguió. Tras más de cuatro siglos, su nombre ha quedado ligado a la iglesia parroquial, sus hazañas han sido registradas en los anales de la historia, y su mensaje de virtuosismo, así como sus anhelos, siguen siendo el eje sobre el que gira la lectura que individualmente realiza todo el que visita la capilla.



Fig. 1. Lienzo Sur. Capilla de la Soledad

EZECHIELIS quatuor animalium, rotarum, throni & imaginis super thronum visiones.

EZECH. I.



*Animales muy temidos
Vio en vision Ezechiel
De vn carro muy assidos
Y cerca el trono metidos
Donde esta Dios de Israël.*



Fig. 3. Il Sogno o Studio per Il Sogno, P.L. De Vecchi, *Michelangelo Pittore*, Jaca Book, Milan, 1984



Fig. 4. Detalle de la lujuria. Arriba Il Sogno de Miguel Ángel, abajo, Capilla de la Soledad



Fig. 5. Detalle de la ira y la envidia. Izquierda, Il Sogno de Miguel Ángel, derecha, Capilla de la Soledad



Fig. 6. Detalle del ángel. Izquierda, *Il Sogno* de Miguel Ángel, derecha, Capilla de la Soledad. En la Capilla de Azpeitia, el ángel aparece duplicado, mientras que en el dibujo de Miguel Ángel el ángel y la trompeta se localizaban tocando la frente de la figura humana

La fachada occidental barroca de la Catedral de Mondoñedo

FRANCISCO JAVIER NOVO SÁNCHEZ
Universidade de Santiago de Compostela

Resumen: En 1705 llega al palacio episcopal de Mondoñedo fray Juan de Santisteban, un fraile jerónimo de mentalidad promotora y probada liberalidad. Su obra de mecenazgo más relevante es la transformación barroca, a partir de 1717, de la vieja fachada medieval de la catedral, perfectamente visible en sus dos torres, aunque respetando parte de la construcción antigua. El artífice de la reforma, ahora objeto de estudio, es el arquitecto cisterciense fray Agustín de Otero.

Palabras clave: Catedral de Mondoñedo, fachada, Barroco, fray Juan de Santisteban, mecenazgo episcopal, fray Agustín de Otero.

Abstract: In 1705 fray Juan de Santisteban, a jeronimian friar with promoter mentality and accredited generosity, arrives to the Episcopal Palace of Mondoñedo. His main work of patronage is the baroque transformation of the old medieval façade of the cathedral, that took place in 1717. Although respecting part of the ancient structure this change planned by the cistercian architect fray Agustín de Otero, now under study, is perfectly visible in its two towers.

Keywords: Cathedral of Mondoñedo, façade, Baroque, fray Juan de Santisteban, episcopal patronage, fray Agustín de Otero.

Del mismo modo que en los grandes centros monásticos y conventuales, una corriente de renovación sacude las catedrales gallegas durante el Barroco, si bien con diferentes grados de implantación, actualizando las viejas fábricas medievales, prosiguiendo con las que se habían iniciado al inicio de la Edad Moderna y, sobre todo, ampliando los espacios con edificaciones y recintos de nueva planta. Es lo que ocurre con la sacristía, la sala capitular y la capilla de la Virgen de los Ojos Grandes de la catedral de Lugo, la del Santo Cristo de la basílica auriense, las de Santa Catalina y San Telmo de la Iglesia Mayor de la diócesis de Tui y, en el caso de la basílica jacobea, la torre del Reloj, el revestimiento de la cabecera y la fachada del Obradoiro. Aunque la catedral de Mondoñedo no es ajena a esta vorágine constructiva llega tarde a la misma y su proyección es escasa, condicionada por su condición de sede modesta. No obstante, la reforma del frente occidental medieval, su más importante -y casi única- contribución arquitectónica al movimiento barroco¹, juega

1. Sobre esta actuación se han interesado A. Vigo Trasancos, "La ciudad de Mondoñedo en el siglo XVIII. La renovación urbana de una antigua sede episcopal", *Estudios Mindonienses*, 15, 1999, pp. 524-527; y, desde una perspectiva documental, E. Cal Pardo, *La catedral de Mondoñedo*, Lugo, 2002, pp. 41-43.

un papel relevante por su carácter propagandístico², dada su visibilidad urbana, y por haber sido la primera fachada catedralicia gallega en sufrir un proceso de transformación, en torno a veinte años antes que la compostelana³. Es preciso aclarar que en el caso mindoniense no se renuncia a todo lo anterior sino que, por motivos económicos y sentido práctico, se aprovecha la estructura previa y se pone el acento en las torres, muy necesitadas de reparación, aunque sin descuidar el resto de la obr. Por la monumentalidad del resultado final, que Vigo compara acertadamente con el de la catedral de Sigüenza⁴, parezca que se ha prescindido de la fábrica anterior⁵. Un cabildo mediocre y empobrecido, atenuado por los cuantiosos gastos a los que estaba obligado y la exigüidad de los ingresos, no sería capaz por sí solo de promover una obra de esta categoría si no fuera por una ayuda inesperada. En los primeros años del setecientos llega a la ciudad fray Juan de Santisteban⁶, un obispo jerónimo culto, de voluntad impulsora y acostumbrado a grandes fábricas y los más elevados cargos, lo que le habría convertido en viajero incansable y testigo de excepción de lo que se cuece en el terreno artístico español, al menos dentro de los monasterios de su Orden, entre los que se encuentra, no olvidemos, la basílica escurialense. A ello se une su prodigalidad, pues no duda en destinar a esta y otras empresas artísticas buena parte de los ingresos del obispado y su propia hacienda.

Mecenazgo, maestros y proceso constructivo

El 25 de abril de 1717 el mitrado Muñoz hace una primera donación de 44.000 reales a las arcas de la Fábrica de la Catedral de Mondoñedo⁷, “destinados para el único fin y efeto de que sirban y se empleen en la obra de dicho frontispicio y thorres”, considerando que la misma “es por

2. La estampa triunfalista y el cromatismo pétreo de la fachada rebasando los tejados pizarrosos del caserío mindoniense da buena cuenta de la magnificencia con la que fue ideada y la supremacía social y económica del prelado mecenas y del cabildo receptor de la acción munificente.

3. Estudiado de forma exhaustiva por A. Vigo Trasancos, *La fachada del Obradoiro de la catedral de Santiago (1738-1750)*. *Arquitectura, triunfo y apoteosis*, Santiago, 1996.

4. A. Vigo Trasancos: “La ciudad de Mondoñedo en el siglo XVIII...”, op. cit., p. 526.

5. A este tipo de actuaciones respetuosas con el pasado se refiere G. Ramallo Asensio, “El rostro barroco de las catedrales españolas”, *Cuadernos Dieciochistas*, 1, 2000, pp. 313-347.

6. Natural de la villa giennense de Santisteban del Puerto, se le conoce también como Juan Antonio Muñoz y Salcedo, nombre que posee fuera de la Religión jeronimiana. Con antelación a su ascenso a la Mitra mindoniense, en la que se mantiene desde 1705 hasta su muerte en 1728, ostenta los cargos de predicador y confesor real, prior de los monasterios de Santa Catalina de Talavera de la Reina y de San Lorenzo de El Escorial y definidor y general de la Orden. Sobre este prelado véanse las obras de Fr. E. Flórez, *España sagrada*, XVIII, Madrid, 1764, pp. 269-272; M. Rodríguez Pazos, *El episcopado gallego a la luz de los documentos romanos. Obispos de Lugo y Mondoñedo (1539-1839 y 1550-1839)*, III, Madrid, 1946, pp. 426-434; y E. Cal Pardo, *Episcopologio mindoniense*, Santiago, 2003, pp. 657-710.

7. La escritura tarda aún cuatro días en elevarse a documento público, pues su otorgamiento solemne se lleva a cabo el día 21 de abril en el Palacio Episcopal, al que acude para su aceptación Juan Bautista Villaamil y Saavedra, canónigo Fabriquero. Archivo Histórico Provincial de Lugo (AHPLU), Protocolos notariales, Distrito de Mondoñedo, Juan Antonio de Villar y Rubiños, 1717, sig. 7.382-01, fols. 129r-130v.

ahora la de que más necesita dicha Santa Yglesia”⁸. El bienhechor episcopal se refiere al frente del siglo XIII⁹ en términos de obsolescencia e indignidad para justificar su propuesta de reforma y ampliación:

“por quanto el frontispicio exterior de su Santa Yglesia Cathedral y thorres de campanas, sobre hallarse como obra y edifiçion mui antiguo, sin aquella proporcionada disposiçion que requiere para pulsarse dichas campanas con la difirencia que debe observar, según la que pide y corresponde a cada una de las oras y funçiones, así canónicas como eclesiásticas, y lo que más es estar con tal desyqualdad que desdeçie notablemente la obra antigua de dicho frontispicio y thorres a la buena disposiçion y deçençia con que por lo ynterior de sus nabes halla el de dicha Santa Yglesia, y en tanta manera diforme que no ai cathedral en este Reino ni aún en todos los de España que se reconozca tan reparable defecto”¹⁰.

El impacto de este extraordinario acto de mecenazgo sobre las mentes y la tesorería de los capitulares es mayúsculo, más habituados a las estrecheces económicas que a los excedentes monetarios¹¹. La conmoción es de tal magnitud que no saben cómo devolver tal favor al obispo que les ha sacado de la mezquindad financiera¹². A fin de evitar conflictos sobre el modo de abordar las obras y como deferencia hacia el mecenas le ceden la dirección de las mismas, pasando así de

8. AHPLU), Protocolos notariales, Distrito de Mondoñedo, Juan Antonio de Villar y Rubiños, 1717, sig. 7.382-01, fol. 129r-v.

9. Sobre esta fachada del siglo XIII se han interesado E. Carrero Santamaría, “De la influencia cisterciense en la catedral de Santa María de Mondoñedo, a la evolución arquitectónica de un proyecto basilical románico”, in *Actas del II congreso internacional sobre el Cister en Galicia y Portugal*, III, Ourense, 1999, pp. 1.165-1.186; M. Díaz Tie, “La catedral medieval de Mondoñedo: arquitectura, escultura y pintura monumental”, *Estudios Mindonienses*, 15, 1999, pp. 350-355; R. Yzquierdo Perrín, “Las catedrales de la diócesis de Mondoñedo en la Edad Media”, in M. J. Recuero Astray, F. Díez Platas, J. M. Monterroso Montero (eds.), *El legado cultural de la Iglesia mindoniense*, A Coruña, 2000, pp. 143-144; y M. Cendón Fernández, “La catedral de Mondoñedo”, in F. Singul Lorenzo (dir.), *Rudesindus. La tierra y el templo*, Santiago, 2007, p. 145.

10. *Ibidem*, fol. 129r.

11. Al pontífice jerónimo le consta “que la Fábrica de esta su Santa Yglesia no tiene los medios que necesita para concurrir a los crecidos gastos y coste que prezisamente ha de thener el edificar y poner de mexor calidad y qual conviene dicho frontispicio y torres, por no thener los que ai formalidad de tales, y esto a causa de la cortedad de rentas que goça dicha Fábrica, tan limitada que no equivale para el pagamento de los salarios de cantores, músicos y más menistros de dicha cathedral, gastos de ornamentos, zera, azeite, ynçienso y otras muchas pensiones que están a su cargo”. AHPLU, Protocolos notariales, Distrito de Mondoñedo, Juan Antonio de Villar y Rubiños, 1717, sig. 7.382-01, fol. 129r.

12. En el cabildo del 22 de abril de 1717, un día después del otorgamiento informal del instrumento de donación, se decide que “mañana 23 del corriente se aga una procesion de rogacion con la reliquia de nuestro patrón el glorioso señor San Rosendo, y se diga una misa cantada, con diácono y subdiácono del santo, para que Su Divina Magestad se sirva dilatar la vida de Su Ylustrísima quanto convenga a su santísimo servicio y maior bien desta Yglesia”. Asimismo, “considerando sería de la aceptación de Su Ylustrísima la solemnidad de la festividad del glorioso señor San Gerónimo, por ser maior gloria del hixo la total veneración del padre, se acordó se celebrase este día con la solemnidad correspondiente a todas las de primera clase”. Y por si fuera poco, se le ofrece “una misa perpetua” por su intención, dejando a elección del beneficiado el día de la celebración. Archivo Catedralicio de Mondoñedo (ACM), Libro 16º de Actas Capitulares (1716-1725), fol. 52r-v.

mero financiador a mentor¹³. La fábrica se inicia a finales de junio del mismo año por la Torre de las Campanas, paralizándose a mediados de diciembre a causa del rigor invernal, a la espera de que llegue la primavera para poder reanudarla. En este medio año se edifica, presumiblemente, el primer cuerpo, en cuya erección se gastan 26.000 reales. Así pues, durante el compás de espera se emplea el tiempo “en el arranco de cantería y disposición de otros materiales interim se acerca la primavera en que pueda mas bien adelantarse la prosecución de dicha primer torre, de que sin envargo esta fabricada mucha parte resta la mas costosa”¹⁴. Dado que los 18.000 reales remanentes de la primera aportación, aún en poder del administrador de fray Juan Muñoz, son insuficientes para relanzar los trabajos en la torre pendiente de concluir, el 31 de enero de 1718 suscribe una nueva escritura de cesión de otros 4.000 ducados “para finalizarla y subsecuentemente la otra a que aún no se dio principio, ni al frontis que media entre las dos, y que todo concluía con la perfizión que conviene”¹⁵. A la necesidad de proseguir la fábrica se añade la urgencia de librar la plaza catedralicia¹⁶. En el cabildo del 26 de agosto de 1718 se informa que la torre en construcción se halla muy avanzada y “en disposición de finalizarse para último de el mes que viene”, en referencia a los dos últimos cuerpos y el cierre cupulado que, supuestamente, aún quedaban por ultimar. Las esperanzas albergadas por el prelado de ver terminada su misión con esta segunda remesa se ven frustradas al entrar en contacto con la realidad de una construcción que evoluciona a un ritmo excesivamente lento. Tanto es así, que en los catorce meses que distan entre la segunda subvención y la tercera y última de las consignadas para la remodelación de la fachada de poniente, fechada el 1 de abril de 1719¹⁷, sólo se pudo terminar la torre que alberga el campanario e iniciar la transformación del viejo paramento central del doscientos, del cual se salvan la

13. Determinan que “para escusar qualquiera controversia que sobre la forma desta obra pudiese aver en cavildo o fuera y qualquiera disgusto que a Su Ylustrísima se le pudiese ocasionar en no seguir su idea en ella, se dexase todo a la dirección de Su Ylustrísima como más acertada persona, para que efectuase todo a su gusto”. ACM, Libro 16° de Actas Capitulares (1716-1725), fol. 52v.

14. AHPLU, Protocolos notariales, Distrito de Mondoñedo, Juan Antonio de Villar y Rubiños, 1718, prot. 4.388, fol. 24v.

15. AHPLU, Protocolos notariales, Distrito de Mondoñedo, Juan Antonio de Villar y Rubiños, 1718, sig. 7.382-02, fol. 24v. El obispo Muñoz confía en que con este nuevo caudal se pueda finalizar esta empresa constructiva, ya que una vez acabada “tenía yntención de azer una capilla arrimada a la sacristía maior, cuja obra avía de correr por su dirección, y en que tenía yntención se le enterrase a su muerte” (ACM, Libro 16° de Actas Capitulares (1716-1725), fol. 87r). En agradecimiento por esta nueva muestra de munificencia el cabildo ofrece al benefactor “dezirle una misa todos los años después de su muerte, en la mesma forma que se celebra la que dize por el señor obispo Torres, con su vigilia y toque de campanas a buelo en la capilla que fundare, que se pondrá en el libro de las fundaciones como blanca, considerando que ninguna otra correspondencia y agradecimiento podría ser de tanta azeptación y estimación en el aprecio de Su Ylustrísima” (ACM, Libro 16° de Actas Capitulares (1716-1725), fol. 87v).

16. Se informa que “haviéndose ya dado principio y comenzado a demoler lo vasto y diforme de la antigua, cuios desechos, con los materiales, hestadas y maderas prevenidos para la nueva envarazan y dificultan la entrada y paso para dicha cathedral, que corresponde a la plaça publica” (AHPLU, Protocolos notariales, Distrito de Mondoñedo, Juan Antonio de Villar y Rubiños, 1718, sig. 7.382-02, fol. 24v).

17. AHPLU, Protocolos notariales, Distrito de Mondoñedo, Juan Antonio de Villar y Rubiños, 1719, sig. 7.382-03, fols. 86r-88r.

portada, el rosetón y los dos estribos que ciñen a ambos elementos, aunque éstos se modifican de acuerdo con el gusto estético imperante en el nuevo frontispicio. La cantidad abonada hasta la fecha por los gestores del erario episcopal asciende a 86.823 reales, la cual “ha importado lo que se ha consumido y devengado en el arranco de cantería, su transporte, salarios de maestros, oficiales y peones, con los más materiales que hallan prevenidos y van previniendo”. Así se relata en el escrito notarial de 1719 lo ya obrado:

“se dio principio a la obra redificándose *a fundamentis* una de dichas torres, con dos altos, sus cornisas y balaustrado, como actualmente se halla ia perfectamente obrada y a ella colocadas las campanas, que anteriormente estavan en un paredón antiguo y tosco con que remataba el frontispicio, y de así acavada la primer torre se pasó inmediatamente a demoler de el todo el frontis y sus estribos hasta la terçia parte, con poca difrençia para elevarle más que antecedentemente estava y a mejor perfección y precisa correspondencia con la obra de dicha thorre”¹⁸.

Este tercer documento de cesión es especialmente valioso porque gracias a él se conoce la identidad del autor de la traza. Se trata de fray Agustín de Otero¹⁹, maestro de obras en el monasterio bernardo de Sobrado dos Monxes, quien había tasado la zona central del imafrente en 37.000 reales²⁰. La obra parece no terminar nunca y, pese a haber consumido en ella los 8.000 ducados de las dos primeras partidas, el obispo se ve abocado a implementar esta tercera entrega, que asciende una vez más a 44.000 reales, para concluir la parte media de la fachada y acometer la fabricación de una lonja cerrada delante de la entrada, “hallándose ésta desvaratada y aquélla en sus prinçipios”²¹. La documentación manejada nada desvela acerca de la configuración de este atrio, fuera de estar siempre ocupado con materiales de la obra y maltratado por los mismos, así como del deseo permanente de verlo expedito y que la entrada a la basílica se pueda franquear con total comodidad. Este espacio cerrado y situado a un nivel inferior al de la plaza, aún reconocible por fotografías antiguas (Fig. 1), no existe en estos momentos o estaba en ciernes. En este sentido, no parece razonable que un recinto delimitado por muros y puertas, de reducidas dimensiones y al que es preciso bajar por escaleras pueda servir para otra cosa que la congregación de fieles, de ahí que se acometa merced a esta última transferencia de dinero, una vez despejada la entrada de piedra, madera y escombros. En el caso de que sobrara alguna cantidad, el obispo se reserva la prerrogativa de destinarla para la fundación de su tan ansiada capilla funeraria²², que

18. *Ibíd.*, fol. 86r.

19. La primera mención sobre este autor, aunque incompleta, la realiza E. Lence-Santar y Guitián, *Mondoñedo. El convento de Alcántara*, Mondoñedo, 1910, p. 7.

20. *Ibíd.*, fol. 86v.

21. *Ibíd.*, fol. 86v.

22. La información sobre la citada capilla es ahora más generosa, pues se afirma que tras la terminación de las obras propuestas en el instrumento de cesión el mitrado se propone “edificar por su devozion, a su costa y espensas una capilla de la advocación de nuestro padre San Gerónimo, con su retablo, y un nicho y sepulchro para su entierro, fundándola y fabricándola en dicha Santa Yglesia en correspondencia a la nabe maior que dize al lado del evangelio y

no había sido posible materializar en 1718, siempre y cuando no se decida principiar “la segunda torre del reloj, que está inmediata a los Palacios Episcopales, para ponerla en la perfección y correspondencia que alla y a la en que se colocaron las campanas”²³.

El 24 de mayo de 1719 se ve ya cercana la culminación del “frontispicio”, pues en la cúspide del mismo se ordena pintar el escudo de armas del promotor, “que se está acabando de labrar en el frontis”²⁴, aunque no bien enterado el homenajeado se da marcha atrás al proyecto²⁵. En torno al 11 de agosto de 1719 el prelado da por finalizadas las dos obras pendientes de rematar y propone la edificación de la Torre del Reloj, adosada al Palacio Episcopal, sin embargo surge un problema al que pronto se da solución, con el beneplácito el cabildo, en la fecha señalada:

“acavado el frontespizio y el atrio estava en ánimo de abrir los fundamentos de la otra torre, y que para azerla era preziso condenar el balcón de palazio que mira a la plaza, y así que estava en ánimo de hazer otro en la mesma torre a donde se pudiese subir desde el quarto de palazio, y que procuraría fuese tal que no afease dicha torre ni causase desproporzió alguna”²⁶.

El mismo día el cabildo, satisfecho con el resultado, decide obsequiar al maestro y al aparejador, en reconocimiento al “cuidado y vixilancia” con el que “procuran el mayor aseo y ermosura desta obra de las torres y frontespizio”²⁷. Dicho aparejador es Francisco Piñeiro y aparece nombrado en un apunte del Libro de Fábrica relativo al pago de un recibo de 750 reales, fechado el 16 de octubre de 1719, por la factura de un “caño del atrio”²⁸.

El 24 de mayo de 1720 está ya “para acabarse la segunda torre, en que se ha de poner el reloj”, por lo que el obispo pregunta al cabildo si desea que se coloque en ella una campana de mayor tamaño, por “ser pequeña la campana que asta aquí servía y de poca voz”²⁹, estando el 30 de octubre de 1720 “çerca de sus fines”³⁰. La documentación de los años veinte es algo más prolija a la hora de revelar la identidad de los maestros, oficiales y peones que trabajan en la fábrica, fuera

pared del costado en que oi halla la puerta traviesa y pequeña que haze frente a la del claustro” (AHPLU, Protocolos notariales, Distrito de Mondoñedo, Juan Antonio de Villar y Rubiños, 1719, sig. 7.382-03, fol. 86v).

23. AHPLU, Protocolos notariales, Distrito de Mondoñedo, Juan Antonio de Villar y Rubiños, 1719, sig. 7.382-03, fol. 87r.

24. ACM, Libro 16° de Actas Capitulares (1716-1725), fols. 158v-159r.

25. Fray Juan de Santisteban da a entender que “aunque hacía toda estimación de el obsequio de el cavildo apreciaría igualmente no se executase”, dado que su proyecto se dirige únicamente “al maior servicio de Dios y bien de esta Santa Yglesia, sin mezcla de vanidad”. ACM, Libro 16° de Actas Capitulares (1716-1725), fol. 159r.

26. ACM, Libro 16° de Actas Capitulares (1716-1725), fol. 166r.

27. El regalo se traduce en 480 reales “para un refresco” para el arquitecto cisterciense y otros 200 reales “para un corte de un bestido” para el aparejador que ha quedado al frente de las obras. ACM, Libro 16° de Actas Capitulares (1716-1725), fol. 166v.

28. ACM, Libro de Cuentas de Fábrica (1687-1743), fol. 380r.

29. ACM, Libro 16° de Actas Capitulares (1716-1725), fol. 213r.

30. *Ibidem*, fol. 220r.

del autor de los planos y el responsable de la ejecución. El primero de ellos es el arquitecto José Antonio Ferrón³¹, a quien se le recompensa el 7 de octubre de 1725 con 30 reales “por la obra de la coronación de la Yglesia”³². En septiembre de 1729 se gratifica con 150 reales al benedictino fray Juan Vázquez³³, maestro de obras del monasterio de San Julián de Samos por, entre otras cosas, el “petril que se hiço en el paso de la Thorre de las Campanas a la del Relox sobre la Yglesia”³⁴. Sin embargo, hay un maestro que no aparece citado en los escritos pero que, sin lugar a dudas, tuvo que desempeñar una labor primordial como enlace entre el obispo, los canónigos y el arquitecto. Se trata del escultor y entallador Bernabé García de Seares³⁵, responsable de las obras del cabildo mindoniense desde el 24 de abril de 1686³⁶. Éste podría haber propuesto a fray Agustín de Otero para la elaboración de la traza arquitectónica³⁷, a quien, supuestamente, conoce desde el 15 de mayo de 1696, fecha en la cual los religiosos de Sobrado contratan con Seares la ejecución de ciertas imágenes para la sillería coral de la iglesia monástica³⁸. Es probable, y hasta razonable, que la tutela en la ejecución del programa iconográfico y el aparato decorativo recayese en el maestro de obras capitular, vista su especialidad artística, posición e influencia, aunque bajo las directrices del obispo y el monje arquitecto.

31. Este maestro eumés aparece documentado años atrás al frente de ciertas obras financiadas por el cabildo, los canónigos y el obispo que ahora sufraga la remodelación de la fachada catedralicia. La primera de ellas es la construcción de la iglesia del convento de las concepcionistas de Mondoñedo, pagada por el obispo Santisteban e inaugurada el 30 de septiembre de 1716. Asimismo, el 26 de mayo de 1716 se responsabiliza de la reforma del Santuario de los Remedios de Mondoñedo, administrado por el capitulo catedralicio, y el 4 de agosto de 1716 se compromete a edificar de nuevo el puente sobre el río Ouro, en la parroquia de San Salvador de Castro de Ouro (Alfoz, Lugo), subvencionada por un prebendado mindoniense, Lope de Salazar y Saavedra, arcediano de Trasancos. Acerca de estas obras véanse E. Lence-Santar y Guitián, *Mondoñedo. El Santuario de los Remedios*, Mondoñedo, 1909, p. 12; y S. Sancristóbal Sebastián, *El monasterio de la Concepción de Mondoñedo*, A Coruña, 1978, pp. 63-64.

32. ACM, Libro de Cuentas de Fábrica (1687-1743), fols. 436v-437r.

33. Se le relaciona con obras futuras en la diócesis de Mondoñedo, concretamente en el monasterio de San Salvador de Lourenzá. El 6 de enero de 1731 inspecciona la celda abacial, contratada el 15 de enero de 1730 a los maestros Sebastián Díaz Ribadeneira y Manuel Álvarez Malleza. En 1732 inicia por la cabecera y el transepto la fábrica de la nueva iglesia abacial, que concluirá Fernando de Casas y Novoa. Consúltese a este respecto E. Lence-Santar y Guitián, *El convento de Villanueva de Lorenzana y el de San Francisco, de Vivero*, Mondoñedo, 1910, pp. 29-31.

34. ACM, Libro de Cuentas de Fábrica (1687-1743), fol. 434r.

35. Sobre este maestro son de gran ayuda las aportaciones bibliográficas de P. Pérez Costanti: *Diccionario de artistas que florecieron en Galicia durante los siglos XVI y XVII*, Santiago, 1930, pp. 235-237; J. Couselo Bouzas, *Galicia artística en el siglo XVIII y primer tercio del XIX*, Santiago, 1932, p. 384; M.^a L. Raíces Núñez, “La sillería de coro de Santo Domingo de Lugo”, *Boletín do Museo Provincial de Lugo*, I, 1983, pp. 105-122; M.^a Á. Varela Varela, “Retablos barrocos de la iglesia del monasterio de la Concepción de Mondoñedo”, *Boletín do Museo Provincial de Lugo*, I, 1983, pp. 195-199; y L. Fernández Gasalla, “Retablos y retablistas en la ciudad de La Coruña entre 1641 y 1715”, *Abrente*, 27-28, 1995-96, pp. 123-163.

36. ACM, Libro 14º de Actas Capitulares (1682-1700), fol. 82r.

37. Otra posibilidad es la que apunta Lence, aunque sin justificarla, sobre una supuesta amistad entre el arquitecto y el mitrado (E. Lence-Santar y Guitián, *Mondoñedo. El convento...*, op. cit., p. 7).

38. Archivo Histórico Universitario de Santiago (AHUS), Protocolos notariales, Distrito de Arzúa, Francisco Gómez das Seixas, 1696, prot. nº 1.324, fol. 18r-v. Cit. P. Pérez Costanti, Op. cit., p. 237.

Estilo, iconografía y ornato

Este enorme empeño arquitectónico arranca por la torre del evangelio, en la cual se instalan las campanas, compuesta por tres cuerpos cúbicos decrecientes separados por balconadas abalaustradas y rematados por un cupulín gallonado. El primero de ellos, perfectamente regular y de mayor altura, presenta aberturas cuadrangulares que proporcionan luz a la escalera interior. Cuenta con un escudo de armas del obispo Muñoz, placas de influencia compostelana y, en tres de sus ángulos, esbeltos balaústres apoyados en cabezas de guerreros amerindios³⁹ y pilastras terminadas en bolas⁴⁰, las cuales soportan a su vez pirámides invertidas que sirven de asiento a unos jarrones frondosos⁴¹. En la segunda altura se abren cuatro vanos de medio punto para el servicio de las campanas, con mascarones en la clave⁴², delimitados por pilastras cajeadas decoradas con rosetas y placas. El tercer y último nivel tan sólo se distancia del anterior en que las pilastras carecen del referido adorno vegetal y en las esquinas se localizan machones provistos de bolas. La Torre del Reloj, contigua al Palacio Episcopal, presenta un menor número de ventanas horadadas en su cuerpo inicial, compensadas con otras simuladas, y en la mengua de elementos adheridos a los vértices, puesto que dos de ellos se encuentran afectados por la residencia del mitrado. A diferencia de las torres, reconstruidas *a fundamentis*, se ha optado por preservar parte de la fá-

39. Véanse, en torno a esta temática, los trabajos de M.^a C. García Saiz, "La imagen del indio en el arte español del Siglo de Oro", in *La imagen del indio en la Europa Moderna*, Sevilla, 1990, pp. 417-432; y S. Sebastián López, "El indio desde la iconografía", in *La imagen del indio en la Europa Moderna*, Sevilla, 1990, pp. 433-455.

40. Estos elementos arcaizantes cuentan con diversas fuentes de influencia evidentes para el caso de la basílica mindoniense. La primera de ellas proviene de los monasterios de El Escorial, especialmente las torres de los ángulos y la fachada de la iglesia, y Talavera de la Reina, centros de los que fue prior el mitrado impulsor, si bien por su calidad de general mantendría contacto presencial con el resto de las casas jerónimas de España, las cuales acusan el potente influjo de la matriz escorialense. Por su parte, el arquitecto tracista traería a Mondoñedo la experiencia visual de su monasterio de origen, en la localidad de Sobrado dos Monxes, en el cual se encuentran referencias clasicistas en el exterior de las naves y del transepto, debido a Pedro de Monteagudo, pero sobre todo en el frente principal de la Casa de la Audiencia. No hai que olvidar que como monje versado en el arte de la arquitectura pudo ser requerido por otros monasterios bernardos gallegos, caso de Santa María de Montederramo, cuyo frontis occidental posee una fuerte impronta manierista. Finalmente está la propia catedral receptora, en cuyo interior se hallan tres obras que han podido ser determinantes en la génesis del proyecto de reforma: por una parte, el sepulcro de Álvaro Pérez Osorio, sito en la capilla de la Concepción, y el claustro, obras contratadas por el trasmirano Diego Ibáñez Pacheco en 1635 y 1636, respectivamente, y por otra, el retablo-relicario, adjudicado en 1715 al compostelano Ignacio Romero Moscoso, dotado de unas inexplicables pilastras terminadas en bolas.

41. En el muestrario vegetal de los floreros figuran, según parece, mazorcas de maíz, planta de origen americano sembrada en el agro mindoniense ya en la primera mitad del seiscientos, lo cual vendría a reforzar la tímida iconografía prehispánica presente en la fachada. Sobre esta apreciación figurativa y la evolución histórica de la cosecha del fruto de la gramínea en Galicia véanse S. Sancristóbal Sebastián: *La catedral de Mondoñedo*, Lugo, 1989, p. 25; y P. Saavedra Fernández, "La introducción del maíz y la patata en Galicia", in *Galicia y América. Cinco siglos de historia*, Santiago, 1993, pp. 202-207.

42. Estas máscaras podrían estar influenciadas por las que se sitúan, siguiendo instrucciones de Domingo de Andrade, en la parte baja del interior de la cúpula del transepto de la iglesia monástica de Sobrado dos Monxes, dentro de un proyecto unitario iniciado por Pedro de Monteagudo (M. Taín Guzmán, *Domingo de Andrade, maestro de obras de la catedral de Santiago (1639-1712)*, I, A Coruña, 1998, pp. 236-248). No hay que olvidar que fray Agustín de Otero es, a la altura de 1717, maestro de obras en este cenobio y que la iglesia monástica, terminada bajo las directrices de Andrade, había concluido recientemente.

brica medieval del paramento central, si bien se modifica y gana altura conforme a los nuevos parámetros estéticos. Éste conserva la vieja disposición tripartita, articulada por arcos apuntados y dos estribos, que ahora pierden su valor sustentante y se transforman en meros pilastrones acanalados, de cuya parte baja emanan pilastras lisas coronadas por esferas, del tipo de las que se adosan a la parte baja de las torres. La partición central mantiene dos elementos de la fachada antigua, que merced a su conservación se han podido establecer paralelismos con el cercano monasterio de Meira: el rosetón⁴³ y la portada románica, formada por tres arquivoltas y un tímpano semicircular⁴⁴ que acoge una pintura barroca de la Inmaculada Concepción⁴⁵. Sobre el arco ojival principal se alza, montado sobre una moldura, el más grande, protuberante y ornamentado de los tres escudos de armas del prelado benefactor que posee el frontispicio. En las divisiones laterales se disponen dos ventanas, resultado de la reforma dieciochesca de las que, en teoría, ya existían en el frontis medieval, bordeadas por un saliente acodalado al que se anexan roleos, floresta y cabezas de angelotes, una de las cuales parece representar a un indígena precolombino. Encima de estos huecos se localizan sendas cajas orladas que reciben escenas relivarias directamente relacionadas con el obispo giennense. En la del evangelio se representa a San Jerónimo, cabeza del devocionario de la Orden a la que pertenece, sentado y escribiendo un libro sobre una mesa en su celda, sobre la cual se sitúa otro volumen, un tintero, la calavera, el crucifijo y unas disciplinas. El primer plano lo ocupa el león, apoyado sobre la bola del Mundo, mirando hacia el espectador. En la pared del fondo de la habitación aparece colgado el capelo cardenalicio y una estantería repleta de libros y pergaminos, bajo la cual se reconoce una alacena cerrada. La mesa se posiciona frente a la ventana que comunica el estudio con el exterior⁴⁶ (Fig. 2). Esta representación se fundamenta en un grabado de Maarten de Vos inserto en la primera parte de la *Historia de la Orden de San Jerónimo* de fray José de Sigüenza, editada en Madrid en 1595 (Fig. 3). La epístola se reserva para San Lorenzo, titular del monasterio escurialense del que fue prior el mitrado munificent. Se coloca en posición frontal, con un único árbol como telón de fondo, el diácono se viste con una decorada dalmática. Con la mano derecha levantada sostiene un corazón inflamado y con la izquierda un libro cerrado, un manípulo, la parrilla y la palma, símbolos del martirio del que fue objeto en Roma en tiempos del emperador Valeriano⁴⁷. El referente gráfico para este altorrelieve se halla en el frontispicio de la *Instrucción de eclesiásticos* del también jerónimo fray Martín de la

43. R. Yzquierdo Perrín: Op. cit., p. 143.

44. C. Castro Fernández, *Estudio iconográfico y estilístico de los capiteles de la catedral de Mondoñedo*, Lugo, 1993, pp. 27-30; y R. Yzquierdo Perrín: Op. cit., p. 143-144.

45. J. M. Monteroso Montero, *La pintura barroca en Galicia (1620-1750)*, Santiago, 1995, pp. 147-148.

46. L. Réau, *Iconografía del arte cristiano*, t. 2, vol. 4, Barcelona, 1997, pp. 142-152; e I. Mateo López, A. López-Yarto Elizalde, J. M. Prados García, "Iconografía de San Jerónimo en los monasterios españoles", in *El arte de la Orden jerónima. Historia y mecenazgo*, Bilbao, 1999, pp. 85-93.

47. L. Réau, Op. cit., pp. 255-261; e I. G. Bango Torviso, "Iconografía de San Lorenzo en España hasta el siglo XVI. De la realidad histórica a la ilustración de una leyenda hagiográfica", in *El Escorial en la Biblioteca Nacional*, Madrid, 1985, 369-419.

Vera, estampado por Jean de Courbes en Madrid en 1630, en donde aparece una figura de San Lorenzo que deriva de otra del grabador Cornelis Cort (Figs. 4-5). Entre ambas torres se extiende un antepecho abalaustrado, en medio del cual se eleva una suerte de frontón central flanqueado por aletones avolutados, bajo el cual se dispone el escudo principal del promotor montado sobre una superficie moldurada. Tanto dicha peineta, como sus apéndices laterales y las balaustradas se dotan de plintos terminados en bolas, sin contar aquéllos situados en línea con los pilastrones unidos a la fachada. Para la construcción de esta estructura superior se ha tomado como modelo el frontispicio de la edición española del tratado de arquitectura de Vignola⁴⁸ (Fig. 6), en medio de la cual se erige, sobre una porción de muro protuberante, una figura relivaria de Nuestra Señora de la Asunción, patrona de la catedral. Envuelta en un trono de nubes y cabezas de ángeles sube hacia el cielo para ser coronada por dos ángeles de cuerpo entero, montada sobre una peana y la media luna. Viste túnica y manto y se lleva una mano a la cintura, mientras la otra permenece extendida. En la cúspide de la fábrica barroca, y sobre un podio piramidal, se coloca un imagen exenta de San Rosendo, santo titular de la ciudad y diócesis de Mondoñedo, ataviado de pontifical, tal y como se representa en el bulto lignario del retablo-relicario catedralicio, esculpido pocos años atrás y que ha podido servir de pauta.

Como complemento del nuevo frente occidental, y formando parte del mismo proyecto, se fabrica delante del mismo un atrio vallado por una paredón abalaustrado y dos entradas a los lados, elementos en los que se reiteran las referencias escurialenses ya señaladas. Este recinto cerrado por todos sus lados engloba la explanada y escaleras que conducen a la entrada principal y se adecua perfectamente a los diferentes niveles de un espacio urbanístico dispuesto en pendiente. Tal lonja desaparece a mediados del novecientos cuando se determina, lamentablemente, unificar las alturas de la plaza mayor, instalándose parte de su parapeto en la zona norte de la misma.

48. *Regla de las cinco órdenes de architectura de Iacome de Vignola. Agora de nuevo traduzido de toscano en romance por Patritio Caxesi florentino, pintor y criado de Su Magestad...*, Madrid, 1593.



Figura nº 1.- Fachada occidental y atrio de la catedral de Mondoñedo antes de la reurbanización de la plaza mayor.
Traza de fray Agustín de Otero. 1717



Figura nº 2.- Imagen relivaria de San Jerónimo en su celda, situada en el sector izquierdo de la fachada



Figura nº 3.- Maarten de Vos. San Jerónimo. c. 1586. © The trustees of the British Museum



Figura nº 4.- Figura de San Lorenzo, diácono y mártir, emplazada en el lado derecho de la fachada, y frontispicio grabado por Jean de Courbes para la *Instrucción de eclesiásticos* de fray Martín de la Vera (Madrid, 1630). Montaje infográfico realizado por Roberto Novo Sánchez (www.novodesenho.net).



Figura nº 5.- Cornelis Cort. San Lorenzo. c. 1570-1578. © The trustees of the British Museum

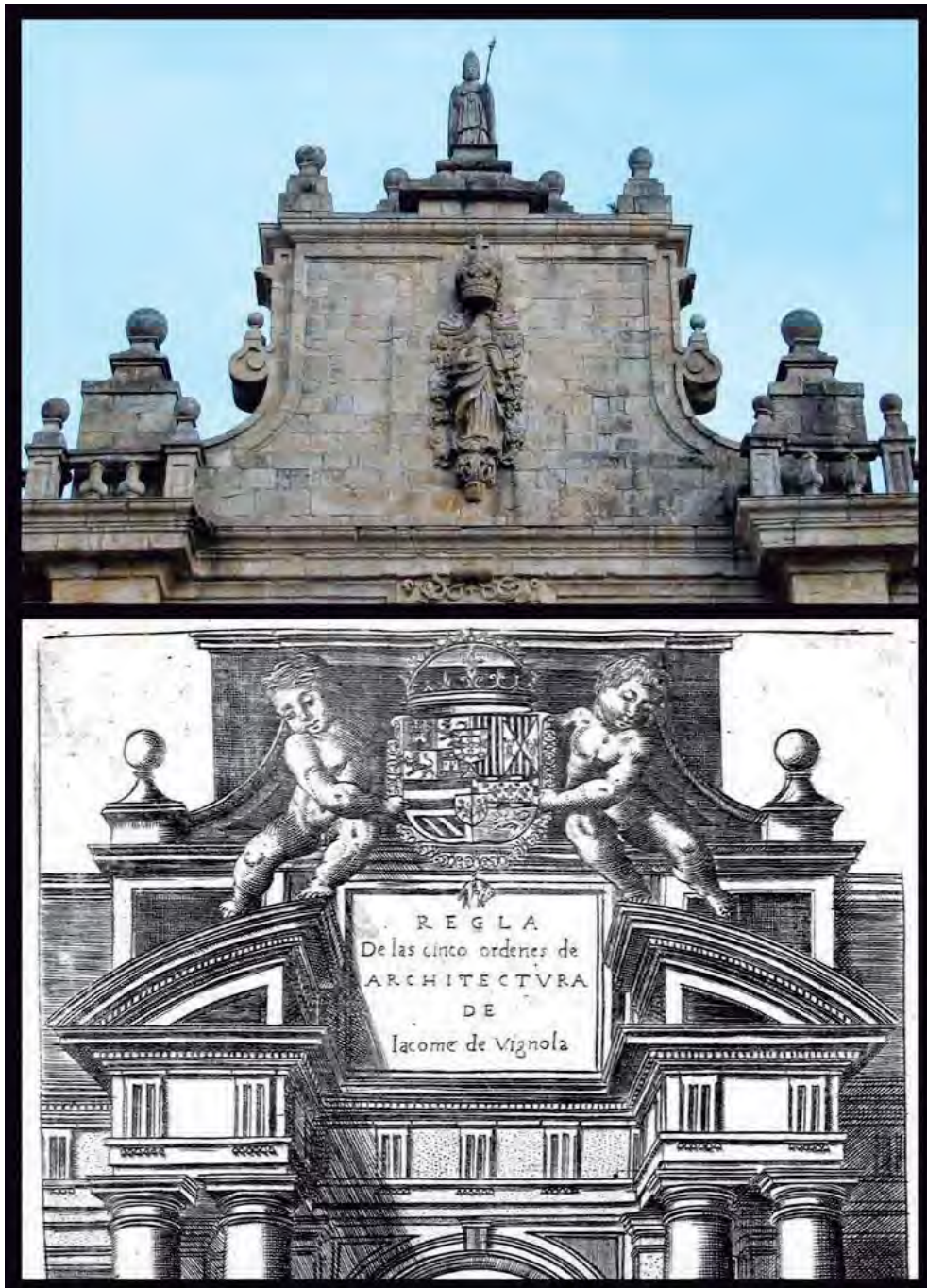


Figura nº 6.- Parte superior de la fachada de la catedral de Mondoñedo y frontispicio de la *Regla de las cinco ordenes de arquitectura de Iacome de Vignola...*, Madrid, 1593. Montaje infográfico realizado por Roberto Novo Sánchez (www.novodeseño.net).

Las murallas del paraíso: Juan Caramuel y la arquitectura militar¹

CARLOS PENA BUJÁN

*Escuela Española de Historia y Arqueología en Roma (CSIC)
Fundación Pedro Barrié de la Maza*

Resumen: En su tratado sobre materia arquitectónica Juan Caramuel plantea que el paraíso habría sido la primera arquitectura militar, y Dios, su diseñador. Esta propuesta ha de ser entendida dentro de una tradición exegética según la que sería posible aprender de la divinidad a partir del estudio de sus creaciones.

Palabras clave: Paraíso, Teoría de la Arquitectura, Arquitectura militar, Siglo XVII, Juan Caramuel de Lobkowitz

Summary: *Juan Caramuel proposes in his treatise on architecture that the Paradise was the first military architecture, and that it had been designed by God Himself. This proposal should be related with an old exegetical tradition, which relies on the idea that studying God's creations it is possible to understand Him much better.*

Keywords: *Paradise, Theory of Architecture, Military Architecture, 17th Century, Juan Caramuel de Lobkowitz*

Nos cuenta el Génesis (1,27) que al sexto día, tras haber creado en los precedentes lo visible y lo invisible, el cielo y la tierra, los animales y las plantas, Dios creó al hombre a su imagen y semejanza. Y a pesar de que en las Biblias Moralizadas se llegará a indicar que Adán y Eva se casaron en el paraíso², el hecho es que tardaron poco en contravenir la única orden que YHWH les había dado, la de no comer el fruto del árbol del conocimiento del bien y del mal (*Gn* 2,16-17), e inmediatamente fueron expulsados (*Gn* 3,24). Tanto es así que algunos exegetas llegaron a sostener que el mismo día de la Creación los primeros humanos fueron desalojados para

1. Este artículo se enmarca en el proyecto de investigación "Planos y dibujos de arquitectura y urbanismo en Galicia", que dirige el profesor Alfredo Vigo Trasancos (Ministerio de Educación y Ciencia, HAR2008-00822).

2. A. Heimann, "Die Hochzeit von Adam und Eva im Paradies", *Wallraf-Richarz-Jahrbuch*, 37, 1975, pp.11-40. En la Biblia no se alude de modo directo a este matrimonio, si bien en la Vulgata a Eva se le llama "mulier" (*Gn* 2,22) y Adán se refiere a ella como "uxor" (*Gn* 2,24-25). En las biblias moralizadas se relaciona este pasaje con la carta de San Pablo a los Efesios (5,23-26.31) para acabar vinculando a Adán con Cristo y a Eva con María y, por ende, con la Iglesia. Por ejemplo, en el famoso Códice 2554 de la Biblioteca Nacional de Viena se dice "Ici fet dex le mariage dadam et debe et les coniunt ensemble" y más adelante "De qe dex fist le mariage dadan et debe senefie Jesucrist qant il ot tot esgardei si fist mariage de lui et de sainte eglise et si se coniuist a li". Véase R. Haussherr, "Templum Salomonis et Ecclesia Christi: Zu einer Bildvergleich der Bible moralisée", *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 31, 1968, pp.101-121 y el libro, también de R. Haussherr, *Bible moralisée: Codex Vindobonensis 2554 der Österreichischen Nationalbibliothek*, Graz, Akademische Druck- und Verlagsanstalt, 1992.

siempre del jardín de Edén. Con todo, YHWH habría sido clemente con ellos ya que el castigo con el que los había amenazado en caso de incumplimiento era la muerte (*Gn* 2,17).

De acuerdo con la tradición hebrea, después de la expulsión de sus primeros pobladores algunas personas habían podido acceder al paraíso que, según ciertas concepciones, tendría varias puertas. Henoc habría sido el primero (*1Henoc* 32,3-6) y a él lo habrían sucedido Isaac, que estuvo allí y lo estudió durante tres años; su hijo Jacob; Moisés, que fue llevado allí por el ángel guardián del paraíso y vio setenta tronos de oro y joyas repletos de zafiros y diamantes, y en uno de ellos estaba Abraham; y, finalmente, Jehoshua ben Levi, un rabino de excepcional piedad al que antes de morir YHWH le concedió un deseo y pidió ver el paraíso³.

En contexto cristiano hay al menos dos tradiciones curiosas sobre la vuelta al paraíso. Según una de ellas, recogida en algunos textos medievales, tras haber muerto con 930 años (*Gn* 5,5) Adán habría sido llevado hasta el jardín de Edén para ser sepultado allí por el propio Dios⁴. Otra tradición sitúa a su hijo Set en dicho jardín, si bien no pudo acceder a él, sino que hubo de conformarse con verlo desde la puerta y llevarse tres semillas del árbol del conocimiento que vincularían a Adán con Cristo⁵.

Con todo, la cuestión del paraíso en la tradición cristiana resulta complejísima a consecuencia de las traducciones y la exégesis. Desde el punto de vista de la etimología, “paraíso” es una transliteración del avéstico *pairi-daēza*, que en esta lengua alude simplemente a un jardín amurallado o a un parque. De ahí pasaría a otros idiomas como el babilonio tardío o el hebreo con significados similares. Por ejemplo, en *Nehemías* (2,8), el *Eclesiastés* (2,5) o el *Cantar de los Cantares*

3. El libro intertestamentario de Henoc en *The Apocrypha and Pseudepigrapha of Old Testament in English*, ed. R.H. Charles, Oxford, The Clarendon Press, 1963-64, espec. vol.II, p.207. Sobre quienes accedieron al paraíso, R. Graves y R. Patai, *Hebrew Myths: The Book of Genesis*, Nueva York, Greenwich House, 1983, pp.70-71 y J. Prest, *The Garden of Eden. The Botanic Garden and the Re-Creation of Paradise*, New Haven-Londres, Yale University Press, 1981. Sobre las interpretaciones del paraíso en la literatura apócrifa, S. Rosenkranz, “Vom Paradies zum Tempel”, en *Tempelkult und Tempelzerstörung (70 n.Chr.)*. *Festschrift für Clemens Thoma zum 60. Geburtstag*, ed. S. Lauer y H. Ernst, Berna, Lang, 1995, pp.27-131.

4. G. Bartz, “Adam wird ins Paradies getragen”, en *Tributes in Honor of James H. Marrow. Studies in Painting and Manuscript Illumination of the Late Middle Ages and Northern Renaissance*, ed. J.F. Hamburger y A.S. Korteweg, Turnhout, Brepols, 2006, pp.59-64. Las primeras representaciones de Adán en brazos del Creador siendo sepultado en el paraíso aparecen en las *Bibles historiales*. La más antigua es el ms.fr.159 de la Biblioteca Nacional de París.

5. Según esta tradición, durante su agonía Adán habría mandado a su hijo Set acercarse hasta el paraíso a buscar el aceite de la piedad, para paliar su sufrimiento. Cuando llegó a la puerta del mismo el arcángel Miguel le dijo que Adán sólo podría conseguir dicho aceite cuando hubieran pasado 5500 años. Sin embargo, Set pudo echar un vistazo al jardín de Edén y allí vio un árbol estéril en cuyo tronco había una serpiente enroscada, así como otro árbol cuyas raíces se hundían hasta el infierno y en cuya copa había un niño recién nacido. El árbol seco y la serpiente representan la caída, mientras que el neonato es Cristo, que sería el verdadero Aceite de la Piedad. Con todo, Set volvería con su padre llevándose del paraíso tres semillas del árbol del conocimiento, que su padre tendría que colocar bajo su propia lengua. De ellas crecería el árbol del que se tomó la madera para hacer la cruz de Cristo. Es por ello por lo que esta leyenda suele aparecer en textos relacionados con la búsqueda de la Vera Cruz, toda vez que gozó de una gran difusión en la Edad Media habida cuenta de su inclusión en obras tan conocidas como *La Leyenda Dorada*. Puede verse al respecto E.C. Quinn, *The Quest of Seth for the Oil of Life*, Chicago-Londres, The University of Chicago Press, 1962. El viaje de Set al Paraíso también aparece recogido, por ejemplo, en *Los viajes de sir John Mandeville*, un libro de viajes apócrifo escrito a mediados del siglo XIV y que tuvo una gran difusión en su tiempo.

(4,13) se utiliza este término para referirse a un parque o a un jardín con árboles⁶. Esta palabra se introdujo en el griego a través de los escritos de Jenofonte (*Anab.* I,2,7; *Cyr.* I,3,14; VIII,1,38; *Oec.* IV,13-14; *Hell.* IV,1,15), que la habría escuchado mientras servía a Ciro como mercenario en la Expedición de los Diez Mil, ya que éste llamaba así a sus jardines. Sin embargo, el vocablo adquirió un nuevo sentido cuando en la traducción al griego de los Setenta se utilizó precisamente la palabra “paraíso” para referirse al jardín de Edén (*Gn* 2,9; 3,24)⁷. De ahí pasará a las distintas lenguas modernas, empezando ya por las traducciones al latín, en las que se utiliza la palabra “paradisus”⁸. Con todo, habría que indicar que mientras en la *Vetus Latina* se habla simplemente de “paradisus”, San Jerónimo en la *Vulgata* decide adjetivarlo como “voluptatis”, que significa “de las delicias”, puesto que en hebreo “edén” significa precisamente “delicia”. Las divergencias de criterio en las traducciones llegan a tal punto que tanto en la versión de los Setenta como en la *Vetus Latina* se consideraba que Edén era un nombre propio⁹. Es decir, que no se refería a un extraordinario jardín sino que era un jardín concreto que, por tanto, habría de ocupar un lugar determinado en la superficie de la Tierra. La historia habría de complicarse más puesto que, si bien en el Nuevo Testamento cuando se quiere aludir a un jardín se le llama *kepos*, no *paradeisos*, la palabra “paraíso” será utilizada para referirse al paraíso celestial del que habla Cristo en la cruz al Buen Ladrón (*Lc* 23,43)¹⁰.

6. J. Haekel, P. Hoffmann y K. Rahner, “Paradies”, en *Lexikon für Theologie und Kirche*, ed. J. Höfer y K. Rahner, Friburgo, Herder, 1963, vol.VIII, pp.67-71. Véase asimismo la voz “Dheig^g” en J. Pokorny, *Indogermanisches etymologisches Wörterbuch*, Berna, Francke, 1959, vol.I, pp.244-245. En la literatura talmúdica y en la *midrash* la expresión *gan eden* aparece constantemente para aludir al jardín divino, mientras que *pardes* invariablemente se refiere un jardín diseñado por el hombre. Sobre esta cuestión puede verse G.B. Eden (*sic*), “The Mystical Architecture of Eden in the Jewish Tradition”, en *The Earthly Paradise. The Garden of Eden from Antiquity to Modernity*, ed. F. Regina Psaki, Binghamton (NY), Binghamton University, 2002, pp.15-22, espec. p.15.

7. En esta traducción también se utiliza “paraíso” en los pasajes ya citados: *Ne* 2,8; *Qo* 2,5; *Ct* 4,12.

8. El latín toma prestada la palabra griega y hace las mismas distinciones. Aulus Gellius, en sus *Noctes Atticae* (II,xx,4), utiliza en griego la palabra “paradeisos” para referirse a un lugar cerrado para animales, mientras que tanto en la versión de Tertuliano como en la *Vulgata* se utiliza “paraíso” para referirse al celestial (cf. *Lc* 23,43) y San Jerónimo utiliza la palabra en dos cartas para designar el jardín de Edén (carta 52, párrafo 5 y carta 69, párrafo 6. Cf. *PL* XXII, pp.532 y 659). Véase A. Bartlett Giamatti, *The Earthly Paradise and the Renaissance Epic*, Princeton (NJ), Princeton University Press, 1966, p.14.

9. En el Antiguo Testamento la palabra “edén” aparece mencionada en *Gn* 13,10; *Is* 51,3; *Ez* 28,11-19; 31,2-9; 36,35; 41,17-25; 47,1-11; *Jl* 2,3; 4,8; *Za* 14,8-11; *Qo* 2,1-11, y en todos estos casos simboliza calidades de vida, abundancia y paz. Véase T. Stordalen, *Echoes of Eden. Genesis 2-3 and Symbolism of the Eden Garden in Biblical Hebrew Literature*, Lovaina, 2000, pp.257-261.

10. En Teología en la Edad Media se habla también de un “paraíso religioso o espiritual” que se identifica con la visión de Dios a la que se refiere San Pablo (*1Co* 13,12; *2Co* 12,4). Véase G. Bachl, “Das Paradies. Eine Spurensuche in der Theologie”, en *Die Suche nach dem verlorenen Paradies. Europäische Kultur im Spiegel der Klöster*, ed. E. Vavra, Viena, Niederösterreichischen Landesmuseums, 2000, pp.5-12, espec. p.10. Algunos teólogos como Hugo de San Víctor llegan a identificar la Iglesia con una forma de paraíso manifestado en el mundo. La fuente sería Cristo, los cuatro ríos serían los cuatro Evangelios que riegan las tierras del alma con el agua de la vida, los árboles serían los santos y sus frutos, sus buenas acciones y, por ejemplo, a la Virgen se la asociaría con el paraíso por haber sido quien trajo a Cristo al mundo. Véase G. Boas, *Essays on Primitivism and Related Ideas in the Middle Ages*, Baltimore

Centrándonos en el paraíso como jardín de Edén, desde los escritos de los Padres de la Iglesia hay divergencias de opinión a la hora de determinar si éste estaba ubicado en la Tierra o en el Cielo o si, incluso, era un lugar místico¹¹. Filón de Alejandría y Orígenes, por ejemplo, defendían la última tesis, que recibió un duro golpe cuando Agustín de Hipona avaló la propuesta según la que el *Génesis* se refería al paraíso como un lugar real sobre la Tierra. Con todo, entre quienes lo situaban aquí había dos opiniones; la de aquéllos que consideraban que todavía lo estaba y la de quienes entendían que el paraíso había sido arrasado por el Diluvio¹². No nos puede sorprender, por tanto, que a lo largo de la Edad Media los geógrafos lo representasen en sus mapamundis ni tampoco que, por ejemplo, se tratara de evocar el paraíso asociándolo con los jardines del amor¹³.

Los siglos XVI y XVII fueron especialmente fecundos a la hora de tratar de buscar modos científicos para aproximarse al paraíso y a antiguas disquisiciones en torno a él y, de esa manera, poder acercarse ligeramente al modo en que Dios habría concebido un entorno ideal, del que el hombre fue expulsado tras su pecado original.

En primer lugar, los geógrafos continuaron aplicándose con fruición a su localización, a pesar de que incluso hubiera voces dentro y fuera de la Iglesia que sostenían que el paraíso había existido pero habría desaparecido, quizá arrasado por el diluvio. Y aunque el primero en lanzar esta hipótesis fue Eugubino en el siglo XVI, ello no disuadió a muchos otros geógrafos, principalmente católicos, de continuar incansablemente con la búsqueda¹⁴. Y si los geógrafos se obsesionaron con la localización del paraíso terrenal, hubo quienes, como Copérnico, llegaron a proponer una posible ubicación para el paraíso celestial¹⁵.

(MD), The John Hopkins Press, 1948, p.154. Sobre los cuatro ríos del paraíso en la Edad Media véase E. Schlee, *Die Ikonographie der Paradiesesflüsse*, Leipzig, Dieterich'sche Verlagbuchhandlung, 1937.

11. J. Delumeau, *Una histoire du Paradis. Vol. I: Le Jardin des délices*. Mesnil-sur-l'Estrée, Fayard, 1992, pp.27-30. Otra visión de síntesis en H. Krauss, *Das Paradies. Eine kleine Kulturgeschichte*, Múnich, Beck, 2004.

12. Sobre esta cuestión y para un pormenorizado estudio de la geografía del paraíso a lo largo de la Historia véase A. Scafi, *Il Paradiso in terra. Mappa del giardino dell'Eden*, Parma, Mondadori, 2007.

13. D. Kutschbach, "Das irdische Paradies. Liebesgärten im späten Mittelalter", en *Jahreszeiten der Gefühle. Das Gothaer Liebespaar und die Minne im Spätmittelalter*, ed. A. Schuttwolf, Gotha, 1998, pp.82-92, espec. p.83. En algunos jardines del amor se representa a María y Cristo como esposo y esposa en un *hortus conclusus* que alude a la virginidad de ésta. En otras ocasiones se la representa como reina del cielo rodeada de santos en una ciudad-jardín paradisíaca. Anja Grebe sostiene en su artículo "In the Paradise of Love: Medieval Love Gardens. Topography and Iconography", en *Fauna and Flora in the Middle Ages. Studies of the Medieval Environment and its Impact on the Human Mind*, ed. S. Hartmann, Fráncfurt, Peter Lang, 2007, pp.225-248 que la iconografía del jardín del amor se desarrolla fundamentalmente sobre la base del jardín del placer. Por otra parte, la ambigüedad que había en relación a la existencia o inexistencia del paraíso se utiliza también, por ejemplo, al inicio del *Roman de la Rose*, cuando se dice: "los lugares del amor son, como este jardín, imaginarios". Véase M. Camille, *The Medieval Art of Love. Objects and Subjects of Desire*, Londres, Laurence King, 1998, p.74.

14. Sobre la propuesta de Agostino Steuco (Eugubino) véase Scafi, *op.cit.*, pp.218-219. De Eugubino véase asimismo su *Recognitio Veteris Testamenti ab hebraicam veritatem*, Venecia, Aldus, 1529, p.22v. Es curioso señalar que también a finales del siglo XIX un geógrafo alemán aplicó todas las herramientas de su disciplina para localizar el paraíso: F. Delitzsch, *Wo lag das Paradies?: Eine biblisch-assyriologische Studie: Mit zahlreichen assyriologischen Beiträgen zur biblischen Länder- und Völkerkunde und einer Karte Babylonien*, Leipzig, Hinrichs, 1881.

15. G. Bachtel, "Das Paradies. Eine Spurensuche in der Theologie", en *Die Suche...*, *op.cit.*, pp.5-12, espec. pp.9-10.

Asimismo, en el siglo XVII se mantuvo la discusión sobre la lengua del paraíso, algo sobre lo que ya reflexionaban los Padres de la Iglesia. Saber cuál era la lengua que hablaba Adán en el jardín de Edén sería importante, habida cuenta de que ése era el idioma previo a la confusión generada tras el episodio de la torre de Babel (*Gn* 11,1-9). Más aún; con esa lengua primigenia habría sido con la que Adán habría puesto nombre a las criaturas que habitaban el paraíso (*Gn* 2,20). Comprender la relación entre significantes y significados, así como la gramática, sería un modo de entender de manera inequívoca las relaciones naturales y una puerta a la posibilidad de encontrar de nuevo la comunicación universal. Sería, asimismo, un modo de justificar el origen de las naciones, ya que tras el episodio de la torre, los hombres se habrían expandido por el mundo, asentándose en diversas regiones¹⁶.

También en el siglo XVII se planteaba la cuestión de si Adán y Eva soñaban y si ambos soñaban de la misma manera. A algunos pensadores les llamaba poderosamente la atención la cuestión de con qué podían soñar, dado que ya vivían en el paraíso¹⁷.

Asimismo, otro de los temas sobre los que ya había disertado san Agustín en su *De Genesi contra Manichaeos* y al que se le dedica un buen número de páginas y esfuerzos intelectuales en el siglo XVII es la vegetación del paraíso. Se plantea la posibilidad de restaurarlo a través de la investigación y el establecimiento de jardines botánicos en los que se reunieran todas las plantas del mundo en un único espacio. De este modo, investigando la naturaleza y buscando nuevas variedades de plantas se rescataría el mundo de la corrupción y la infertilidad. El duro trabajo haría que el Jardín creciera de nuevo y así se restauraría el conocimiento que los hombres habían tenido en el pasado¹⁸.

16. Son muchos los autores que trabajaron sobre esta cuestión, varios de ellos en Inglaterra. Con todo, quizá el más conocido sea el padre Athanasius Kircher y su obra *Turris Babel* (1679). Su propuesta es curiosa, ya que niega que Dios hiciera hablar diferentes lenguas a todos los hombres. Sostiene Kircher que el lenguaje original sería el hebreo y que éste se preservó en la línea de Sem y su descendencia, mientras que los restantes descendientes de Noé hablarían cuatro nuevos idiomas. Las barreras lingüísticas habrían contribuido al alejamiento de los distintos grupos de hablantes y de este modo surgirían las distintas naciones. Puede verse al respecto A. Borst, *Der Turmbau von Babel*, 4 vols. en 6 partes, Stuttgart, 1957-63 o E. Klengel-Brandt, *Der Turm von Babylon. Legend und Geschichte eines Bauwerkes*, Viena-Múnich, Schroll, 1982. Algunos autores, como George Dalgarno, llegaron a sostener que encontrar un lenguaje universal sería muy útil para la propagación del Evangelio y acabaría con el caos generado por la confusión de las lenguas. En todo caso, fueron muchos los pensadores preocupados por la búsqueda de un lenguaje universal, algo que además coincidía con un notable desarrollo de la criptografía. Por otra parte, algunos autores como Jan Amos Komenský (Comenius) se esforzaron en el desarrollo de un lenguaje filosófico universal. Sobre estas cuestiones en Inglaterra hay bastante información en J. Bennett y S. Mandelbrote, *The Garden, the Ark, the Tower, the Temple. Biblical Metaphors of Knowledge in Early Modern Europe*, Oxford, Museum of the History of Science – Bodleian Library, 1998. En fechas bien posteriores Vico y Herder trataban de buscar un idioma primordial que estuviera en la base del desarrollo de la mente humana. Véase M. Oleander, *The Language of Paradise. Aryans and Semites. A Match Made in Heaven*, Nueva York, Other Press, 1992, pp.4-5.

17. A. Assmann, "Die Träume von Adam und Eva im Paradies", en *Geschlechterdifferenz. Texte, Theorien, Positionen*, ed. D. Ruhe, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2000, pp.173-186, espec. pp.173-175. En el *Paraíso perdido*, Milton sostiene que Eva no sólo podía ser tentada por el diablo por sus cinco sentidos, sino que además lo podía ser a través de sus sueños (pp.176-177). Según esta visión de la cuestión, Eva no sólo sueña, sino que le cuenta su sueño a Adán y éste lo analiza. Por el contrario, Adán cuenta su sueño al arcángel Rafael (p.181).

18. Sobre esta cuestión en el círculo de Samuel Hartlib véase Bennett y Mandelbrote, *op.cit.* En cierto sentido, los claustros de los monasterios eran recreaciones en la Tierra del paraíso; cerrados, cubiertos con una gran variedad de

Y, casi parece previsible, la otra vía que proporcionaba la Historia Natural y que se utilizó para aproximarse a Dios eran los animales. Tratar de conocer todas las criaturas que habían existido y de las que se había salvado una pareja por especie en el arca de Noé (*Gn* 6,19) era otro medio para aprender de la Divinidad cuyas posibilidades se habían multiplicado con el descubrimiento del Nuevo Mundo. Además de los estudios puramente taxonómicos y que buscaban la sistematización del conocimiento previo, pensadores como el naturalista inglés Edward Topsell planteaban que Dios había salvado a los animales del diluvio para que los seres humanos tuvieran acceso al genio divino¹⁹. A medio camino entre animales y plantas había incluso quien consideraba que existía una criatura conocida como *cordero vegetal* y que vivía en Tartaria. Tendría cuerpo de cordero y tallo, se reproducía como las plantas y comía la hierba que creía a su alrededor²⁰. Finalmente, y en relación al conocimiento de los animales, el desarrollo del microscopio contribuyó notablemente a que nuevas especies fueran conocidas. Algunos teóricos sostuvieron que Adán habría sido capaz de observarlas a simple vista y darles nombre, pero que tras el pecado se habría perdido la perfección sensorial y el conocimiento que el padre de la humanidad llegó a tener²¹.

No puede sorprender que tantas cosas extrañas y curiosas se agruparan en colecciones y que, incluso, algunos teóricos de las *Kunstkammern* como Johann Daniel Major sostuvieran que Adán había tenido a su disposición en el paraíso el conocimiento absoluto de la naturaleza²². En estas colecciones, además, la naturaleza debía “jugar” en libertad de la misma manera que lo habría hecho en el paraíso tras la Creación, hasta el punto de que hubo quien llegó a considerar que la Tierra era la *Kunstkammer* de Dios y quienes aventuraron la posibilidad de que el propio Dios jugara en la Tierra²³.

flores y con agua brotando de sus fuentes. Con el descubrimiento de América los misioneros trajeron a los monasterios occidentales nuevos elementos para el desarrollo de la “cultura de las plantas”. Así las cosas, en los siglos XVII y XVIII un jardín floreciente se asociaba en muchas ocasiones con un convento floreciente. Sobre estas cuestiones véase E. Vavra, “Gärten: das himmlische Paradies auf Erden”, en *Die Suche...*, *op.cit.*, pp.197-203.

19. M. Belozerskaya, *La jirafa de los Medici. Y otros relatos sobre los animales exóticos y el poder*, Barcelona, Gedisa, 2008, p.214.

20. De él hablan, por poner dos ejemplos, C. Duret, *Histoire admirable des plantes*, París, Buon, 1605 y J. Parkinson, *Teatrum botanicum*, Londres, Cotes, 1640.

21. Por ejemplo, R. Hooke, *Micrographia*, Londres, Martyn & Allestry, 1665.

22. Véase su *Unvorgreifliches Bedencken von Kunst- und Naturalien-Kammern ins gemein*, Kiel, 1674, §7, p.A4r, cit. en H. Bredekamp, “Die Kunstkammer als Ort spielerischen Austausch”, en *Künstlerischer Austausch. Artistic Exchange. Akten des XXVIII. Internationalen Kongress für Kunstgeschichte*, ed. T.W. Gaehtgens, Berlín, Akademie Verlag, 1993, vol.I, pp.65-78, espec. p.71.

23. Sobre la *Kunstkammer* como espacio lúdico y la Creación como juego (cf. *Pr* 8,30) véase H. Bredekamp, *Antikensehnsucht und Maschinenglauben. Die Geschichte der Kunstkammer und die Zukunft der Kunstgeschichte*, Berlín, Wagenbach, 1993, pp.66-76. A la Tierra como *Kunstkammer* de Dios se refiere Daniel Guilelmus Mollerus (*De Technophysiotameis. Von Kunst- und Naturalienkammern*, tesis de licenciatura, Altdorf, 1704, cap.II, p.9), *ibidem*, p.70 n.161. Sobre la Tierra como lugar en el que juega Dios habla Kaspar Scott (*Magia Optica, dass ist: geheime doch naturmässige Gesicht- und Augen-Lehr*, Bamberg, 1671, p.153), *ibidem*, p.66. También Schott (*Physica curiosa*, Würzburg, 1679, vol.II, p.1362) sostiene que la *Kunstkammer* más importante del siglo XVII, el *Kircherianum*, fue considerado un lugar en el que se podía visitar la naturaleza mientras que jugaba; *ibidem*, p.71.

A lo largo de la Historia fueron muchos los artistas que, de una manera u otra, representaron el paraíso cercado, ya fuera por arbustos, ya por murallas. Sin embargo no deja de resultar sorprendente una de las aseveraciones que contiene el original tratado sobre materia arquitectónica que Juan Caramuel de Lobkowitz publicó en 1678, en el que el autor llega a poner en relación la arquitectura militar con el paraíso. Y es que el cisterciense, a partir de un pasaje del *Génesis* que dice “[e]jecitque Adam, et collocavit ante Paradisum voluptatis Cherubim et flammum gladium, ad custodiendam viam ligni vita”, concluye que Dios habría sido el primer arquitecto militar; el paraíso, el primer espacio fortificado; y los querubines, los primeros soldados de presidio²⁴. Esta curiosa afirmación no puede resultar llamativa si tenemos en cuenta, en primer lugar, que nuestro teórico era un buen conocedor de las Sagradas Escrituras y su exégesis, así como una persona bien informada sobre las preocupaciones intelectuales de su tiempo. Tanto es así que no le resultaban ajenos varios de los temas anteriormente mencionados, así como la obra de algunos de los pensadores referidos. Sin lugar a dudas, esta visión del paraíso está mucho más cerca de las interpretaciones que hemos repasado y que trataban de aprender de Dios a través de su obra que de los contenidos usuales en un tratado de arquitectura militar, si bien no puede llamar la atención en un trabajo como es el de Caramuel, que se aleja en ciertos aspectos de los tratados más habituales de Teoría de la Arquitectura. Esto es así, entre otras razones, porque en este texto se combinan dos tipologías de libro: los exegéticos, que buscaban reconstruir el Templo de Jerusalén, y los tratados de corte vitruviano²⁵.

Uno de los puntales en que Caramuel asienta su teoría arquitectónica es la apelación y recurso a Dios como primer arquitecto, que practicó ejemplarmente la profesión tanto en su vertiente civil como religiosa, tanto la recta como la oblicua y, por supuesto, también en la faceta militar que aquí nos ocupa²⁶. A diferencia de otros autores, como de l’Orme, Scamozzi o Barca, que hablan de Dios como arquitecto casi de manera anecdótica, en el tratado que nos ocupa ésa es una idea fundamental²⁷. Dios habría sido el diseñador del edificio más perfecto que había habido so-

24. Gn 3,24 Vlg. Cf. J. Caramuel de Lobkowitz, *Architectura civil recta y obliqua*, Vigevano, Camilo Corrado, 1678, proemial, III, 19.

25. Sobre la teoría arquitectónica de Caramuel véase C. Pena Buján, *La Arquitectura civil recta y obliqua de Juan Caramuel de Lobkowitz en el contexto de la Teoría de la Arquitectura del siglo XVII* [CD-ROM]. Santiago, Universidad, 2008.

26. C. Pena Buján, “La fundamentación divina de la arquitectura clásica: Dios, el Templo de Salomón y Juan Caramuel”, en *Arte y Patrimonio de las Órdenes Militares de Jerusalén en España*, Madrid, CSIC, 2010, pp.307-320 y “El Vitruvio español enseña arquitectura: Juan Caramuel de Lobkowitz, Felipe II y El Escorial como arquitectura perfecta”, en *Otros tiempos, otros mundos, un continuum. Tradición clásica y humanística (S. XVI-XVIII)*, ed. M.I. Viforcós y M.D. Campos, Madrid, Tecnos, 2010, pp.310-322.

27. P. de l’Orme, *Premier Tome de l’Architecture*, París, Federic Morel, 1567; V. Scamozzi, *L’idea dell’architettura universale*, Venecia, Giorgio Valentino, 1615; P.A. Barca, *Avvertimento e regole circa l’architettura civile, scultura, pittura, prospettiva et architettura militare per offesa, e difesa di fortezze*, Milán, Pandolfo Malatesta, 1620. De estos tres tratados sólo podemos sostener de manera definitiva que Caramuel conoció el de Barca, al que alude en numerosas ocasiones. De los otros sólo nos consta que los hubiera conocido de manera indirecta a través de C.F. Milliet de Chales, *Cursus seu mundus mathematicus*, Lyon, Officina Anissoniana, 1674.

bre la Tierra, el templo de Jerusalén que, a decir de nuestro cisterciense, era “Templo, Palacio, Castillo y Alcazar” y, por tanto, “habiendo de tener tantas riquezas, havia de edificarle manera que las pudiese defender”²⁸. Así las cosas, Dios habría actuado como arquitecto militar en, al menos, dos ocasiones: al diseñar el Templo de Salomón, que era el edificio más extraordinario jamás erigido, y al fortificar el paraíso, que era una obra incluso más antigua que los propios seres humanos.

El planteamiento de Caramuel al hablar del paraíso en estos términos es curioso y difiere notablemente de los postulados de los teóricos de la arquitectura militar, incluso de aquéllos cuya obra leyó nuestro tratadista y a los que alude habitualmente. Es bien sabido que desde Vitruvio se incluyeron páginas dedicadas a esta modalidad de arquitectura en los textos sobre la materia, si bien con el nacimiento de la llamada “guerra moderna” la bibliografía sobre el tema propendió a la especialización entre aquéllos más abstractos en la línea vitruviana y otros más prácticos a partir de obras antiguas sobre las ciencias bélicas²⁹. A lo largo de las páginas de su tratado, Caramuel cita ejemplos de unos y otros, si bien los autores a los que da más importancia son el padre Milliet de Chales y un curioso texto al que dedica cierta atención y que se titula *Amussis Ferdinandeae*³⁰. Sin embargo, para llevar a cabo una lectura correcta de su propuesta del paraíso como espacio fortificado hemos de tener claro un planteamiento mucho más general, y es que para nuestro cisterciense cualquier texto es susceptible de estar errado, excepción hecha de la Biblia³¹. En este sentido, Caramuel estaría una vez más explicando el modo en que la tradición arquitectónica de raigambre clásica encajaba y encontraba asiento en las Sagradas Escrituras.

En otro orden de cosas, la reivindicación de la nobleza de la arquitectura que defiende Caramuel en las páginas de su tratado mediante la apelación a Dios como primer practicante de la profesión no sólo es la de un erudito fascinado con el arte de la edificación, sino la de una persona

28. Caramuel, *op.cit.*, proemial, III, 20.

29. H.-W. Kruft, *Historia de la teoría de la arquitectura*, Madrid, Alianza, 1990, vol.I, pp.141-152. Vitruvio, *De architectura*, prefacio. Caramuel, además de las posibilidades defensivas añade las ofensivas, ya que el fin de la arquitectura militar es “no solo defender Ciudades y Provincias, sino tambien conquistar Estados y ganar nuevos Reynos”. Caramuel, *op.cit.*, I, I, 1.

30. Milliet de Chales, *op.cit.* A. Curtz, *Mathesis Caesarea, Sive Amussis Ferdinandeae*, Würzburg, Schönwettelri, 1662. Esta última obra, no muy conocida, fue publicada por primera vez en Múnich en 1651 con el pseudónimo de Lucius Barretus y con el título *Amussis Ferdinandeae, sive Problema architecturae militaris*. En la edición del 62 el nombre de su autor no aparece en absoluto, si bien al final se refieren una serie de publicaciones suyas que permiten identificarlo. La primera edición estaba dedicada al emperador, pero la segunda, que vio la luz tras su muerte, lo estará a su hijo el archiduque Carlos José, aclarando que dedicándosela a una persona se la dedica a toda una familia: *In Uno Omnia*. Su nivel no es excesivamente elevado y, excepción hecha de pocas aportaciones, puede ser considerada una obra divulgativa que tendría como primer lector al emperador Fernando III. Su autor es conocedor de la tratadística clásica (cf. p.e. pp.360-361) y de la obra de algunos pensadores de su tiempo como Schott o Kircher quien, por cierto, había tenido al propio Fernando como mecenas. Además de Milliet y Curtz, Caramuel conocía las disquisiciones sobre arquitectura militar de autores como Samuel Marolois o, ya entre los vitruvianistas, Serlio, Cataneo, Palladio o Pietro Antonio Barca.

31. “Seguire la Vulgata, como Regla segura”. Caramuel, *op.cit.*, VIII, V, 45. Nuestro teórico parte de la infalibilidad de las Sagradas Escrituras y tanto es así que lleva a extremos verdaderamente llamativos la doctrina sentada por Eusebio de Cesarea según la que no hay contradicciones entre los distintos libros que componen la Biblia. Véase J.C. Bermejo, *Replanteamiento de la Historia*, Madrid, Akal, 1989, p.47.

que en alguna ocasión tuvo la oportunidad de practicarla. En concreto, nuestro teórico fue arquitecto cuando diseñó la fachada de la catedral de Vigevano, donde a la sazón era obispo, y mucho antes y más próximo al tema que nos ocupa, cuando intervino y colaboró como ingeniero y jefe de obras defendiendo la ciudad de Lovaina en el año 1635 del ataque de franceses y holandeses, lo que le granjeó el favor del Gobernador General de los Países Bajos, el Cardenal Infante don Fernando. En este sentido, Caramuel tuvo la oportunidad de poner en práctica los conocimientos que, además de en los libros, pudo aprender en su infancia de manos de su padre, Lorenzo Caramuel, un ingeniero nacido en Luxemburgo y que se había trasladado a España en 1586 en el séquito del embajador del emperador Rodolfo Guillermo con destino a la corte que Felipe II había establecido en la Villa de Madrid³².

Finalmente, y si bien es cierto que Caramuel apenas desarrolla la tesis de la fortificación del paraíso y se centra en mayor medida en la idea del Templo de Salomón como arquitectura militar hasta el punto de llegar a decir de este último edificio que sólo con conocerlo bastaría “para gobernar la Regla y Compas en todo genero de fortificaciones”³³, el hecho es que hay un elemento clave para poner en relación estas dos edificaciones diseñadas por Dios. Y es que tanto en uno como en otro caso los elementos de gran sacralidad, ya fueran el paraíso, ya el arca de la alianza, estarían custodiados directamente por querubines que, a decir de nuestro autor, habían sido “los primeros soldados de presidio”³⁴.

Así las cosas, una vez más el tratado arquitectónico de Caramuel resulta sorprendente en sus postulados cuando hace propuestas que son novedosas en sí mismas y que lo son más en el contexto específico de un texto sobre esta materia, pero que en el fondo responden a problemas que estaban latentes en su tiempo y que hay que entroncar con una tradición exegética más extensa que trataba de acercarse a Dios y comprenderlo mejor a través lo que había creado.

32. Abundando sobre la importancia de la arquitectura militar para Caramuel no podemos olvidar que su tratado fue publicado con un amplio prólogo firmado por el Ingeniero Mayor del Ejército de Milán.

33. Caramuel, *op.cit.*, proemial, III, 20.

34. Caramuel, *op.cit.*, proemial, III, 19. Tanto es así que algunos autores proponen que se podría llegar a considerar que el Jardín era un Templo. Véase T. Stordalen, “Heaven on Earth – Or Not? Jerusalem as Eden in Biblical Literature”, en *Beyond Eden. The Biblical Story of Paradise (Genesis 2-3) and Its Reception History*, ed. K. Schmid; C. Riedweg, Tübingen, Siebeck, 2008, pp.28-57, espec. p.34.

Los siete arcángeles. Especulación, teoría e iconografía

AURORA PÉREZ SANTAMARÍA

Resumen: En este estudio se analiza naturaleza, individualización y funciones de los siete arcángeles, a partir de las primeras especulaciones en los libros de Henoc y también textos bíblicos para pasar a las teorías filosófico-teológicas, del Areopagita, y tratadistas modernos (s.XVI-XVIII), quienes las adecuan a la que creen su correcta representación iconográfica. La importancia del descubrimiento del fresco de los Siete arcángeles de Palermo, su éxito devocional e iconográfico, acabó alarmando al Papado que prohibió la representación de los cuatro arcángeles apócrifos, ante lo que consideró exceso de iluminismo. Los tratadistas se dividirán a este respecto, y serán especialmente jesuitas los que seguirán defendiendo los siete. En España su culto disminuirá, pero no desaparecerá. Aparte de los Reales monasterios madrileños, es en Andalucía donde se centran culto y representaciones y constituyen el puente para la América virreinal, donde su culto será importantísimo, propiciado por los jesuitas, con apoyo de los Libros de Henoc y donde se plasmará una original iconografía mestiza, de la que acabarán participando incluso los tres arcángeles canónicos.

Palabras clave: Libros de Henoc; arcángeles; especulación; teoría; iconografía.

Abstract: *This study is an analysis of the nature, the names and the functions of the seven archangels, from the first speculations in the Books of Henoc, as well as in the Bible, following with the philosophical and theological theories of the Areopagita and modern authors (16th-18th centuries), who suited them to the one they believed to be the adequate iconography. The devotional and iconographical success of the discovery of the wall painting of Seven Archangels in Palermo, alarmed the Pope, because of there appeared some magical devotions to archangels and he decided to forbid the cult of the four "apocryphal" archangels. The authors had been divided about this subject and it was the Jesuits who, in a great number, supported the seven. Their cult decreased in Spain, but it not disappeared. Besides the Royal Monasteries of Madrid, it was in Andalucía where the cult and the images remained and from there they expanded to the American Viceroyalties. There the cult and devotion were promoted by the Jesuits and supported in the Books of Henoc and it became an original mestiza iconography that also included the three canonical archangels.*

Key words: *The Books of Henoc; archangels; speculation; theory; iconography.*

La angeología bíblica tiene un origen veterotestamentario, si bien su imagen no acaba de precisarse hasta la literatura posterior al Exilio que permitió poner en contacto al judaísmo con otra religión, otros dioses y sus imágenes. Así, los libros históricos y proféticos y, sobre todo, los apócrifos libros de Henoc son definitivos en este sentido.

Los libros de Henoc no son en absoluto unitarios, ni en cuanto a autores ni cronología y ni tan siquiera dentro de cada una de sus partes y tampoco los tratadistas se ponen de acuerdo res-

pecto a todo ello. El más antiguo, el llamado *Henoc etiópico* o (*1Henoc*) está constituido por cinco libros y, pese a las dificultades para la datación, que varía bastante de unos a otros, cabría situarlos entre el s.III a.C. (*Libro de las luminarias*) y I. d.C. (*Libro de las Parábolas*). El *Libro de los secretos de Henoc* (*2Henoc*) o *Henoc eslavo* por haberse conservado en esta lengua, es, sin embargo, netamente judío para la mayoría de los estudiosos, patente en su temática apocalíptica y en sus expresiones. La angeología es netamente hebrea, tanto en sus funciones como en sus nombres y la mayor parte de los investigadores creen que el núcleo original del libro fue compuesto antes de la destrucción del templo (70 d.C.). El *Libro hebreo de Henoc* (*3Henoc*) es el más tardío y en cuanto a su composición, su temática recoge muy diversas tradiciones, a veces contradictorias, como en su angeología, que reúne tres sistemas angeológicos distintos. La redacción la sitúan unos autores entre los s.III-IV d.C., pero otros apuntan s. V-VI d.C.¹

Si bien trataremos de los siete arcángeles, los textos siempre refieren que hay multitud de ángeles, miríadas y miríadas (*1Hen.14.22; 71.8, 13; 2Hen., 6.5*) Después del Exilio es cuando los textos precisan más hasta llegar a la individualización de determinados ángeles, se desprende que son alados (*I Cr. 21.16*) y se establece la jerarquización de los mismos. Reciben el nombre de “santos”, espíritus”, aunque acaba prevaleciendo el de ángeles o “mensajeros”.

El motivo de los siete ángeles no aparece hasta el judaísmo tardío. Para Caquot por primera vez en *Ez.9* (aunque aquí se les denomina hombres) en tanto que en *Tobías* se utiliza ya el término de ángel: “Yo soy Rafael, uno de los siete santos ángeles (...)” (*Tob., 12, 15*)², al que también se refiere en diversos versículos como sanador (*Tob., 3.17; 11.7-15*) y al único que individualiza. En *1 Henoc* se les denomina “santos ángeles” y en *2 Henoc*, arcángeles. Se individualizan en *1Henoc*, unas veces cuatro (*1Hen., 9, 1*) y otras los siete, Uriel, Rafael, Ragüel, Miguel, Saraquel, Gabriel y Remeiel, y van acompañados de sus funciones. Entre los siete destacan: Miguel, encargado de la mejor parte de los hombres y de la nación y Uriel, ángel del trueno y del temblor (*1Hen., 20, 1-7*)³ Para los investigadores, como Caquot o M^a Angeles Navarro, entre otros, se relacionan con las siete divinidades astrales de los babilonios⁴. En el *Libro del curso de las luminarias celestes* la

1. *Apócrifos del Antiguo Testamento*. Obra dirigida por el profesor Alejandro Díez Macho. Ed. Cristiandad, Madrid, 1984:

Vol. I con la colaboración de M^a Angeles Navarro y M. Pérez Fernández

Vol. IV: *Henoc etiópico* (F. Corriente/A. Piñero); *Libro de los secretos de Henoc* (A. de Santos Otero); *Libro hebreo de Henoc* (M^a Angeles Navarro)

2. Son nombres teofóricos (El: Dios) y en relación con su función: Miguel, *Quis sicut Deus?* (¿Quién como Dios? Vencedor de los enemigos de Israel y de la baralla del Cielo; Rafael, *Dios ha curado*; Gabriel, *Hombre de Dios* Schmaus, Michael et alteri, *Historia de los dogmas*, II/2b, *Los ángeles. La angeología bíblica. A. Caquot: I. El antiguo Testamento*. Madrid, B.A.C. 1973, pp.5-6.

3. Los nombres de los arcángeles no canónicos varían según el libro de Henoc como veremos y también en otras fuentes.

4. Schmaus, *ibidem* y *Apócrifos*, I, p. 332.

G.H. Dix también, aunque según este autor son dos las corrientes que se desarrollan durante el Exilio: la primera, la de una relación directa entre los Arcángeles y los dioses planetarios babilónicos, y sitúa su origen en *Ezequiel* (*Ez., 9*). Las funciones de los planetas se asimilarán a sus correspondientes arcángeles. La segunda, la de los Siete

parte astronómica de *1Henoc* es Uriel el guía de Henoc, ya que es “-el ángel al que el Señor de la gloria puso sobre todas las luminarias celestes en el cielo y en el mundo- –me mostró los signos, tiempos años y días para que rijan la faz de los cielos, se vean sobre la tierra, y sean guías del día y de la noche el sol, la luna, las estrellas y todas las creaciones que giran en todos sus carros celestiales” (*1Hen.*, 75.3) En algunos pasajes el nombre de Uriel es sustituido por Fanuel, aunque puede que se trate del mismo. Así en *1Hen.*, 40.9-10, en el que se destaca las intervenciones de Miguel, Gabriel, Rafael y Fanuel para con los hombres. Muchas veces se da de ellos de ellos una imagen humana, pero resplandecientes como el cristal (*1Hen.*, 71.1). En *2Henoc* o *Libro de los secretos de Henoc* se apunta su carácter incorpóreo, Henoc: “me llevaron al séptimo cielo. Allí (percibí) una gran luz y vi todas las grandes milicias de fuego (que forman) los arcángeles y los seres incorpóreos: las virtudes, las dominaciones (...)” (*2Hen.*, 9.1), y las funciones de los arcángeles, que están por encima de los ángeles, es poner en armonía toda la vida del cielo y de la tierra. Formar órdenes y estudiar el curso de las estrellas, la revolución del sol y el cambio de la luna; contemplar la virtud y el desorden del mundo, a la vez que formular órdenes e instrucciones y entonar cánticos y alabanzas de gloria (*2Hen.*, 8.2-3). Individualiza a Gabriel, uno de los gloriosos arcángeles del Señor (*2Hen.*, 9.7), a Miguel, jefe de las milicias del Señor (*2Hen.*, 9,17), y Uriel, “más ágil en sabiduría que todos los demás arcángeles y encargado de consignar por escrito todas las obras del Señor” (...). “Luego fue recitando todas las obras del cielo, de la tierra y de todos los elementos, su desplazamiento y sus trayectorias (...), asimismo el sol, la luna y las estrellas con sus trayectorias y cambios (...), las vidas de los hombres, los mandamientos y enseñanzas (...) y todo aquello que conviene saber”.⁵ (*2Hen.10*, 1y 4).

En el *Henoc 3* o *Libro hebreo de Henoc* se describe a los siete arcángeles todavía con mayor admiración “hermosos, temibles, maravillosos, honorables” y tienen como misión dirigir los siete cielos. Se individualizan los siete, pero sólo coinciden con *1 Henoc* Miguel y Gabriel, y a los restantes se les denomina: Satquiel, Sajaquiel, Bakariel, Badariel y Pajriel. Cada uno de ellos es el príncipe del ejército de un cielo y le acompañan miríadas de ángeles servidores. Miguel, el gran príncipe, tiene a su cargo el séptimo cielo, el más alto. Le sigue Gabriel, príncipe del ejército, encargado del sexto cielo y así sucesivamente hasta Pajriel, encargado del primer cielo (*3 Hen.*, 17, 1-3)⁶. En cuanto a los cuerpos celestes, divididos en cuatro categorías: sol, luna, planetas y constelaciones, cada una de las cuales está encomendada a un príncipe, supeditados dichos príncipes a los siete arcángeles, como gobernadores de los siete cielos (*3Hen.*, 4-7).

Espíritus, evolución de la primitiva doctrina hebrea del Espíritu de Yavé y que veremos plasmada en el Apocalipsis. Véase: Dix, G.H. “The seven Archangels and the seven Spirits”, *Journal of Theological Studies*, XXVIII, 1927, pp. 233-237 y 245 y ss.

5. Se utiliza en este pasaje el término eslavo Vrevoil para designar a Uriel., *Apócrifos*, IV, pág. 172, nota al pie.

6. Nombres, distribución y contenido de los siete cielos varían según las fuentes. Véase: *Apócrifos*, IV, p. 239, nota 3. Véase también: Pommier, Ed. “El ángel desde el Génesis hasta Bossuet” en *El retorno de los ángeles*, Unión Latina, 1996, pp. 53-87.

Los tres libros tienen contenidos en común respecto al tema que nos ocupa: las miríadas de ángeles, su jerarquización, la individualización de los arcángeles, así como su número, siete, por otra parte número mágico, y de esta manera se desprende en diversos pasajes como en la descripción del séptimo cielo (*2Hen.*, 8.6; 9.1), la primacía del arcángel Miguel (*1Hen.*, 11; 24.6; 40.9/ *2Hen.* 9.17; 11.93; *3Hen.* 17.3) y las importantes funciones astronómicas de algunos arcángeles entre los que destaca Uriel.

En el libro de Daniel (167-164 ca. a.C.)⁷ se individualizan dos. Gabriel, intérprete de las visiones (*Da.*, 8.15-16) y aún cuando lo presenta como varón se desprende que lleva alas (*Da.* 9.21) y Miguel, el gran príncipe, que se alzaría como defensor del pueblo de Israel (*Da.*, 21.1). Entre los libros neotestamentarios, el Apocalipsis catapultó definitivamente a Miguel al liderar la gran batalla en el cielo contra el dragón y sus ángeles, los rebeldes que fueron todos arrojados (*Ap.* 12.7-9) y, finalmente, encadenó al dragón y lo arrojó al abismo (*Ap.* 20, 1-3). Si bien corroboran, como afirma Michl, que si en los libros del Antiguo Testamento se dotó a la corte celestial de rasgos militares, también en los libros de Henoc y del Nuevo Testamento constituyen el ejército celestial⁸, así como la alusión “a los siete espíritus” en referencia a los arcángeles y su naturaleza incorpórea e ígnea (*Ap.* 1, 4; 3.1; 4.5) aunque también encontremos: “y salieron del templo los siete ángeles (...) vestidos de lino puro, brillante (...)” (*Ap.* 15.6).

Los investigadores sitúan hoy a Dionisio Areopagita, autor misterioso, por ello también conocido como el Pseudo Dionisio, a comienzos del siglo VI. Según G. Tavad estuvo bajo el influjo de los anteriores Padres de la Iglesia y también se aproximó a neoplatónicos tardíos en su grandiosa concepción del mundo celestial⁹. En su *Jerarquía celestial* sitúa a los arcángeles en el último orden, en una posición intermedia entre los poderes y los ángeles, y conectan con ambos. Los principados o poderes les permiten interpretar las iluminaciones divinas para así darlas a conocer a los ángeles quienes las manifiestan a los hombres¹⁰. Para el autor, basándose en libros proféticos y neotestamentarios: “sus vestidos luminosos e incandescentes indican, bajo la imagen del fuego, su semejanza con Dios y al mismo tiempo el poder de iluminar que procede del lugar que les ha sido otorgado en el cielo, lugar de luz y de la difusión de luz plenamente inteligible reflejada en la inteligencia”¹¹.

Como afirma Tavad, al comentar al Areopagita, iluminación es pues conocimiento, es decir, participación en la luz de Dios¹². Y no sólo teólogos medievales, sino autores modernos, casi siempre siguiendo a Dionisio, identificarán Luz de Dios con Verdad divina de la que los arcángeles serán los “mensajeros principales” y, en función de ello, adecuan la que debe de ser su representación

7. *Sagrada Biblia*. B.A.C., 1975. Introducción al libro de Daniel por N. Fernández Marcos, p. 786.

8. Michl, J., *El Nuevo Testamento*, p.9, *Hª de los dogmas III/2b*

9. Tavad, G. *La edad de oro de la patrística*, pp.44-45, *Historia de los dogmas III/2b*

10. Pseudo-Dionís Areopagita, *La jerarquía celestial. La jerarquía eclesiástica*. Introducció i traducció de Joseph Vives. Facultat de Teologia de Catalunya. Fundació Enciclopèdia Catalana, Barcelona, 1994, pp.78-79.

11. *Ibidem*. pp. 101-102

12. Tavad, G., o.c., p. 46.

iconográfica. Y si bien ésta data de los primeros tiempos del Cristianismo¹³, situándonos en época moderna, también los tratadistas abogan por adecuarla a las teorías que han derivado de la especulación. Así, Gian Paolo Lomazzo (1538-1600) quien sigue a diversos teólogos, entre ellos a Dionisio Areopagita, para definir a los ángeles como creaciones intelectuales, incorpóreas, imagen de Dios, manifestación escondida de luz, espejo puro e inmaculado que reciben toda la belleza divina¹⁴. Los arcángeles, como nuncios que son, deben tener una representación iconográfica apropiada a aquello que anuncian¹⁵, y como el Areopagita considera el blanco el color más adecuado para sus vestiduras¹⁶ y también le sigue en cuanto a la relación entre jerarquías angélicas y piedras preciosas. A los arcángeles corresponde el topacio puesto que calma las furias impetuosas¹⁷.

Para Francisco Pacheco(1564-1644) las figuras angélicas deben de representarse como jóvenes hermosos, con vivos y resplandecientes ojos, gallardos talles y gentil composición de sus miembros, pero rechaza las representaciones femeninas o andróginas, aunque serán las más habituales, y pone especial énfasis en las alas: “alas hermosísimas de varios colores, imitadas del natural (...) para dar a entender (...) como baxan del cielo libres de toda pesadumbre corpórea (...) para que nos comuniquen la inaccesible luz de que gozan”¹⁸. Pacheco se apoya en autores eclesiásticos de diferentes épocas, entre ellos el Areopagita, y siempre aceptados por Trento.

Andrés Serrano (1655-1711) siguiendo también a Dionisio: “El Angel era una expresión de la Divinidad, una manifestación de aquella lumbre escondida y un espejo resplandeciente y acrisolado que miraba en si toda la hermosura de la forma de Dios”¹⁹

Juan Interián de Ayala (1656-1730), mercedario, en su erudita obra, *El pintor christiano y erudito o tratado de los errores que suelen cometerse freqüentemente en pintar y esculpir las Imágenes sagradas*²⁰ pone de manifiesto la evolución del pensamiento cristiano en la naturaleza de

13. Réau: “Puesto que irradian luz divina y que su pureza es inmaculada, el arte cristiano primitivo los representa vestidos con una larga túnica blanca”. Y “el arte cristiano comenzó por representar a los ángeles en forma de hombres jóvenes ápteros(...). Es sólo en el s.IV, en el mosaico del ábside de Santa Pudencia, donde vemos por primera vez un ángel alado (...)”. *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia. Antiguo Testamento, I-1*, Ed. del Serbal, Barcelona, 1996, pp. 58, 59.

14. Lomazzo, Gio. Paolo, *Trattato dell'Arte de la pintura. Diviso in sette libri ne quali si contiene tutta la teorica e la prattica d'essa pitura*. Milano, P. Gottardo Pontio, 1584, p. 532

15. *Ibidem*, pp. 537-539

16. *Ibidem*, p. 309.

17. *Ibidem*, p. 467.

18. Pacheco, Francisco (1649), *Arte de la pintura*, (Edición, introducción y notas de B. Bassegoda i Hugas), Cátedra, Madrid, 1990, pp. 566-568 y 570.

19. Serrano, A., *Feliz memoria de los siete Príncipes de los asistentes al Trono de Dios, y estímulo a su utilísima devoción: Miguel, Gabriel, Rafael, Uriel, Sealthiel, Jehudiel, Barachiel*, México, 1699, ed.1, p.113 La información de la obra de Serrano procede de Mújica Pinilla, R., *Angeles apócrifos de la América virreinal*, 2ª ed., Fondo de Cultura Económica, México, 1996, p. 222. Toda la información de Serrano procede de esta obra, ya que no hemos localizado ningún ejemplar de la misma. Mújica trata extensamente de él y reproduce bastantes fragmentos literales.

20. La obra original fue escrita en latín, *Pictor Christianus Eruditus sive de erroribus qui passim admittuntur circa pingendas atque effigendas Sacras Imagines* y publicada en 1930. La traducción, mucho más tardía, la llevó a cabo

los ángeles. Cita textualmente a Juan, obispo de Tesalónica, quien en el II Concilio de Nicea, 783, afirmó que ángeles, Arcángeles y Potestades son criaturas intelectuales, pero no carecen totalmente de cuerpo “sino que tienen un cuerpo tenue y aéreo o ígneo como se dice en el Salmo” y por ello se pueden representar iconográficamente. Y “la causa de pintarles en figura de hombre es, el haberse aparecido en esta forma quando han ejercido para con los hombres el ministerio a que Dios les ha enviado”²¹, quien, a su vez, se apoya en la Patrística²² Pero el propio Interian afirmará, poco después, que, otros padres, como San Agustín y también teólogos, entre los que destaca Santo Tomás de Aquino, negaron su corporeidad, por lo que sostener lo contrario es erróneo. Pero todo ello le sirve para defender que es “lícito y conveniente el pintar a los ángeles”²³ Propone que se representen como unos jóvenes hermosos y alados y conviene que le acompañen rayos de luz, pues aunque no es error pintarlos sin ellos, el distintivo de los Espíritus Bienaventurados es la luz y el resplandor²⁴.

Para Mâle la grandiosa concepción de la Jerarquía celestial con los nueve coros no se vinculará ya a la piedad moderna, que se centrará exclusivamente en arcángeles y ángeles. Y coincidiendo con el descubrimiento, en 1516, del fresco, hoy desaparecido, de la iglesia del Santo Angel de Palermo, el culto a los siete arcángeles, de los cuales cuatro eran desconocidos, se renueva y contará con la protección de Carlos V, que dota una iglesia, también en Palermo, dedicada a los Siete arcángeles y un sacerdote siciliano, Antonio del Duca, lleva la devoción a Roma donde consigue el apoyo papal²⁵. En dicho fresco, figuraban con sus atributos y se hace mención a sus funciones. Miguel, “victoriosus” pisando a Satán, lleva una palma en la izquierda y un estandarte blanco con cruz roja en la derecha; Gabriel “nuncius”, una linterna iluminada y un espejo de jaspe con manchas rojas en la izquierda; Rafael, “medicus”, sostiene una píxide y da la mano derecha a Tobías que sostiene un pez; Barachiel, “adjutor” lleva entre un pliegue de su manto, rosas rojas; Jehudiel, “remunerator”, sostiene en una mano una corona de oro y en la otra un látigo del que cuelgan tres cuerdas negras; Uriel “fortius socius” sostiene una espada en tanto alumbraba un a llama a sus pies; Sealtiel, “orador”, con las manos en actitud de oración. Según Mâle el sentido de dichos atributos resulta fácil de adivinar: el estandarte de San Miguel es testimonio de su victoria sobre Satán; Gabriel lleva la linterna de los viajeros y el espejo en el que se graban las órdenes de Dios que sólo él conoce; la píxide guarda los ungüentos curativos y el pez que curó a Tobías; las

el presbítero Luis de Durán y Bastero. Pub. por J. Ibarra, Madrid, 1782. Respecto a esta obra ver también: Sanz Sanz, M^a Virginia, “Los estudios iconológicos de fray Juan de Interian Ayala”, *Cuadernos de Arte e Iconografía, Actas Ilos. Coloquios*, 1991, IV, n^o8, pp. 102-111; Pérez Santamaría, A., “Belleza, perfección y sabiduría de los ángeles en sermones y tratados del siglo XVIII”, *Correspondencia e integración de las Artes, Actas del 14^o Congreso C.E.H.A.*, Málaga, 2002, pub. 2004, pp.853-868.

21. Op. cit., pp. 114-115.

22. Tal es, efectivamente, el parecer de diversos Padres de la Iglesia. Véase Tavadr., *op. cit.*, p.38

23. Interian, *op. cit.*, pp. 116-117.

24. *Ibidem*, pp. 118-120, 126.

25. Mâle, Emile, *L'arte religieux du XVII^e siècle*, Paris, Colin, éd, 1984, pp. 259-260.

rosas responden al propio nombre de Barachiel que significa bendición de Dios; la corona remuneradora, y el látigo castiga, atributos de Jehudiel; Uriel “el aliado potente”, la espada y la llama; Sealtiel “el que habla” se dirige a Dios en su oración.²⁶

Pero Roma no tardó en lamentar el apoyo al culto de los siete arcángeles, ya que si bien Julio III, Pio IV y Gregorio XIII lo apoyaron en un primer momento, la influencia de magos, hermetistas y neoplatónicos derivó en un exceso de iluminismo con falsos visionarios que invocaban a los ángeles apócrifos por sus nombres, llevó a la Iglesia a limitar el culto a los tres arcángeles mencionados en la Biblia²⁷ y se eliminaron los nombres de los cuatro apócrifos por su escasa fundamentación en los textos canónicos, lo que se tradujo en eliminar sus nombres en las pinturas de los templos romanos, Santa María de los Ángeles y Santa María de la Piedad²⁸. A partir de este momento nos encontramos, según la doctrina oficial de la Iglesia, con arcángeles ortodoxos y heterodoxos o apócrifos, pese a lo cual no desaparecerán ni las representaciones de los siete de Palermo, cuya difusión propicia la versión que del fresco graba H. Wierix (fig. 1), ni de series con cada uno de estos arcángeles, tanto en España como en la América virreinal, especialmente en ésta última. Y en España, pese a algún juicio inquisitorial, como el que refieren Sánchez Esteban y Mújica²⁹, aunque su culto disminuyó sensiblemente, no desapareció. Y en Italia tampoco³⁰ Y entre las series realizadas destacan las dos del convento de las Descalzas Reales y la del convento de la Encarnación, y en las Descalzas una pintura con los siete arcángeles, que figuran con sus nombres, inspirada en el fresco de los Siete de Palermo, atribuida al pintor italiano Massimo Stanzione 1585-1656) (fig. 2). Las series de ambos conventos, una de las Descalzas, incompleta puesto que sólo representa 5 arcángeles y la de la Encarnación son obra del pintor cordobés Bartolomé Román (1596-1659). En varios cuadros de ambas series consta la firma del pintor³¹. Coincidimos con Mújica en que estas series madrileñas, puesto que se trata de fundaciones reales, son prueba de “la profunda y duradera vinculación entre el culto a los siete ángeles y el poder político español”³² en alusión, sobre todo, a la serie de la escalera principal, posterior a las de Román³³,

26. Mâle, op. cit., p. 260.

Creemos que el arcángel Barachiel es el que figura en *Henoc 3* como Bakariel y Sealtiel el que figura como Sa-tiquiel (*3Hen.*, 17,1-3). Véase también Réau, op. cit., p.65..

27. Mújica Pinilla, R., *Angeles apócrifos de la América virreinal*, 2ªed. Fondo Cultura Económica, 1996, p. 81

28. Mâle, op. cit., p..260.

29. Sánchez Esteban, N., “Sobre los arcángeles”, *Cuadernos de Arte e Iconografía*. Actas Ilos. Coloquios, IV, 8, Madrid, 1991, 91-101.

Mújica Pinilla, op. cit, pp. 41-51

30. Michele Ragolia (activo 1652-1686): *I Sette Arcangeli*, óleo sobre tela. Solofra, exconvento de Santa Clara. Véase: *Angeli*, Centro Di, Firenze, 1994, p. 15 Inspirada en el fresco de Palermo.

31. Sánchez Esteban, op.cit, pp.97-98; Ruiz Alcón, Mª.T., “Los Arcángeles en los Monasterios de las Descalzas Reales y de la Encarnación”, *Reales Sitios*, Madrid, 40, 1974, pp. 48-52.

32. Mújica Pinilla, R., op. cit., p. 46

33. Ruiz Alcón, op. cit., p. 51.

en la que los arcángeles, además de figurar con sus nombres, enmarcan el llamado Balcón Real, fresco en el que se encuentra Felipe IV y su familia.

Los tratadistas se dividirán respecto al hecho de admitir la representación de siete o tres arcángeles. Y serán mayoritariamente jesuitas los que defiendan la de los siete. Cabe decir que de los cuatro apócrifos, el más tolerado fue Uriel por citarse en el libro de *Esdras*³⁴ Serrano declara que la devoción que parece novedad tiene apoyo Escriturario, los antiguos Santos Padres y modernos estudiosos de las Escrituras, pero se apoya fundamentalmente en el Apocalipsis, ya que considera que en él se inicia el culto angélico Una devoción que pasó al olvido hasta que Amadeo describe sus revelaciones en el llamado *Apocalipsis Nova*, que será efectivamente punto de apoyo para los tratadistas que defienden su culto, como Serrano³⁵ Así Cornelio A. Lapede (1567-1637)³⁶, quizás la mayor autoridad para tratadistas posteriores, admite las revelaciones del arcángel Gabriel al Beato Amadeo recogidas en el *Apocalipsis Nova*. Pero dichas revelaciones también sirvieron de apoyo a las influencias rabínicas en el neoplatonismo y magia renacentistas, lo que llevará a su prohibición por parte de los pontífices, como ya hemos indicado, por lo que destacados jesuitas se encargaron de depurar como el propio A. Lapede, quien dirá taxativamente que refuta, como hace la Iglesia católica, que los siete Ángeles presidan los siete planetas tal como creen rabinos y muchos filósofos y teólogos cristianos³⁷.

Nicolás Serario (1555-1609) también jesuita como los anteriores, en sus comentarios a *Tobías* parte de la veracidad de los siete arcángeles, primero apoyándose en este libro, también en otros textos bíblicos, pero, sobre todo, el Apocalipsis y la corroboración de éstos por los Santos Padres. Respecto a sus nombres defiende los del fresco de Palermo y dio a conocer Antonio del Duca. Y dado que está demostrado que son siete, los nombres de los cuatro no canónicos no tienen tanta importancia cuales sean, y cita las fuentes bíblicas, las mismas que citan todos estos autores, por las que quiere corroborar su veracidad: Uriel, *4 Esdras*, 4 y 6; Sealtiel, *Gen.18*; Jehudiel, *Ex. 23*; Barachiel, *Gen.18*. Hace mención a Cornelio Agrippa y su acercamiento a las corrientes hebreas respecto a que los ángeles presiden los siete planetas (pp.182-183), aunque poco después dirá que es mejor callarlo (pp.185-186)³⁸.

34. Arcángel admitido por la Iglesia oriental, con testimonios iconográficos ya desde el arte copto, Iglesia que tampoco considera apócrifos los libros de Henoc. Véase: Saccone, S. "L'Angelo visibile" en *Angeli*, Centro Di, Firenze, 1994, pp. 98 y nota 41 en p. 107.

35. Serrano, op.cit. Véase en Mújica, op. cit. P. 96 y ss.

36. "nomina septem Angelorum jam recensita fuisse revelata B. Amadeo (...) idque contingisse sub annum Domini 1460" C.A Lapede, *Comentaria in Acta Apostolorum, Epistolas canonicas & Apocalypsin S. Johannis*, Editio novissima, Venetiis, 1761, cap. 1, p. 711.

37. "quia similiter septem Angelos praepositos esse septem planetis docent Rabbini Hebraeorum & multi Christianorum Philosophi & Theologi(...)Confiteor quod in his omnibus nihil credo, nihilque admitto(...)" *Ibidem*, p. 710.

38. Serario, Nicolás, *Commentarii in Sacros Bibliorum libros Tobiae, Judith, Esther, Machabeorum*, Lutetiae, Tip. E. Martini, 1611, pp. 169-196 (Biblioteca Universitaria de Barcelona).

Andrés Serrano si bien en la primera edición de su obra está de acuerdo con Agrippa en su tesis que el buen gobierno está propiciado por los ángeles planetarios³⁹, en la segunda edición de su obra se aparta de ella y dice “Que las siete supremas Inteligencias lo rijan (el mundo) como Ministros de la Divina Providencia, queda probado. Que ellas mismas presidan a los siete planetas, no lo admitimos (...)”⁴⁰ Y lo solventa con cambios metafóricos: “algunos Autores antiguos quisieron decir, que estos insignes Ángeles presidían a los siete planetas, a sus cursos e influencias en las cosas sublunares (...). Pero lo cierto es que ellos presiden a aquellas personas que hacen en el mundo oficio de planetas y estrellas grandes, como son los Monarcas, los Príncipes, los Señores y, singularmente a los Prelados de las Iglesias, a quienes simbolizan también aquellas siete estrellas (...)”⁴¹

Interian dedica dos capítulos a como deben representarse iconográficamente los arcángeles sin caer en errores y defiende la representación de los siete. Uno a los tres ortodoxos y el siguiente a defender la representación de los “los otros cuatro Arcángeles, de sus nombres e imágenes, y cómo puedan pintarse sin nota de error”⁴². Respecto a la defensa de los otros cuatro, se apoya en los mismos textos bíblicos que A. Lápide y Serario y otros jesuitas, como el P. Juan Luis de la Cerda. Y añade que si el Concilio Romano, 745, que presidió el papa Zacarías, y la Iglesia no reconoce por las Escrituras Canónicas y por la Tradición más que los nombres de Miguel, Gabriel y Rafael, a los otros cuatro no los reprueba expresamente, y han hecho mención de ellos “Doctores gravísimos y Santos Padres”⁴³. Y se apoya nuevamente en el P. Cornelio A Lápide para indicar que la representación iconográfica “canónica”, sin “caer en error o ligereza” de los siete arcángeles es la del fresco de Palermo⁴⁴.

De todo ello, se desprende que entre los tratadistas eclesiásticos no hay una postura unánime y no son pocos los que admiten su representación y ello explica que se siguiera haciendo⁴⁵. Pero aún cuando defiendan los libros apócrifos con carácter general, sólo citan específicamente el *Libro de Esdras*, en ningún momento vemos citados los libros de Henoc, que, a nuestro parecer, fueron fuente de gran importancia. Los teólogos y eruditos que los admiten, aún cuando establezcan la distinción entre “ángeles canónicos” y “ángeles apócrifos”, argumentan que el término

39. Serrano, Andrés, *Feliz memoria de los siete Príncipes asistentes al Trono de Dios y estímulo a su utilísima devoción: Miguel, Gabriel, Rafael, Uriel, Selthiel, Jehudiel, Barachiel*, 1699, pp. 101-102. En Mújica, op. cit., p. 155.

40. Serrano, Andrés, *Los siete Príncipes de los ángeles, validos del Rey del Cielo. Misioneros y protectores de la tierra con la práctica de su devoción*, Bruselas, 1707, pp. 255-256. En Mújica, op. cit., p. 156.

41. Serrano, op. cit., p. 55. En Mújica, op. cit., p. 157.

42. Interian, op. cit. pp. 134-151.

43. *Ibidem*, p. 148

44. *Ibidem*, pp.150-151.

45. Hay también jesuitas que sólo admiten los canónicos. El P. Nieremberg en *De la Devoción y patrocinio de San Miguel, Príncipe de los Angeles, antiguo tutelar de los godos y protector de España*, M. Quiñones, Madrid, 1643. Ya el título de la obra indica su objetivo. Ver pp. 51, 58 y a lo largo de la obra solo individualiza a Miguel, Gabriel y Rafael “los pocos ángeles que conocemos de nombre”. Ver pp. 255, 259.

“apócrifo” no es sinónimo de “herejía” por lo que no hay nada que objetar a la representación de los Siete. A este respecto, será muy explícito el jesuita Juan de Gámiz en su censura a la segunda edición de la obra de Serrano: los apócrifos se pueden alegar como cualquier escritor antiguo erudito y más si se previene que es apócrifo. “Pero se debe saber que ser apócrifo un libro no es argumento de que sea falso lo que dice(...)Propiamente hablando Libro Apócrifo se llama el que no tiene autoridad Canónica, recibida en toda la Iglesia(...)”⁴⁶. El ejemplar que hemos consultado de la obra de Nicolás Serario, *Commentarii (...)* nos permite afirmarnos en lo que venimos diciendo. Publicada y autorizada en 1611, en su portada figura escrito a mano: “Expurgado por la Comisión del Santo Oficio de la Inquisición, 3 agosto 1747”. Y la expurgación ha consistido en ir tachando los nombres de los cuatro arcángeles apócrifos. Nuestra conclusión es, pues, que todo dependía del rigor de los miembros de los tribunales en cualquier momento y, en este caso, nos sorprende lo tardío de la fecha en que se lleva a cabo.

En las series de las Descalzas y de la Encarnación los arcángeles figuran con sus nombres y respecto a los atributos son los de Palermo con algunas ligeras diferencias. En las de B. Román, los arcángeles visten ampulosas túnicas, ceñidas a la cintura con una banda, calzado romano y llevan en la cabeza coronas de rosas, como vemos en el arcángel Gabriel de la Encarnación (fig.3). El paisaje de fondo tiene relación iconográfica con el correspondiente arcángel. En la serie de la escalera principal de las Descalzas, los arcángeles, con un fondo neutro, son figuras elegantes, vestidos con largas túnicas, calzado romano y, excepcionalmente, San Miguel lleva como atributo la balanza, atributo bastante relegado a finales del siglo XVII.

En España, aparte de estas series de los Reales conventos, es en Andalucía donde su representación fue mayor y, especialmente en Sevilla, lo que en opinión de Benito Navarrete y Odile Delenda sorprende, dada la prohibición. Vinculan dichas series a artistas en la órbita del estilo Zurbarán y crearon unos prototipos durante la segunda mitad del XVII y buena parte del XVIII por toda Andalucía y América ⁴⁷.

Uno de ellos es un San Miguel de Zurbarán, perteneciente hoy a la colección del Banco Central Hispano, de procedencia sevillana y posiblemente encargado originalmente por el convento de las Mercedarias Asuncionistas⁴⁸ obra de gran proyección. La pintura se fecha entre 1645-1650 (fig. 4). El arcángel en un primer plano es una figura imponente, muy plástica y estática, acorde con el arte de Zurbarán, lo que le aleja del modelo en acción de Guido Reni que tanta influencia

46. Serrano, *op. cit.* Ven en Mújica, *op. cit.*p. 100.

47. *Zurbarán y su obrador. Pinturas para el Nuevo Mundo*. Textos y catálogo: Benito Navarrete Prieto con la colaboración de Odile Dependá, Generalitat valenciana, 1998, p. 63.

48. Díaz Padrón, M., “Arte de los siglos XVI al XVIII”, en *Colección Banco Hispano Americano*, Fundación Banco Hispano Americano, Madrid, 1991, pp. 40-41; Fernández López, J., “Los ángeles y los arcángeles de la capilla de San Miguel de la catedral de Jaén”, *Laboratorio de Arte*, 8, 1995, pp. 157-173; Delenda, Odile,

Francisco de Zurbarán, 1598-1664. Catálogo razonado y crítico, I, S. y V./Fundación Arte Hispanico, Madrid, 2009, pp. 589-590, fig. 208.

ejerció en en España⁴⁹. Con indumentaria militar, en la que el pintor hace gala de su dominio de las calidades, tanto en los elementos metálicos, coraza, botas, escudo y casco, como en los rojos de falda, mangas, medias y plumas que a su vez contrastan con lo metálico y también en la capa y broche. En su espada flamígera figura su nombre “*Quis sicut Deus?*”. El fondo neutro contribuye a destacar todo ello.

Fernández López ha estudiado algunas de las series de ángeles andaluzas, como la de los arcángeles del Hospital del Pozo Santo de Sevilla⁵⁰ y la de la capilla de San Miguel de la catedral de Jaén⁵¹, con claras semejanzas artísticas e iconográficas con la anterior y también con la del convento de la Concepción de Lima, ésta estudiadas por Valdivieso⁵². Y, en los tres casos, el arcángel San Miguel es de clara procedencia del de Zurbarán, aunque de calidad inferior. Para Fernández López dichas series andaluzas son obra de seguidores del taller de Zurbarán y de mediados del siglo XVII. En ambas, los arcángeles canónicos figuran con sus nombres, en tanto que los apócrifos no, pero la mayoría son identificables por sus atributos, aunque en la del Hospital del Pozo Santo, hay tres de iconografía dudosa. Cabe destacar que a los arcángeles apócrifos jienenses les acompañan unas inscripciones que, según Fernández, no son originales y pretenden, por tanto, “simular que se trata de otro arcángel”. Como ocurrió con la obra de Nicolás Serario que hemos comentado fue retocado por algún rigorista, posiblemente a petición de un inquisidor. Así Barachiel, identificable como tal por sus atributos, y con una inscripción al pie, probablemente no original, (*Ps. 91, 11*) que le vincula con un ángel citado en el *Libro de los Salmos*⁵³. Y de Uriel hay probablemente dos representaciones cuyas inscripciones le vinculan al ángel del Paraíso (*Gen. 3.24*). Y si el de la lám. 6 es de iconografía atípica, el de la 7 responde a su modelo iconográfico. En su diversidad iconográfica influyen sin duda la de los propios grabados, ya que, tanto grabadores contemporáneos a Wierix, como P. de Jode y Ph. Galle no reproducen a los arcángeles con los atributos consagrados⁵⁴ y lo mismo indica Fernández respecto a grabados que circularon en Sevilla y sirvieron de modelo a los pintores, como los de Martín de Vos y G. de Jode.⁵⁵

En la América virreinal los misioneros fueron conscientes del importante papel de la imagen, primero, en el proceso de evangelización y más adelante para mantener la devoción, por lo que hicieron uso de ella con profusión. Aún cuando fueron los últimos en llegar, el mayor protago-

49. Pérez Sánchez, A.E., “Reni y España”, en *De pintura y pintores. La configuración de los modelos visuales en la pintura española*, Alianza ed., Madrid, 1993, pp. 114-115.

50. Fernández López, J. “Los ángeles del Hospital del Pozo Santo”, *Programas iconográficos de la pintura barroca sevillana del siglo XVII*, Universidad de Sevilla, 1991, pp. 145-149

51. Fernández López, J., “Los ángeles y los arcángeles de la capilla de San Miguel de la catedral de Jaén”, *op. cit.*

52. Valdivieso, E., “Ángeles sevillanos en Lima”, *Buenavista de Indias*, 6, 1992, pp. 35-45.

53. Fernández López, *op. cit.*, p. 159.

54. Mâle, *op. cit.*, p. 260

55. Fernández López, *op. cit.*, pp. 162-163.

nismo correspondió a los jesuitas, y su defensa del culto angélico explica su riqueza iconográfica en el continente americano.

Las representaciones de arcángeles, especialmente en los primeros decenios, seguirán los modelos europeos, o bien porque las obras llegaban de la Península, especialmente Andalucía como decíamos, y, a su vez se constituían en los modelos a seguir, o bien a través de grabados, generalmente flamencos o italianos. Hay pinturas que siguen, con bastante fidelidad aunque con calidad desigual, el modelo de los Siete de Palermo⁵⁶ y quizás la primera de las series de arcángeles sea la de San Pedro de Lima, iglesia de los jesuitas, cuya construcción se inicia poco después de la llegada de éstos a Lima en 1568. La serie es obra de Bartolomé Román y muy similar a las que realizó para los Reales monasterios. A nuestro entender constituye una prueba importante del papel de los jesuitas en la difusión del culto a los Siete arcángeles, por la influencia que esta serie ejerce, igual que la del convento de la Concepción, también de Lima, a la que hemos hecho referencia en relación a su San Miguel, que, a su vez, pudo ser modelo de un denominado “Arcángel armado”, pero que por los atributos tiene que ser San Miguel, que se encuentra en el convento de Santa Catalina de Arequipa⁵⁷.

Pero hacia 1660, en la zona del alto Perú y Bolivia se representan unos ángeles y arcángeles iconográficamente distintos a los europeos, con una suntuosa y delicada indumentaria, con profusión de brocados, bordados y encajes (fig. 5) entre los que, además de los de los siete arcángeles, hay muchos otros ángeles también con nombres procedentes de los Apócrifos. Este arcángel se identifica con Baraquiel por las rosas que sostiene en sus manos, su atributo característico y según *3Hen*, 17.3 tiene a su cargo el segundo cielo. Obra del siglo XVII de una de las series del llamado Maestro de Calamarca (La Paz), considerado el mejor autor andino, es una figura distinguida. Viste camisa de mangas abullonadas, túnica corta con brocados que permite ver la enagua de encaje. Calza botas de moño y se sobre sus hombros un ampuloso manto rojo⁵⁸

Y una variante de este modelo, la de mayor originalidad de la plástica americana la constituyen los ángeles arcabuceros, representados iconográficamente con la indumentaria de la guardia del virrey de finales del XVII o la borbónica en el primer tercio del s. XVIII y el arcabuz, imágenes que han despertado gran interés entre los estudiosos del tema, especialmente por lo que respecta a su significado⁵⁹. Si bien la condición de soldados tanto en los arcángeles como en

56. Versión de la colección Barbosa Stern, s.XVIII, Lima. Véase: Mújica, *op.cit.*, lám. 9; Versión del Museo Pedro de Osma, s.XVIII, Lima, Véase: *Perú: Fe y Arte en el Virreinato. Catálogo*. CajaSur, Cordoba, 1999, p. 212

57. Véase: *Perú: Fe y Arte en el Virreinato*, p. 211.

58. Loaiza Bejarano, B. Ficha 6 Baraquiel, en *El retorno de los ángeles*, p. 229

59. Mújica, *op. cit.*, pp. 257-262; José de Mesa, Teresa Gisbert, “Ángeles y arcángeles” en *El retorno de los ángeles*, pp. 39-51; Pastor de la Torre, C., “La escuela pictórica de Cuzco”, *Perú...* pp. 181-188; Rodríguez G. de Ceballos, A., “Uso y funciones de la imagen religiosa en los Virreinos americanos” en *Los Siglos de Oro en los Virreinos de América, 1550-1700. Catálogo*, Ministerio Educación y Cultura, Madrid, 1999, p. 104; Alcalá, Luisa Elena, “Asiel, Timor Dei”, *op. cit.*, pp. 351-354; Cummins, Th. “Images for a New World” en Stratton –Pruitt, S. , *The Virgen, Saints and Angels. South American Paintings 1600-1825 from the Thoma Collection*, Exhibition 2006-2008, Skira Cantor Center, pp. 13-17. Para las maniobras de los ángeles con el arcabuz: Jacob de Gheyn, *El ejercicio de las armas*, 1607.

los ángeles la encontramos en los libros de Henoc, Apocalipsis y libro de Daniel, eran siempre “milicias celestiales” y el primer imperio en utilizarlos políticamente será el bizantino. Quizás a la Monarquía española le era útil puesto que los indígenas podían asimilarlos al poder militar español, “los ángeles visten como soldados del virrey o del Emperador hispano porque ellos son los guardianes custodios del Imperio (...)”⁶⁰ De “milicia celestial” a “milicia virreinal”, desde el punto de vista político. Pero sin descartarlo, a nuestro parecer, y coincidimos con la mayoría de los estudiosos su relación hay que verla, sobre todo, con los fenómenos celestes, ya que los ángeles arcabuceros con sus armas de fuego evocaban los poderes del dios Trueno, dios que en la religión incaica tenía simultáneamente funciones meteorológicas y políticas. Había sido por el arcabuz el que hizo creer a los indios que los conquistadores eran gente venida del Cielo (...)”⁶¹ Hay que añadir que para los indios granizo, relámpago, trueno y eclipse eran presagios de destrucción y caos. Por todo ello, los misioneros que vieron el paralelismo entre los cultos astrales incaicos y los arcángeles y ángeles de los libros de Henoc que se identificaban con estrellas y planetas y, sobre todo, dirigían los fenómenos meteorológicos, debieron considerarlos de gran utilidad para la extirpación de la idolatría⁶²

Este sincretismo religioso propició una iconografía mestiza, mucho más creativa, pero terminó siendo “más heterodoxa” al acabar representando, incluso a los siete arcángeles, como ángeles arcabuceros, imágenes muy bellas pero que se alejan del carácter sobrenatural que hasta entonces les había acompañado. Lo vemos en esta imagen del arcángel Uriel (fig.6) también de la serie de la iglesia de Calamarca.⁶³ Ha sustituido la espada flamígera por el arcabuz y sus atributos religiosos quedan reducidos a las alas y a las plumas del sombrero con los colores de las virtudes teologales, empequeñecidos frente a su suntuosa y cuidada indumentaria de vivo colorido, que como en el caso del arcángel Baraquiel, un fondo neutro contribuye a destacar. Son elegantes donceles que se encuentran muy lejos de “los seres resplandecientes como el cristal” (*1Hen. 71.1*) su fuente original y de las representaciones “adecuadas” para los tratadistas “su participación en la Luz de Dios”, aunque indudablemente cumplieron su función.

Como *conclusiones*, además de lo que acabamos de decir sobre la representación de los arcángeles americanos, las otras dos, de las que se desprende ésta última, son: la importancia de los libros de Henoc y la de que un sector no desdeñable de teólogos y tratadistas en general continuaron defendiendo la representación de los Siete Arcángeles.

60. Mújica, *op. cit.*, p. 258. También para José de Mesa este era el parecer de algunos teóricos jesuitas: “los ángeles estaban junto al Trono de Dios y de alguna manera estaban relacionados con el imperio español y constituían la avanzada cívico-militar que luchaba (...)por el establecimiento de un imperio universal (...) que crearía un gran frente católico”, *op. cit.*, fig. 24 San Miguel Arcángel, p. 243.

61. Mújica, *op. cit.*, p. 259.

62. Mújica, *op. cit.*, pp. 261-262; Mesa/Gisbert, *op. cit.*, p. 49; Rodríguez G. de Ceballos, *op. cit.*, p. 104.; Minguéz, V. “Iconografía y religiosidad”, *Perú indígena y virreinal*. (...)2004. Sociedad Estatal de Acción Cultural Exterior, p. 218.

63. Loaiza Bejarano, *op. cit.*, pp. 235-236.



Fig. 1. Hieronymus WIERIX (1553-1619). Los siete arcángeles con sus atributos. Grabado. Biblioteca nacional. París



Fig. 2. Massimo STANZIONE, atribución.(1585-1656). Los siete arcángeles. Óleo sobre tela. Monasterio de las Descalzas Reales, Madrid



Fig. 3. Bartolomé ROMÁN, (1596-1659). Arcángel san Gabriel Óleo sobre tela. Real monasterio de la Encarnación, Madrid



Fig. 4. Francisco de ZURBARÁN, (1598-1664). Arcángel san Miguel, 1645-1650 ca.
Óleo sobre tela. Colección Banco Central Hispano, Madrid



Fig. 5. Anónimo (Maestro de Calamarca), siglo XVII. Arcángel Baraquiél. Óleo sobre tela. Iglesia de Calamarca, La Paz.



Fig. 6. Anónimo (Maestro de Calamarca), siglos XVII. Arcángel Uriel. Óleo sobre tela. Iglesia de Calamarca, La Paz.

Extravagancias y fantasías. Estudio de las fuentes ornamentales del barroco gallego

PAULA PITA GALÁN

*Universidad de Santiago de Compostela*¹

Resumen: En el origen del barroco gallego del siglo XVIII se ha visto la influencia de los tratados de arquitectura y colecciones de grabados manieristas del centro y norte de Europa. La intensa actividad de los talleres de grabado e imprentas flamencas en esta centuria, favoreció la difusión de los trabajos de sus pintores y arquitectos. Los grabados procedentes de Flandes se difundieron por toda Europa y tuvieron una especial influencia, proporcionando una riquísima variedad de repertorios ornamentales que, en España, fueron especialmente empleados por los entalladores y arquitectos barrocos. En el presente estudio demostraremos cómo estas fuentes eran bien conocidas en Santiago de Compostela a comienzos del siglo XVII, influyendo sobre la primera generación de arquitectos gallegos barrocos y sirviendo de base a sus sucesores: Fernando de Casas y Novoa y Simón Rodríguez.

Palabras clave: Barroco, arquitectura gallega, repertorios ornamentales, grabados manieristas flamencos, Hans Vredeman de Vries

Abstract: *The influence of Architectural Treatises and Collections of Mannerist Engravings from Northern and Central Europe artists has been seen in the origin of the Galician Baroque of the XVIII century. The tirelessly activity of Flemish engraving workshops and printers' helped the spread of the works of its painters and architects. The engravings from Flanders were disseminated through Europe and had an important influence by giving an important variety of ornamental repertoires that in Spain were used by baroque carpenters and architects. In this study we will demonstrate that those sources were very well known in Santiago de Compostela at the beginning of XVII century influencing on the first generation of baroque architects in Galicia and also their successors: Fernando de Casas y Novoa and Simón Rodríguez.*

Keywords: *Baroque, Galician Architecture, ornamental repertoire, Flemish Mannerist engravings, Hans Vredeman de Vries*

En la década de 1670 se asentó en Santiago de Compostela la primera generación de arquitectos gallegos propiamente barrocos, encabezada por el brillante Domingo de Andrade y compuesta por Diego de Romay, los benedictinos Fr. Tomás Alonso y Fr. Gabriel de Casas, y Pedro Monteagudo. Ellos fueron los responsables de elaborar una arquitectura barroca que,

1. Este estudio se ha llevado a cabo siendo miembro del proyecto financiado por el Ministerio de Educación *Planos y dibujos de arquitectura y urbanismo de Galicia*. HAR2008- 00822 dirigido por el profesor de la Universidad de Santiago de Compostela Alfredo Vigo Trasancos.

como sucedió en otras regiones de la Península Ibérica, se caracterizó por el tratamiento ornamental de los paramentos, lo cual le confirió un carácter más epidérmico que estrictamente arquitectónico, empleándose tipologías por lo general bien conocidas y de gran contención, ideales para que el peso visual y retórico de la obra recayese sobre la decoración. En el caso gallego, ésta va a estar dominada por una vegetación exuberante, de frutos y hojas carnosas entre las cuales disponer un amplio abanico de seres fantásticos y mitológicos, figuras antropomórficas, triunfos militares y, allí donde correspondía, una batería de símbolos jacobeos como el arca, la concha o la cruz de Santiago. Dicha decoración, que rara vez desborda su marco arquitectónico actúa como una segunda piel que desmaterializa la superficie de los edificios, haciéndolos ricos en matices lumínicos y dinámicos capaces de elevar una arquitectura de eminente tendencia a la verticalidad hacia sus más altas aspiraciones retóricas. El estilo creado por estos maestros responde a las aspiraciones estéticas del introductor del Barroco en Galicia, el canónigo Vega y Verdugo, que entre 1656 y 1657 redactó un *Informe* sobre el estado de la catedral compostelana en el cual daba las pautas fundamentales para el inicio de la muy necesaria puesta al día arquitectónica del edificio medieval (de hecho la decoración que tanto éxito tendrá años después aparece ya en sus diseños para el Baldaquino). El ansia renovadora del canónigo afectó primero a la sede martirial, pero pronto se extendió por toda la ciudad, contaminando su entusiasmo edilicio y ornamental a las restantes instituciones de la urbe. La generación de Andrade se formó y maduró profesionalmente en los principales talleres compostelanos –la Catedral y el monasterio benedictino de San Martín Pinario- en contacto con aquellos maestros sobre los cuales recayó la responsabilidad de materializar las propuestas de Vega y Verdugo: los entalladores Francisco de Antas y Bernardo Cabrera y el arquitecto José de la Peña de Toro. Estos tres fueron los últimos de una larga lista de arquitectos, entalladores y maestros de obras que, desde finales del siglo XVI y durante buena parte del XVII fueron llamados a Compostela, procedentes de otros focos artísticos de la Península, para dejar algunas de las mejores muestras de su arte. Antas era portugués, Cabrera procedía de Valladolid y Peña de Toro era salmantino, pero el elenco puede ampliarse al también portugués Mateo López, al jienense Ginés Martínez de Aranda, al baezano Bartolomé Fernández Lechuga, a Pedro de Torre que trabajaba en la Corte o al trasmerano Melchor de Velasco, entre otros. Además de las enseñanzas directas de sus maestros, Domingo de Andrade y sus coetáneos van a tener ante sí un variado catálogo del hacer arquitectónico de su tiempo, el cual trabajaron y combinaron con absoluta libertad. Esta liberalidad hemos de entenderla como derivada del bullicioso ambiente artístico e intelectual que entonces imperaba en Compostela, muy favorable al intercambio de ideas en un amplio círculo de artistas e intelectuales compostelanos, entre los que se encontrarían, además del citado Vega y Verdugo, el benedictino Fr. Manuel Pereira y miembros destacados de las órdenes regulares de la ciudad y del Cabildo compostelano, amén de miembros de la Universidad y de la aristocracia civil compostelana².

2. Bonet Correa, A.: *La arquitectura en Galicia durante el siglo XVII*. CSIC, Madrid, 1966; García Iglesias, J. M.: *Galicia tiempos de Barroco*. Fundación Caixa Galicia, A Coruña, 1990; Taín Guzmán, M.: *Domingo de Andrade, maestro*

El hallazgo de testamentos e inventarios post mortem de algunos de los artistas y promotores de este periodo, la aparición de índices de importantes bibliotecas como la de San Martín Pinario, los inventarios de desamortización de los monasterios y conventos gallegos, los escritos teóricos de estos arquitectos, así como los estudios de las principales bibliotecas compostelanas y sobre la lectura en la Galicia del Antiguo Régimen realizados en las últimas décadas, nos han permitido saber con bastante exactitud cuál era la literatura artística conocida y empleada por los arquitectos de esta generación³. Las obras más frecuentes eran los principales tratados de arquitectura civil y militar italianos y españoles; es decir, los textos de Vitruvio, Serlio, Vignola, Alberti, Palladio, Cataneo, Fontana, Fellini da Cremona, Pozzo, Arfe, Torija, Torre Farfán, Cepeda y Andrada, Caramuel, o Fray Lorenzo de San Nicolás, entre otros muchos. Otra fuente del barroco compostelano del siglo XVII fueron los tratados manieristas procedentes del centro y norte de Europa, que ofrecieron a estos artistas ávidos de novedad un nutrido repertorio ornamental de exuberantes y variadas imágenes. Precisamente sobre estas fuentes queremos centrar la atención de nuestro estudio, contrastando las extravagancias y fantasías del barroco gallego con las de los grabados y tratados flamencos y alemanes, cuyas ilustraciones se difundieron gracias a las importantísimas imprentas de Ámsterdam y Amberes, principalmente. Dichas fuentes –y esto vale también para los tratados españoles y alemanes– no perdieron su vigor en el siglo XVIII, momento en el cual la arquitectura va a desarrollar nuevas vías que hundan sus raíces en el barroco elaborado por la generación precedente. Y será aquí donde revisaremos el empleo del tratado de arquitectura del alemán Wendel Dietterlin.

La fantasía en el barroco gallego: El siglo XVII

Anteriormente comentamos que uno de los elementos omnipresentes en el arte compostelano del último tercio del XVII es la decoración vegetal, que invade los paramentos resaltando los elementos activos de la arquitectura. Junto a los florones y la vegetación turgente que parece manar libremente de la propia piedra, la composición más característica del repertorio ornamental barroco gallego es la sarta de flores y frutas, que puede aparecer sola o acompañada por otros motivos. Bonet Correa vio su origen en la portada del *Tercero o Quarto Libro de Arquitectura* de

de obras de la Catedral de Santiago (1639- 1712). Edicións O Castro, Sada, 1998; Goy Diz, A.: *A actividade artística en Santiago: 1600- 1648*. Consello da Cultura Galega, Santiago de Compostela, 2000; Vigo Trasancos, A.: "La invención de la Arquitectura Jacobea (1670- 1712)". *Quintana*, nº 5 (2006), pp. 61 y 63; Fernández Gasalla, L.: *La arquitectura en los tiempos de Domingo de Andrade: arquitectura y sociedad en Galicia (1660- 1712)*. Universidad de Santiago de Compostela (Tesis doctoral inédita), 2004.

3. Además de los estudios de Folgar de la Calle, Goy Diz y Taín Guzmán los más recientes son Fernández Gasalla, L.: "La bibliografía artística en la antigua biblioteca del monasterio de San Martín Pinario", *Compostellanum*, nº 3-4 (2002), pp. 633- 654; Rey Castelao, O.: *Libros y lectura en Galicia: siglos XVI- XIX*. Xunta de Galicia, Santiago de Compostela, 2003; Cajigal Vera, M. A.: "Libros de arte y arquitectura en el fondo antiguo de la biblioteca del Instituto Teológico Compostelano: siglos XV- XVI", *Compostellanum*, Vol. 49, 3-4 (2004), pp. 489- 536; Fernández Gasalla, L.: "Los tratados técnicos y profesionales en las bibliotecas de los artistas gallegos del siglo XVII y principios del XVIII" en Coloma Martín, I., Sánchez López, J. A.: *Actas del XIV Congreso Nacional de Historia del Arte. Correspondencia e integración de las artes*. Vol. 2, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, Madrid, 2004, pp. 731- 749.

Serlio, que retomó uno de los elementos ornamentales empleados por los pintores y arquitectos italianos –Primaticcio, Rosso Fiorentino, Antonio Fantuzzi, etc.- que acudieron a Francia para decorar el palacio de Fontainebleau⁴. La decoración de este palacio fue bien conocida por toda Europa gracias a los grabados que se hicieron de su riquísima decoración manierista y a cuya difusión contribuyeron, entre otras, las imprentas flamencas. Los importantísimos talleres de Hieronymus Cock, Jansson, Gerard de Jode, Philippe Galle, o las famosas oficinas plantinianas, que contaban con grabadores de primer orden, como los hermanos Van Doetechum, reprodujeron hasta la saciedad los motivos de Fontainebleau, reinterpretados por la desbordante imaginación de los arquitectos, dibujantes y pintores manieristas de Flandes, entre los que destacó la prolífica figura de Hans Vredeman de Vries⁵.

Aunque sus tratados de arquitectura no parecen haber estado entre los más frecuentes en las bibliotecas gallegas, creemos que este tratadista fue bien conocido en Galicia. La biblioteca del monasterio de San Martín Pinario disponía de un ejemplar de las Perspectivas de Vredeman⁶, revisado por Samuel Marolois⁷, un hombre cuyos tratados de Óptica, Geometría, Matemáticas y Fortificación tuvieron una importante difusión en la Península Ibérica y que se encuentra entre el elenco de “*Autores Previstos Antiguos y Modernos...*” que cierran las *Excelencias* de Domingo de Andrade, quien afirma que: “*unos y otros diversos autores he mirado, el curioso que los viere hallará en ellos mucho y bueno en donde cada uno pone su discurso à cerca de las Matematicas y instrumentos, pero las evidencias son quien todo lo aclara*”⁸. Este tratado presenta algunas láminas interesantes para la historia del arte gallego; la que más es la que representa una fuente con una tipología similar a la del chafariz portugués -que tanto predicamento tuvo en Galicia-, cuya taza principal está sostenida por un grupo de ninfas, y que recuerda a la (mal llamada) Fuente de las Nereidas del monasterio benedictino de San Julián de Samos (Lugo) (figs. 1 y 2). Recientemente Goy Diz a propuesto para esta última una posible datación de comienzos del XVII, al considerar que su autor pudo haber sido el cantero Juan González, que en 1601 había sido contratado por la comunidad para trazar la nueva capilla mayor del templo monásticos. Dicho cantero era yerno de Mateo López, quien amoldó el chafariz portugués -introducido en la región por su padre- a los gustos gallegos, dejando uno de sus mejores ejemplos en el Monasterio benedictino de San Salvador de Celanova, donde el citado González

4. Bonet Correa, A.: Op. Cit., pp. 73 y 74.

5. En otros véanse Bartsch, A. : *De Illustrated Bartsch*. Abaris Books, NY, 1978; Delen, A.: *Histoire de la gravure dans le Pays- Bas et dans les Provinces Belges*. París, 1965 ; Schele, S. : Cornelis Bos. A Study of the origins of the Netherland Grotesque, Estocolmo, 1965; Lèveque, J. J.: *L' Ecole de Fontainebleau*. Neuchâtel: Ides & calendes, 1984.

6. Fernández Gasalla, L.: Art. Cit., pág. 643.

7. Vriese, Johan Vredeman van: *Vitruvius Perspective, datis: Doorsichtigel beschreven door Ian Vredeman frison..., oversien ende verberet door Samuel Marolois*. Ian Iansson, Amsterdam, 1638.

8. Andrade, D. de: *Excelencias, Antigüedad y Nobleza de la Arquitectura*. Santiago, 1695, a partir de la edición comentada de Taín Guzmán, M.: *Domingo de Andrade*. Tomo I (Excelencias, Antigüedad y Nobleza de la Arquitectura). Xunta de Galicia, Santiago de Compostela, 1993.

trabajaba como aparejador⁹. De ser correcta la cronología y la atribución, esta fuente sería el ejemplo gallego más temprano y evidente del uso e interpretación de los diseños de Vredeman de Vries. El autor de la fuente somete a un proceso de simplificación el modelo, pero conserva la tipología de la pila y la composición del fuste: con un primer pedestal sobre el cual se asientan unas estilizadas ninfas que sostienen la primera taza, un balaustre sencillo que sustenta la segunda pila y una alcachofa formada por una superposición de piezas, decorada con pequeños mascarones y coronada por un pináculo que, siguiendo la tradición de las fuentes gallegas, remata el conjunto. El tratamiento que se da a estos seres mitológicos nos parece especialmente interesante puesto que, además de perder las extremidades superiores, son sometidas a una severa abstracción y estilización que aligera la pieza. Además, se enriquecen al decorarse sus torsos con una sucesión de arabescos pegados al cuerpo a modo de malla, y un medallón que pende de su largo cuello. Estos motivos remiten, una vez más a los diseños de Vredeman y sus seguidores – Folgar y Goy Diz citan también a Dietterlin- y pueden ser una aligeración de las pesadas estructuras con que el primero encorsetaba a sus cariátides.

Otros diseños de Vredeman de Vries que llegaron a Galicia son los realizados para la colección de imágenes de dioses clásicos de Abraham Ortelio, grabada por los prolijos hermanos Van Doetechum y editada por las oficinas de Phillipe Galle en Amberes en 1573 y 1582, y que cuenta con interesantes orlas y cartuchos¹⁰. Tanto el tratado de Marolois como la colección de Ortelio fueron obras ampliamente difundidas en España y es posible encontrar ejemplares de las mismas en las principales bibliotecas históricas de nuestro país. El número de ejemplares de las obras de Vries o de aquellas publicaciones en las que se emplearon sus ilustraciones es bastante elevado con lo cual su *Architectura* y la *Perspectiva* debieron ser bien conocidos por los maestros de arquitectura españoles. A la Península también llegaron otros trabajos de gran interés como la serie de cenotafios y la de brocales de pozo, de las cuales se conservan ejemplares en la Biblioteca Nacional y en la Real Colección de Estampas de El Escorial. Dos de las series más interesantes de las diseñadas por Vredeman de Vries fueron la de cariátides y telamones, y la denominada de grutescos, también grabadas por los hermanos Van Doetechum y editadas por Gerard de Jode (fig. 3)¹¹. En ellas desarrolla toda su inventiva, siendo uno de los trabajos más libres y originales de cuantos realizó este arquitecto. Ante las ménsulas diseñadas por Fr.

9. Goy Diz, A.: "A formulación da arquitectura beneditina logo da incorporación á Congregación. O mosteiro de San Xulián de Samos" en Folgar de la Calle, M. C. y Goy Diz, A. (dir.): *San Xulián de Samos. Historia e Arte nun mosteiro. Opus Monasticorum III*. Xunta de Galicia, Santiago de Compostela, 2008, pp. 140 y 141 y Folgar de la Calle, M. C.: "A Construcción do gran mosteiro de San Xulián de Samos. Cen anos de transformación arquitectónicas" en Fernández Castiñeiras, E, Monterroso Montero, J. M. (ed.): *Arte beneditina nos Camiños de Santiago. Opus Monasticorum II*. Santiago de Compostela, 2006, pp. 211- 230.

10. Ortelii, A.: *Deorum Dearumque capita ex vetustis numismatibus in gratiam antiquitatis studiosorum effigiata et edita. Ex museo Abraham Ortelii*. Amberes, 1573. Esta obra es la conservada en la Biblioteca Xeral de la USC.

11. Jode, G. (ed.): *Caryatidum vulgus termas vocat*. 1550. De esta obra se conserva un ejemplar en la Biblioteca Nacional de Madrid.

Tomás Alonso para la balconada del Hospital Real cuesta creer que el benedictino no conociese dichas series, o al menos algunos de sus grabados, que le habrían servido de inspiración en sus composiciones y cuyo diseño adaptó a su estilo personal (fig. 4). Si bien no renuncia a cubrir la superficie de las ménsulas con la característica vegetación, sí que sigue los diseños de Vredeman en el modo en que se presentan las figuras: en algunos casos haciendo llegar los motivos fitomórficos hasta la zona pélvica, resaltada mediante una gran hoja y en otros permitiéndoles avanzar hasta el pecho. La combinación de imágenes antropomórficas, seres híbridos de origen mitológico, las *tête de feuilles*, animales y personajes fantásticos tampoco es ajena al repertorio del flamenco, si bien la iconografía se pasa por el tamiz local produciéndose unas figuras que en Santiago aparecen con rasgos y vestimentas más hispanas e, incluso, jacobeanas. El que algunas ménsulas sólo presenten pequeños rostros en sus sumoscapos también lo encontramos entre alguna de las composiciones de Vredeman, así como el que otras dejen ver parte de su anatomía bajo su «vestimenta» vegetal. Nuestro arquitecto parece renunciar a imitar el *bandwerk* y demás estructuras metálicas o de cueros recortados presentes en el repertorio de cariátides y telamones; sin embargo sí introduce ciertas cintas que denotan el conocimiento de este tipo de motivos, como en la ménsula de rostro femenino del ángulo occidental donde también incluye un elemento metálico a modo de pectoral. Frente a los grabados del flamenco, Alonso adopta una lógica barroca, con su exuberante decoración elimina el componente tectónico de las ménsulas y nos hace olvidar su función portante; además, rompe la estricta frontalidad de las figuras de Vredeman de Vries y hace que en algunos casos vuelvan sus rostros, multiplicando la focalidad de la obra. Por supuesto no aseveramos que sea ésta la única fuente posible para la balconada, y el análisis que de la misma realiza Rosende Valdés empleando el grabado de Dietterlin no pierde su vigor, pero sí creemos que este tipo de grabados fueron conocidos en Compostela pudiendo tener una gran aceptación. Sin llegar a la opulencia de las formas del hermano Tomás, Domingo de Andrade y Diego de Romay van a recurrir a este tipo de fantasías en la balconada de la Casa de la Parra o en la Torre del Reloj, entre otras obras. Y también en obras de gran inventiva como la Fuente del Salvaje del Pazo de Ortigueira de Diego de Romay se pueden rastrear ciertas influencias de los grabados manieristas flamencos.

Igualmente las riquísimas guarniciones de los vanos abiertos a la balconada del Hospital Real nos remiten a los cartuchos y enmarcaciones que orlaban las muchas series de grabados salidos de las imprentas de Flandes (fig. 5). Estos trabajos habrían inspirado las grecas vegetales, las grapas que abrazan las molduras de los vanos, o los escudos florales sostenidos por *putti* y flanqueados por jugosas sartas de brevas, uvas, pomos y granadas reventadas que se descuelgan a ambos lados del marco. Las actitudes de estos personajes infantiles es especialmente reveladora: tanto los tenantes que yacen en *repossoir* como los que asoman, casi descolgándose, del marco vegetal portando sendos estandartes, se inspiran en los emprendedores *putti* que pueblan series de

grabados como los que adornan la serie de meses del año de Pieter Van der Borch II, que trabajó para Cristóbal Plantino en *El Compás de Oro* (fig. 6)¹².

Frente a este tipo de enmarcaciones, el manierismo flamenco dio a luz a otro tipo de tarjas y cartuchos en los cuales se encuentran los principales motivos ornamentales de tipo abstracto que en su momento analizó Rodríguez G. de Ceballos. El éxito que experimentaron los repertorios ornamentales manieristas en el primer barroco gallego viene propiciado, en parte, por la formación primera que recibieron los integrantes de la generación de 1640. Quitando a Pedro Monteagudo, cuyos inicios y formación siguen sin estar del todo claros, Domingo de Andrade, Diego de Romay y Fr. Tomás Alonso dieron sus primeros pasos como entalladores. Todo apunta a que el ámbito en el cual tuvieron su primera acogida los catálogos flamencos fue el de las artes aplicadas y la madera, con lo cual los arquitectos del primer barroco gallego no hicieron sino traducir en piedra un imaginario para ellos bien conocido, asentado desde hacía años en la Península y que, además, se ajustaba a la perfección a los postulados estéticos que desde mediados del siglo se habían consolidado en Compostela. Es posible que el conocimiento de ciertos motivos ornamentales de matriz flamenca tuviesen una entrada temprana en la ciudad, pues los encontramos ya en algunos detalles de la fachada de San Martín Pinario, diseñada en 1598 por Mateo López, como son las columnas decoradas por puntas de diamantes, un motivo cuya creación se atribuye a Vredeman de Vries y que está muy presente en sus tratados y colecciones de grabados. La comentada fuente del Monasterio de Samos, también reforzaría la hipótesis de esta entrada temprana. Las tarjas de formas ferruginosas y abstractas también fueron empleadas por Mateo de Prado en la Sillería de Coro de San Martín Pinario, siendo uno de los elementos ornamentales que introduce más allá de aquellos que, por contrato, debían ser a imitación de las empleadas por Juan Dávila y Gregorio Español en el coro lúneo de la Catedral. La formación vallisoletana de Dávila y Mateo de Prado maestros apunta a este foco como otra importante vía de entrada de estos repertorios.

Extravagancias y arquitecturas «imposibles»: el siglo XVIII

La influencia del catálogo manierista flamenco no decayó en el siglo XVIII, antes bien, fue adaptado a las nuevas vías abiertas por los dos maestros que sucedieron a la generación de Domingo de Andrade –extinguida con el fallecimiento de este maestro en el 1712–, me refiero a Fernando de Casas y Novoa y a Simón Rodríguez. Sin desprenderse por completo de la decoración de guirnaldas, trofeos y sartas de frutas, la acompañan con motivos propios de los cartuchos manieristas desarrollados por la escuela de Fontainebleau y reproducidos e interpretados por los diseñadores y grabadores flamencos. De este modo, las superficies de los edificios y retablos gallegos comienzan a poblarse de motivos auriculares, apliques inspirados en los cueros recortados, detalles propios del *bandwerk* flamenco, cuya invención se atribuye a Floris, e incrustaciones, elementos muchos

12. González de Zárate, J.M. (ed.): *Real Colección de Estampas de San Lorenzo de El Escorial*. Tomo II. Ediciones Euphialte, Patrimonio Nacional, Vitoria-Gasteiz, 1992, pp. 217- 218.

más aptos para una arquitectura que abandona el tratamiento de las superficies en base a una decoración de tipo naturalista para experimentar un proceso de abstracción que deriva en una suerte de «mineralización» del ornamento, mucho más radical en las obras de Simón Rodríguez y Clemente Fernández Sarela, principales representantes del barroco de placas compostelano. Otto Schubert, que acuñó el término de “*estilo de placas*”, fue quien apuntó a Vredeman de Vries, Teodor de Bry, Jacques Floris y Wendel Dietterlin, -que ya había sido señalado por Ceán Bermúdez como «culpable» del churriguerismo- como una de las fuentes del barroco gallego dieciochesco. Influencias que también defendieron Azcárate y Folgar de la Calle¹³. Rodríguez G. de Ceballos, al estudiar la ornamentación barroca en España añade a este elenco a Cornelis Floris, Bos y Matsys, además, de resaltar la influencia que sobre éstos tuvieron los artistas italianos de la escuela de Fontainebleau. Aunque el maestro con el que presenta una mayor afinidad la obra de Simón Rodríguez y Sarela es, a priori, Dietterlin, creemos que todavía está pendiente una reflexión sobre la influencia que pudieron tener, no sólo los tratados de arquitectura de Vredeman de Vries, cuya influencia ya ha sido señalada en obras tan notorias como la fachada del Obradoiro de la Catedral de Santiago¹⁴, sino las colecciones de cenotafios y pozos, en muchos aspectos más originales que sus propios tratados de arquitectura. Pero esto quedará para futuras reflexiones.

13. Schubert, O.: *Historia del Barroco en España*. Editorial Saturnino Calleja, Madrid, 1924; Azcárate, J. M.: “El cilindro, motivo típico del Barroco Compostelano”, *Archivo Español de Arte*, tomo XXIV, nº 95 (1951), pp. 193- 202; Folgar de la Calle, M. C.: *Simón Rodríguez*. Fundación Pedro Barrié de la Maza, A Coruña, 1989.

14. Fernández González, A.: *Fernando de Casas y Novoa. Arquitecto del Barroco dieciochesco*. Madrid, Fundación Universidad, 2006.

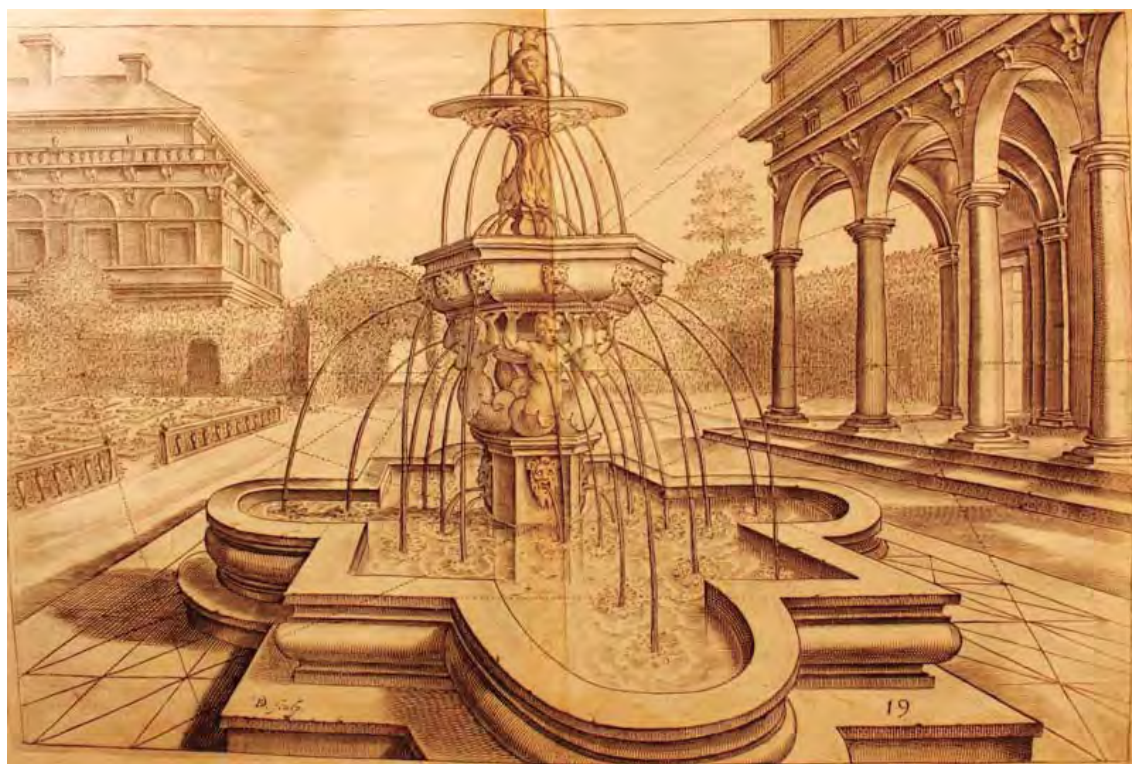


Fig. 1. Grabado de *Vitruvius Perspective*, datis: *Doorsichtigel beschreven door Jan Vredeman frison..., oversien ende verberet door Samuel Marolois*. Jan lansson, Amsterdam, 1638



Fig. 2 : Fuente de la Nereidas. Monasterio de San Julián de Samos (Lugo)

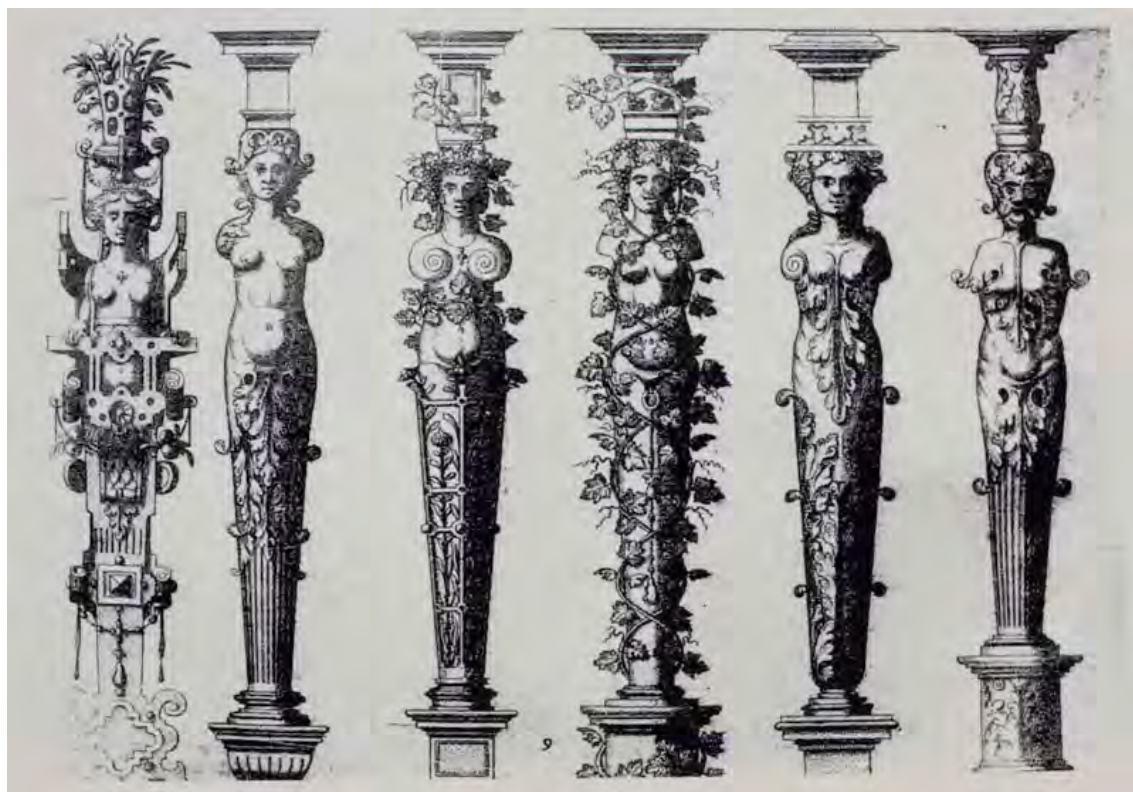


Fig. 3: Hans Vredeman de Vries, *Cariatides*



Fig. 4: Fr. Tomás Alonso, Balconada del Hospital Real de Santiago de Compostela

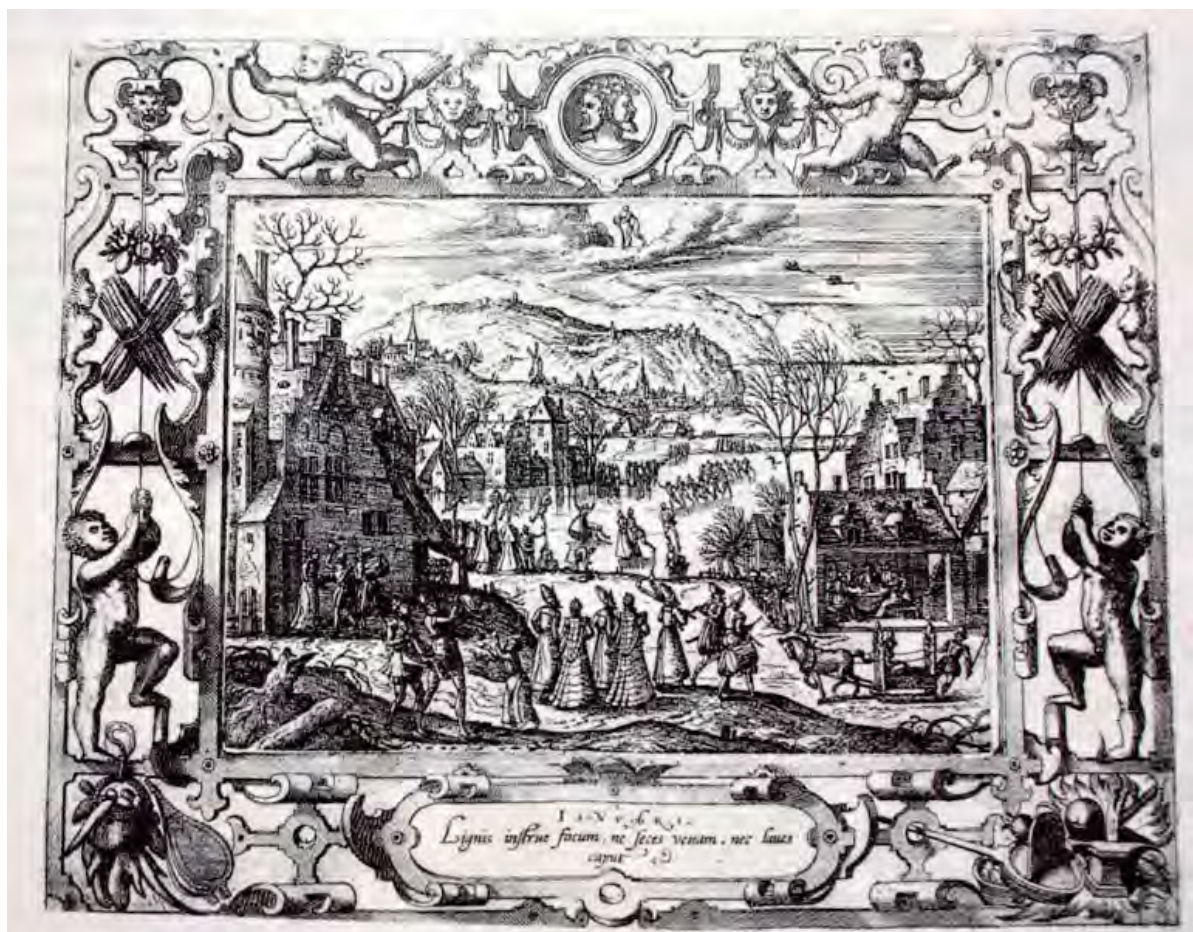


Fig. 5: Pieter van der Borch II, *Los doce meses del año. Enero*

El arte instrumentalizado. Discursos e ideologías en torno a la división azul

JOSÉ ANTONIO ROMERA VELASCO
Facultad de Humanidades de Albacete (UCLM)

Resumen: El presente estudio examina las circunstancias socio-políticas en las que se enmarca la filmografía divisionaria, las que motivarán la supresión del elemento falangista y determinarán el contenido ideológico de las cintas. Se desarrolla en dos partes, la contextualización histórica y la descripción de las mismas atendiendo a las derivaciones de su discurso, y la estética adoptada con el paso de los años.

Palabras clave: Cine. Ideología. Guerra Civil. Voluntario. Franquismo

Abstract: *The present study examines the socio-political circumstances in which the divisional movies places, which will motivate the suppression of the Falangist element and will determine the ideological content of the tapes. It develops in two parts, the historical contextualización and the description of the same ones attending to the derivations of his speech, and the adopted aesthetics as the years went by.*

Keywords: *Cinema. Ideology. Civil War. Volunteers. Franco's regime*

Tan importantes como los antecedentes ideológicos y políticos que fundamentaron la División Española de Voluntarios –División 250 de la Wehrmacht–, son los retratos que la pantalla y la literatura nos han legado, pues de la contrastación de ambos testimonios obtenemos disparidades que, aunque presentadas de un modo sintético, pueden aclarar las controversias que sobre su valor artístico e histórico siguen despertando en la actualidad. La pregunta que nos hacemos entronca con las motivaciones primeras que llevaron a los divisionarios a luchar contra la Rusia estalinista.

Por un lado, España intentaba reponerse de las catastróficas secuelas de la Guerra Civil, pero se encontraba en deuda con el régimen de Hitler por su intervención en la misma. Al inicio de la Operación Barbarroja supo que tendría que posicionarse del lado Alemán, y por tanto, de las potencias del Eje en el conflicto, pero su implicación, sabían, dependería en última instancia de la población. Amplia fue la respuesta a la solicitud de voluntarios que hizo la Falange Tradicionalista y de las J.O.N.S., en junio de 1941, amparándose en la fuerza de los valores morales. Serrano Súñer, ministro del Partido, fue el encargado de hacer significativo ese sentimiento y reavivar el carácter heroico de la población:

“Camaradas: no es tiempo de discursos, pero sí el momento de que la Falange dicte su sentencia condenatoria: ¡Rusia es culpable!. Culpable de nuestra Guerra Civil. Culpable del asesinato de José Antonio, nuestro fundador. Culpable del asesinato de tantos camaradas y de tantos soldados que cayeron en la guerra provocada por la agresión del comunismo ruso. La destrucción del comunismo es condición necesaria para la supervivencia de una Europa libre y civilizada”¹.

Si bien ésta primera etapa estuvo caracterizada por el compromiso de Franco con la causa alemana, justificándola desde los medios de comunicación y apoyándola directamente en discursos y escritos, pronto cambiarían a raíz de la progresiva victoria de los Aliados. Imbuido por la incertidumbre de los acontecimientos, el régimen mantuvo cierta precaución en la llegada de las noticias, estableciéndose un filtro informativo, con el fin de obviar lo que ya parecía una derrota inminente y de no avivar las esperanzas de aquellos que auguraban la caída de Franco tras Hitler y Mussolini. La confianza en el expansionismo del III Reich se diluyó en una “cruzada” que pretendía liberar a Europa del comunismo. La intervención española, se afirmará, nunca fue contra Rusia, sino que la inspiraban valores católicos y antimarxistas. De ese modo, y aún contradiciendo todo el discurso anterior, Franco no dudó en asegurar que:

“La presencia de los voluntarios españoles de la División Azul no implicó ninguna idea de conquista ni pasión contra ningún país, sino una proposición eminentemente anticomunista encauzada en la tradición de las legiones extranjeras. Cuando el gobierno español conoció que la presencia de esos voluntarios podía afectar sus relaciones con aquellos países aliados con quienes mantenía relaciones amistosas, tomó las medidas precisas para obligar a aquellos voluntarios a reintegrarse a la Patria”².

La repatriación comenzó a finales de 1943, contando innumerables bajas entre los fallecidos, los que decidieron quedarse, y los cautivos del régimen soviético, que regresarían pasados los años cerrando definitivamente éste episodio de nuestra historia.

Por otro lado, el relato divisionario viene a confirmar una justificación similar, pero más veraz, de su acción. Los voluntarios no tenían una actitud beligerante contra Rusia, concibiéndolo como un pueblo víctima, de idéntica manera que lo fue el español liberado tras la Guerra Civil. Gran parte de sus testimonios se alejan de lo épico para cuestionar si en realidad no fueron más que títeres del franquismo, o para narrar como víctimas el malogrado desenlace de su actuación³.

1. Cit. en A. Pérez Maestre, *La División Azul de Huelva*, Huelva, Diputación de Huelva, 2008, p. 17.

2. Cit. en R. Garriga, *La España de Franco II, De la división Azul al triunfo Aliado*, Madrid, 1976, p.280.

3. “La División se entendió a sí misma como *libertadora* del pueblo ruso, una especie de unidad de cruzados del siglo XX, que acabaría con el yugo que lo oprimía. Y, acorde con ello, generalmente mantuvo un trato amable con el elemento civil, con niveles de confraternización impensables en los alemanes”. X. Moreno Juliá, *La División Azul, Sangre española en Rusia, 1941-1945*, Barcelona, 2005, p.374.

De este modo, la lucha contra el comunismo se nos presenta como el estímulo principal, encontrándose la defensa del fascismo y del nazismo -“y los intereses colonizadores del Reich- en un segundo lugar, razones que sí fueron más relevantes políticamente.

A medio camino entre realidad y ficción

Junto con la propaganda estatal, fueron las numerosas obras literarias y producciones filmicas, las encargadas de construir el imaginario divisionario. En éstas atisbamos un cambio en la dinámica de las primeras producciones documentales y las películas realizadas al respecto.

De los reportajes y documentales destacamos *La División Azul*, de 1942, llevado a cabo por la productora privada Alianza Cinematográfica Española, que nos retrotrae a la Guerra Civil mientras narra el conflicto que ha desembocado en alistamientos en otros países. Proyecta la manifestación falangista del 24 de junio de 1941; la apertura de los banderines de enganche y la partida de los voluntarios españoles. Se suceden escenas del recibimiento en Berlín y del juramento, con el uniforme alemán, de fidelidad al Führer; las victorias en el frente ruso; la amistad con los soldados germanos; las condecoraciones; las celebraciones religiosas y los primeros relevos, poniendo punto y final con las imágenes del Desfile de la Victoria. En poco más de 35 minutos de duración se suceden todos los tópicos del inicio de la intervención que desaparecerán del mismo modo que su carácter.

La siguiente cinta, *Regreso a la Patria*, narra la llegada a Barcelona del Semíramis el 2 de abril de 1954, cuando, en palabras del locutor Ignacio Mateo, “regresaron doscientos ochenta y seis repatriados, en su mayoría pertenecientes a la División Azul, que habían estado cautivos en Rusia y que merced a los desvelos de Franco y de su Gobierno vuelven a España y se reintegran a sus hogares”. La ciudad exaltada los recibe agitando pañuelos, haciendo especial hincapié en el aspecto católico, relatando la ceremonia religiosa preparada para su vuelta en la que el arzobispo Modrego, “elogió el valor y la entereza de los que supieron sufrir de esa manera las penalidades del cautiverio, y dio gracias a Dios porque se hallaban ya en la España que Franco conduce por caminos de libertad y de grandeza”, poniendo punto y final con el homenaje a la virgen redentora de los cautivos. De igual manera que algunas partes de éste documental se utilizarán en películas sobre la División, sienta en adelante unas bases representativas.

Quizá porque era incómodo afrontar el tema, no es hasta éste momento cuando empiezan a rodarse los cuatro largometrajes existentes. Los filmes focalizan sus argumentos en los repatriados, y poseen las directrices de la nueva España que conseguiría formar parte de las Naciones Unidas, tras años de intentos, en diciembre de 1955. La última de ellas, *Carta a una mujer* (Miguel Iglesias, 1961) es la adaptación cinematográfica de *El Mensaje*, pieza escrita por Jaime Salón, en la que, tanto modificaciones de la trama, como el cautiverio soviético, responden a un fallido intento de éxito en taquilla, donde se entremezclan el romanticismo sufrido de la protagonista y el melodramático final del reencuentro con su amado.

No es el caso de *La Patrulla* (1954) de Pedro Lazaga, antiguo combatiente del ejército republicano y posteriormente enrolado en la División Azul. Condecorada como película de *Inte-*

*rés Nacional*⁴, cuenta la historia de cinco soldados que correrán distinta suerte al término de la Guerra Civil. Uno de ellos, Enrique, recordando el asesinato de uno de sus compañeros –al que contempla en una fotografía–, y decidido a colaborar con el ejército alemán del que conocía sus avances en la Segunda Guerra Mundial, termina como recluta de la División. Una vez allí se alternarán la dureza de las condiciones de la guerra y del clima con las escenas de camaradería. Tras una larga ausencia y sin esperanza, su prometida empieza una relación sentimental con otro de los cinco protagonistas. Cuando Enrique, lisiado, logra regresar, tras una fuga rayana en la utopía, ella le confiesa que sigue enamorada. Como ocurría con muchas de las producciones de posguerra, la cinta narra “la reincorporación de los antiguos combatientes a la gran tarea común de la vida cotidiana”⁵.

Será la película de Vicente Lluch *La Espera* (1956), la encargada de otorgarle importancia a los desaparecidos, con la particularidad de abordarlo desde los daños colaterales que provocó los que anhelaban la repatriación de los suyos. María Teresa, novia de Juan, es el personaje que encarna los valores de la fidelidad y la esperanza, ya que nunca desecha la posibilidad del regreso de él, desaparecido desde su partida en 1941. Creyéndolo uno más de los caídos, sus padres y vecinos colocan una cruz a su memoria. Tal y como aventuró María Teresa, nueve años después, se enterarán que sigue vivo y que regresa a Barcelona a bordo del *Semíramis*. Juan es recibido con honores, pero su madurez está ensombrecida por el largo encierro. Al encontrarse con María Teresa, junto al crucifijo que para él construyeron, parece recobrar la juventud perdida.

Finalmente, del libro divisionario más paradigmático, “Embajador en el Infierno: memorias del Capitán Palacios. Once años de cautiverio en Rusia”, escrito por Torcuato Luca de Tena a través del relato del Capitán Teodoro Palacios Cueto, se realizará la película *Embajadores en el Infierno* (1956). Avalada, como la novela, por los principales premios nacionales, es la que mayor reconocimiento obtuvo. El film, producido a su vez por Luca de Tena, poseía más medios que la anterior, lo que unido a la notable dirección de José María Forqué hizo de la misma el más fiel testimonio de la gesta militar de la División Azul. Palacios lo recuerda afirmando que “fue como militar, nunca como falangista, aunque es verdad que antes de la guerra era de la falange”⁶. La supresión del elemento falangista encendió la crítica de los mismos, y motivó la negativa del director José Luis Sáenz de Heredia⁷ a llevar a cabo el proyecto. Un claro ejemplo de las discordancias que separan las descripciones es la respuesta del Capitán Agrados –en la película– sobre su ideología: “anticomunista”. En la novela Palacios responde abiertamente: “Falange Española Tradicionalista”⁸. Muchos de los ex divisionarios, tacharon de individualista el testimonio de Palacios,

4. M. Crusells, *La Guerra Civil española: cine y propaganda*, Barcelona, 2003, p. 192.

5. C. Fernández Cuenca, *La Guerra de España y el Cine II*, Madrid, 1972, p. 673.

6. S. Alegre, *El Cine cambia la Historia. Las imágenes de la División Azul*, Barcelona, 1994, p. 199.

7. F. Soria, *José María Forqué*, Murcia, 1990, p. 12.

8. T. Luca de Tena, *Embajador en el Infierno: memorias del Capitán Palacios. Once años de cautiverio en Rusia*, op. cit., p. 38.

alegando que sus ideales no se manifiestan en el conjunto de los voluntarios, lo que debería ser su principal motivación, atendiendo a los dogmas falangistas. En lo que respecta a su argumento:

“La aceptación internacional del franquismo en plena *guerra fría* hizo que el cine propiamente político de los años cincuenta –el cine con un referente político explícito– se bifurcase en películas sobre la Guerra Civil o sus secuelas y en películas de propaganda antisoviética, en la línea inaugurada por *Boda en el infierno*”⁹.

Por tanto, la película es en gran parte un ataque a los soldados rusos, a los desertores y traidores españoles, a los órganos gubernamentales y de justicia soviéticos, y sobre todo, a los campos de concentración estalinistas. Como resultado, los testimonios divisionarios se convirtieron en el estandarte principal de la campaña anticomunista occidental en el *boom* mediático que sucedió al *Semíramis*. Arrastrado por el patriotismo exacerbado propio de la época el más famoso documento fílmico que nos ha legado es una alabanza al ejército franquista, a sus soldados, y a la moral intachable del pueblo español.

Pasados los años, los juicios acerca del papel de la División Azul siguen alternando la desmitificación y la justificación épica. Mientras unos afirman que “al capitán Palacios le sobra de desenfado en su relato lo que le faltó de heroicidad en el frente (no participó más que en un combate en el que fue hecho prisionero) y creo es justo poner las cosas en su lugar relatando la verdad de lo sucedido”¹⁰, otros reconocen que aquellos idealistas “no lograron su sueño de acabar con el Comunismo, pero sí consiguieron algo tan importante, como mantener a España fuera del conflicto mundial”¹¹.

A diferencia de la ingente producción fílmica sobre la Guerra Civil y los años de la posguerra, el tema divisionario no ha sido retomado en la gran pantalla. La División Española de Voluntarios no puede entenderse sin todos los elementos que determinaron su fundación, ni obviando las circunstancias históricas en las que se inscribe, lo que hace de éstos testimonios, con sus carencias y excesos, reflejos de un momento irrepetible al dejar constancia de nuestra historia desde dentro de la misma.

9. R. Gubern, *1936-1939: La guerra de España en la pantalla*, Madrid, 1986, p. 118.

10. A. Vilanova, *Los olvidados. Los exiliados españoles en la segunda guerra mundial*, París, Ruedo ibérico, 1969, p. 476.

11. E. de la Vega Viguera, *Rusia no es culpable. Historia de la División Azul*, Madrid, Barbarroja, 1999, p. 19.

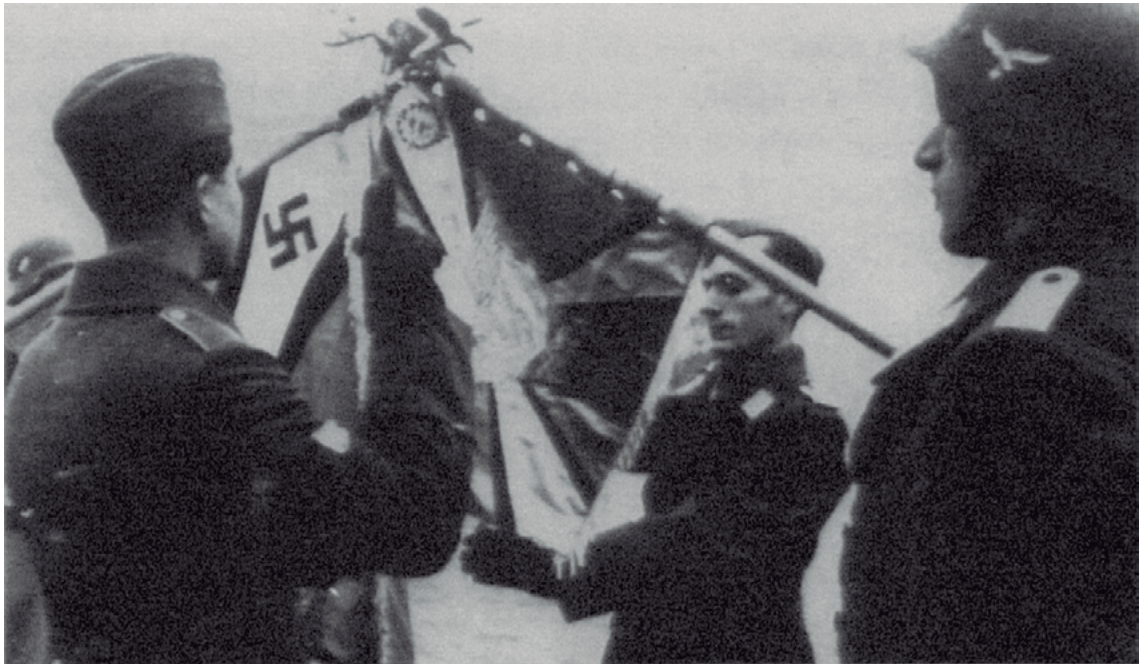


Fig. 1. Juramento de fidelidad al Führer en el campamento militar de Grafenwöhr



Fig. 2. *La Patrulla* (P. Lazaga, 1954), fotograma



Fig. 3. *Embajadores en el infierno* (J.L. Forqué, 1956), fotograma.



vFig. 4. *La Vanguardia*, portada 3-04-1954

La casa de un artista. Sueños de reconocimiento y notoriedad en las moradas de escritores: los Goncourt, Zola y Emilia Pardo Bazán

JESÚS ÁNGEL SÁNCHEZ GARCÍA
Universidad de Santiago de Compostela

Resumen: Las pautas arquitectónicas y decorativas de las moradas de algunos destacados escritores del siglo XIX -los Goncourt, Zola y Emilia Pardo Bazán-, sirven para valorar las distintas estrategias desarrolladas por personalidades que, más allá de su condición de hombres y mujeres de letras, aspiraban a presentarse ante la sociedad con toda la puesta en escena de unos verdaderos artistas. La circunstancia de que estos escritores se conocieran personalmente ayuda a comprender la activa intervención que desempeñaron en el diseño de sus moradas, con grados que abarcan desde la decoración interior y la arquitectura a la disposición de sus jardines, permitiendo una original lectura de la correspondencia entre la casa y la personalidad de sus propietarios, a menudo también reflejada en su producción literaria.

Palabras clave: Arquitectura, literatura, siglo XIX, escritores, casas

Abstract: *The architectonic and decorative rules located in the dwellings of some outstanding writers of 19th century -Goncourt brothers, Zola and Emilia Pardo Bazán-, serve to value the different strategies developed by these personalities that, beyond their condition of men and women of letters, aspired to appear before society like true artists. The circumstance, that these writers knew each other helps to understand their active implication in the design of their dwellings, with graded intervention which change from the interior decoration to the architecture and gardening, shedding light on the correspondence between the houses and the personality of their proprietors, often also reflected in their literary production.*

Keywords: *Architecture, literature, 19th century, writers, houses*

Durante su viaje por tierras de Santander en el verano de 1894, la escritora Emilia Pardo Bazán mostró gran interés por conocer el palacete que su amigo Benito Pérez Galdós había construido cerca de la playa del Sardinero. Al transcribir sus impresiones de esta visita, y de la realizada en la misma ciudad a la casa de Marcelino Menéndez Pelayo, la escritora sentenciaba que “Las viviendas siempre retratan la fisonomía de sus dueños”¹, una constatación en la que ella

1. Destacadas entre las cosas dignas visitar de Santander, Emilia prefirió el “gracioso revoltijo de cacharros, dibujos, fotografías, platos, bocetos, armas, cuadros, curiosidades, muebles originales, telas bordadas” de la casa de Galdós, al sobrio confinamiento entre libros del despacho y casa de Menéndez Pelayo. E. Pardo Bazán, “Desde la Montaña. IV. Santander”, *La Época*, 6 de septiembre de 1894, p. 1. Sobre la implicación de ciertos escritores en el diseño y construcción de sus moradas, y las posibilidades de un análisis desde el punto de vista autobiográfico, véase H. Hendrix (ed.), *Writer's Houses and the Making of Memory*, Routledge, New York, 2008, pp. 1-11.

también se sentía implicada, puesto que por aquellas fechas había dado inicio a las obras de sus Torres de Meirás.

El origen de esta reflexión sobre la posibilidad de interpretar la casa de un escritor como su retrato podría remontarse a las estancias que Emilia disfrutó en París durante la década de los años ochenta, cuando conoció en persona a dos de sus novelistas más admirados: Edmond de Goncourt y Émile Zola. Al margen de otras afinidades literarias y personales, ambos autores aportaron a Emilia un modelo concreto de escritor con pretensiones de artista a la hora de concebir su morada, abarcando desde la intervención como decorador de interiores de Edmond en su *hôtel* de Auteuil a la de arquitecto y paisajista de Émile en su casa de campo de Médan. Años más tarde, cuando Emilia comenzó a esbozar sus Torres de Meirás, estos ejemplos fueron determinantes para que asumiera un papel que los superó con creces, ejerciendo como arquitecta, maestro de obras y diseñadora de todos los detalles decorativos de esta acastillada mansión.

Edmond de Goncourt: *la maison d'un artiste*

Siendo sobradamente conocida su faceta como diletantes y coleccionistas de diferentes géneros artísticos², Jules y Edmond de Goncourt compartían una distinguida aspiración a que su morada no fuera “la maison bourgeoise de tout le monde”³. Su búsqueda de algo diferente, alejado del bullicio del centro de París, y a ser posible con jardín, les condujo a las que por entonces eran afueras, en la zona de Auteuil, donde finalmente encontraron su “maison désirée de Auteuil”. Actual número 67 del boulevard Montmorency, la casa había sido construida por Mr. Alphonse Rouzé sobre unos terrenos vendidos en 1852 por los herederos de la duquesa de Montmorency⁴. De acuerdo con las tendencias que desde el final de la monarquía de Julio venían preparando el triunfo del eclecticismo, la vivienda se inspiraba en la clásica tipología de *hôtel* del barroco francés, renacida como opción más elegante y de buen tono para las nuevas moradas que la burguesía parisina estaba edificando al compás de la reestructuración urbanística dirigida por el prefecto Haussmann⁵. Careciendo del aristocrático patio de honor, este sencillo pero correcto *hôtel* organizaba el frente de sus dos pisos por medio de una serie de pilastras almohadilladas, adornando

2. Coleccionistas de dibujos franceses del siglo XVIII, estampas japonesas, telas pintadas y bordadas de la misma procedencia, piezas de bronce, porcelanas, estatuillas y *bibelots*, han estudiado esta pasión D. Pety, *Les Goncourt et la collection. De l'objet d'art à l'art d'écrire*, Droz, Genève, 2003; “Les Goncourt collectionneurs et la renaissance des arts décoratifs”, en *Les Goncourt dans leur siècle. Un siècle de “Goncourt”* (J.-L. Cabanès et al, eds.), Presses Universitaires du Septentrion, Villeneuve d’Ascq, 2005, pp. 127-135; y É. Launay, *Les frères Goncourt collectionneurs de dessins*, Arthena, Paris, 1991.

3. Esta aspiración se puede detectar ya desde su primer intento de compra, que tuvo lugar en junio de 1868, tras la venta de unas granjas familiares en Gouttes-Basses; en aquella ocasión pudieron hacerse con una casa en el Parc des Princes, “bizarre, presque cocasse”, si bien la operación se frustró por adelantarse otros compradores. E. et J. de Goncourt, *Journal. Mémoires de la vie littéraire*, vol. III. 1866-1870, G. Charpentier et Cie, eds, Paris, 1888, p. 216.

4. La compra se cerró en 83.000 francos. A. Billy, *Vie des Frères Goncourt*, Les éditions de l’Imprimerie Nationale de Monaco, 1956, t. II, p. 37

5. Sobre este renacimiento del *hôtel particulier*, localizado preferentemente en la periferia, véase L. Hauteceour, *Histoire de l’Architecture classique en France. La Restauration et le Gouvernement de Juillet, 1815-1848*, t. VI, Édi-

con guirnaldas los vanos de la planta baja mientras que el más sobrio nivel principal sólo se animaba por el balconcillo de fundición central, presidido por un medallón con la efigie de Luis XV⁶.

Los Goncourt se instalaron en esta casa de Auteuil en septiembre de 1868⁷, dedicando los primeros quince días a la deliciosa fatiga mental que exigieron los necesarios arreglos y, sobre todo, planificar la decoración de la que iba a ser su morada definitiva⁸. El sentido de esta decoración debía incidir en presentar la casa como un “nido de coleccionista”, tal como la definió Edmond. Para ello es posible que ambos hermanos decidieran superar el ejemplo de Eugène Sue, primer escritor en decorar su casa a la manera moderna según Alexandre Dumas, con un bati-burrillo de objetos artísticos y *bibelots* que inauguraron una tendencia que también siguió Victor Hugo en su Hauteville House, residencia con rasgos medievalizantes dispuesta en 1856 en su exilio en la isla de Guernesey⁹. Alejándose de aquel eclecticismo, que ellos rechazaban en aras de su ideal de homogeneidad estética, los Goncourt presumían de unas aspiraciones artísticas que incluso llevaron a Edmond a afirmar que, de no haber sido escritor, su mayor deseo hubiera sido ganarse la vida como decorador¹⁰.

La temprana muerte de Jules, acaecida en junio de 1870 en la propia casa, y los angustiosos meses de asedio durante la Comuna marcaron un punto de inflexión, siendo necesario que a partir de 1871 fuera ya Edmond quien, en solitario, se ocupara de disponer la reorganización definitiva

tions A. et J. Picard et Cie, Paris, 1955, pp. 273-277; y especialmente F. Loyer, *Paris XIXe siècle. L'immobilier et la rue*, Fernand Hazan, Paris, 1987, pp. 327-339.

6. Ejemplos de este tipo de *hôtels* aparecerán más tarde recogidos, con todo el repertorio ornamental alusivo a la dignidad y posición social de sus poseedores, en las láminas del álbum de C. Daly: *L'architecture privée au dix-neuvième siècle (sous Napoleon III). Nouvelles maisons de Paris et des environs*, Tome premier. Hôtels privés, Lib. A. Morel, Paris, 1864.

7. Para celebrarlo compraron un enorme y costosísimo vaso japonés de bronce que en adelante presidió el salón principal. La felicidad por la nueva casa se trasparenta en las palabras consignadas en su diario, el día 16 de septiembre: “Nous ne sommes pas bien sûrs de ne pas rêver... A nous ce grand joujou de goût, ces deux salons, ce soleil dans la feuillée, ce bouquet de grands arbres en éventail sur le ciel, ce souriant coin de terre et le vol des oiseaux qui y passent!”. E. et J. de Goncourt, *Op. cit.*, p. 234.

8. “30 septembre.-Quinze jours passés dans l'arrangement de cette maison, qui est la maison du restant de notre vie, dans le rêve de trouvailles pour l'orner, la parer d'art: nos yeux tout heureux de ce que son jour illumine et transfigure, en jouant sur nos dessins, nos terres cuites, nos tapisseries; quinze jours à la parcourir du haut en bas, en y cherchant des contrastes et des harmonies sur les murs. Une fatigue de tête qui rêve, mêlée délicieusement à un éreintement du corps”. E. et J. de Goncourt, *Op. cit.*, p. 236.

9. Junto a otros escritores como Roger de Beauvoir y Balzac, Sue es destacado en el estudio de Hauteceur, recogiendo las palabras de Alexandre Dumas en *Mes mémoires* (1852), como un pionero del posterior reinado del *bric-à-brac*, es decir las piezas decorativas más curiosas y variadas, a menudo de baratillo. En su casa parisina, que combinaba salones de estilo rococó y japonés con el comedor Luis XIV, se detectan precedentes del coleccionismo de los Goncourt, como la imposible mezcla de porcelanas de China y Sajonia, armas antiguas y exóticas, vitrales... L. Hauteceur, *Op. cit.*, p. 366.

10. “Bien souven je me suis dit: si je n'étais pas littérateur, si je n'avais pas mon pain sur la planche, la profession que j'aurais choisie, ça aurait été d'être inventeur d'intérieurs pour gens riches”. E. de Goncourt, *La maison d'un artiste*, G. Charpentier, éd., Paris, 1881, t. I, p. 25. Por otra parte, las páginas del *Journal* se encuentran salpicadas de anotaciones sobre las compras de las diferentes piezas de su colección, explicando su valor y, sobre todo, el goce estético que proporcionaban.

de las colecciones. En coherencia con su comentada vocación, tras ejercer como decorador Edmond dio a conocer su “obra” a través de *La maison d'un artiste* (1881): escrito inclasificable por su género híbrido entre el inventario, la historia del arte, la *ekphrasis*, la autobiografía y la guía de viaje. Como se indica en el prefacio, Edmond se propuso escribir sobre la memoria de las cosas entre las cuales transcurre una existencia humana, deleitándose para ello en la descripción de aquellos amados objetos artísticos reunidos durante décadas¹¹. Debido a su organización topológica, Edmond combinó el viaje a través de su morada con una personal y artificial versión del arte clásico de la memoria, al evocar la imagen de cada uno de los objetos asociada a su emplazamiento, como recurso para explicar aspectos de su procedencia, valor y significado, sin dejar de introducir consideraciones autobiográficas siempre relacionadas con su pasión por los *objets d'art*¹².

Los diferentes capítulos de *La maison d'un artiste* se recrean por tanto en describir las piezas de la colección, pero rebasando el nivel de la complacencia estética, la narcisista mirada dirigida desde la realidad a su representación¹³, para intentar ganarse la estimación social, algo evidente a la hora de reivindicar su papel pionero en el origen y expansión de ciertas modas, como las *japonoiseries*. Para culminar esta estrategia, Edmond planificó con sumo cuidado el pequeño jardín de Auteuil, en el que las exóticas plantaciones debían servir para orquestrar una cambiante paleta de colores, completada por trabajos de topiaria, *treillages*, estatuas y vasos decorativos¹⁴, hasta que finalmente, en el otoño de 1884, decidió abrir a la concurrencia de sus amistades el *Grenier* o desván que albergó su tertulia literaria, germen de la *Académie Goncourt*.

Zola: un heterodoxo *château* y otros sueños románticos

A finales del mismo año 1868 en que los Goncourt se instalaron en Auteuil se produjo su primer encuentro con Émile Zola, al que pronto consideraron su discípulo y uno de sus mejores

11. De hecho, convierte esas descripciones, e idealizaciones, en protagonistas: “En ce temps où les choses, dont le poète latin a signalé la mélancolique vie latente, sont associées si largement par la description littéraire moderne à l'Histoire de l'Humanité, pourquoi n'écrirait-on pas les mémoires des choses, au milieu desquelles s'est écoulée une existence d'homme?”. E. de Goncourt, *Op. cit.*, Préface, s/p. Como precedente para este enfoque Hendrix ha señalado la obra de Joseph de Maistre, *Voyage autour de ma chambre* (1795). H. Hendrix, *Op. cit.*, p. 9.

12. Desde el punto de vista de lo allí reunido, es acertada la interpretación de D. Pety al señalar que más allá de la decoración de interiores, la ambición de Edmond era que toda su colección se fundiera en una obra de arte superior. D. Pety, *Op. cit.*, p. 114 y ss. Sobre el impacto de esta colección en el desarrollo del *art nouveau*: D. L. Silverman, “The Brothers de Goncourt's *Maison d'un Artiste*: French Art Nouveau between history and the Psyche, 1869-1889”, *Arts Magazine*, vol. 59, n° 9, may 1985, pp. 119-129.

13. Las reflexiones de Edmond sobre su “obra” pueden considerarse bajo la luz del mito de Narciso, a enmarcar en el esteticista ambiente finisecular certeramente analizado en M. Segade, *Narciso fin de siglo*, Melusina, Barcelona, 2008, pp. 29-93. En cuanto a la conexión con el decadentista y extravagante refugio concebido posteriormente por Joris-Karl Huysmans en su conocida novela *À rebours* (1884), véase M. Zimm, “Writers-in-residence: Goncourt and Huysmans at home without a plot”, *Journal of Architecture*, 9 (3), 2004, pp. 305-314.

14. Jardín artístico, que el propio Edmond calificó de “jardin de peintre”, objeto del análisis de J. Simpson, “Nature as a *Musée d'Art* in the French Fin de Siècle Garden: uncovering Jules and Edmond de Goncourt's *Jardin de Peintre*”, *Garden History*, vol. 36:2, Winter 2008, pp. 229-252.

amigos¹⁵. Con la llegada de los primeros éxitos literarios, también Zola aspiró a convertirse en propietario de una casa de campo que le diferenciara de las viviendas burguesas objeto de sus descalificaciones más feroces. La ocasión llegó tras la publicación de *L'Asommoir*, cuando en la primavera del año 1878, durante una excursión por el Sena¹⁶, encontró una pequeña granja en venta en las cercanías de Médan, a una veintena de kilómetros de París. Las limitaciones de espacio de la modesta vivienda, con vestíbulo, cocina y comedor en planta baja y dos habitaciones con sus gabinetes encima, justifican que el escritor la calificara en carta a Flaubert de “cabane à lapins”¹⁷. Pese a todo, el lugar cumplía con la ansiada condición de permitirle vivir aislado, evitando a los ricos burgueses parisinos, por lo que rápidamente procedió a la compra y reparación de su “nid de verdure”, ayudado por su esposa Alexandrine.

Como lugar de retiro, donde Zola pasó largas temporadas y escribió algunas de sus obras más conocidas, era indispensable disfrutar de ciertas comodidades para la vida diaria, incluyendo, por supuesto, un espacio propio para su gabinete de trabajo. Así, antes de terminar aquel año 1878 el autor compró un terreno colindante en el que emprendió la ampliación de la pequeña casa con un cuerpo adosado por el norte, primer paso hacia la futura mansión acastillada, el *château* de Zola, como ya por entonces lo llamaban jocosamente sus amistades¹⁸. El escritor proclamó orgullosamente a esos amigos su nueva condición de arquitecto, al elaborar de su propia mano los planos bajo los que comenzaron a trabajar los obreros y albañiles del pueblo¹⁹. Esta primera ampliación, con formato de torre cuadrada de piedra y ladrillo, rematada por una terraza, incluyó la cocina y sala de comedor en la planta baja, la habitación del matrimonio con su cuarto de baño en la principal y, en el piso alto, el gabinete de trabajo de Zola, presidido por una monumental chimenea de piedra estilo renacentista sobre la que hizo pintar su divisa “Nulla dies sine linea”, y donde también había una pequeña alcoba y los estantes de su biblioteca. Terminada

15. El 14 de diciembre aparece consignado en el diario este encuentro, al invitar a Zola a comer en la casa de Auteuil. Posteriormente Edmond se mostrará celoso de su éxito y no ocultará sus críticas hacia los gustos estéticos de Zola. E. et J. de Goncourt, *Op. cit.*, pp. 245-246.

16. Ya durante los años sesenta había frecuentado aquellos parajes, como la localidad de Bennecourt, escenario de sus escapadas con Alexandrine Meley, por entonces su amante y luego esposa. Los recuerdos de infancia en el ambiente rural de Aix, y el deseo declarado de contar con una casa de campo en la que acoger a sus amistades, fueron otros de los motivos para su búsqueda de este lugar de reposo. J.-C. Le Blond-Zola, *Zola à Médan*, Société Littéraire des Amis d'Émile Zola, Paris, 1999, pp. 11-16.

17. Comprada por 9.000 francos, los detalles sobre su estado primitivo, como el peculiar jardín dividido en dos niveles, al extenderse sobre una antigua cantera, con el Sena como cierre por el fondo, se conocen gracias a la documentación reunida por J.-C. Le Blond-Zola, *Op. cit.*, pp. 16-23.

18. El mantenimiento de la primitiva casa concuerda, al margen de razones prácticas, con la voluntad de restaurador del escritor ante “cette fin de siècle encombrée de demolitions, aux monuments éventrés...”. E. Zola, - *L'Oeuvre. Oeuvres Complètes Illustrées*, Bibliothèque-Charpentier, Paris, 1906, cap. XII, p. 278.

19. Hijo de un ingeniero, en carta a Flaubert, fechada a 26 de septiembre, Zola participaba esta nueva actividad como “architecte”: “Comme distraction, je vais faire bâtir. Je veux avoir un vaste cabinet de travail avec des lits partout et une terrasse sur la campagne”. Su esposa Alexandrine colaboró en la supervisión de las obras, encargándose del pago semanal a los obreros. J.-C. Le Blond-Zola, *Op. cit.*, 30-34; E. Bloch-Dano, *Chez Zola à Médan*, Christian Pirod éd., Saint-Cyr-sur-Loire, 1999, pp. 25-39.

en lo fundamental en enero de 1879, desde esta torre se disfrutaba de las mejores vistas al Sena gracias al gran ventanal con balcón de la sala de trabajo, decorado con vidrieras artísticas cuyos motivos también supervisó el escritor, de nuevo siguiendo la estela de las pautas decorativas marcadas años atrás por Sue y Hugo. Esta torre fue posteriormente bautizada con el nombre de “Tour Nana”, como homenaje a uno de sus éxitos, puesto que en paralelo a su edificación Zola había comenzado a escribir los primeros capítulos de esta novela.

Las obras de ampliación continuaron en 1881, cuando se edificó el pabellón independiente situado entre la torre y el cierre de la finca a lo largo del camino a Vernouillet: pintoresca construcción destinada a acoger las habitaciones para invitados conocida como “Pavillon Charpentier”, en honor de su editor parisino. Por el mismo tiempo, la incorporación de un pequeño dominio fluvial gracias a la adquisición de la isla situada en el Sena a la altura de la casa, la Île du Plateau, rebautizada “Le Paradou”, sirvió para levantar allí otro chalet, ahora para pasar los días más calurosos del verano, de nuevo diseñado por el propio Zola²⁰. Algo más tarde, en 1885, ante la falta de espacios para la vida social Zola concibió otro cuerpo que hiciera simetría con la primera torre, la que será conocida como “Tour Germinal” por los derechos de autor percibidos de esta obra, ahora con formato de mirador poligonal en la parte orientada hacia el río. Allí el escritor planificó un gran salón para sus veladas, las *soirées de Médan*, también usado como sala de billar, con pavimento de mosaico y chimenea cuyos motivos decorativos eligió personalmente, al igual que los de la gran vidriera en el ventanal hacia el río. Este nuevo cuerpo adosado, terminado en el verano de 1886, puso fin a las obras de edificación en una propiedad que no había dejado de acrecentar su superficie a través de compras de nuevas parcelas colindantes hasta crear el parque que debía estar acorde con la morada²¹, incluyendo una *serre* de hierro y cristal, y la casa para jardineros, con granja, cuadras y lavadero.

Curiosamente, la incesante actividad de Zola transformó la primitiva casita de campo en una heterodoxa versión de un castillo, como si quisiera competir con el cercano castillo medieval de Médan²². Que el máximo adalid del naturalismo se rodeara de guiños a la Edad Media, incluyendo la mayoría de objetos decorativos –vidrieras, tapices, armaduras...-, fue criticado por un desconcertado Edmond de Goncourt al comentar su gabinete: “Il a la hauteur, la gran-

20. Aunque varias publicaciones señalan que esta construcción era un kiosco noruego traído desde París tras desmontarse la exposición universal de 1878, la ceremonia de colocación de su primera piedra, que tuvo lugar el 28 de septiembre de 1880, y las similitudes con el *Pavillon Charpentier*, prueban que también fue proyectado por Zola, como argumenta J.-C. Le Blond-Zola, *Op. cit.*, pp. 44-50.

21. Ejerciendo como jardinero, Zola lo organizó con un sector geométrico alrededor de un estanque ante el cuerpo central de la casa, bosque hacia el norte, jardín inglés con senderos sinuosos y macizos de flores hacia la vía del tren, avenida de tilos paralela al camino de Vernouillet, *potager* hacia la granja... Así, esta compleja disposición paisajista se distanciaba claramente del exquisito “jardin de peintre” de Auteuil.

22. Entre otros elementos para su autogloficación, cabe destacar los blasones de los antiguos señores de Médan y los alusivos a su familia, como los que representaban los lugares de nacimiento de sus antepasados repartidos por el *plafond* de la sala de billar. Esta disposición, a modo de sala de armas de un castillo, inspirada de hecho en el *château* de Beauregard, fue asesorada por su amigo Henry Céard, aficionado a la heráldica y conservador del Musée Carnavalet, según Le Blond-Zola, *Op. cit.*, p. 61.

deur, mais est très abîmé par une bibeloterie infecte. Des hommes d'armes, toute une défroque romantique...²³. De hecho, el propio Zola reconoció y autorretrató esta concesión a las ambiciones románticas de su juventud en el personaje del escritor Pierre Sandoz de su novela *L'Oeuvre* (1886): "cet écrivain, si farouchement moderne, se logeait dans le moyen âge vermoulu qui'il rêvait d'habiter à quinze ans"²⁴.

Emilia Pardo Bazán: las piedras de una quimera

La escritora coruñesa Emilia Pardo Bazán encontró la oportunidad de acceder a la tertulia literaria de Edmond de Goncourt gracias a su amigo el escritor catalán Narcís Oller i Moragas, quien en el invierno de 1885 medió para ponerla en contacto con el crítico Albert Savine, su introductor en el desván de Auteuil²⁵. Allí no sólo tuvo el privilegio de conocer a quien más adelante calificará como su "viejo maestro", sino también a un Zola al que admiraba desde la redacción de los artículos de *La cuestión palpitante*²⁶. Con motivo de sus frecuentes viajes de estudios a París, Emilia regresó en diferentes ocasiones a la tertulia de Auteuil²⁷, estrechando su amistad con Edmond, en buena parte apoyada en su compartida inclinación hacia el coleccionismo –en el caso de Emilia abanicos, tapices y tallas religiosas–, y en general hacia todo lo lujoso y refinado.

23. E. et J. de Goncourt, *Op. cit.*, vol. VI, p. 898. Maupassant también apreció la paradoja de esta romántica puesta en escena, extendida a su domicilio parisino: "Ce fougueux ennemi des romantiques s'est créé, à la campagne comme à Paris, les plus romantiques des demeures". G. de Maupassant, "Émile Zola" *Le Gaulois*, n° 854, 14 janvier 1882, p. 1. Su coleccionismo de antigüedades y *bibelots*, con una sorprendente presencia de piezas de arte religioso, se ha relacionado con la fascinación de Zola hacia el pasado por E. Emery, "Bricabracomania: Zola's Romantic Instinct", *Excavatio*, vol. XII, 1999, pp. 107-115.

24. E. Zola, *Op. cit.*, cap. XI, p. 250. En la misma novela se reconoce la imposibilidad de borrar aquella herencia romántica, cuando en el diálogo final entre Sandoz y el pintor Bongrand ambos concuerdan en que "... notre génération a trempé jusqu'au ventre dans le romantisme, et nous en sommes restés imprégnés quand même, et nous avons eu beau nous débarbouiller, prendre des bains de réalité violente, la tache s'entête, toutes les lessives du monde n'en ôteront pas l'odeur". E. Zola, *Op. cit.*, cap. XII, p. 276.

25. Posteriormente, con motivo de la publicación de la traducción francesa de *La cuestión palpitante*, Savine consiguió que Zola realizara su elogiosa declaración a favor de la escritora coruñesa. P. Faus, *Emilia Pardo Bazán. Su época. Su vida. Su obra*, Fundación Pedro Barrié de la Maza, A Coruña, 2003, t. I, pp. 347 y 359.

26. En carta enviada a Oller, fechada en Coruña a 7 de julio de 1885, Emilia relata que quedó impresionada por el original carácter y manías de Edmond, describiendo a Zola como un hombre sencillo y llano. Transcrito de las memorias de N. Oller por P. Faus, *Op. cit.*, t. I, pp. 362 y 367. Zola le dedicó un ejemplar de su novela *Germinal* -"A Mme. Emilia Pardo Bazán, son dévoué confrère"-, conservada en la biblioteca de la escritora, actualmente en la Real Academia Galega.

27. Según sus *Apuntes autobiográficos* (1886) asistía "refugiada en un diván turco, cerca del amo de la casa". Otras alusiones a esta "artística morada" o "nido de celibatario" y su tertulia aparecen en las crónicas sobre la vida francesa redactadas durante la Exposición Universal de 1889: E. Pardo Bazán, "Los Goncourt. Carta VII" en *Al pie de la torre Eiffel (Crónicas de la Exposición)*, La España Editorial, Madrid, 1890, pp. 107-131; y también en F. González Arias, "Emilia Pardo Bazán y los hermanos Goncourt: afinidades y resonancias", *Bulletin Hispanique*, t. 91, n° 2, Juillet-Décembre 1989, pp. 409-446.

Aunque Emilia captó perfectamente la dimensión de Auteuil como “nido de coleccionista”²⁸, no dejó de apreciar la esterilidad de Edmond para la creación artística²⁹. En cambio, la impetuosa y polémica personalidad de Zola, y sobre todo su actividad como arquitecto de su morada de Médan, seguramente objeto de comentarios en las conversaciones del *Grenier*, debió parecer a la escritora coruñesa un modelo más atractivo y congruente con el deseo de sobresalir por encima de sus contemporáneos del jefe de filas del naturalismo³⁰. Dado que ella misma compartía aquel enfermizo afán de notoriedad, plasmado por entonces en su círculo de amistades de la alta sociedad madrileña y su ambición por hacerse con un título aristocrático, pudiera encontrarse aquí la clave para explicar porqué Emilia, avalada por su mejor educación y gusto, decidió sumar a su condición de aficionada a las artes el ejercicio como verdadera artista, dejando también en las piedras de su morada otra prueba de su *écriture artiste*.

Conocemos esta implicación personal de la escritora en el diseño de sus Torres de Meirás a través del mismo documento en el que se refiere la colocación de la primera piedra, el 23 de julio de 1894, al precisar que Emilia fue la responsable de diseñar los alzados, mientras que su madre, D^a Amalia de la Rúa, se ocupó de la distribución interior³¹. Junto a puntuales ayudas y asesoramiento de algunos de sus amigos más entendidos en arte, como Rafael Balsa de la Vega, José Lázaro Galdiano, Romualdo Nogués, Vicente Lampérez o Álvaro Torres Taboada, la formación pictórica recibida durante su niñez capacitaba a Emilia para dibujar de su propia mano no sólo las fachadas, sino todos los detalles decorativos de su acastillada mansión³². A la vez, Emilia y su

28. Años más tarde, al referirse a los Goncourt los describirá como “artistas frioleros y metidos en su concha”, en clara alusión al universo encerrado en Auteuil. E. Pardo Bazán, “Edmundo de Goncourt y su hermano”, *La España Moderna (revista ibero-americana)*, nº 27, marzo de 1891, p. 71. En este mismo artículo, que servirá como prólogo a su traducción de *Les frères Zemganno*, Emilia cita *La maison d’un artiste*, obra que le pidió por carta en mayo de 1886 a Edmond, caracterizándola como “autobiográfica”.

29. Así lo retrató en su necrológica: “Edmundo de Goncourt es sin duda un hombre representativo de nuestro siglo, de sus refinadas curiosidades, de su culto místico del pasado, de su pasión por el arte, y tal vez de su esterilidad para crear arte propio...”. Ello no impidió que reconociera su enorme influencia como revelador y transformador de los nuevos gustos modernos, en relación con su pionero interés por el arte japonés y del siglo XVIII, luego puestos de moda en el ambiente del Fin de Siglo. E. Pardo Bazán, “Un hombre de este siglo” en *La Ilustración Artística*, nº 762, 3 de agosto de 1896, p. 530.

30. Sus apreciaciones sobre la personalidad de Zola y su codicia de gloria se encuentran en sendas necrológicas: “Reflexiones. Zola”, *La Ilustración artística*, nº 1086, año 1902, p. 682; y “Emilio Zola”, *La Lectura*, nº 23 y 24, noviembre y diciembre de 1902, pp. 277-289. Estas evocaciones, al igual que la de Edmond, coinciden al terminar preguntándose por el incierto destino de sus bibliotecas y colecciones, lamentando la dispersión y pérdida de aquellos objetos tan ligados a la memoria de sus poseedores.

31. “Otra también se puso la 1ª piedra de la casa el día 23 de julio de 1894, cuyo plano interior hizo la Excma. Sra. Condesa Viuda, lo exterior D^a Emilia Pardo Bazán su hija y el plano de la Capilla lo hizo Balsa de la Vega”. R.A.G. Fondo Pardo Bazán (Familia). Doc. 479/1.5. Papeles de José Pardo Bazán. Libro de notas, 1856-1896, f. 10 v. Sobre la construcción y significado de las Torres de Meirás véase E. Acosta, “Emilia Pardo Bazán: tres escenarios vitais”, *Catálogo da Casa-Museo Emilia Pardo Bazán*, A Coruña, 2008, pp. 23-42; y J.A. Sánchez García, “Las Torres de Meirás. Un sueño de piedra para la quimera de Emilia Pardo Bazán”, *Goya*, nº 332, Julio-Septiembre de 2010, pp. 228-245.

32. Así lo demuestra una carta dirigida en el verano de 1897 a Emilio Ferrari, en la que le indicaba que por entonces ocupaba buena parte de su tiempo en “trazar capiteles historiados”. Fechada a 11 de julio de 1897, todavía en

madre continuaron mejorando el parque de Meirás, enriquecido, como el jardín del primitivo *pazo* de sus antepasados, con compras de plantas realizadas en los mejores establecimientos de horticultura de Europa³³.

Al igual que Zola en Médan, el punto de partida de Emilia fue esta vieja construcción pancega, si bien la escritora decidió no tocarla y levantar en sus proximidades la nueva y pretenciosa morada. La inspiración en la Edad Media, alejándose del ecléctico estilo de los chalets y palacetes burgueses, pero también de la vernácula tipología del *pazo* gallego, puede interpretarse como una primera conexión con aquellas reminiscencias románticas mostradas por Zola, *romantique malgré lui* en Médan. Ahora bien, la réplica de motivos románicos y góticos fue en Meirás completamente literal, y explícita en su objetivo de exaltar el linaje de los Pardo-Bazán, como se aprecia en las numerosas labras heráldicas incluidas en las fachadas de las Torres. Más allá de ese plano familiar, la intención de dejar un retrato en piedra de su personalidad artística movió a Emilia a reservarse la parte principal de la construcción: la torre denominada “Torre de la Quimera”, en la que se alojaron, superpuestos, su despacho, dormitorio y estudio con biblioteca, de nuevo reproduciendo los usos y homenaje a una de sus principales obras que Zola había mostrado en su “Tour Nana”. Esta misma torre se adornó con una serie de motivos consagrados a la “gloria de las letras” perseguida por Emilia, comenzando por los títulos de sus obras predilectas inscritos en los capiteles del mirador del primer piso³⁴, continuando con los retratos de sus escritores favoritos en los del balcón superior, el “Balcón de las Musas” que comunicaba con su estudio³⁵, y culminando con el relieve de una salamandra y el mote “DE BELLO LUCE”, su divisa para expresar la resistencia a las pasiones y espíritu de combate ante las pruebas de la vida³⁶.

Para la concepción de este complejo programa decorativo alusivo a los modelos y guías de su producción parece probable que Emilia conociera la *folie* que en la cima de su éxito había

medio de los lentos progresos de las obras, fue dada a conocer por J.M^a Martínez Cachero, “La Condesa de Pardo Bazán escribe a su tocayo, el poeta Ferrari (Ocho cartas inéditas de doña Emilia)”, *Revista Bibliográfica y Documental*, t. I, 1947, pp. 249-256; también citada en la perspicaz biografía de E. Acosta, *Emilia Pardo Bazán. La luz en la batalla*, Lumen, Barcelona, 2007, p. 409.

33. En este parque, dividido como el de Médan en diferentes sectores –jardín de la Terraza, rosaleda, bosquetes, prados, líneas de frutales...-, prima el gusto por lo natural, alejándose de la “artificial” puesta en escena orquestada por Edmond en Auteuil, tal como la valoró la propia Emilia. Más detalles en J.A. Sánchez García, *Xardíns das Mariñas*, Fundación Juana de Vega-Terra das Mariñas, 2008, pp. 40-45.

34. “INSOLACIÓN”, “BUCÓLICA”, “SAN FRANCISCO DE ASÍS”, más el combativo lema “CONTRA VIENTO Y MAREJA”, elegido ya en 1891 para encabezar la publicación de su *Nuevo Teatro Crítico*.

35. Además de los símbolos de las nueve musas figurados en las columnas que sostienen el balcón, en los capiteles están representados Dante, Homero, Hesíodo y Tasso, con el acompañamiento, en el doble capitel central, de la legendaria filósofa y mártir Catalina de Alejandría.

36. No parece casual que también Zola, en este caso aconsejado por Edmond de Goncourt, dispusiera la representación de una salamandra en el pavimento de mosaico de su sala de billar, frente a la chimenea y acompañada de un tondo con sus iniciales E y Z entrelazadas. E. Bloch-Dano, *Op. cit.*, pp. 46 y 63.

promovido Alexandre Dumas en Port-Marly: parque a la inglesa en el que levantó el “Château d’If”, pabellón neogótico rodeado de un foso para aislarse en su trabajo, con los títulos de sus principales obras inscritas en las paredes, y la anexa residencia del “Château Monte-Cristo”, estilo renacimiento, en la que se labraron las armas de sus antepasados y, lo más interesante, medallones con retratos de sus escritores favoritos, incluido el del propio Dumas³⁷. Aunque Emilia no llegó a incluir en los capiteles de Meirás su efigie, no cabe duda de la dimensión de las Torres como un autorretrato superpuesto a la reivindicación familiar y materialización de sus sueños de gloria, los mismos que la llevaron a reservarse la “Torre de la Quimera” para convertirla un auténtico santuario consagrado a su condición de artista. Sabedora de la fragilidad y fugacidad de las colecciones y objetos a la hora de preservar la memoria del propietario, Emilia aprovechó así, con una ambición desconocida para los Goncourt y Zola, la capacidad de retratarse, y perpetuar su memoria, que ofrecía la casa de un artista.

37. Ambas construcciones fueron diseñadas por el arquitecto Hippolyte Durand, inaugurándose el 25 de julio de 1847. El escritor hizo tallar por encima de su retrato, en el blasón de sus antepasados, su divisa personal: “J’aime qui m’aime”. L. Hauteceur, *Op. cit.*, pp. 316-319; G. Poisson, *Monte-Cristo. Un château de roman*, Champflour, Marly-le-Roi, 1987; y C. Neave et H. Charron, “Monte-Cristo. Château de rêve”, *Cahiers Alexandre Dumas*, n° 20 bis, 1994. No hay noticias sobre una posible visita de Emilia a este lugar, aunque sus peculiaridades eran de sobra conocidas en el ambiente parisino, sobre todo a raíz del escandaloso embargo y subasta de una propiedad en la que Dumas había gastado ingentes sumas.



Fig. 01. Casa de los Goncourt en Auteuil, actual 67 Boulevard Montmorency (É. Launay, *Op. cit.*, p. 89)



Fig. 02. J.-F. Raffaelli, Retrato de Edmond de Goncourt en su salón de Auteuil, 1888 (É. Launay, *Op. cit.*, p. 35)



Fig. 03. Casa de Émile Zola en Médan (J.-C. Leblond-Zola, *Op. cit.*)

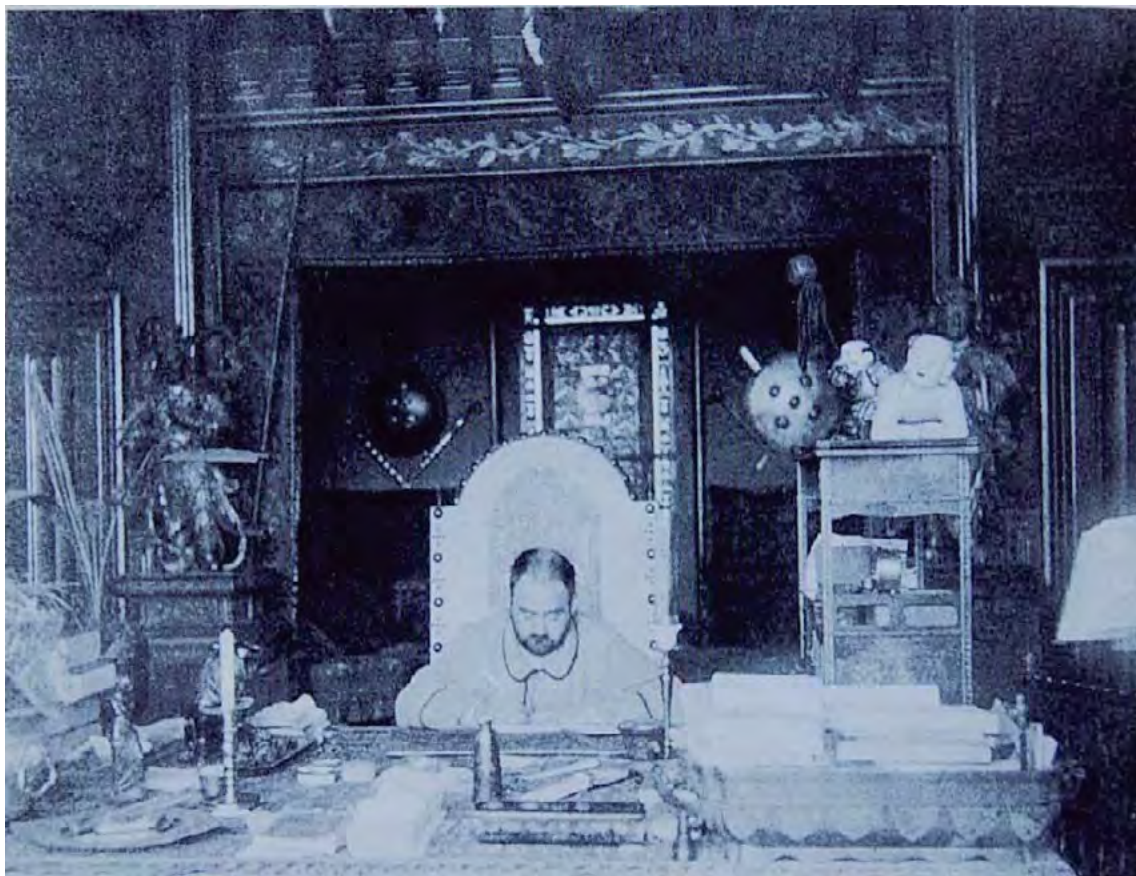


Fig. 04. Retrato de Zola en su *cabinet de travail* de la "Tour Nana" (J.-C. Leblond-Zola, *Op. cit.*)



Fig. 05. Las Torres de Meirás de Emilia Pardo Bazán (Foto Ferrer, ca. 1915)

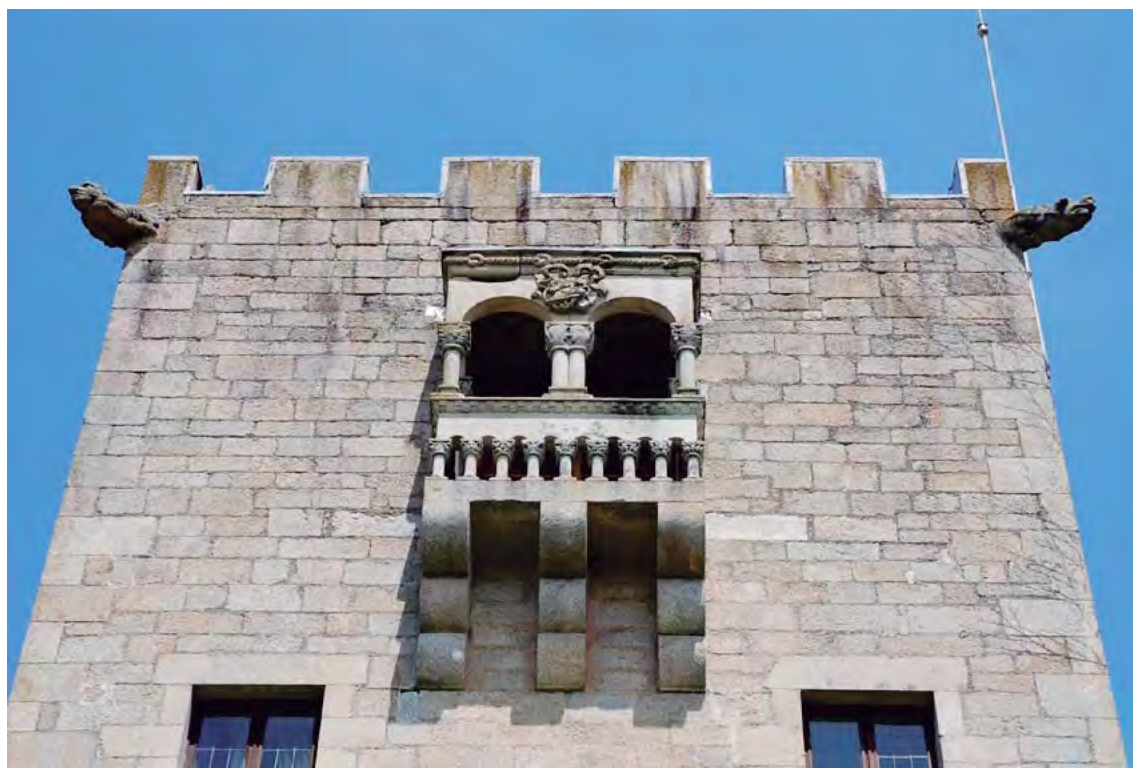


Fig. 06. Detalle del balcón de las Musas en la "Torre de la Quimera" de Meirás (J.A. Sánchez García)

Salvador Dalí o la invención del octavo pecado capital

ANETTE SCHAFFER

Abstract: En 1966 Salvador Dalí ha editado una serie de ocho aguafuertes sobre el tema de los pecados capitales. La invención de Dalí existía sobre todo en el hecho de que haya suplementado la serie por un octavo pecado capital. Esta figuración diabólica y adicional es una imagen autoreferencial: lleva por título „Le péché dalinien“ y contiene los signos de una emblemática personal. Sobre esta base, se argumenta que la creación de un pecado autoreferencial de Dalí no es sólo el puro producto de una provocación calculada sino que tiene también que ver con su proceder artístico en general.

Palabras claves: siete pecados mortales; representación de lo malo; imaginación; construcción de leyenda personal.

Abstract: In 1966, Salvador Dalí published a series of eight etchings on the subject of the deadly sins. Dalí's invention consisted in having supplemented the series with another deadly sin. This additional evil figure is self-referential: it is titled „Le péché dalinien“ and contains the signs of a personal emblematic. The aim is to show that Dalí's creation of a self-referential sin results not only from a calculated provocation, but also from an artistic principle.

Keywords: seven deadly sins; depiction of evil; imagination; self-fashioning.

Antes de su ruptura con Salvador Dalí en 1934, André Breton - sin duda el panegirista más importante del joven artista - elogiaba su labor artística por dos criterios extraordinarios: por el ambiente amenazador que produce el efecto alucinador de sus obras, y por la aparición de nuevas y visiblemente malévolas criaturas.¹

Años más tarde, en 1966, Dalí se dedicó a una serie de ocho aguafuertes en los cuales trató por segunda vez² el tema de los pecados capitales, que son: la gula, la pereza, la avaricia, la lujuria, la ira, la envidia y la soberbia. Este catálogo, que denota los vicios más graves del ser humano, fue promulgado en Europa por los escritos de Johannes Cassianus quien, a su vez, había convivido

1. En: Mark Polizzotti, *Revolution des Geistes. Das Leben André Bretons*, München; Wien: Hanser, 1996, p. 482 (*Revolution of the Mind. The Life of André Breton*, New York: 1995).

2. Véase las ilustraciones del ciclo *La Divina Comedia*.

con los anacoretas en el desierto egipcio durante diez años. Cassiano entendía por pecado un deseo potenciado, quiere decir, una actitud excesiva que rompe con los límites.³

Desde la Edad Media se ha formado una larga tradición ilustrativa. La obra de referencia más importante en España es *La mesa de los pecados capitales* de Jerónimo Bosco. Al principio del siglo XX, James Ensor, Alfred Kubin y Marc Chagall grabaron el ciclo entero.

La invención de Dalí existe sobre todo en el hecho de que haya suplementado la serie por un octavo pecado (fig.1). La aparición de una criatura monstruosa en el primer plano que está agitando delante de la figura huyente de un clérigo - probablemente del Papa - es una imagen autoreferencial: lleva por título „Le péché dalinien“ („el pecado daliniano“).

Esta identificación de Dalí con lo malo se manifiesta constantemente a lo largo de toda su trayectoria artística. Por un lado tiene que ver con su obsesión en atraer la atención de las masas por intervenciones extravagantes y provocativas. Dalí ha recurrido a cualquier medio de comunicación para promover su personaje construido. En su relato autobiográfico *La Vida secreta*, donde Dalí pretende revelar su vida íntima, intenta demostrar con mucha diligencia que ya desde su infancia se ha caracterizado por esta inclinación a lo malo: „Enfant j'ai su être méchant et grandir à l'ombre du mal. J'aime encore faire souffrir.“⁴

Por fin, Dalí ha conseguido que esta creación de una leyenda personal sea recibida y mantenida por los mass media. A una supuesta presencia mágica del artista apunta por ejemplo un artículo de la revista alemana *Der Spiegel*, que se publicó en 1948, poco después de la estancia de Dalí en Venecia: se relata aquí que, en contra de las expectativas, sólo un asunto – es decir, la comunicación de Dalí sobre su nueva orientación hacia las tradiciones clásicas del arte y hacia un catolicismo militante -, hubiera excitado a la gente, mientras que en otras ocasiones solía ocurrir algo grave que interrumpía la actuación del artista en público: un comienzo de una guerra, una rebelión de anarquistas, el incendio del teatro donde hubiera tenido que conferenciar o la sangrienta matanza de un ternero y de una cabra por un león evadido delante de los ojos de Dalí.⁵

Queda claro que también el aguafuerte adicional se inserta en una serie de autorretratos representativos. Lo que sorprende es la combinación de lo diabólico con esta dimensión de salvación que indican las muletas encima de la supuesta cabeza bestial: dentro de la emblemática personal del artista el símbolo de la muleta opera como sistema de apoyo a través del cual Dalí pretendía sostener la sociedad y su mundo.⁶ En el aguafuerte, las muletas carecen de su habitual función estática, son meros signos que aparecen en oposición al la cruz del clérigo en el fondo. ¿Cómo se

3. Christine Göttler / Anette Schaffer, „Die Kunst der Sünde: die Wüste, der Teufel, der Maler, die Frau, die Imagination“, pp. 42-61, en: *Lust und Laster – Die sieben Todsünden*, cat.-expo., Kunstmuseum Bern; Zentrum Paul Klee, Ostfildern: Hatje Cantz, 2010, p. 46.

4. Salvador Dalí, *La vie secrète de Salvador Dalí*, Paris: La Table Ronde, 1952, p. 306.

5. *Der Spiegel*, 9 octubre 1948, p. 22.

6. Brad Epps, „Dalí's Crutches“, pp. 95-128, en: *Dalí's Medienspiele. Falsche Fährten und paranoische Selbstinszenierungen in den Künsten*, ed. por Isabel Maurer Queipo y Nanette Rissler-Pipka, Medienumbrüche vol.20, Bielefeld: transcript, 2007, p. 95.

tiene que entender esta invención de un pecado autoreferencial? ¿Es el puro producto de una provocación calculada de Dalí o tiene también que ver con su proceder artístico en general?

Algunas de las ilustraciones de los pecados capitales muestran que el comportamiento pecador es la consecuencia de una influencia libre, es decir sin impedimento del demonio. En los grabados de Jacques Callot se ve como unos pequeños diablos alados dominan y manipulan las cabezas de los pecadores personificados, mientras que en éstos de Dalí aparecen murciélagos y pájaros negros (fig.2,3).

Los tratadistas teólogos de la Contrarreforma tenían una clara idea de cómo funciona este proceso de usurpación mental. Según el jesuita Juan David, el diablo pasa por el atrio de los sentidos al peristilio de la fantasía y de la imaginación, donde no hay control sobre los que entran y salen. Desde ahí, una vez llegado a la memoria y formando un pensamiento, avanza a la razón, de donde puede fácilmente alcanzar a la última instancia cerebral, es decir al libre albedrío de cuya actuación todo depende.⁷ Según esta concepción, las malas acciones están condicionadas por el desenfreno de la imaginación, que deja pasar tanto lo malo como lo bueno. Al papel importante que tenía la imaginación en las prácticas meditativas de la Contrarreforma se ha referido hace poco Christine Göttler en su reciente publicación *Last Things. Art and the Religious Imagination in the Age of Reform*.⁸ Aunque los clérigos fueran conscientes de esto, desconfiaban de la imaginativa. Prevenían contra su poder generativo y remitían a los abusos y aberraciones de la actuación libre y excesiva de la fantasía.

Lo que pasa cuando la imaginación está mal domada y vagabunda se aprende en el grabado de Theodoor Galle (fig.4), que apareció en 1601, en *Veridicus Christianus* de Juan David⁹: mientras que la mayoría de los pintores retrata al Salvador o ilustra los episodios de su vida, dos de ellos parecen haber perdido el sendero justo de la buena y verdadera imitación.¹⁰ En sus lienzos se forman figuras y animales quiméricos, que convierten lo imitado en su sentido contrario. En el lienzo de la izquierda nace un diablo en forma de una especie híbrida que, igual que un sátiro antiguo, se compone tanto de partes animales como de partes humanas. Tales combinaciones fantásticas, que aparecen con frecuencia en la pintura grotesca, estaban criticadas por los representantes de la doctrina contrarreformista por ser ambiguas y, por lo tanto, por negarse a un entendimiento unidimensional.

De la imitación verdadera trata también la fotografía de Dalí que se insertó en la publicación del *Journal d'un génie* en 1964 (fig.5).¹¹ En una cámara contigua del Musée du Louvre, Dalí está copiando la *Encajera* de Jan Vermeer por encargo del coleccionista americano Robert Lehman. Pero en vez de la figura de la encajera está pintando cuernos de rinoceronte. Esta escenificación

7. Göttler / Schaffer, op.cit., p. 42.

8. Christine Göttler, *Last Things. Art and the Religious Imagination in the Age of Reform*, Turnhout: Brepols, 2010.

9. Johannes David, *Veridicus Christianus*, Antwerpiae: ex officina Plantiniana, 1601.

10. Sobre la *Devotio moderna* también: Daniel Arasse, *Le portrait du Diable*: Editions Arkhê, 2009, p. 74.

11. Salvador Dalí, *Journal d'un génie*, Paris: La Table Ronde, 1964.

provocativa de una clásica copia de taller retoma el momento justo cuando el artista empezó a descubrir las supuestas relaciones estrechas entre la encajera y los cuernos. Lo que aquí pretende ser un acto de traducción se convierte en un acto de interpretación intelectual. En un comentario posterior Dalí ha formulado la ecuación siguiente: encajera igual a cuerno de rinoceronte, igual a granulado corpuscular y logarítmico de girasol, igual a granulado de coliflor, igual a granulado de erizo de mar.¹²

Esta formación de cadenas metafóricas aclara que la intención artística no es la de un iconoclasta. Lo que pretende ser un acto destructivo tiene por fin el avance a las conexiones interiores y la revelación del significado escondido del cuadro. Dalí llamó a su método de interpretación „paranóico-analítico“, el cual tiene la función y el objetivo de romper con las limitadas percepciones habituales y de sustituirlas por perspectivas polivalentes y más complejas. Declaró que su método puede servir a cualquier proceso de entendimiento. Con la misma objetividad se dedicó también a los fenómenos de lo malo. Explicó, por ejemplo, la entrega de los alemanes a Adolf Hitler debido el hambre moral que sufría el pueblo. Su ocupación obsesiva con Hitler era también debida a su curiosidad científica y a esta ambición de revelar las razones más profundas por la aparición y el éxito político del dictador. Entendía por arte un instrumento analítico cuya potencia de salvación consistía en la posibilidad de confrontarse a lo malo a través de conocimientos esclarecidos acerca de eso.

Queda claro que este comportamiento analítico no era compatible con las mentalidades y objetivos ideológicos de los surrealistas franceses. Las divergencias provocaron, como es sabido, la ruptura con André Breton.¹³

12. Robert Descharnes und Gilles Néret, *Salvador Dalí 1904-1989. Das malerische Werk*, vol.II, Köln: Benedikt Taschen, 1993, p. 490.

13. Sobre la negativa del artista de participar en grupos reaccionarios véase: Jutta Held, „Künstlerische Analysen des Faschismus“ en: *Avantgarde und Politik in Frankreich. Revolution, Krieg und Faschismus im Blickfeld der Künste*, Berlin: Reimer, 2004, p. 132.



Fig.1: Salvador Dalí, *Le péché dalinien*, 1966/67, de la serie „Huit péchés capitaux”, aguafuerte, Paris, Bibliothèque Nationale, Cabinet des estampes



Fig.2: Jacques Callot, *Superbia*, 1617-1620, de la serie „Pecados capitales”, grabado

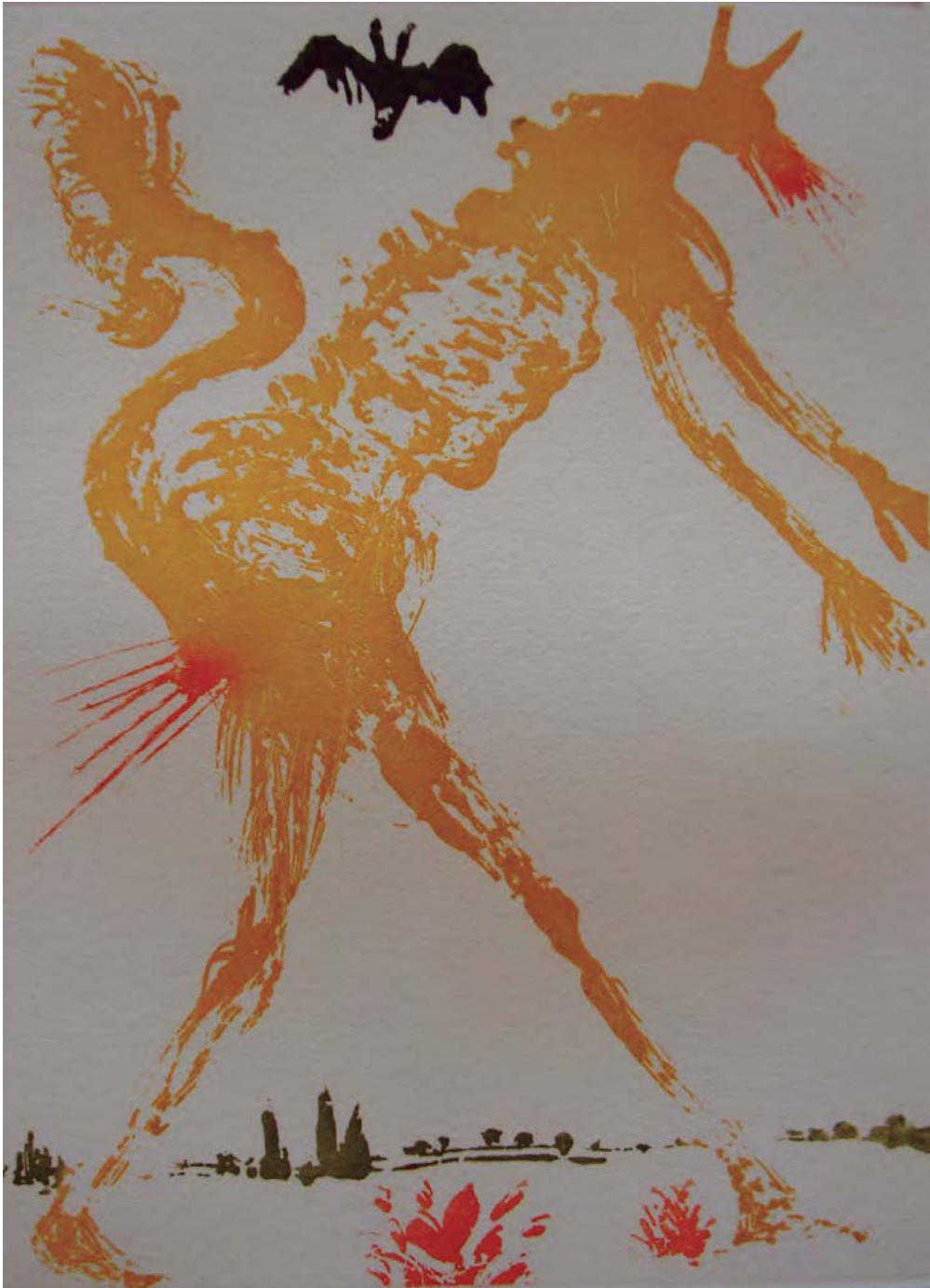


Fig.3: Salvador Dalí, *L'orgueil*, 1966/67, de la serie „Huit péchés capitaux”, aguafuerte, Paris, Bibliothèque Nationale, Cabinet des estampes



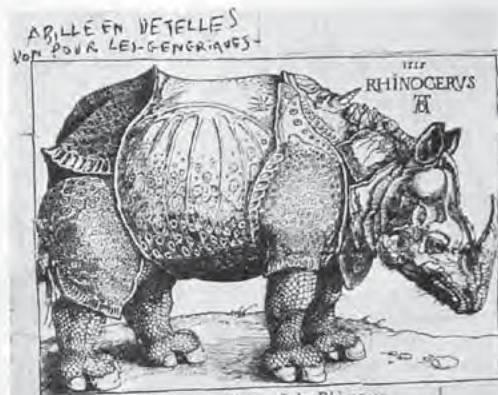
Fig.4: Theodoor Galle, en: Johannes David, *Veridicus Christianus*, Antwerpie: ex officina Plantiniana, 1601



Au Louvre, Dalí plante son chevalet devant la «Dentellière» de Vermeer, pour la copier. Sur la toile naissent quatre parfaites cornes de rhinocéros. (Phot. D. Descharnes).



Groupe de rhinocéros, rhinocéros habillé de dentelle et choux-fleur dont les similitudes et les courbes logarithmiques emplissent Dalí d'une extase mystico-scientifique. (Phot. R. Descharnes.)



A 16th Century Vision of the Rhinoceros
This rhino came to Lisbon, a present from the King of Portugal's India subjects. It was said to vanquish elephants in battle by ripping their bellies with its vicious horn.

Ciudades de la monarquía de Felipe IV. Libros, memorias

DIEGO SUÁREZ QUEVEDO
Universidad Complutense De Madrid

Resumen: Reflexiones en torno al binomio ciudad y memoria quedan planteadas, a partir del análisis y valoración de sendas publicaciones referidas a Mérida (1633) y Palermo (1663).

Palabras clave: Ciudad. Memoria. Felipe IV. Mérida. Palermo. Juan de Courbes.

Abstract: *Reflections about the binomial city and memory remain raised, from the analysis and valuation of publications about Mérida (1633) and Palermo (1663)*

Key words: *City. Memory. Philip IV. Mérida. Palermo. Jean de Courbes.*

En relación con nuestras ciudades históricas -nos referiremos aquí al ámbito hispánico del siglo XVII- resulta, cuando menos, esclarecedor y sugestivo cualquier intento de recuperar su urdimbre y perfilar los cabos rotos de tantos hilos perdidos, para lo cual los coetáneos productos de la imprenta se nos presentan como una preciosa, y muy a menudo precisa, fuente y un eficaz instrumento de análisis, de tal modo que fundamenten y garanticen los consiguientes comentarios y reflexiones, validados y puestos en consonancia con el preciso contexto. La imbricación de estos aspectos concebida desde una óptica de interdisciplinaridad cultural, pueden propiciar y augurar resultados razonablemente sólidos y de una notable validez científica como para, a su vez, pulsar subsiguientes estudios.

De este modo, entre memoria y olvido podemos situar a -y usar de- los libros, tanto para ir superando éste como para, en la medida de lo posible, ir recuperando aquélla, sobre lo cual se ha insistido ampliamente en función del patrimonio artístico y su conservación, para no obviar la relación peculiar de las obras con sus ámbitos, espacios y lugares. El término ciudad, tal como aquí lo consideramos, responde en general a estos presupuestos, de tal modo que, como superación de una mera idea de urbanismo que atiende sólo a trazados, perímetros y tipologías, intentaremos en todo momento aunar ciudad y sociedad, pautando y perfilando funciones y significados tanto de relevantes edificios y monumentos, como de espacios abiertos cívicamente fundamentales, de modo singular plazas y vías o arterias, que la tradición ha ido consagrando como hitos claves en el entramado urbano.

Libros impresos, pues, *per se* patrimonios culturales a cuidar y conservar, que constituyen una suerte de cerebros que van a ser instrumentalizados, como todo en cualquier época, y que son el continente de una parte muy sustancial de la memoria de las ciudades, a cotejar con el todo o parte de ese patrimonio urbano, si ha llegado a nosotros, o para ayudar a conformar una idea cabal de lo que fue si ha desaparecido. Aproximarnos a ambos patrimonios culturales, la ciudad sus edificios y monumentos, en y por los libros, es decir, a través del papel impreso, atendiendo al uso y abuso del mismo por los poderes fácticos que los patrocinan y promocionan, es nuestra meta aquí, mediante dos ejes o casos referenciales y ambos relativos a Felipe IV, la política en sus reinos y la imagen y memoria de sus ciudades, y de este modo plasmar una serie de reflexiones significativas y útiles sobre el tema¹.

En general y no desdeñando, desde luego, lo oral y lo visual, en el ámbito hispánico de los siglos XVI y XVII, cristalizó una civilización de impronta escrita donde los libros manuscritos pero sobre todo los producidos tipográficamente, adquirieron un rango y protagonismo fundamentales, oscilando su consideración y aprecio entre elementos útiles e instrumentos de distinción; en el último aspecto señalado y obviamente a nivel cortesano-caballeresco, la acumulación de libros llegó a ser sinónima de una suerte de ética egregia. Disponer de una amplia y reconocida biblioteca -una prestigiosa *librería* en terminología de la época- y “presentarse” como su poseedor fue un notable instrumento en la conformación de una auténtica retórica de la distinción.

De algún modo, los libros conseguían vencer al tiempo y resarcirse de sus funestos efectos de olvido y deterioro; se trataba de forjar una memoria² de las ideas, de las personas y de las cosas, fundamentalmente escribiendo y leyendo, en ocasiones incluso oyendo leer, y viendo; es decir, usando y apoyándose en el *tandem* texto-imagen. Uso que llegó a ser abuso, en el sentido de su instrumentalización por parte de los poderes fácticos del momento, que al respecto pocos escrúpulos tuvieron, si no en un sentido propagandístico como hoy lo entendemos, sí como algo cercano y similar pero muy cuidado, asesorado y con algunas dosis o pretextos cívico-éticos, políticos y sociales.

Pivotando sobre esta memoria así conformada y constituida, en relación con la ciudad y sus centros históricos, con la intención de conocer a fondo y, de algún modo, recuperar la perdida aura de los mismos, bajo iniciativa del escritor Pedro Antonio de Alarcón, en 1877, un grupo de intelectuales españoles inician un viaje por tierras de Castilla, para tratar de hallar *un espíritu o*

1. Intentamos huir del afán de tratar de etiquetarlo todo, como ha efectuado buena parte de la bibliografía del siglo XX; o caso de utilizar algún término definitorio, que sea el contexto el que le otorgue su validez y sentido. Del mismo modo, evitar la actual tendencia a descalificar y obviar dichas etiquetas para, a renglón seguido, acuñar otras a modo de titulares de prensa como reclamos, a menudo con escaso fundamento.

2. A forjar esta memoria, a su uso y recurrencia, retórica y mnemónica prestaron señalados auxilios, que podemos ver refrendados en el coetáneo libro, *que enseña sin maestro a aprehender y retener*, de Juan VELÁZQUEZ DE ACEVEDO: *El fénix de Minerva y arte de memoria*. Madrid, 1626, de cuya *editio princeps* custodia la Biblioteca Histórica Marqués de Valdecilla (Universidad Complutense de Madrid) varios ejemplares: BH FG 1784; BH DER 12324; BH FLL res. 570 y BH FLL 26223.

genio de la historia de los lugares de la memoria española, entendidos como peculiares y personales lugares de ensoñación³.

Tomando como premisa y dejando sentado *a priori*, tras lo comentado, que tratamos de un tema de cultura urbana, *ciudades de la monarquía de Felipe IV*, pretende, según hemos apuntado, eludir calificativos innecesarios e inútiles etiquetas; quedamos así situados temática y temporalmente, al tiempo que queda precisada, con nombre propio, la cúspide de la institución monárquica hispánica, entonces bajo la Casa de Austria, cuya *memoria* trataba de plasmar y codificar; proponemos aquí un acercamiento a la misma, centrada en dos casos concretos de ciudades de sus reinos⁴, según se glosa y contiene en sendos *libros*. Ciudades de papel, pues, serán las metas de nuestro particular viaje, que encaramos analizando y estudiando determinados pasajes e itinerarios, lo cual nos permitirá, en base a oportunas reflexiones, señalar y precisar datos, creemos que importantes y significativos, sobre la historia, significado y *papel* de las respectivas urbes, según la imprenta nos ha conservado.

Dos ejemplos (sendas publicaciones, madrileña y palermitana), dos ciudades (Mérida y Palermo) y dos momentos (1633 y 1663, respectivamente) referidos, con el trasfondo de la propia institución monárquica, al reinado (1621-1665) de Felipe IV (1605-1665), serán las bases, apoyos y referentes del presente trabajo⁵.

Mérida, 1633

La *Historia de Mérida* de Moreno de Vargas, publicada en Madrid en 1633, es una completísima crónica, con notas en sus márgenes a modo de escolios y con unas pocas pero definitivas ilustraciones que, en todo y a todos los niveles, se adecúa y responde al contexto hispano en que fue gestada y publicada.

Estructurada en cinco enjundiosos bloques o libros, cada uno con varios capítulos, compendia todos los datos entonces conocidos en un amplio recorrido desde la Mérida prerromana hasta inicios del siglo XVII; todo tipo de relatos histórico-legendarios y religiosos, plenos de aspectos hagiográficos no fidedignos y productos de tradiciones no fundamentadas, conviven con los rigurosamente históricos que asimismo el autor conoce y plasma como, por otro lado, era lo propio de buena parte de los relatos de este tipo en la época; abundan los componentes genealógicos y de estirpes *quasi* heroicas con sus gestas más o menos fantásticas, sus blasones y escudos

3. Vid. Fernando R. de la FLOR: "Los lugares de la memoria: el intelectual y el aura de la ciudad histórica entre dos fines de siglo", en *Centros históricos y conservación del patrimonio*. Madrid, Fundación Argentaria/ Visor Dis., 1998, pp. 127-147; la cita en p. 127.

4. Hemos optado por reinos en plural, como realmente quedaban nominados entonces, el conjunto de los cuales conformaba el Reino e Imperio; en el caso de Italia, los reinos de Nápoles y Sicilia.

5. Por brevedad y operatividad, aludiremos simplemente a la primera como *Mérida, 1633*, en tanto que la segunda será *Palermo, 1663*; todos los datos al respecto en Apéndice I: *Mérida, 1633* y Apéndice II: *Palermo 1663*, que van como colofón de este estudio. Se trata de publicaciones de los fondos de la Biblioteca Histórica Marqués de Valdecilla de la Universidad Complutense de Madrid que, asimismo por operatividad, en adelante reseñaremos como BH.

de armas⁶, del mismo modo que insignes protagonistas emeritenses de ínclitas hazañas religiosas de vida y martirio ejemplares, que encabeza la Santa Eulalia de Mérida [*DIVA EVLALIA VRBIS TVTELARIS*] pero no sólo⁷. De todo ello es fiel exponente el informe positivo para la publicación de esta *Historia de Mérida* que, en 1632, redactó Gil González Dávila⁸, ponderando la erudición y diligencia del autor *que informa con mano llena* de todo lo relativo a Mérida *en los Imperios del Romano, Godo, Árabe y del que ahora tiene por la clemencia de sus poderosos Príncipes*.

Fuente histórica fundamental e imprescindible memoria impresa de Mérida y su partido, contiene asimismo amplias referencias tanto a la Orden de Santiago, sus encomiendas y comendadores como a las instituciones cívicas y religiosas, sus próceres y autoridades, para todo lo cual su autor, regidor perpetuo de la urbe contó con abundante y fidedigna información.

Incluso a pesar de las lagunas entonces existente respecto al pasado romano, esto es respecto a *Augusta Emerita*, acaso sea ésta una de las partes más interesante del libro; así parece haberlo entendido la investigación arqueológica, que, desde su auténtica eclosión de fines del siglo XIX e inicios del XX, ha hecho de Mérida un enclave ineludible al respecto y ha propiciado varias reimpressiones de la obra; en efecto, de 1892 data la primera reedición⁹ a partir de la *editio princeps* de 1633, y desde entonces otras dos más¹⁰, en 1974 y 1984.

Singularidad de la citada *editio princeps* es el contar con dos portadas, la primera con un hermoso y sugerente frontispicio de Juan de Courbes, al que nos referiremos, con data en Madrid, 1633, *Por Pedro Taso*¹¹, y una segunda, más convencional y asimismo con data en Madrid, 1633, *Por la Viuda de Alonso Martín*¹².

Muy interesantes resultan sus comentarios sobre el romano río *Anas*, que posteriormente los árabes dieron el definitivo nombre de Guadiana, con dosis de leyenda al respecto pero también con apoyo y cita expresa en aportaciones de Esteban de Garibay; exaltatorios son sus comentarios

6. Ya había publicado unos *Discursos de la nobleza de España* [Madrid, viuda de Alonso Martín, 1622; BH FLL 35846], reeditados en Valladolid, Lex Nova, D.L., 1997, a los que su autor se refiere en el prólogo de la *Historia de Mérida* como dedicados al rey y en los que ya prometía la publicación de la misma, lo que finalmente llevó a cabo once años después.

7. Bernabé Moreno de Vargas publicaba asimismo en 1633, y a ellos se refiere también en el citado prólogo, su *Pauli diaconi emeritensis Liber de vita et miraculis Patrum emeritensium* [Madrid, apud viduam Ildephonsis Martin, 1633; BH DER 9284], editado en traducción española de Domingo Sánchez Loro como *Libro de la vida y milagros de los Padres Emeritenses*. Cáceres, Departamento Provincial de Seminarios de FET y JONS, 1951.

8. Apéndice I: *Mérida 1633*, 3.

9. Publicación de Mérida, Plano y Corchero, 1892 [Facultad de Medicina. Universidad Complutense de Madrid, sig. DA 2587] Ese Renacimiento emeritense señalado, va indisolublemente unido a la figura y labor, sobre todo respecto al Teatro romano de Mérida, de José Ramón Mélida y Alinari (1856-1933); al respecto, *vid.* CASADO RIGALT, Daniel: "José Ramón Mélida, un arqueólogo entre dos siglos", *Gerión*, 24 núm. 1 (2006), pp. 371-404 y José Ramón Mélida (1856-1933) y la *Arqueología española*. Madrid, Real Academia de la Historia, 2006.

10. Eds. Mérida, Diputación Provincial de Badajoz, 1974 y Mérida, Patronato de la Biblioteca Pública Municipal y Casa de la Cultura, 1984.

11. Apéndice I: *Mérida 1633*, 1.

12. Apéndice I: *Mérida 1633*, 2.

relativos al puente romano sobre el Guadiana, el *admirable puente que tiene Mérida* en sus palabras, testimoniándonos los reparos efectuados en el mismo en 1610, por crecidas de las aguas y los destrozos consiguientes¹³.

Los orígenes romanos del escudo y blasón de la ciudad son fehacientemente tratados -ello era de esperar en nuestro cronista-; pero aquí es el complemento ilustrativo que proporciona una estampa de Juan de Courbes, con los anversos y reversos de varias monedas augusteas acuñadas en Mérida, las que adquieren el protagonismo como una admirable ilustración de libro, de más que notable calidad y que valida de modo pleno y convincente ese siempre deseable maridaje entre texto e imagen¹⁴.

Asimismo es obra del grabador francés Juan de Courbes o Jean de Courbes (1592-c.1641), que asimismo rubrica [*I. de Courbes F.*], un espléndido retrato del autor¹⁵, incluido en los preliminares tras su prólogo; “VRBIS ILLVSTRATOR” remata superiormente el marco oval que incluye la efigie adusta del regidor que, en torno al citado marco, viene referenciado como “BARNABAS. MORENO DE VARGAS NOBILIS DECVRIO EMERITENSIS. AETAT. LVI.” En la parte inferior de la imagen, el escudo del propio Bernabé Moreno de Vargas con el mote *NIGRA SVM SED FORMOSA*.

Con todo, es el hermoso frontispicio de Courbes, en la que hemos denominado primera portada del libro¹⁶, el que resulta definitivo como imagen, de una gran calidad, que sintetiza y de modo perfecto presenta tanto el contenido como las intenciones de la publicación, en sintonía plena y absoluta con el contexto hispano del momento. Se trata de una sencilla estructura arquitectónica planteada en un cuerpo y ático; en el centro de este último entre sendas volutas, la figura, de una ingenuidad casi excesiva, de Eulalia con halo de santidad que muestra con su mano derecha el horno en que fue martirizada y sostiene con la izquierda la consiguiente palma otorgada por tal heroicidad. En una filacteria queda explicitada su condición: *DIVA EVLALIA VRBIS TVTELARIS*. En el cuerpo de la estructura, flanqueando el recuadro que contiene el título, autor y datos de la publicación, y erectos sobre sendos basamentos con cartelas, las figuras claves en relación con Mérida. A la izquierda el legendario Tubal cuya estirpe fue fundando y nominando diversas ciudades, reinos y ríos españoles¹⁷ -su cartela lo confirma respecto a Mérida: *TVBAL VR-*

13. Apéndice I: *Mérida 1633*, 5.

14. Apéndice I: *Mérida 1633*, 4; un total de cuatro monedas (anverso y reverso)

15. Incluso en un marco oval, a su vez exornado por unas molduras, resulta muy expresivo y como imagen de notoria fuerza, correspondiente, sin duda, a la labor de Courbes en España posterior a 1626, año en que regresa de París, donde entre 1623 y 1626, había mejorado presuntamente su técnica [respecto a Courbes, sobre todo *vid.* MATILLA RODRÍGUEZ, José Manuel: *La estampa en el libro barroco: Juan de Courbes*. Vitoria, Ephialte, 1991] y, desde luego, parece superar obras de su primera estancia hispana a partir de 1620, por ejemplo respecto al grabado de Felipe IV ecuestre de los fondos de Medicina de la BH [*vid.* GÓMEZ GONZÁLEZ, Ana: “Un Velázquez imaginado”, *Pecia Complutense*. Boletín de la Biblioteca Histórica de la Universidad Complutense de Madrid, núm. 2 (2005), pp. 9-14]

16. Apéndice I: *Mérida 1633*, 1; ¿cabría pensar que Pedro Taso y su imprenta realizaran los grabados, en tanto que la de la viuda de Alonso Martín hiciera lo propio con el texto, en ambos casos en Madrid, 1633?

17. Ya lo hemos señalado respecto a *Ano* y el río *Anas*, luego *Guadiana*. Del mismo modo, hasta donde llegamos, fueron los casos de Toledo y el río Tajo e Hispalis y el río Betis, luego Guadalquivir.

BIS FVNDATOR-; los descendientes de Tubal, además, propiciaron la venida de un pacificador Hércules, con lo cual el origen mítico de la monarquía hispana que tenía como referente a este héroe por excelencia, quedaba asegurado, cuestión que interesó y cuidaron mucho los círculos humanistas que conformaron la imagen de los soberanos de la Casa de Austria, desde el propio emperador Carlos V. A la derecha, como no podía ser de otro modo, y ahora se trata de un conspicuo referente histórico, el emperador Octavio Augusto y su cartela: *AVGVSTVS COLONIAE CONDITOR*. Como centro inferior, en un retranqueamiento de este basamento, el escudo coronado de *EMERITA AVGVSTA*, que responde al reverso de la última de las monedas cometas y grabadas por Courbes, cuyo anverso contiene el perfil coronado del *DIVVS AVGVSTVS PAT*.; rodea a este escudo y blasón de la ciudad de Mérida la oportuna filacteria con el mote: *SVBMITIT CVI TOTA SVOS HISPANIA FASCES*.

La adición una vez impreso el libro de la referencia a una nueva reliquia de Santa Eulalia llegada a Mérida, que es el auténtico remate de la obra, nos vuelve a situar en el contexto contrarreformista hispano¹⁸; según el autor, se trata *de un grande bien para Mérida, que no es de pasar en silencio*.

Palermo, 1663

El anunciado *Nuovo Teatro* de Palermo no es un edificio como usualmente se entiende un teatro, sino un monumento público -mejor de ornato público- que la propia ciudad había erigido, en 1660 según proyecto de Carlo D'Aprile¹⁹, en honor de Felipe IV, ante el palacio real o *Palazzo dei Normanni*. Seguramente tras sugerencia y con auspicio del propio Virrey, se hace constar que es el consistorio palermitano, el *Senato* de la urbe, el *factotum* de la erección de este monumento para ornato de la ciudad, que parte de la idea de una de las variantes de triunfo a lo romano; a saber, una columna sobre la que se colocaba la escultura del prócer en cuestión protagonista del mismo que, en general, costeaba el monumento. En el propio foro de Roma, varios fueron los que se ubicaron, desde época republicana en las inmediaciones del *Comitium* y de los *Rostra* y es el caso incluso, ya del siglo VI d. C., conservado aunque sin su escultura de coronamiento, de la Columna de Focas, emperador de Bizancio que así aseguraba su presencia en el Foro como auténtico y genuino heredero del Imperio Romano. En nuestro caso, tal condición y protagonismo se asignó a Felipe IV, *el Grande* como entonces era denominado, cuya escultura en bronce²⁰ culminaba un alto basamento, una compleja estructura arquitectónica a modo de ancho y recio pilar que, tal como hoy vemos, se yergue desde el centro de una plataforma de base; de modo claro y fehaciente, imponía su presencia, majestad y dominio al entorno urbano que, de este modo

18. Apéndice I: *Mérida 1633*, 6.

19. Carlo D'Aprile (1621-1668), escultor y arquitecto de familia genovesa dedicada al trabajo en mármol; en 1655 es comisionado para realizar una serie de esculturas para la catedral de Palermo. Es el autor de las estatuas de Carlos V, Felipe II, Felipe III y Felipe IV de las hornacinas del segundo cuerpo de los *Quattro Cantí*. Trabajó asimismo en la fachada de la iglesia de San Mateo y realizó la estatua de Santa Rosalía para el Palazzo delle Aquile.

20. Vid. Apéndice II: *Palermo 1663*, 4.

y con el palacio real como trasfondo -como la más adecuada y precisa escenografía posible, en terminología teatral- quedaba significado y cualificado regiamente²¹; una serie de alegorías escultóricas en función de este rey y su monarquía, completaban y complementaban este auténtico *Teatro* arquitectónico-plástico, así colocado “en la calle” y presentado a los subditos, justo en un punto neurálgico del *umbilicus urbis* de Palermo.

No es ahora, como en el caso de Mérida, un libro que, mediante texto y el concurso de algunas imágenes, todo en claves exaltatorias, vayan sedimentando la historia y memoria de una ciudad, sino una publicación anicónica que hace lo propio describiendo prolijamente más la ciudad que lo que constituyó el pretexto y detonante de la publicación, o sea el reseñado *Teatro-Triunfo-Monumento*, que asimismo cuenta con una *Descrittione breuissima*.

La idea de un producto tipográfico *quasi* oficial, que ante todo exalta, codifica y describe la ciudad de Palermo y su historia, se hace más evidente al constatar que su autor, el *Dottor D. Francesco Angelo Strada*, era el *Segretario del Medesimo Senato* de la urbe y que el libro queda dedicado al conde de Ayala entonces virrey del reino de Sicilia²². Así las cosas, pero en este caso con referencia a una obra digamos perenne que, en buena parte, aún se conserva, esta publicación de Francesco Angelo Strada, se efectúa como para salvaguardar la memoria de la construcción del *Theatro* en cuestión que realmente es el pretexto, como hemos señalado, para desplegar un amplio “recorrido” descriptivo de Palermo cuya memoria asimismo queda “atrapada” por la imprenta.

Tal como hoy, ahora presidida por una estatua de Felipe V, podemos constatar en la actual *Piazza Vittoria*²³, la aludida brevísima reseña, nos indica que se trataba de una estructura a modo de gran pedestal para la estatua de coronamiento, entonces de Felipe IV, de planta cuadrada y en sus cuatro ángulos *quattro semicercoli, quali con li quattro retti formano vna figura ottagonale*. Una primera plataforma de base *di pietre marmoree padiglie rozzamente adattata*, asimismo de planta cuadrada, *che fà comparir più vistosa, chiara, e ben composta la scalonata de setti gradi*, con sus cuatro lados perfectamente compuestos y adaptados para la contemplación del conjunto, que al espectador *reca di horrore, e di marauiglia*, como sucedía al que *nell'antica Roma saliuu per sacrificar al Campigoglio*. Se accedía así a un recinto superior con balaustrada *di marmo bianco*, con *quattro porte* en los puntos medios de los lados rectos del cuadrado y *otto statue di marmo*, con

21. La escultura de Felipe IV presidió este monumento hasta ser derribada durante una serie de disturbios en 1848; ocupó su lugar, desde 1856, una estatua de Felipe V realizada por Nunzio Morello.

22. Se trata de don Fernando o Hernando [*Ferdinando* en la publicación palermitana] de Ayala Fonseca y Toledo (1603-1676), III conde de Ayala, tras suceder a su hermano mayor Antonio fallecido sin descendencia; título condal creado por Felipe III y del cual su padre don Antonio Fonseca, Toledo y Ayala había sido su primer titular. *Vid.* Apéndice II: *Palermo*, 1663, 1.

23. *Piazza Vittoria* es nomenclatura urbana posterior, precisando nuestro autor para su prolija descripción de los elementos que conformaban el *Theatro*, en particular esculturas alegóricas, de varias precisiones, tales como: *Nè due angoli, che guardano verso Maestro in fronte Della famosa strada del Cassaro...* [p. 55]; *Nelli altri due angoli, che guardano il Libeccio in fronte del Palazzo Reale, che confina con Porta nuoua...* [p. 56]; *Negli altri due angoli, che guardano lo Scirocco in fronte della Piazza, che per esser habitata dalla guardia Alemana de' Signori Vicerè è no.mata (sic; nominata) de'Tedeschi...* [p. 57]; *Negli vltimi due angoli della balaustrada, che guardano al Greco in fronte al Conuento de'Trinitarij...* [p. 57]

sus correspondientes pedestales, que representan ocho de los principales *Regni di S. M. colle sue Imprese*. Por su parte, los ocho pedestales, *due per ogni porta del Teatro, sono in forma di piramide*, rematados en punta de diamante²⁴.

Con la bronceína escultura de Felipe IV coronando aún este *Theatro* palermitano, contamos con una *veduta*, de incios del siglo XVIII, del PALACIO REAL DE PALERMO de Giovanni Maria Amato que, en la *piazza reale, ne mostra uno [Theatro] rizzato (sic) nel 1660 con finissimi simolacri al Re Filippo Quarto*²⁵.

Apéndices

Apéndice I: Mérida, 1633: Biblioteca Histórica Marqués de Valdecilla. Universidad Complutense de Madrid, sig. BH FLL 34524.

Auténtica *summa* o crónica al uso de la ciudad de Mérida con los territorios histórico y coetáneo de su jurisdicción, en un total de 336 folios, estructurada en cinco libros con varios capítulos cada uno.

1.- frontispicio o primera portada: “HISTORIA/ DE LA CIVDAD/ DE MERIDA./ *Dedicada a la misma/ Ciudad./ Por BERNABE/ MORENO/ de VARGAS. Regidor perpetuo della./ Con Priuilegio en Madrid/ Por Pedro Taso Año de 1633./ I. de Courbes F.*”; motes: “TVBAL/ VRBIS/ FVNDATOR”; “AVGVSTVS COLONIAE CONDITOR”; “DIVA EVLALIA VRBIS TVTELARIS”; “EMERITA AVGVSTA” “SUBMITIT CVI TOTA SVOS HISPANIA FASCES”.

2.- portada interior o segunda portada: “HISTORIA/ DE LA CIVDAD/ DE MERIDA./ DEDICADA A LA MISMA,/ POR BERNABE MORENO/ DE VARGAS, REGIDOR/ PERPETVO DELLA./ Año 1633./ CON PRIVILEGIO./ EN MADRID, POR LA VIVDA DE ALONSO/ MARTIN.”

3.- entre los preliminares, informe positivo de Gil González Dávila para la publicación de la obra, con data en Madrid a 30 de octubre de 1632: “Muy poderoso señor./ POR Mandado de V. Alteza he visto esta Historia de la muy noble Ciudad de Merida, escrita por Bernabe Moreno de Vargas su Regidor, con tanta erudición, y diligencia, que informa con mano llena de lo mucho que fue desde los primeros años de su fundacion hasta los que aora goza, dando muy luzidas, y señaladas noticias de la estimacion que tuuo en los Imperios del Romano, Godo, Arabe, y del que aora tiene por la clemecia de sus poderosos Principes: con ella gozará España de las inmortales luzes de sus Arçobispos santos, Martires inclitos, y Confessores gloriosos, que aquella Ciudad tiene por hijos y tutelares suyos. Dele V. Alteza licencia que pide para que se imprima, y mandele se apresure en obedecer a su justo y poderoso mandato. Madrid Otubre 30.1632./ Maestro Gil Gonçalez DAuila.”

24. Apéndice II: *Palermo 1663*, 3.

25. Vid. TEDESCO, Anna: “La ciudad como teatro: rituales urbanos en el Palermo de la Edad Moderna”, en *Música y cultura urbana en la Edad Moderna*, Andrea Bombi, Juan José Carreras, Miguel Ángel Marín (eds.). Universitat de Valencia, 2005, pp. 219-242; Figura 4, p. 223: “Explanada del Palacio Real de Palermo. Imagen procedente de Carlos Castilla, *Teatro Geográfico Antiguo y Moderno del Reyno de Sicilia* [Madrid, Archivo General del Ministerio de Asuntos Exteriores, ms. 1686]

4.- fols. 17 vuelto-20 vuelto: “*De las monedas de Augusto Cesar, y de Merida, y origen de su blason, y armas*”; son analizadas y glosadas varias monedas augusteas de acuñación emeritense que, con sus anversos y reversos, se incluye como ilustración entre los fols. 17 vuelto y 18 recto en grabado de Juan de Courbes: “I.[uan] *de Courbes F.[ecit]*”

5.- fols. 20 vuelto-24 vuelto: “*Del rio Guadiana, y de la (sic; femenino) admirable puente que tiene Merida*.”

-fols. 20 vuelto-21 recto: “Llamóse antiguamente *Anas*, del nombre de Sicano Rey de España, que por nombre propio tuuo el de *Ano*, y por prenombre como el Don el de *Sic*, y todo junto dezia *Sic-Ano*. [aquí nota (b), como escolio al margen: “*Garib. Lib. 4 cap. 19.*”; remitiéndose, pues, a Esteban de Garibay; numerosas notas de este tipo en todo el libro] Los Moros le llamaron *Guad-Ana*.”

-fol 24 vuelto: constancia del reparo del puente de Mérida, año “M. DC. X.”; “a costa de la Ciudad de Merida, y contribucion de las demas Ciudades, y lugares que están dentro de cincuenta leguas”; deterioro por las crecidas del río de 1610.

-fols. 50 recto-59 recto [no existe el fol. 51 y se repite, en cambio, el fol. 56]: “*En que se declaran varias piedras halladas en Merida con epitaphios Romanos*”; amplio e interesantísimo capítulo que denota el interés por la epigrafía de Bernabé Moreno de Vargas, con toda una serie de transcripciones y análisis de las que, al parecer, conformaban una personal colección. Capítulo más amplio y, desde luego, más interesante que el “*De los edificios que se hallan en Merida del tiempo de los Romanos*” [fols. 30 vuelto-35 recto] por más que quede complementado en otro capítulo.

6.- fol. 329 recto: “ADICION”; ya impresa la obra, “recibió Merida vn grande bien, que no es de passar en silencio, y es auerse traído a ella vna pequeña reliquia de la Heroyca Martir santa Eulalia. Embióla doña Antonia de Mendoça, Dama de la Reyna doña Isabel de Borbon nuestra señora, è hija de los Condes de Castro don Antonio de Mendoça Manrique, y doña Ana Maria Orense Manrique, su muger... Es vna pequeña parte de hueso inclusa en dos viriles de cristal en forma de coraçon guarnecida de oro...”

Apéndice II: Palermo, 1663. Biblioteca Histórica Marqués de Valdecilla. Universidad Complutense de Madrid, sig. BH FLL 34660.

Se trata, so pretexto del nuevo *Theatro*, de una amplia descripción de la ciudad, un tanto farragosa y carente de ilustraciones. Teatro, aquí, entendido no como edificio, sino como monumento a Felipe IV, cuya estatua quedaba sobreelevada mediante un alto pedestal que se asentaba sobre una sólida estructura arquitectónica de un cuerpo y ático, con volúmenes de perfiles rectos y curvilíneos, volutas y movidas molduras, a los que se acoplaban una serie de esculturas alegóricas, escudos, blasones y placas con inscripciones; un recinto con escalinatas, balaustradas y otras esculturas alegóricas relativas a virtudes de este monarca, sus reinos y empresas, hacía las veces de plataforma o recinto de base con cuatro puertas o accesos²⁶. Un auténtico monumento barroco, en su día coronado por una estatua de bronce de Felipe IV.

26. Monumento en la actual Piazza Vittoria, delante del palacio real, según proyecto de Carlo D'Aprile en honor a Felipe IV, cuya estatua fue derribada durante los motines de 1848 y sustituida, en 1856, por otra de Felipe V, en mármol, obra de Nunzio Morello; desde aquí queremos agradecer encarecidamente a Anna Tedesco los datos precisos para confeccionar esta nota.

-portada: “DICHARATIONE/ DEL/ NVOVO THEATRO/ che l’Illustrissimo Senato di questa Felice/ CITTA DI PALERMO/ Drizzò/ ALLA INVITISSIMA MAESTA/ DEL/ RE FILIPPO IV./ IL GRANDE/ NELLA PIAZZA DEL PALAZZO REALE/ NELLA MEDESIMA CITTA/ Dedicata, All’Illustrissimo, & Eccllentissimo Signore/ IL SIGNOR/ CONTE DI AIALA/ VICERE DI QVESTO REGNO DI SICILIA./ COMPOSTA DAL DOTTOR D. FRANCESCO ANGELO STRADA/ SEGRETARIO DEL MEDESIMO SENATO./ IN PALERMO, Nella Stamperia di Pietro dell’Isola 1663./ *Imprimatur Abbas Gel. Vic. Gen. Imprimatur de Dominici F. P.*” [publicación paginada]

1.- pp. 1-16: dedicatoria al virrey de “Don Francesco Angelo Strada”, con data en Palermo “li 10. Febr. 1663.”; exactamente, se dedica a “Ferdinando de Aiala, Fonseca, e Toledo, Conte de Aiala”.

“D. FERDINANDO, DE AIALA, FONSECA, E TOLEDO CONTE DI AIALA, Signor della Valle di Coca, Alaejos, Castrejon, Valdefuentes, Villoria, Doncos, Arzieniga, e delle Valli di Llodio, Orosco, Arcabustai, & Arrastaria, de Tredecì (*sic*) dell’Ordine, e Cauallaria (*sic*) di San Giacomo, Commendatore della Commenda di Bastimenti di Castiglia, Gentilhuomo Della Camera di Sua Maestà, e suo Vicerè, e Capitan Generale in questo Regno di SICILIA &c.”

-pp. 17-20: “BREVISSIMA DESCRITTIONE/ DELLA/ SICILIA”, según los tres valles que dividen a la Isla: *Demone, Noto y Mazzara*.

2.- pp. 21-38: “COMPENDIOSA DESCRITTIONE/ DI/ PALERMO”; extracto.

“NEL Val di Mazzara lungi quaranta cinque miglia del Lilibeo, è posta la Felice Città di Palermo (...) E di figura quadra, mà diuisa in quattro eguali parti, ognuna delle quali può compararsi ad vna bella, e gran Città, formando la diuisione due strade maestre, e principali nominate del Cassaro, e di Macheda, che fanno vna Croce di pari lunghezza, che nel mezzo della Città forma vn giusto ottangolo di marauigliosa parità, con quattro facciate di bellissima Architettura, e di equal fabrica, ornamento, e leggiandria²⁷.”

Ognuna delle facciate contiene tre ordini di Architettura di pietra d’intaglio, vno seguendo catenatamente l’altro, ornata di suoi Architraui, fregi, e cornici (...) Il primo ordine è Dorico (...) Il second’ordine è Ionico (...); el tercer cuerpo queda articulado con pilastras y traspilastras de orden compuesto.

-Se alude y describe, pues, la espectacular confluencia de los actuales *corso Vittorio Emanuele* y *via Maqueda*, los *Quattro Canti* con sus cuatro fachadas-chaflanes dedicadas a Carlos V, Felipe II, Felipe III y Felipe IV. La primera de las calles señaladas era entonces la *Strada del Cassaro*, siendo la otra ya *Maqueda*; la única escultura fundida en bronce fue la del Emperador, que luego desapareció; es ahora, a iniciativa del conde de Ayala, cuando se realiza y coloca la de mármol (lo cual es destacado por F. A. Strada), reseñándose que las restantes, asimismo de mármol, figuran ya realizadas en sus hornacinas de los respectivos segundos cuerpos de sus fachadas-chaflanes.

27. Remitimos al Apéndice III subsiguiente, en que se hace una breve semblanza o resumen sobre el centro histórico palermitano en torno al actual *corso Vittorio Emanuele*; entre ellos estos *Quattro Canti*.

-pp. 21-30, extracto: la escultura de Carlos V, “fu scolpita nel gouerno presente dell’Eccellentissimo Signor Conte di Aiala, e Senatori, & à piedi di essa vi stan lettere negre (*sic*) incise in Tabella marmorea, con parole expressiue delle sue Vittorie e dell’acquisto del Nuouo Mondo. CAROLO V./ IMPERATORI MAXIMO./ INSIGNIVM NVMERO/ AD SAECVLORVM STVPOREM/ CLARO/ HERCVLEAS PLVS VLTRA METAS/ NOVI ORBIS DOMINATORI/ VBIQVE SEMPER INVICTO./ S. P. Q. P. POS./ DON FERNANDO DE AYALA/ COMITÉ AYA-LAE PROTEGE./ D. VINCENTIO IOSEPHO FILINGERIO COMITÉ/ S. MARCI, PRINCIPE MIRTI, MAGISTRO MILITARE,/ ET A CONS. MILIT. S. M. C. PRAETORE. / D. IOSEPHO OSORIO R. C. SECRETO, ET MAG./ PROC. S. C. M./ D. FRANCISCO CANNIZZARO,/ D. PETRO PILO,/ D. FERDINANDO AFFLITTO,/ D. BALTHASSARE FILINGIERO, ET/ D. FRANCESCO CORVINO,/ PP. CC.”

Se reseña que ésta de Carlos V es igual a las otras tres; aquí, en los *Quattro Canti* y respecto a la de “PHILIPPO IV./ POTENTIA, SAPIENTIA, RELIGIONE”, queda confirmado que está en relación con “Santa Oliua Vergine, e Martire Palermitana”, cuya escultura queda alojada en la hornacina del tercer cuerpo.

-pp. 30-38: se alude a la fuente en *Piazza Pretoria*; al *Palazzo Senatorio*, “stanza de’ Pretori, e di tutti gli Vfficij della Città” y, como no podía ser de otro modo, se explicita que “nel gouerno dell’Eccellentissimo Signor Conte di Aiala si drizzò vna statua di marmo di Santa Rosalia Vergine Palermitana”, que es descrita y transcrita la inscripción respectiva; asimismo otras iglesias, conventos y palacios son reseñados.

-pp. 38-54: “Fini di Palermo nell’erger el Teatro”; ningún fin concreto se relaciona, más que el propio ornato público y la oportunidad del monumento en relación al rey y al virrey; se platea todo un discurso denso y muy retórico, apelando a las ideas de majestad, dignidad, civismo y representatividad, con numerosos ejemplos históricos de Roma, Grecia y Mesopotamia, ante todo de emperadores romanos, Alejandro Magno y los reyes de Pérgamo, así como soberanos de las antiguas Babilonia y Nínive; esto nada más, pero también nada menos pues, de algún modo, lo requiere el contexto, tratando de definir y afirmar una supremacía europea del soberano español y de la Casa de Austria, precisamente ahora que todo ello está en entredicho²⁸. Como resumen, podría ser válido el siguiente extracto: ergigir “vn Teatro à Sua Maestà. Teatro illustre al suo vero

28. Seguramente existieron, no obstante, unos motivos y unos fines bastante más concretos que los aquí expuestos, desde luego en la política de actuaciones del virrey Ayala motivado por instancias oficiales de la metrópolis, en pro de mantener la hegemonía de la Monarquía hispánica, mediante la redefinición de su imagen -mejor imágenes, ceremoniales y mecenazgo artístico- con unas consecuencias muy positivas; al contrario que en el resto de Europa tras la Paz de Westfalia (1648) y el Tratado de los Pirineos (1659), el poder español conoce en Italia durante la segunda mitad del siglo XVII, una etapa de auténtico esplendor. Tal fue el caso del reino de Nápoles y la actuación entre 1661 y 1672 de los virreyes y hermanos Pascual y Pedro Antonio de Aragón, respectivamente entre 1664 y 1666, y este último año y 1672, tal como consta en el estudio, riguroso y muy completo a nuestro entender, de CARRIÓ-INVERNIZZI, Diana: *El gobierno de las imágenes. Ceremonial y mecenazgo artístico en la Italia española de la segunda mitad del siglo XVII*. Madrid, Iberoamericana/Vervuert, 2008. Para el reino de Sicilia debió de orquestarse similar política con análogas actuaciones, tanto a nivel civil como religioso, para desplegar toda una retórica de la imagen y significación de la institución monárquica.

Architetto ch'è l'amore (...) in riguardo della grandezza delle sue Reali Imprese della vastità della Regia sua Monarchia, (...) formar vn Teatro historico con la spositione del marmoreo, à chi deue più dignamente, per risplendere col suo Eccellentissimo Nome in frontispicio, dedicarlo[el Virrey] che a V. E., sotto i cui fecondi auspicij, & applauso l'eresse”.

3.- pp. 54-60: “*Descrittione breuissima del Teatro.*”; extracto.

“La pianta è in forma quadra, e contiene settanta quattro palmi di larghezza, ma ne quattro angoli del quadrato, stannoui quattro semicercoli, quali con li quattro retti formano vna figura ottangolare.

Gli dà principio vn recinto, ò fascia di pietre marmoree padiglie rozzamente adattata, e capace per larghezza d'ambidue i piedi, cha fà comparir più vistosa, chiara, e ben composta la scalonata quale per sette gradi e alta altrettanti palmi, ad ogni lato così adaggiati al comodo di chi visde, quanto insieme reca di horrore, e di marauiglia, come occorreua à chi nell'antica Roma saliuua per sacrificar al Campidoglio.

Terminati i scalini, incontrasi vn recinto di balaustrata di marmo bianco, che siegue il medesimo ordine, & in mezzo de quattro lati retti, che formano il quadrato, sonui (*sic*; ¿sonni?) quattro porte, e negli otto angoli formati da semicercoli, stanno otto statue di marmo rappresentanti otto de'principali Regni di S. M. colle sue Imprese, di altezza di palmi noue l'vna, sopra altrettanti Poggi, ò Piedestalli di altezza di palmi quattro l'vno (...) L'otto Poggi, che stan due per ogni porta del Teatro, lauorati come gli altri, sono in forma di piramide, e finiscono à punte di diamanti”.

-pp. 60-84: se describen con la respectiva transcripción, como complementos del *Theatro*, una serie de inscripciones relativas a Felipe IV y, en general, sus virtudes y trofeos como soberano y los de sus reinos, con referencia incluso a las cuatro partes del mundo: Europa, África, América y Asia, y por este orden.

4.- pp. 84-104: “DESCRITIONE DELLA STATVA/ DI BRONZO./ DEL RE NOSTRO SIGNORE” que, en la misma línea de los motivos para la erección del monumento, se explaya el autor en un complejo discurso que verdaderamente no elude ningún ejemplo y todo tipo de *topoi* históricos y/ o legendarios, en pro de afirmar y ejemplificar en Felipe IV “*l'Idea de' Monarchi, & Eroï del suo secolo, dalle qualle l'Vniverso apprende la norma del gouerno*” que es como se presentaba en la cúspide de este *Theatro* palermitano.

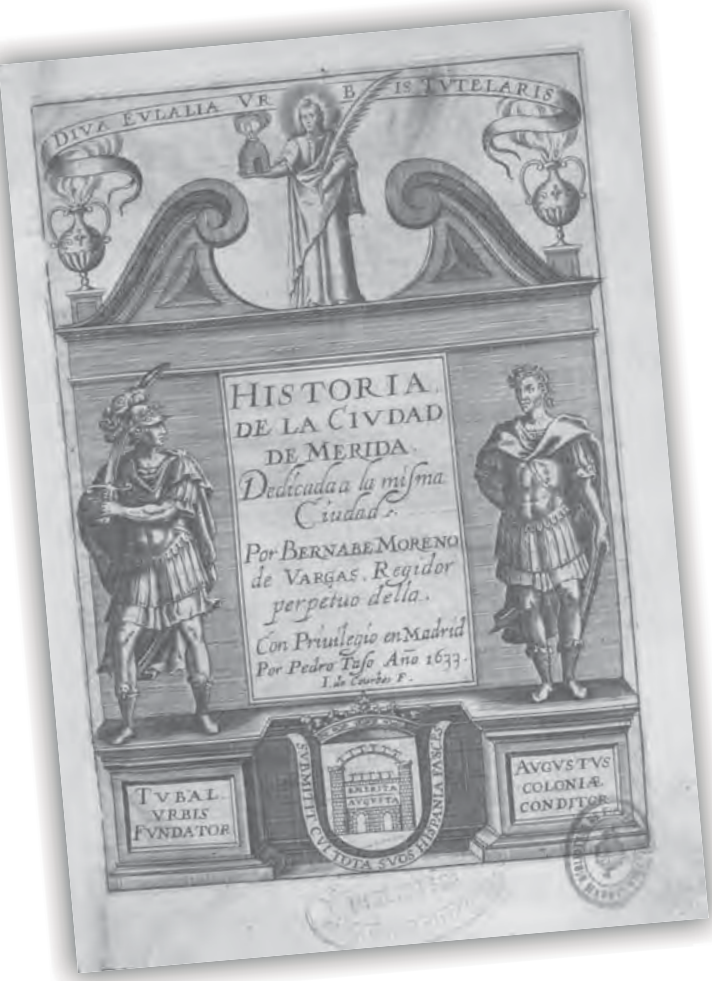
Apéndice III: breve semblanza de hitos del centro histórico de Palermo, en relación con esta Dichiaratione, 1663, de F. A. Strada²⁹.

El citado *umbilicus urbis* de Palermo, fue desarrollándose fundamentalmente en torno a un eje viario principal y primigenio de la ciudad, hoy *corso Vittorio Emanuele*, al parecer de origen fenicio que unía la acrópolis con el puerto en el *golfo de Castellamare*, en nuestra publicación citada como la *famosa Strada del Cassaro*, que al llegar al mar, confluye hoy con la *via Cala* y el *Foro Umberto I*. Claves absolutas de este auténtico centro histórico palermitano, además del *Palazzo dei Normanni* y ante éste nuestro *Theatro*, la *Cappella Palatina* y la cercana Catedral obviamente

29. Este Apéndice III, trata de ser un complemento del anterior, Apéndice II: *Palermo 1663*, 2, al que remitimos.

con el palacio arzobispal, fueron y son la *Porta Nuova*, usualmente calificada como *nuovo assetto scenografico*, iniciada a fines del siglo XV bajo Fernando el Católico y complementada luego y la apertura de *via Maqueda* ya en el siglo XVI, que cruza más o menos en su mitad al *corso Vittorio Emanuele*, así como el *Palazzo Pretorio* y la *Piazza* homónima con su hermosa fuente, conocida como *Fontana delle Vergogne*. En la confluencia del *corso Vittorio Emanuele* y *via Maqueda* la *scenografia dei Quattro Canti* de Palermo, 1609-1620 y complementos posteriores, y donde intervino asimismo Carlo D'Aprile, 1661-1663; emblemático enclave, inspirado *al crocevia delle Quattro Fontane* de Roma, también nominado *Piazza Vigliena* (por el marqués de Villena, Virrey cuando se concluyeron las obras, del mismo modo que Maqueda respecto a la vía citada), *Ottangolo del Sole* u *Ottangolo del Sole* o *Teatro del Sole*, como el nuestro en *Piazza Vittoria*, en ocasiones llamado *Teatro di Marmo*.

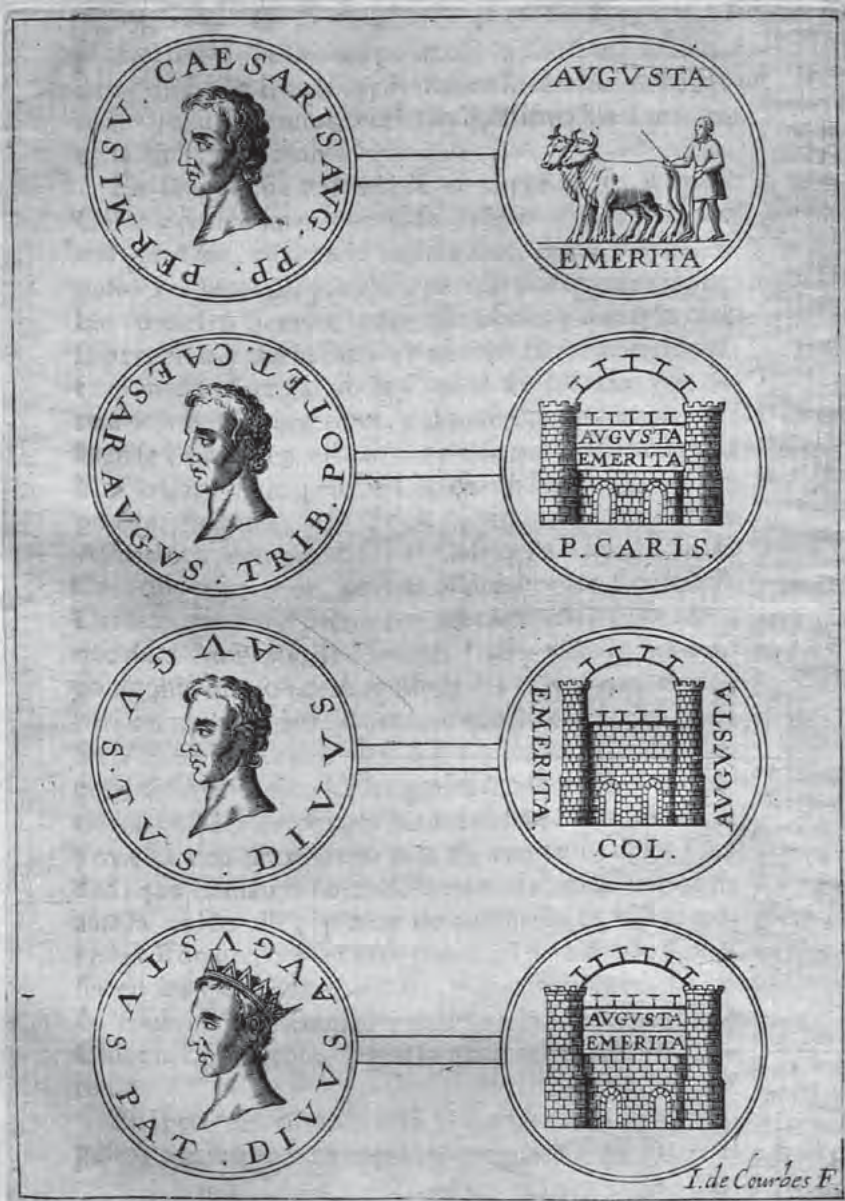
Cuatro chaflanes cóncavos dirigidos a los cuatro puntos cardinales, planteados en tres cuerpos, el inferior con una fuente con los cuatro ríos de la ciudad antigua (*Oreto, Kemonia, Pannaria* y *Papireto*) y referencias a cada una de las estaciones del año, representadas por Eolo, Venus, Ceres y Baco; el segundo con las estatuas de los Austrias citados y el superior dedicado a las cuatro Santas palermitanas patronas de la ciudad, antes de la canonización de Santa Rosalía en 1624, Santas Ágata, Ninfa, Oliva y Cristina. La correspondencia es la siguiente: Sur/ Primavera/ Carlos V/ Santa Cristina; Oeste/ Verano/ Felipe II/ Santa Ninfa; Norte/ Otoño/ Felipe IV/ Santa Oliva; Este/ Invierno/ Felipe III/ Santa Ágata.



Láminas 1 y 2: Mérida, 1633, portadas exterior e interior [BH FLL 34524]



Lámina 3: retrato de Bernabé Moreno de Vargas en Mérida, 1633. [BH FLL 34524]



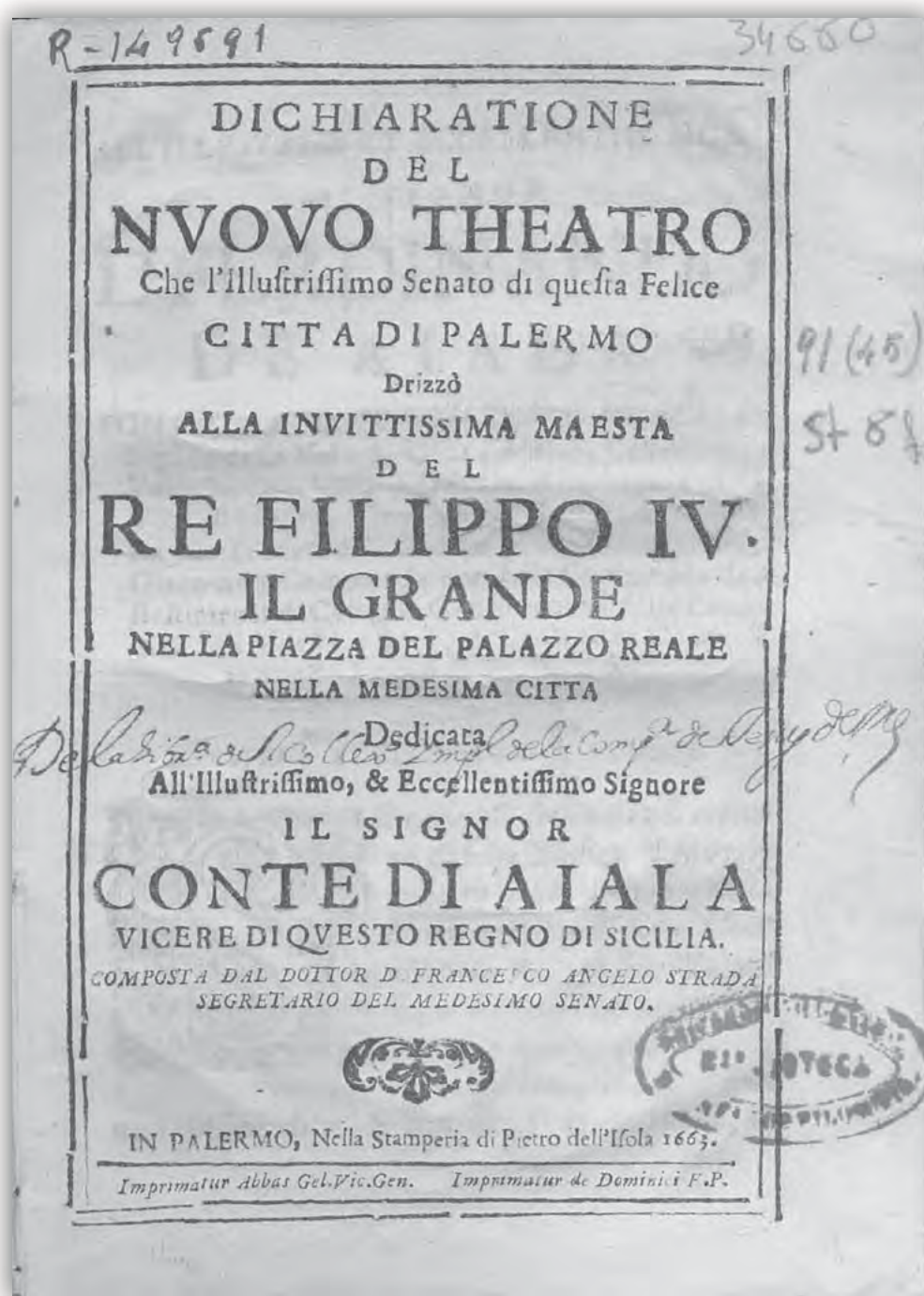




Lámina 6: el *Theatro* con la estatua de Felipe IV. [Madrid, Archivo General del Ministerio de Asuntos Exteriores, ms. 1686]

Sección V

Identidades

“El mito de Tristán en el Romancero gallego de Víctor Said Armesto: los espejos identitarios”¹

CARLOS VILLANUEVA

Universidad de Santiago de Compostela

Resumen: Víctor Said Armesto (1871-1914) fue el primer catedrático en España de Literatura gallego-portuguesa y el continuador de una estirpe de pensadores que transitaron en el republicanismo más radical del Sexenio Democrático (Indalecio Armesto y Jesús Muruais). Periodista, folklorista, filósofo, filólogo y literato, Said orienta su línea de pensamiento hacia temas afines a las preocupaciones finiseculares (educación, regeneración, utopía social, etc.); pero sus primeras tendencias y orientaciones, de partida de hondo contenido social y político, van alejándose de la realidad diaria que se debate en la prensa, en las tertulias o en el Ateneo, encaminándose hacia la abstracción del medievalismo científico y de una realidad de Galicia ideal, esteticista y plena de contenidos identitarios de sabor romántico. No resulta, pues, extraño que su máxima preocupación en los últimos escritos se concentre en buscar la relación de cuentos, consejas y romances gallegos con el amplio repertorio del ciclo francés y bretón sobre *Tristán e Isolda*, ideas y personajes fantásticamente concretados en música, verso y escena por Ricardo Wagner. Said practicará ese mismo modelo identitario y esencializador de tradiciones, en su zarzuela *La flor del agua*, con música de Conrado del Campo, obra que sintetiza la estética, la didáctica y la ideología de este poderoso pensador fallecido en julio de 1914, cuando aún resonaban los aplausos del estreno de su obra, considerada para muchos críticos como renovadora y esperanzadora para la escena española. Precisamente el año en que regresaba de París Manuel de Falla con nuevos parámetros estéticos bajo el brazo.

Abstract: *Víctor Said Armesto (1871-1914) was the first professor in Spain of Galician - Portuguese Literature and the continuer of a thinkers' race that travelled in the most radical republicanism of the Sexenio Democrático (Indalecio Armesto and Jesus Muruais). Journalist, folklorist, philosopher, philologist and writer, Said orientates his line of thought towards related topics to the turn-of-the-century worries (education, regeneration, social Utopia, etc.); But his first trends and orientations, of item of contained social and political depth, go moving away from the daily reality that is debated in the press, in the gatherings or in the Cultural club, intending towards the abstraction of the scientific medievalism and of a reality of ideal Galicia, beautician and full of contents identitarios of romantic flavor. He does not turn out to be, so, a stranger that his maximum worry in the last writings centers in looking for the relation of stories, consejas and Galician romances with the wide digest of the French and Breton cycle on Tristán and Isolda, ideas and prominent figures fantastically made concrete in music, verse and scene for Ricardo Wagner. Said the same model will practise identitario and esencializador of traditions, in his operetta The flower of the water, with Conrado's music of the Field, work that*

1. El presente trabajo se gestiona dentro del Proyecto de Investigación del Ministerio de Ciencia e Innovación HAR2009-09161 “*Fondos documentales de Música en los Archivos Civiles de Galicia (1875-1936)*”, facilitado también por el apoyo incondicional de la Fundación Pedro Barrié de la Maza, en cuyo archivo-biblioteca se hallan buena parte de los materiales inéditos utilizados en este trabajo.

synthesizes the aesthetics, the didactics and the ideology of this powerful deceased thinker in July, 1914, when still there were resounding the plaudits of the premiere of his work, considered for many critics as reinnovating and encouraging for the Spanish scene. Precisely the year in which Manuel of Fault was returning from Paris with new aesthetic parameters under the arm.

El regeneracionismo gallego de mediados del siglo XIX contempló la aparición de una minoría intelectual con una fuerte conciencia sobre la identidad gallega, estrangulada desde siglos por el devenir histórico; esta postura reivindicativa se plasmó en dos líneas básicas de actuación: la política y la cultural. Ni una ni otra orientación alcanzaron las unidades de acción y el consenso necesarios para conseguir unos postulados eficaces y exportables; no obstante, la vertiente cultural permitió crear la base de un sentimiento diferenciador y el ambiente preciso para que literatos, antropólogos, historiadores o músicos avanzaran en las tesis comunes de los nacionalismos históricos mediante la reivindicación de lo propio, lo original, lo que nos distingue o lo que nos separa².

Entre otras, las investigaciones filológicas en Galicia iniciaron un importante ascenso, merced a la comunidad de intereses con investigadores portugueses y catalanes de prestigio, conectados en la misma longitud de onda y promotores de una investigación sólida, como es el caso de Milá y Fontanals, Th. Braga, C. Michäelis de Vasconçelos, entre otros. Sin dejar de mirar de reojo las embaucadoras tesis celtistas de Manuel Murguía en las que cabían bretones, suevos, celtas, y hasta griegos, llegado el caso, y flanqueado por una nueva generación que mira a Europa y alejada ya de los tonos modernistas o de las metáforas murguianas, Said Armesto analizará en profundidad la literatura y la música, el folklore o las costumbres de Galicia, como lo harán en otros cuadrantes Pedrell, Unamuno, Menéndez Pidal, o el propio Valle-Inclán.

Víctor Sáid a pesar de haber sido destacado ateneísta, prestigioso orador político, periodista habilidoso y notable investigador, “su temprana muerte (a los 43 años) lo deposita intacto en una injusta desmemoria”³ y aún hoy sorprenden los escasos trabajos analíticos sobre el que fue renovador de los estudios de literatura medieval, eximio folklorista (estrecho colaborador de Casto Sampedro), primer catedrático de literatura galaico-portuguesa en la Universidad Central y autor teatral de éxito. Como escribía Ricardo Carballo Calero, analizando el mapa intelectual de Galicia de aquella época:

[...] Esta precisión científica era en Víctor Said superior á da maior parte dos seus contemporáneos [...] sobresaí antre os seus amigos polo superior estilo científico,

2. La mejor síntesis posible en términos musicales es la de Luis Costa, *La formación del Pensamiento Musical Nacionalista en Galicia hasta 1936*, Tesis de doctorado (Dir. C. Villanueva), Universidad de Santiago de Compostela, 1999; existe ed. en CDrom, Santiago, Servicio de Publicaciones.

3. Villanueva, Carlos “*La flor del agua*, zarzuela de Conrado del Campo y Víctor Said Armesto: notas oportunas al hilo de un centenario”, *Revista de Musicología* (2011), en prensa.

pola máis moderna formación intelectual, polo máis riguroso método de traballo, por unha máis fina distinción entre as arelas do corazón e as comprobacións da experiencia. Neste senso sentímolos moi actual, moi adiantado, por riba dos rexionalistas do seu tempo, máis friamente ouxetivo aínda do que foron en certos intres os estudiosos da xeración *Nós*, precursor do seminario de Estudos Galegos, onde houbera sido magnífico mestre...”⁴.

También sus colegas del Ateneo le dedicarían bellas semblanzas. Hacemos nuestras las palabras de Manuel Azana, al referirse a Said con motivo del homenaje en el Ateneo de Madrid, que lo retrata en estos términos⁵:

[Said] Armesto era un hombre excelente, trabajador tenaz hasta el punto de causarse la muerte; sabía mucho de su oficio y su saber era bello, porque era artista y sabía exponer con gracia, con emoción, el fruto de sus estudios. Era además un orador de primer orden, salvando el defecto de pronunciación que nacía de su mala dentadura. Hablaba con una elegancia, un fuego, una sinceridad cautivantes. Daba a los períodos de sus discursos una amplitud majestuosa, sin caer en la ampulosidad ni en retóricas de trapo. Era un gran corazón, según pude apreciar en el corto tiempo que le traté. Lo más notable en él es que parecía haber conseguido mantener cierto equilibrio en el desarrollo de su espíritu; a pesar de cultivar con ahínco una especialidad, conservaba una armonía interna; no se había deformado por el desarrollo excesivo de una facultad a costa de las otras.

Ideas y elogios que también transcribe otra ateneísta ilustre, la Condesa de Pardo Bazán, glosando el perfil humanístico sin perjuicio de su rigor erudito⁶:

Era seguro que Said Armesto llegase, en este terreno, hasta donde quisiese; su edad y sus dotes lo prometían. Tenía lo que los eruditos no siempre tienen, y acaso tienen rara vez: un sentido hondo de la realidad histórica, de esas energías vitales de que los documentos son mera envoltura, cáscara que engaña si no se sabe apartar y buscar el núcleo sabroso. La escuela del documento será muy buena y muy seria, lo que se quiera; pero un documento no dice sino lo convencional: detrás del documento está, sangrando, la vida, y si no es la vida lo que en él buscamos no encontramos significación alguna. Y un documento debe vestir de piel y carne a las edades pasadas, y hacerla resurgir ante nuestra contemplación, para enseñanza de lo profundo y de lo íntimo de la historia.

Capaz de convivir y de ser corresponsal habitual, a un tiempo, de Miguel de Unamuno, Manuel Murguía, o doña Emilia Pardo Bazán, enemigos naturales entre sí por sus marcadas individualidades y sus públicos desencuentros, Said Armesto ofrece su contribución al folklore de

4. Carballo Calero, Ricardo, “No centenario de Said Armesto”, *El Museo de Pontevedra*, XXVI, 1972, pp. 37-39.

5. Diario, 18 de febrero, 1915; Manuel Azaña, *Diarios completos*. Madrid, Crítica, 2004, p. 85.

6. Pardo Bazán, Emilia, “La Vida Contemporánea”. *La Ilustración Artística de Barcelona*, nº 170, 3 de agosto de 1914.

Galicia desde el 1900, con la entrada en el círculo de Casto Sampedro, explorando la filología histórica y la música popular: canciones y romances, especialmente, y contribuyendo al asentamiento histórico y comparatista de la lírica popular en la línea moderna y científica con que arrancaba Ramón Menéndez Pidal. Hay, no obstante, un anclaje historicista de fondo murguiano, y un cierto sentimentalismo poético heredado de su admiración por Rosalía de Castro. Todo ello no va nunca en detrimento de una impecable línea de investigación que lo coloca –como decía Carballo Calero– muy por encima de los especialistas de la generación *Nós*, o de los miembros del *Seminario de Estudios Galegos*.

Tomaremos como eje experimental y campo de pruebas de este estudio sus escritos sobre el ciclo bretón en Galicia, lo que nos sirve no solo para argumentar y profundizar en su línea regeneracionista pura sino también para caracterizarlo como uno de los intelectuales más perspicaces de su generación.

El discurso del Ateneo

En la primavera de 1913 el pontevedrés Víctor Said Armesto leía un discurso en el Ateneo de Madrid titulado: “**Tristán y la literatura rústica española**”⁷; aunque era habitual su presencia en las sesiones culturales del Ateneo, aquella resultó especialmente resonante y celebrada. Hemos rescatado de hemeroteca una docena de artículos de prensa de los que hemos elegido un par de ellos, reseñando aquella celebrada intervención del erudito pontevedrés:

[S.F.], *La Nueva España*

[el orador] consiguió apoderarse por completo del ánimo del auditorio, que frecuentemente interrumpía sus brillantísimos párrafos con entusiastas ovaciones y que la hora y media que estuvo hablando supo a poco a cuantos concurrieron a escucharle. [...] Es lástima que el Ateneo no tenga taquígrafos para casos como el presente, pues la amenidad de la conversación, por la cantidad de ciencia en ella demostrada y por el indiscutible interés que supo dar al asunto, merecía ser profusamente difundida como nota de cultura y de arte.

[Javier Bueno], *El Radical de Madrid*

Yo estaba muy conforme con mi odio hacia los eruditos. Me complacía leer el retrato que del erudito ha hecho Anatole France: Un hombre flaco, amarillento, con manguitos negros y gafas verdes, ahogado en un montón grande, muy grande, de notas y de libros. Un odio en un hombre es un medio de no aburrirme, dividía mi tiempo entre el odio al erudito y mi odio al versificador. Pero Said Armesto ha venido a contrariarme y a hacer que no me quede para divertirme más que el odio a los versificadores. Said Armesto es un galleguito cuyo cuerpo menudo parece imposible que encierre tal erudición. Y si ya parece imposible esto, mucho más extraordinario es que le queda lugar para el ingenio, el buen gusto y la amenidad.

7. Said Armesto, Víctor, “Tristán y la literatura rústica española”, discurso manuscrito; Fondo SA/19 de la Fundación Barrié de la Maza.

De otra parte, esas tres cosas, hasta ahora, todos creíamos que estaban reñidas con el erudito. [...]

Víctor Said Armesto dio en sábado una conferencia en el Ateneo, Las conferencias en el Ateneo son frecuentes y tan sosas que ya no parecían tener virtud para llamar la atención a las gentes. Para que se comentase una conferencia del Ateneo era preciso Said Armesto.

Podríamos completarlo con otras tantas cartas de felicitación, entre ellas las de sus incondicionales Miguel de Unamuno, Manuel Murguía o Luis Bello.

Tres pueden haber sido las razones por las cuales una simple conferencia sobre Tristán e Isolda alcanza el rango de espectáculo, con aplausos que interrumpen al orador e imágenes toreas más propias de una tarde en Las Ventas.

En primer lugar, por el grado de exquisito orador de Said Armesto (algo poco frecuente en un erudito, como escribía el comentarista de *El Radical*); un personaje que se transformaba hasta alcanzar la figura del superhombre, partiendo de aquel inestable cuerpo menudo y desgarrado, como nos dice Federico García Sanchiz en su recorte de prensa:

[Federico García Sanchiz], *Revista Gráfica L'Espagne* (París)

Ese hombre desmedrado, de lamida faz engafada con el escurrido pergeño de un notario francés del XIX, se transfiguraba en la tribuna. Puedo afirmar que era el más maravilloso conferenciante que he conocido (...) Era una eclosión de cultura apiñada y selecta, vestida de fiesta, con el estrelleo de un lenguaje tan exacto y graciosamente ceñido a la idea, como el agua a las cosas.

En segundo lugar, debido a la publicidad alcanzada en prensa por la polémica dotación de la cátedra de literatura gallego-portuguesa, que todos creían diseñada –como de hecho lo había sido– para un personaje tan solvente, erudito, galleguista y competente como Said Armesto. De hecho, un periodista cerraba su crónica con un deseo generalizado en el mundo intelectual madrileño:

[...] Aprovechamos esta oportunidad –dice el cronista [s.f.] de *La Nueva España*– para manifestar el agrado con que veríamos que al señor Said le fuera concedida la Cátedra de Literatura Galaico-Portuguesa que gestiona, por creerle muy merecedor a ello.

En tercer lugar, fue muy celebrada su intervención por el propio tema: *Tristán y la literatura rústica española*; un héroe protagonista de tantas y tantas crónicas a partir de la notable ópera, muy celebrada siempre en Madrid y en Barcelona, venerada por las sociedades wagnerianas. La obra acabó por convertirse en paradigma de un modelo ideal de teatro nacional: tan aclamado por un buen número de operófilos (entre ellos el propio Alfredo Vicenti, Said Armesto, o la Condesa de Pardo Bazán)..., como vituperado por los paladines del italianismo, o los introductores de la nueva estética francesa: con Debussy, Ravel al frente, o el propio Strawinsky de los celebrados Ballets Rusos de Diaghilev. La I Guerra Mundial supondrá un cambio de rumbo que ya se

empezaba a postular en aquellas primeras décadas de siglo con el avanzado Adolfo Salazar como paladín y crítico de la renovación⁸. La elección de un modelo de teatro musical para España fue, como ya ha sido ampliamente tratado, uno de los focos de discusión de la prensa especializada y de los críticos de aquellos primeros años del siglo XX⁹.

Finalmente, la figura de *Tristán*, con todo el profundo esoterismo que encerraba el heredero de Orfeo, fue tema predilecto de tertulias y conferencias a cargo de los nuevos teósofos de Madame Blavatsky, liderados en España por Mario Roso de Luna, que adelanta en sus charlas un libro sobre Wagner teósofo que tendrá enorme trascendencia en España y destacada presencia en las charlas del Ateneo¹⁰.

Sabemos que desde comienzos del siglo pasado, documentalmente desde 1899¹¹, Víctor Said recopilaba romances. Algo vocacional: primero por curiosidad, para completar sus escritos, sus memorias de literatura, o como material para sus actuaciones con el grupo *Aires da Terra*¹². En principio, el material procedía de su entorno familiar de Cuñas (Ourense) o de Bueu; luego, de manera más especializada y geográficamente más extensiva: cotejando modelos de otros autores españoles o portugueses, analizando personajes del romance, comparando la gallega con otras literaturas (bretona, irlandesa, francesa, occitana...), y alcanzando a ser uno de los grandes espe-

8. He tratado el tema del choque de las tres orientaciones en ____: “Adolfo Salazar y la crítica musical: las otras orillas”, *Música y Cultura en la Edad de Plata*. Madrid, Instituto Complutense de Música, María Nagore et al. (eds), 2009, p. 221.

9. Los dos mejores foros de discusión sobre el modelo de teatro en España fueron la *Revista Musical*, de Bilbao, fundada en 1909, y su prolongación madrileña, de 1914, la *Revista Musical Hispano Americana*, en la que debatieron las principales plumas de aquellos años: Bretón, Conrado del Campo, Oscar Esplá, Falla, Julio Gómez, Nemesio Otaño, Juan José Mantecón, Salazar, o Joaquín Nin, entre otros muchos; Vid. Torres, Jacinto, “Revistas Musicales I”, en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Madrid, SGAE, 2001, t. 8, p. 692; el facsímil de la revista bilbaína fue editado en 6 volúmenes por la Diputación Foral de Vizcaya en 2003, con estudios contextuales de María Nagore, Ignacio Olábarri, Emilio Casares y Ferico Sopeña.

10. Sobre los discursos teosóficos de Mario Roso de Luna en el Ateneo Vid. Abellán, José Luis, *El Ateneo de Madrid*, c. VIII. Ed. La Librería, Madrid, 2006, p. 107. El 16 de agosto de 1911, dos años antes de la conferencia de Víctor Said que comentamos, se constituía en Pontevedra el grupo teosófico “Marco Aurelio”, fundado por Alfredo Rodríguez de Aldao, Javier Pintos Fonseca y Jacobo San Martín. Nombraron a Mario Roso de Luna Presidente Honorario de la entidad, editando en Pontevedra, años más tarde, una de aquellas conferencias de Roso de Luna en el Ateneo sobre “*Beethoven teósofo: un capítulo de la obra El Drama lírico de Wagner y los misterios de la antigüedad*”. Pontevedra, Tip. Viuda e Hijos de Antúnez, 1915.

Vid. <http://www.institutodemer.es/articulos/teosofia.pdf>

11. X. Groba estudia en detalle a través de la correspondencia y de las fichas enviadas, los primeros pasos de la relación de Víctor Said con Casto Sampedro, así nos indica: “Certamente focalizando o seu obxectivo no romancero mais sen deixar nunca de lado nin a música, nin a danza, nin outras manifestacións orais que, como se sabe, deixou esbozados en libros inconclusos de temáticas populares varias que, moi significativamente, tardaron e mesmo tardan en ter referencias bibliográficas de peso semellante aos que él estivo a piques de artillar”, Groba, Xavier, *O legado musical de Casto Sampedro (1848-1937): O canto galego de tradición oral*. Tesis doctoral, Santiago de Compostela (dirección C. Villanueva), 2011.

12. Aunque la figura de Perfecto Feijóo y su relación con Said Armesto precisan revisión y estudio más en profundidad, Vid. Calle, Jose Luis, *Aires da Terra. La poesía Musical de Galicia*, Pontevedra, Ed. do autor, Imprime Gráficas Duher S.L., 1993.

cialistas en esta materia: primero becario y luego colaborador estrecho del Centro de Estudios Históricos y principal suministrador de romances de la Sociedad Arqueológica de Pontevedra, con cuyo presidente, el celebrado polígrafo Casto Sampedro, ganará en 1910 el Premio de la Academia de San Fernando con una meritoria recopilación de cantos y danzas populares de Galicia¹³.

Trataremos ahora, tomando como hilo conductor el texto de la conferencia del Ateneo antedicha, la cuestión de los romances gallegos en relación al ciclo bretón e irlandés, temas que llevaron a escena Wagner y otros autores (el mismo Said Armesto, con la zarzuela *La Flor del agua*), y cuyas derivaciones rústicas se hallan en la memoria del pueblo: en consejas, romances y canciones de ciego. A veces aparecen con otra imágenes, pero siempre resta el fondo común de *lays*, canciones y proclamaciones de personajes que llegarían a ser muy célebres en las diversas literaturas europeas: Tristán e Isolda, Morold, Perceval, Lohengrin..., que adquieren en Galicia nueva fisonomía, se mueven en otros contextos, con otros metros y otras melodías, y con nombres tan nuestros como Bernardino & Sabeliña, Arnaldos, Ousenda, o el Conde Liño.

Adelantándonos a las conclusiones, queremos señalar en la actitud de Said respecto al romance o al canto popular gallego algo bien diferente a lo que pretendía Manuel Murguía con su celtismo “inventado”, histórico y funcional. Una actitud la del pontevedrés propia del filólogo fiel a la nueva disciplina del siglo XX; pero, al tiempo, una actitud teosófica, de peregrinación herderiana hacia el “paraíso perdido”; y no sólo como un viaje en pro de la galleguidad, sino, con mayor apertura de foco, como un viaje en favor de la Humanidad. Por eso mismo, para Víctor Said no hay reivindicación localista o regionalista, sino panteísta: cada uno llegará con sus alforjas repletas y singulares a ese encuentro universal que está fuera del espacio físico, y, en todo caso, alejado de cualquier espacio de reivindicación política o de las urnas.

Ciertamente, antes de los envíos a la Sociedad Arqueológica de Pontevedra, Murguía le había proporcionado a Said alguno de los primeros romances para su colección, que –como hemos indicado– no tiene en principio un carácter sistemático y exhaustivo como sucederá, posteriormente, con ocasión de su participación ya profesional en el fondo Sampedro, o a partir de su colaboración con el Centro de Estudios Históricos. Murguía y su hija Alejandra mandaban a Said, al menos desde 1900, viejos y nuevos romances. Comprobamos, también en la correspondencia intercambiada entre ellos la vieja idea acariciada por Murguía de llegar a publicar sus propias recopilaciones.

Esta carta, que trata de esos préstamos y envíos y en la que se abunda, además, en aspectos técnicos de la transcripción fonética del propio romance, muestra a la claras la naturaleza de estos intercambios¹⁴:

[Carta de Murguía a Said] (ca. 1903)

13. Villanueva, Carlos, “Fuentes y personajes para el estudio del Cancionero Musical de Galicia” in *Cancionero musical de Galicia*, reed. crítica, A Coruña, Fundación Pedro Barrié de la Maza, 2007, p. 91.

14. Fondo SA/19 [ca. 1903]

El romance que deseas, ahí va. Debo advertirte que la nota que tenía dice que *era muy largo* y que lo recitaba una criada de mi padre, de hacia Mellid que fue quien se lo enseñó a Alejandra lo menos para de treinta años. Una friolera. Tres copias tengo de él, y hay algunas variantes pequeñas, porque son breves los tres que se conservan. Por cierto que están más dentro de la tradición [tachado: gallega] que las del romance que publicó Braga, quien no sé como no corrigió las muchas faltas que tienen.

Por de pronto se ve que no deben ser *seis meniñas*, sino *tres*, como en este nuevo romance, por ser el *tres* nº simbólico. Debes advertir que *doncellas*, no se lee a la castellana, sino a la italiana *doncel-las*, y que *meniñas* a cuya palabra acuden los portugueses, para probar que les pertenece, se dice también en gallego. En Santiago es corriente, *picariña*; *miniña*, y el dedo pequeño de la mano se dice *miniño*, como en aquel juego: *este é ó dedo miniño*, *este é ó dedo sobriño*, etc. Respecto de lo que dices que en el romance de la Guardia, se halla sustituido por serpiente el guardián de las doncellas, debes mirarlo bien. Es [...] en la poesía popular y en la Edad Media, que guarden cuevas y castillos, serpientes y dragones. Supongo que el citado romance, aludirá en otros rasgos el famoso título, y solo en este sentido te podrá servir para tu estudio, que supongo abarcará tan solo la cuestión del tributo de las cien doncellas. Supongo que en el tomo IV de mi historia habrás hallado la nota que trata del asunto y romances populares que a él aluden.

Siento haber perdido uno que aludía claramente a él, pero como lo publicó Braga aunque con variantes, para el caso es lo mismo.

No sé si sabes que tengo reunidos más de cuarenta romances populares para publicarlos. Estaban ya dispuestos para la prensa hace más de ocho años, pero contando con la escasa venta que tienen estas obras entre nosotros, no me atreví a hacerlo. Si tú lo publicas pronto ese estudio, te estimaría me enviases ese de la guardia, para aumentar el caudal, y hasta para ver hasta donde importa por la tradición.

Da recuerdos a nuestro San Pedro [sic], a quien deseo ver, y será tan pronto los de Cuba envíen dinero para la impresión del 2º tomo, y un recuerdo a tu señora (c.p.b= queda tuyo siempre aff.)

Manuel Murguía

Don Celso de la Riega

Abro ahora un paréntesis para regresar luego a los romances¹⁵.

Las conversaciones “célticas” entre Said y Murguía, casi siempre sobre asuntos relativos a la literatura comparada o sobre toponimia, alcanzan una nueva dimensión a partir, y con el pretexto, de la aparición en las cartas de la figura del erudito pontevedrés Celso de la Riega, tan famoso por sus historias de Teucro y sus hipótesis de ubicación de La Atlántida, como por sus estudios sobre Colón Pontevedrés.

15. Abrimos este paréntesis por un doble motivo: para entender mejor la conexión Pontevedresa de Víctor Sáid (a la que hace constante referencia el propio autor, en cartas, comentarios, ensayos, etc.) y para analizar mejor el universalismo de algunos personajes del ciclo breton, precisamente a partir de la mitología Griega, escasamente tratada por Murguía, Unamuno u otros autores. Sí, en cambio, y en exceso y con excesos, por D. Celso de la Riega, promotor de Teucro, las Casitérides y todas las derivaciones de las leyendas griegas trasladadas a Galicia.

Varios temas ayudaron a relanzar, a mediados del XIX, el asunto clásico de La Atlántida: en 1869, Julio Verne escribe *Veinte mil leguas de viaje submarino*, novela que en su capítulo IX describe el sorprendente encuentro del *Nautilus* con los restos de la Atlántida. Poco tiempo después, en 1882, Ignatius Donnelly publica *Atlántida: El Mundo Antediluviano* (*Atlantis: The Antediluvian World*). En dicha obra, Donnelly, a partir de las semejanzas que aprecia entre las culturas egipcia y mesoamericana, hace converger una serie de antecedentes y observaciones teosóficas que le llevan a concluir que hubo una región, hoy desaparecida, que fue el origen de toda civilización humana, aquella isla frente a las columnas de Hércules de las que nos habla el *Timeo*, de Platón.

Don Celso de la Riega es de los muchos que leyó a Donnelly y a Schliemann, descubridor y estudioso de Troya, montando a partir de ellos su propia teoría sobre las Casitérides. Lo recuerda Roso de Luna al referirse a este tema tan querido para los teósofos pontevedreses:

... Los unos ponen las Casitérides en la Islas Británicas de ahí enfrente; los otros, como Cornide y el célebre Don Celso García de la Riega, pretenden emplazarlas en Galicia o en Asturias, ya que en ellas abunda el estaño; pero delirio sería el pretender, no obstante, hallar en todo el noroeste ibérico las diez islas vecinas en el alto mar del Septentrión del puerto de Artabros que el poema de Festo Avieno exige. [...] Sólo os diré, pues, en resumen, que en estos últimos tiempos el señor de la Riega [...] ha puesto de nuevo la cuestión sobre el tapete con la publicación de *Oestrymmis Ophiusa. Geografía antigua de Galicia*. La obra merece estudio atento, por ser muy erudita y por el esfuerzo imaginativo y sabio que supone el querer identificar con Finisterre y su península y el cabo *Oestrimmio* de Avieno; el río *Pelagia* con el Miño, las islas *Inhospitas*, *Agonidas* y *Cautes* con ínfimos islotes junto al Limia, algo así, en fin, como cuando yo en mi infancia, proyectaba imaginativamente todas las escenas del Quijote en las vecindades de mi país natal (...) De la Riega, como Costa o Sánchez Calvo, ha prestado, sin embargo, un verdadero favor a la cultura patria, aunque no fuese más que por las largas listas de nombres griegos, orientales y vascos que unos y otros aportaran al caudal de nuestra toponimia galaico-asturiana [...] ¹⁶.

Para Said, pontevedrés, filósofo y teósofo, Celso de la Riega fue su “bestia negra”, como podemos comprobar en su correspondencia, con múltiples añagazas, anécdotas y bromas que se le van ocurriendo a Víctor para desacreditar al viejo profesor. Lo manifiesta, sin embargo, en un plan lúdico, como cuando se inmiscuye en las polémicas de Unamuno con de la Riega, o comentando alguna de las ocurrencias etimológicas de don Celso, como vemos en esta carta de Said a Miguel de Unamuno ¹⁷:

Ilmo. Sr. D. Miguel de Unamuno
 Pont[evedra].-12-VIII-12

16. Roso de Luna, Mario, *El Tesoro de los lagos de Somiedo*. Madrid, Biblioteca de Rescate Renacimiento, 2006, p. 237.

17. Fondo SA/19, Fundación Barrié de la Maza.

[...] Lo preponderante, lo que, al presente, priva entre nosotros es el *helenismo*. De veinticinco años a la fecha, nos hicimos *griegos*, griegos hasta el tope, por la lengua (!!), por la raza, por la tradición y por la historia; y en apoyo de esta apabullante verdad ya le mostraremos a Vd. entre otras cosas la inscripción que sobre un barroco monumento de granito y mármol blanco campea en una de nuestras plazas, y dice así: “A Teucro; fundador de Pontevedra”.

Bien venidas sean las poesías, el drama de *Fedra*, y el último ensayo de “El sentimiento trágico en la vida” que leeremos, o mejor, oiremos, en la cumbre del Castrove, sentados sobre la hierba, frente al mar. Pero, además de esto ¿quiere Vd. traer, para mí solo, *La Venda*, cuyo asunto me pareció extraordinariamente admirable, deseo mucho conocer?

El gran D. Celso [de la Riega] no sale de casa desde hace años. Tiene la médula hecha papilla, y está paralítico, pero no encelado, sino tan *griego* como todo lo de aquí. Ya usted sabe que lo de las etimologías griegas es otra manía de las suyas. *Dioivo*, en gallego “diluvio”, del griego dio [en griego], “*espantar*”, *e ibus* [en griego], “*mucho*”; yo *espanto mucho*, efecto que causan los diluvios o inundaciones....Y así las demás.

Murguía, por el contrario, recibió directamente, desde las Academias de la Historia o de la Ciencia, los ataques directos de Celso de la Riega cuestionando el celtismo del coruñés, una tesis presentada en Madrid como fantásica y oportunista. Aportamos esta carta de Murguía y con ella cerramos este paréntesis para volver a los romances:

Querido Víctor,

A su hora recibí la tuya y el índice de la obra del Sr. La Riega. No la contesté mas antes porque quería remitirte al mismo tiempo la copia del romance y éste no apareció hasta ayer.

Te doy gracias por las noticias que me comunicas respecto de la índole, tendencias y ataque del libro en cuestión, que viene a ser para mí un nuevo desencanto, no por lo que a mí pueda diferirse, sino por esta pobre Galicia, condenada a perpetuas desdichas literarias. No parece sino que [a] nuestros paisanos les faltaba el don del propio conocimiento y solo conservan vivo el de la acometividad contra los suyos.

Pudo el Sr. La Riega estudiar mucho, consultando, si es que los tuvo a mano, los mejores libros de antigüedades, pero por lo visto no va más allá de seguir las huellas del buen Martín Sarmiento, mediocre arqueólogo portugués que acaba de morir y era enemigo declarado de los celtas. Mas sea como yo pienso o no, lo cierto es que el índice en cuestión, acusa un atraso grandísimo del conocimiento de nuestras antigüedades y... de las de los demás. Lo siento porque esperaba otra cosa, pero allá él, en el pecado llevará la penitencia, pues por lo que a mí toca, cuanto digan y escriban contra mi persona y obra, no me da frío ni calor. Cumpla cada uno como pueda y sepa. Y basta. En cuanto a obra de tantos alientos como quiso hacerla el Sr. La Riega, quisiera que fuese lo mejor. Ojalá me engañe en mis juicios. Porque, para barbaridades, basta y sobra con las *Antigüedades* del famoso Barros Sibel¹⁸.

Personajes del ciclo celta en Galicia

Volviendo a los personajes de nuestros romances y los contextos que determinaron sus movimientos en Galicia, siguiendo con el relato de la conferencia de Said Armesto en el Ateneo de Madrid, tenemos en primer lugar a **Tristán e Isolda**, que Wagner había tomado de la traducción de Gottfried de Strasburgo¹⁹ y que a nosotros nos llega a partir de varias versiones bretonas y francesas perfectamente ordenadas por Said en su discurso²⁰.

El rey **Marke**, en Gottfried de Strasburgo, tras el fatal desenlace de la pareja, manda sepultar los cuerpos de los amantes en Cornualles. De su tumba –nos dice el relato alemán– brotan dos arbustos que entrelazarán sus ramas. Un tema que aparece en muchos romances del Norte peninsular, como éste en gallego de *Bernardino e Sabeliña*, romance que Alejandra Murguía le había pasado a Víctor Said para su colección²¹. A él se refiere Said Armesto en el discurso del Ateneo: “La versión más bella que conozco –escribe– es la de *Bernardino e Sabeliña* con el encuentro final enlazando sus dos árboles”:

Polo mundo me vou madre – polo mundo a camiñare,
 en busca de Bernardino - que non-o podo atopare.
 E se foi de terra en terra - e de lugare en lugare;
 topou unha lavandeira – lavando nun areale.
 – De Bernardino, señora, – ¿qué novas me poder dare?
 - Bernardino, é da reina – o paxeciño galane.
 Ao decir estas palabras - Bernardino a porta estae.
 – ¿Quién te troux’ eiquí, Sabela, – quen te troux’a este lugare?
 – Teus amores, Bernardino, – por aquí me fan andare.
 Colléronse po-lo brazo – puxéronse a paseare.
 En canto os vira a reina – ôs dous mandara matare.
 A ela enterran-na no coro – a él entérran-no no altare.
 D’ela naceu unha fonte – e d’él un verde olivare;
 tanto creceu un y-o outro – que a os ceos foron chegare,
 cando os ventos sopran mainos – os dous se queren falare
 cando os ventos sopran recios – os dous se queren bicare.

Doña Emilia Pardo Bazán, en el obituario a Víctor Said, nos recuerda que “su discípulo” había dado a conocer viejos romances procedentes de Galicia y Portugal, “algunos de ellos sorprendentes por el encanto miserioso de su poesía, como aquel –dice la Condesa– de los dos rosales, que,

19. Hemos seguido la versión de Gottfried de Strasburgo, *Tristán e Isolda* (Bernd Dietz, ed.) Madrid, Siruela, 1995.

20. Como Said nos indica, el tema de Tristán no es alemán (como tampoco el de Parsifal o Lohengrin), como Wagner creía, ni francés, siquiera, si no céltico; y esto explica la doble ramificación: “la francesa en prosa, la que vino a España, y la inglesa, la del poema de Thomas de Bretaña”, que pasó a Alemania con Gottfried d’ Strasburg; a menos que todo esto brote de un poema perdido, citado por María de Francia en el lai de *La Madreselva* (estudiado por Carolina Michaëlis), poema que quizá remonte a los primeros tiempos de la conquista de Inglaterra por los normandos, y en el que ya aparece el filtro mágico; Vid. Said Armesto, Víctor, “Tristán y la literatura rústica española”, *Op. cit.*

21. Recogido en Casto Sampedro, *Cancionero Musical de Galicia*, nº 169.

brotando de las tumbas de los enamorados muertos, con tal fuerza expanden su vegetación, que desquician las rejas y alzan las losas de las sepulturas, y hasta rompen los vidrios de la iglesia que encierran los sarcófagos”²².

Por su parte, Said Armesto recordaba en la conferencia que venimos analizando la relación de este romance de *Bernaldino e Sabeliña* con el cuento *Sabel* de la Condesa, aunque –dice– “no haya recurrido [doña Emilia] al *lai*, ni tampoco al Tristán francés, sino a la tradición campesina de su país, fusionando de modo ecléctico y habilísimo las variantes que os acabo de leer”²³.

En otra versión castellana que cantan los judíos españoles de Oriente, los amantes pasan a ser árboles, toronjas, ríos, peces, aves... Sáid presenta en el mismo discurso otra variante, singularmente hermosa por la poética vaguedad de verso final, en la que resurge la situación desenvuelta en **El Conde Arnaldos** que aparece en las variantes de los romances sobre *La flor del agua*²⁴

A ela enterranna no coro -- a él entarranno no altar.
 De ela nace unha oliva [tachado rosa] – de él un loureiro real.
 Tanto crecen un y-o outro – que se foron a xuntar.
 A Reiña vai pra misa – e alí prendeuse o sayal.
 A Reiña de envidiosa – logo mandounos cortar,
 A fonte tiña un letrado – que decía este cantar
 “quen padeza mal d’amores – aquí véñase lavar.

He aquí otra variante en versión bilingüe sobre el **Conde Liño**²⁵:

Caminaba Conde Liño – madrugada de San Xuan
 Caminaba Conde Liño – por las orillas do mar
 Mentras su caballo bebe – Conde Liño echa un cantar
 De as aves que iban volando – se paraban a escoltar;
 Los peces qu’iban nel fondo – se salían a mirar;
 Todos los que están dormindo – los facía atormentar.
 Oído había la Reina – dend’o seu palacio Real:

22. Pardo Bazán, Emilia, “La Vida contemporánea” [Crónicas quincenales], *La Ilustración Artística de Barcelona*, n° 1701, 3 agosto de 1914.

23. Said Armesto, Víctor, “Tristán y la literatura rústica española”, *Op. cit.* No obstante, como bien indican Ricardo Axeitos y Patriacia Carballal [“Sabel ou Bernardo e Sabela”, en *Hommage à Emilia Pardo Bazán. Cadernos Galegos*. Dolores Tió (ed.) Vol 4. Rennes, Centre d’études Galiciennes Université Rennes 2, Haute Bretagne, Décembre 2005. 97-107], no fue Said ni el primero ni el único que lo recogió, refiriéndose, entre otros, a Marcial de Valladares, Saco y Arce o Pérez Ballesteros, versiones conocidas por doña Emilia, seguramente, de los muchos textos que le mandaron a la Sociedad de Folklore Gallego; podemos buscar más referencias en Mariño Ferro e Carlos Bernárdez, *Romanceiro en lingua galega*. Vigo, Xerais, 2002, en el propio Said Armesto, *Poesía popular gallega*, A Coruña, Fundación Pedro Barrié de la Maza, 1997, o en el cancionero de E. Martínez Torner & Jesús Bay y Gay, *Cancionero Gallego* (Estudio crítico, C. Villanueva). A Coruña, Fundación Barrié de la Maza, reed. 2007, que aporta nuevas versiones.

24. Trato en detalle las correspondencias de este romance en relación con *La flor del agua* en Villanueva, Carlos “*La flor del agua*, zarzuela de Conrado del Campo y Víctor Said Armesto”, *Op. cit.*

25. Manuscrito con correcciones de Said Armesto, en Fondo SA, referido en el discurso del Ateneo.

“Despertádevos, Infanta,- si queréis ouvir cantar.
 Que o son ángeles del cielo (tachado do ceo)- o la sirena do mar”
 “Non son ángeles del cielo (tachado do ceo)- nin la sirena del mar”
 Que lle era o Conde Liño – que me ven a namorar”
 Si ese era o Conde Liño – no lo mandarei matar”
 Si o mandase matar, madre- eu con el mi hei de finar etc...
 Un o matan, outro muere – los dous muriron al par.
 Dela naceu una rosa – e de él un laurel real.
 Tanto crecen un y-o outro- que se foron a xuntar
 La Reiña vai para misa – e alí préndese o sayal.
 La Reiña como celosa –logo mandounos cortar.
 Ela verteu leite clara – el verteu sangue real
 Déla naceu unha fonte –e de él un lindo arroyal.
 E tanto correu un y-outro – que se fonron a axuntar
 La Reiña vai para misa – os pes ibanlle a mollar.
 La Reiña como celosa – los mandounos cegar.
 Ela volveuse unha garza – y él un palomo real.
 Tanto voan un y-outro – que ais ceos queren chegar
 Voaban ala con ala – para’ nos ceos s’abrazar
 Voaban bico con bico – para’ nos ceos se bicar
 E tanto e tanto voaron – que se perderon no ar...

Es en ese momento, en el siglo XV, en que –como indica Said Armesto– la corriente oral y la erudita confluyen. No tardaron los poetas en apoderarse de sus temas, vaciándolos en los moldes del romance. Tenemos dos referentes a Tristán, conservados en el *Cancionero de Amberes* (s. XV) y en la colección de Juan de Rivera, que también estarán presentes en el repertorio gallego; transcribimos este último:

Ferido está D. Tristán – de una mala lanzada
 dióselo el rey su tío – por celos que d’ el cataba.
 El fiero tiene en el cierdo – de fuera le tiembla el asta.
 Valo a ver la reina Iseo – por la su desdicha mala.
 Júntanse boca con boca – cuanto una misa rezada
 Llora el uno, llora el otro – la cama bañan en aguas.

Allí nace un arboledo – que azucena se llamaba.
 Cualquier mujer que la come – luego [queda embarazada]²⁶
 Comiéra la Reina Iseo – por la su desdicha mala.

26. “El simbolismo de la azucena, el carácter fálico que ostenta aquí esa flor, lo tomó el poeta del *Tristán* en prosa, puesto que se liga al pasaje en que Braganía, suplantando a Iseo la noche de sus bodas con el rey Marco, pierde, como dice el texto, una *flor de lis*, una azucena que llevaba consigo, como que no le ocurre a Iseo, no porque esta se conserve en la maceta, sino porque ya Tristán se había apoderado de ella, después de regarla con el filtro mágico, la tarde en que los dos navegaba con rumbo a las costas de Cornualles”. [Said Armesto, Víctor, “Tristán y la literatura rústica española”, *Op. cit*]

Júntanse boca con boca – cuanto una misa rezada.
 Lloro el uno, llora el otro – la cama bañan en aguas.
 Allí nace un arboledo – que azucena se llamaba.
 Cualquier mujer que la come – luego [queda embarazada]
 Comiéra la Reina Iseo – por la su desdicha mala.

Este mismo asunto de Tristán y la azucena aún queda en la memoria de los campesinos, ligado a los conocidos romances asturianos de doña *Enxendra*, que en Portugal dice *Eusenda* y en Galicia **Ousenda** y **Ousea**, acusando la derivación de *Oseo/ Iseo* y que comienza así:

En el jardín de la reina – hay una hierba encantada
 Toda mujer que la pisa – queda luego embarazada;
 La pisara doña Ousenda – por la su desdicha mala
 Un día estando a la mesa – su padre el rey la miraba. (etc.)²⁷

Otro personaje romanceado del ciclo celta, llevado de boca en boca por nuestros paisanos poetas y transmitido a la tradición, es **Morold/** o **Morout**. El gigante Morholt citado por Gottfried de Strasburg (un campeón irlandés medio hombre, medio monstruo, y que sólo aparece en las quejas iniciales de Isolda durante la travesía hacia Cornualles, porque Tristán lo mató en el torneo) pasa a la leyenda como el que recauda para Irlanda el tributo de cien doncellas, cien mancebos y cien caballos, y que la tradición hispana traslada a los árabes, como escuchamos en el romance que ya fray Martín Sarmiento trae a colación del apellido Figueirido, refiriéndolo a este romance y al tributo de las cien doncellas, romance también enviado por Said al Fondo Sampedro, suministrado por Murguía²⁸:

No figueiral figueirédo – A no figueiral entrey.
 Seis niñas encontrára, – seis niñas encontrey.
 A Deos vos vayádes, – Garzom, ca non séy
 Se onde me falades, – Mais vos falarey,
 Mouros se me vissem, – eu los materey
 Trocom desgallara, – troncom desgalley,
 Todos los machucara, – todos los machuquey [...]

El minotauro céltico es *Morhoult* o *Sir Morold* [émulo del famoso Teseo en el laberinto de Creta o del fiero azteca *Huitzilipochtli*]; Tristán lo reta y mata pero recibe la herida de la lanza envenenada que Isolda cura, quedando ella herida de amor; punto de arranque de la historia del *Tristán* de Gottfried de Strasburgo que Wagner no escenifica pero que pone en boca de una Isolda despechada en el I Acto, preparando como vengaza el filtro venenoso que Brangäne cambiará en el último momento.

27. Recogido en Said, *Ibid.*

28. La carta de Murguía a Said Armesto, comentando este romance la reproduzco más arriba Vid. Nota 14. [Fondo SA/19]

Son muchos los que han visto la conexión murguiana entre la leyenda de Mauregato/ Morolt y la rebelión por el impago del tributo de *las 100 doncellas* entre los astures y gallegos, leyenda a la que tanta referencia se hace: desde las mismas crónicas medievales hasta en *El tesoro de los lagos de Somiedo*, de Roso de Luna, gran amigo de Said Armesto que también aporta su visión esotérica del héroe irlandés²⁹.

En el brazo meridional del crucero de la catedral de Santiago se encuentra la representación más antigua conocida de la imagen de Santiago a caballo, espada en mano y portando estandarte de alférez de la milicia, partícipe de la victoria de las tropas cristianas, supuestamente frente al Islam en la célebre batalla de Clavijo (La Rioja); aunque más probablemente se trate de la acomodación de la imagen ya popularizada de Tristán tras derrotar y dar muerte a Morolt³⁰.

Los romances populares gallegos de *A becha* (o *A bicha*) –según Said Armesto– hacen referencia indirecta a Morold, el odiado caballero irlandés que recaudaba el tributo de las 100 doncellas, que se representa en el decir popular gallego como un monstruo (una *piñata*, en realidad) al que los aldeanos persiguen sañudamente y tratan de destruir a palos en sus fiestas populares.

Una variante más, la del **Morold grecolatino**, la rememora Víctor Said en carta a Murguía, refiriéndose a los estudios sobre el dragón de las siete cabezas que guarda el laberinto, y que también se halla en tradiciones gallegas en sustitución de la figura de los moros, como refería Don Celso de la Riega, y que Said le cuenta al maestro:

29. “El tributo de las 100 doncellas del *Mauregato* asturiano –dice Roso de Luna– es el correspondiente a Sir *Morold* en nuestra primera dinastía, *ya desvirtuado en su grandeza anterior*, y al fiero azteca *Huitzilpochtli*. Esta conexión de la leyenda en Europa y América no sólo evidencia una vez más la conexión misteriosa que las mitologías anglo-bretona e ibéricas guardan con los aborígenes americanos, sino que es un seguro recuerdo de la Atlántida, como lazo conector o punto de origen de donde irradian las artes necrománticas de los últimos días de ésta hacia los pueblos de aquende y allende el mar que hubo de formarse por la catástrofe que sepultó a tan inmenso continente. Conecta el autor con la razonable creencia de que toda la dinastía de los Reyes de Asturias es perfectamente legendaria, siendo nota historia la presencia de los Reyes de León. El tema de la Atlántida conecta con las tribus que sobrevivieron a la catástrofe y se trasladaron a la Península por el oeste. Sir Morold es el símbolo de la primitiva humanidad, la terciaria lemúrica o paradisiaca, pobre de mente pero rica de corazón, es decir, amada y cobijada desde arriba por *Iseo*, la diosa eterna del Divino Amor y la Magia que a la diosa caracteriza. Tristán, Natris o Tantris, a su vez, es el Pensamiento, el mundo de la Mente, que se desarrolló en las razas posteriores atlántidas o mio y pliocenas, a costa, por un lado, de matar a la inocente raza de Morold, y, por otro, de robar a *Iseo*, al modo de cómo todos los Prometeos, Titanes, Mercurios, roban el celeste fuego y la divina espiritualidad, siendo encadenados por ello. Pero al cometer Tristán semejante robo se hace reo de muerte a su vez, porque Mente, Muerte, Sexo y Amor son cuatro ideas que se equivalen en su más alto simbolismo. Tal reo de muerte sin embargo de querer completar su crimen entregando a Mark, Karma o destino, el divino tesoro de la *isíaca* espiritualidad, es absuelto al fin por la diosa, quien, al equivocarse los filtros, *¡mata por Amor!*”; Vid. Roso de Luna, *Wagner. Mitólogo y Ocultista. (El drama musical de Wagner y los misterios de la antigüedad)*. Madrid, Eyras, 1987, p. 221.

30. Se trata de un tímpano pétreo esculpido en el primer tercio del siglo XIII, con la imagen del Apóstol sobre un caballo al galope. La supuesta estampa de Clavijo (tantas veces estudiada por A. Sicart y por S. Moralejo), es aquí de caballero, no de guerrero, y rodeado de seis doncellas (que para Filgueira Valverde serían penitentes agradecidos/as por el resultado de la batalla). En realidad, siguiendo las sugerencias de Said Armesto, se trataría de las doncellas libradas por Tristán, que cantan los 5 *lays* del *Cancionero Colocci-Brancuti*, no de las referencias a Clavijo, que no aparece en estampa hasta 1346, año en que se representa en una miniatura del *Tumbo B* compostelano, ya con el Apóstol cortando cabezas de moros.

Mi muy querido Murguía: Ahí le envío la hoja que me pide. En efecto, Riega arremete enfurecido contra todo lo que huele a celtismo y le combate á usted. Aunque no leí su libro (que comprende cerca de dos mil cuartillas de letra menuda) sé lo que contiene, porque en casa de Sampedro tuve con el autor conversaciones largas. Yo de arqueología poco pesco; pero como en materias literarias no me tengo por profano, a lo literario me atuve para ayudar a Sampedro en la labor de aconsejar a Riega en que frenase los nervios y dulcificase las durezas de estilo. [...] Mi amistad con Riega nació con motivo de los romances que hace tiempo tengo en estudio, y precisamente por uno de los ciclos de las cien doncellas que hallé en La Guardia, curiosísimo, porque los moros están sustituidos por una serpiente “*que sete cabezas tiña*”. Le hablé de esto a Sampedro cuando fui a su despacho, mandado por usted, á recoger el [romance] del Figueiral, Sampedro se lo comunicó á él, y después él me acometió a mí, ganoso de nutrir con un dato más su estudio sobre el culto de la serpiente en Galicia, que él supone importado por los *Kinris*.

[...] Nada, pues de celtas, de celtismo ni cosa que lo valga. El lugar Cértigos de la Coruña, no prueba que Galicia estuviese poblada por los celtas, sino todo lo contrario. Se le designó así, precisamente porque señalaba una nota diferencial, tan poderosamente acusada, que bastó por sí sola para caracterizarle y darle una significación particular y precisa que la distinguiese del resto. Además, según él, no es lo mismo *celtas* que *célticos*. Plinio, ó no se quién, los distingue con cuidado; cuando habla de los unos dice celtas y cuando de los otros celticoi, sin confundirlos jamás. En fin, de celtas ni hablarle; les tiene horror, y contra los que se declaran por el celtismo no se cansa Riega de descargar garrotazos descomunales. Sé que Sampedro, que charla y parrafea con él a diario (yo lo veo muy poco) le hizo podar y suprimir mucho, en lo tocante a esos ataques destemplados contra usted; pero el muy vainas, todo cuanto Sampedro le hizo ir *desgonzando* poco a poco del cuerpo de la obra, lo reunió en una artículo final, le dio mayor desarrollo, y acabó por pergeñar un capitulazo imponente (plomo puro) en el que arremete á carga cerrada contra la Historia de Galicia, buscando contradicciones, errores, lagunas, etc.

[...] Todo su pugilato con usted obedece a su pasión anticeltista y a una explosión de pontevedrismo, de patriotismo local que él entiende allá a su modo y manera. No quiere que usted nos deshelenice. Y así, afirma y trata de demostrar que Pontevedra fue población totalmente griega, y hace una reconstrucción arqueológica, muy pintoresca, con mapas y todo de hellenes Isambiraca y de toda la península comprendida entre las rias de Pontevedra y Arosa con sus templos, ciudades, puertos, etc. A Sampedro le oí ponderar la reconstrucción de un templo de Venus en la *Lanzada* ³¹.

Es oportuno recordar, dado que acabamos de celebrar el Año Santo, que Santiago Apóstol aparece a caballo espada en mano en la improbable Batalla de Clavijo, donde se vence a los in-

31. Carta de Said Armesto a Murguía, Pontevedra, 28 de Octubre de 1903 [Fondo SA/19].

fieles, dándole un vuelco a la Reconquista³². El tributo a Santiago a través del Voto viene a ser un tributo de caballero y, en todo caso, la razón de ser de que ciudad y Culto al Apóstol existan³³.

Resumiendo controversias de historiadores e investigadores, un hecho parece evidente: la famosa batalla con la aparición del Apóstol Santiago que tanta trascendencia tuvo para la Ruta Jacobea, en su veracidad histórica pudo tener lugar en los años 852 ó 860, pero no en el año 844, como fecha que la tradición marca en una leyenda de fe. En todo caso, desde la visión escapista de un teósofo hay evidentes paralelismos entre la muerte de Morolt a manos de Tristán y la derrota de los moros. En las sagas medievales la derrota de Morold trae consigo la pacificación de los pueblos celtas y la unidad; en este caso Tristán es el mediador, el enviado, el caudillo...³⁴.

Víctor Said habló también en su discurso del Ateneo de 1913 del **Grial y de la tradición del Cebreiro**, hoy tránsito obligado del Camino de Santiago y que atrae romeros de los alrededores, con el pintoresco detalle (muy significativo, además en el *Parsifal* wagneriano) de que los oferentes que van en penitencia acuden con hábitos blancos y una cruz roja sobre el hombro, “para que advirtáis –nos decía Said– la estrecha relación que cabe establecer entre las viejas leyendas bretonas y estas tradiciones rústicas, verdaderas parcelas dimanadas de antiquísimos relatos”³⁵.

El texto castellano de la *Demanda del Santo Grial* circula en paralelo con el romance, muy popular en Galicia, Portugal, Asturias, Santander, y Cataluña. Vemos este ejemplo bibliográfico recogido por Víctor Said en Pedrafita do Cebreiro:

Por riba de un monte verde – que nunca fuera cerrado
 yo viera pasar un hombre – vestido de colorado.
 O vestido que levaba – todo o, levaba manchado
 que llo manchou Jesucristo – con sangre de s[e]u costado.
 La sangre que de él caía – cayó en un cáliz sagrado
 el hombre que de él bebiera – será bienaventurado
 N’este mundo serás rey – n’el otro rey coronado³⁶.

32. J. L. Barreiro Rivas hace una interesante lectura política de estos acontecimientos en *La función política de los caminos de peregrinación en la Europa medieval; estudios del Camino de Santiago*. Madrid, Tecnos, 1997.

33. Acabo de tratar el tema de la imagen bélica de Santiago a través de los villancicos en la ponencia ____: “¡Santiago y a ellos! Fiestas reales en Compostela durante el magisterio de José de Vaquedano, maestro de capilla de la catedral (1681-1711)”, en *Sebastián Durón (1660-1716) y la música de su tiempo*. Congreso Internacional. Ciudad Real, UCM, octubre, 2010 (en prensa).

34. Siguiendo con el paralelismo: la iglesia de Santiago de Compostela percibe unos tributos que afectan a todo el país; cada «yugada de tierra cultivada y viñedos debe pagarle media fanega de trigo o de vino», dice la Crónica Ramiriense, del 844. El propio Santo tendrá una recompensa «material» por su ayuda, participando en el «botín de guerra», y así, cuando se dividiese, para Santiago toca «la parte correspondiente a un caballero», derivando *mutatis mutandis* en el famoso tributo del Voto de Santiago, supuestamente acordado por Ramiro I, asunto que tanta tinta ha vertido, y que ha sido tratado con gran competencia por Rey Castelao, Ofelia, *El Voto de Santiago en la Edad Moderna*. Tesis doctoral, Universidad de Santiago, 1984; ____: “Las rentas del Voto de Santiago y las instituciones jacobeanas”, *Compostellanum*, 30, (1985) p. 323; ____: “La crisis de las rentas eclesiásticas en España: el ejemplo del Voto de Santiago”, *Compostellanum*, 31 (1986), p. 221; ____: “El Voto de Santiago, claves de un conflicto”, *Compostellanum*, 38 (1993), p. 195.

35. Said Armesto, Víctor, “Tristán y la literatura rústica española”, *Op. cit.*

36. *Ibid.*

El asunto del Grial –en palabras de Said Armesto– no se tomó de libros, sino de tradiciones orales. La empresa de las Cruzadas contribuyó a la difusión; lo mismo que las guerras de conquista, las bodas de príncipes, el amor a la aventura, las peregrinaciones y otras mil historias que esparcieron por el mundo estas leyendas, muchas de las cuales nos sorprende encontrar en textos tan antiguos como el *Turpinus* escrito en Santiago de Compostela a mediados del XIII; tal es la leyenda bretona, reproducida dos siglos después en la traducción castellana del *Caballero Cifar*, ubicada en la ciudad de Lucerna, que hoy los campesinos gallegos localizan en diversas comarcas de Doniños, en Carragal y en la Laguna de Santa Cristina, en mil partes, en fin –como Said nos recuerda:

[...] la invocación de Carlomagno a Santiago, y de improviso, los muros de la ciudad maldita se desploman, y las torres caen, y la ciudad se abisma en las entrañas de la tierra, convirtiéndose en un profundo lago de aguas negras, en cuyo fondo moran peces más negros que las aguas³⁷.

Mucho antes y con más energía que en Castilla, donde nunca gozó de preferente favor, aparecieron en Galicia cantigas y narraciones con los personajes del ciclo bretón. Said Armesto cree que la antigua comunicación entre el NO. peninsular y los moradores de Irlanda, Cornualles o Armórica, no sólo se evidencia en los textos bretones, sino también en otros testimonios irlandeses; o quizás a partir de las incursiones de los normandos por Galicia, las peregrinaciones a Compostela y cierta comunidad de origen céltico que Menéndez Pelayo o Manuel Murguía no vacilan en admitir.

Respecto a la **peregrinación de ingleses a Santiago**, lo relaciona Said con la leyenda del Grial y con *Pasifal/Perceval*, relatando la tradición de la sangre de O Cebreiro, sin que falten en la comarca otras tradiciones de dragones con alas que moran en el fondo de un peñasco custodiando tesoros, o un hada o mora que se ha transformado en cuervo, y, en fin, a un caballero, dueño de un castillo hoy en ruinas, que los campesinos suponen, como ya viene siendo habitual, fundación de Templarios, que libraron al país y al monasterio que conserva el Grial de un monstruo gigantesco que desolaba la comarca, etc.... Said ha estudiado todo esto pero sin establecer disparatadas filiaciones o interesadas conexiones seudohistóricas, limitándose únicamente a señalar concordancias y a aportar numerosos ejemplos; en esto se distancia sensiblemente de la mitología céltica de Murguía.

Concluyendo

Victor Said sueña con esa trascendencia del género poético y musical (lo ha dicho en varias ocasiones, en la presentación de sus romances en el Ateneo o del Ciclo Breton que defiende académicamente en su oposición a cátedra en 1914): *Tristán e Isolda*, eje del ciclo bretón, especialmente a partir de la versión de Gottfried de Strasburgo, parece el primer gran ensayo romántico

37. *Ibid.*

–perfecto a su entender– que consigue llevar al máximo logro la idea filosófica romántica de que la música es el arte capaz de expresar, mejor que ningún otro, el significado profundo de la existencia. Así lo describe Said en el final del discurso del Ateneo de 1913:

Tristán vive entre nosotros, y la musa rural española lo ha hecho suyo por derecho de conquista, pues que suyas son las remodelaciones a que sometió tantos y tan diferentes episodios de la hermosa leyenda, desde la victoria del monstruo Moroult hasta la estrategia de la espada interpuesta entre los cuerpos dormidos de Tristán e Iseo; desde el episodio del cuerpo encantado, hasta el erótico simbolismo de las azucenas; desde el taumatúrgico poder del canto de Tristán, atrayendo desde el mar, en la paz de la noche, a la doncella enamorada, hasta el arbitrio de las cortecitas de encina a que Tristán acude para comunicarse con su ídolo; desde el encuentro y muerte de los dos amantes, hasta el conmovedor motivo de los árboles que se abrazan sobre sus sepulturas. *Estos temas no se han borrado nunca de la memoria popular, y perduran y perdurarán por largo tiempo, ora aislados, ora acoplados con otros correspondientes a otras obras del ciclo bretón que en la literatura de los siglos medios caminaban siempre del brazo de Tristán.*

No haría falta, siquiera, un guión con palabras: la música puede convertirse en una visión directa del sentimiento del compositor (2º acto de *Tristan* o la transfiguración/ *liebestod* final): pasión, odio, ternura, etc. Por todo ello, no nos puede resultar extraño que sea precisamente un poema del ciclo Breton el utilizado por Wagner para este viaje sideral, para esta transustanciación de elementos bretones o gallegos hacia ese paradisiaco punto de encuentro.

Wagner, asimilando *Isolda* a la música y *Tristán* a la poesía, los convierte en el símbolo de la fusión entre música y poesía, estadio preparatorio para el nacimiento de una sociedad comunitaria en la cual el arte y el genio pertenecerán a todos, y la obra de arte será producto y patrimonio del pueblo. Es este el principio del ideal evasivo en Said y otros tantos idealistas respecto al romance y su música, algo que trasciende el localismo.

Said probará ese mismo modelo, identitario, pasadista y esencializador de tradiciones, en su zarzuela *La flor del agua*, obra que sintetiza la estética, la didáctica y la ideología de este poderoso pensador fallecido en julio de 1914, cuando aún resonaban en el Teatro de la Zarzuela los aplausos a su obra, considerada para muchos como renovadora para la escena española.



Víctor Saiz y su abuela (ca. 1880) en el Pazo de los Aldao, (Bueu)



Víctor Saiz y el coro *Aires da Terra* (sentado a su lado Pepito Arriola)



Patria

Una mujer tan femenina, un amor tan masculino

CARLOS REYERO

Barcelona. Universitat Pompeu Fabra

Resumen: Este ensayo trata de analizar cómo, en España, la representación de la nación bajo la forma de un deseable cuerpo de mujer funcionó como un instrumento para erotizar el patriotismo y vincular a los varones a ella. Analizando cruces de imaginarios procedentes de la alta cultura y de la cultura de masas, y revelando las estrategias que dan forma a estas imágenes, abordo las dificultades, deseos e intereses para encarnar a la nación durante los últimos dos siglos.

Palabras clave: Patria, Nación, Iconografía, Arte y Política, Identidad visual

Abstract: *This essay seeks to analyze how, in Spain, the representation of the nation as a desirable female body worked to eroticize patriotism and to bind male subjects to the nation. Crossing high and mass cult imaginaries, and discussing the visual strategies that shape these images, I consider the difficulties, desires, and interests, in order to embody the nation during the last two centuries.*

Key Words: *Motherland, Nation, Iconography, Art and Politics, Visual Identity*

El diccionario de la lengua castellana, en su edición de 1822, definía la palabra *Patria* como “el lugar, ciudad o país en que se ha nacido”¹. Se trata, por tanto, de una caracterización geográfica imprecisa que, al menos en su origen, no tuvo las connotaciones políticas que el liberalismo otorgó al término *Nación*, aunque en España, lo mismo que en otros lugares del mundo, estos vocablos se han llegado a emplear muchas veces indistintamente a lo largo de los últimos dos siglos. No obstante, *Patria* subraya preferentemente la dimensión territorial y los lazos naturales de pertenencia de los individuos a un origen común, con independencia de la entidad jurídica que el lugar posea.

Los territorios han sido históricamente caracterizados mediante una figura humana. Esta personificación no necesariamente conlleva una implicación soberana: desde el Imperio Romano a la Europa del Antiguo Régimen, tales alegorías se han presentado subordinadas a una autoridad

1. *Diccionario de la lengua castellana por la Real Academia Española*, Madrid, Imprenta Nacional, 1822, Sexta edición, pág. 610. Sobre el concepto véase: Javier Fernández Sebastián y Juan Francisco Fuentes (eds.), *Diccionario político y social del siglo XIX español*, Madrid, Alianza Editorial, 2002, pp. 514-517.

individual, que ejerce el poder sobre ellas. Sólo después de la Revolución Francesa, en la medida que el nacionalismo liberal asoció el territorio con un proyecto histórico-político definido por sus habitantes, se impuso la cuestión de la soberanía, con toda su carga simbólica. “Españoles, ya tenéis Patria”, proclamó Argüelles al presentar la Constitución de Cádiz, punto de partida, por tanto, de la personificación de una patria soberana.

El alcance visual y semántico de la personificación de la *Patria* a lo largo de estos dos siglos ha variado en relación con la configuración de la identidad nacional, el régimen de gobierno, la organización territorial del Estado, los conflictos bélicos, las relaciones internacionales, las estrategias de propaganda política, los partidos, el origen geográfico o las clases sociales, entre otros factores más². No es exagerado afirmar que, a tenor de estas variables, ha habido muchas formas de visualizar la Patria. Pero junto a esa diversidad también ha existido un importante elemento de continuidad: la utilización del afecto como recurso persuasivo de filiación y reconocimiento hacia lo que quiera que sea este concepto esquivo, una dimensión que ha resultado ser fundamental en la caracterización de las imágenes. La Patria no se impone; se ama. Los rasgos comunes a todas las patrias han radicado en los sentimientos que su visión debe despertar. Existe, pues, una iconografía patriótica configurada con la intención de producir una empatía emocional.

Ya sea por la omnipresencia del término inglés *Motherland*, porque La Marsella anima a *les enfants de la Patrie*, porque los emigrantes italianos se sintieron *Fratelli d'Italia* y recordaron con melancolía a la *Mamma*, porque en castellano se ha empleado hasta la saciedad la expresión *Madre Patria*, o –al menos para los cántabros– por el abrazo que nos da la *Madre Cantabria* al final del himno de esta comunidad, el caso es que en todas partes se ha tendido a suponer que los sentimientos patrióticos son exclusiva o predominantemente de carácter materno-filial. Ciertamente son muchas las imágenes y los textos que, en todos los países, han contribuido a fomentar la idea de la patria como madre que protege a sus hijos de las adversidades.

Pero Joan B. Landes ya demostró que, en la Francia Revolucionaria, la representación de la nación como un deseable cuerpo de mujer se utilizó para erotizar el patriotismo y comprometer a los individuos varones con el estado-nación³. De hecho, en Francia, esta sexualización de la imagen patria no ha cesado: el hecho de que mujeres como Brigitte Bardot, Catherine Deneuve o Laetitia Casta hayan servido de modelos para *Marianne* prueba hasta que punto, en nuestros días, ha pervivido el componente sexual en la popularización visual del sentimiento patriótico.

En España, esta dimensión en concreto, se ha explorado menos: este trabajo pretende demostrar que también entre nosotros hubo una *Patria* con apariencia y comportamientos muy femeninos, capaz de suscitar un amor tan masculino como el *Patriotismo*. La cuestión no sólo es

2. Sobre este tema hay una abundante bibliografía, imposible de recoger aquí. Además de otros trabajos importantes citados en las notas siguientes, para el XIX véase, sobre todo: José Álvarez Junco, *Mater Dolorosa. La idea de España en el siglo XIX*, Taurus, Madrid, 2001; y Juan Francisco Fuentes, “Iconografía de la idea de España en la segunda mitad del siglo XIX”, *Cercles, Revista d'Història Cultural*, 2002, nº 5, pp. 8-25.

3. Joan B. Landes, *Visualizing the Nation. Gender, Representation, and Revolution in Eighteenth-Century France*, Ithaca y Londres, Cornell University Press, 2003, pp. 135-174.

importante para comprender las variantes de un mensaje identitario emitido en términos visuales, sino que permite valorar la influencia del sexo en el comportamiento político y en la relación con las instituciones públicas.

En los orígenes del mundo contemporáneo, sin embargo, la representación de la patria soberana fue una figuración masculina⁴. Pero tuvo poca fortuna después. Con posterioridad al entorno de 1812 es raro encontrarlas. La figura varonil sólo aparece como estado o como gobierno. Así, en una ilustración de la revista satírica *La Flaca* de 1869 encontramos caracterizados a los distintos estados europeos –entre ellos no aparece curiosamente el Reino Unido, gobernado entonces por una mujer– como luchadores que tienen los rostros de sus respectivos mandatarios, bajo el rótulo *¡Ecce Europa!*⁵. España, significativamente fuera de la pelea, aparece caracterizada como un pensativo y escuálido atleta con el rostro del general Prim, líder de la revolución de Septiembre, a pesar de que la regencia había recaído en el general Serrano. Igualmente en publicaciones destinadas a los trabajadores, a comienzos del siglo XX, se recurre a figuras masculinas para dar forma a las naciones, con el fin de subrayar “la masculinización de la lucha obrera”⁶.

Las causas que llevaron a adoptar la iconografía femenina frente a la masculina son probablemente las mismas por las cuales esta opción triunfó en Francia⁷. Ya en la Europa napoleónica estuvieron muy difundidas representaciones de las naciones como mujeres que adoptaban pautas

4. Se pueden apuntar al menos cinco motivos por los cuales la primera visualización plástica de la nación en España, como realidad política, se concretó en un hombre: en primer lugar, por la alta consideración moral que representaba el cuerpo masculino en el marco estético del neoclasicismo; en segundo lugar, a causa de la influencia francesa, donde también se había optado en un primer momento por el Hércules francés como evocación del pueblo, un término de género masculino; en tercer lugar, por la circunstancia bélica en la que se gestó el liberalismo en España, necesitado de símbolos contundentes para evocar la resistencia patriótica; en cuarto lugar, seguramente también, porque la figura femenina de la matrona sólo era un símbolo de la Monarquía Española, antes de que ésta quedara nacionalizada; y, en quinto lugar, porque la Constitución de Cádiz definió la nación a través de sus habitantes, los españoles de ambos hemisferios, lo que prácticamente invitaba a evocarlos *en masculino* como protagonistas de la política, como hace la conocida medalla diseñada por Félix Sagau, siguiendo directrices explícitas de los diputados. Sobre estas cuestiones reflexiono más detenidamente en: *Alegoría, nación y libertad. El imaginario constitucional de 1812*, Madrid, Siglo XXI, 2010.

5. *La Flaca*, 1869, p. 228.

6. María Antonia Fernández, “La imagen de España en la prensa obrera durante el primer tercio del siglo XX”, *Cercles*, 2005, nº 8, p. 199.

7. Se ha tenido en cuenta el mayor peso de la tradición iconográfica femenina en la personificación de territorios; el género femenino de los términos nación y patria en las lenguas latinas; la fuerte influencia de modelos religiosos, como el de la Virgen María; las interferencias con prototipos femeninos reales, tal y como sucedió en Francia con Juana de Arco o en Gran Bretaña con la Reina Victoria; el idealizado papel que siempre ha tenido la personificación femenina en todas las culturas; la irrupción de conceptos tales como Libertad o Constitución, que siempre fueron personificaciones femeninas y llegaron a ser confundidas con la naturaleza misma de la nación; o, por supuesto, la preponderancia de una cultura simbólica configurada por el sexo masculino, donde la elección de emblemas femeninos ha sido interpretada como un signo de subordinación. Específicamente sobre la cuestión de género, véase, sobre todo: Michèle Perrot, “Le genre de Marianne”, en Maurice Agulhon, Annette Becker y Évelyne Cohen, *La République en représentations. Autour de l'oeuvre de Maurice Agulhon*, París, Sorbonne, 2006, pp. 235-239. En general, sobre la iconografía de *Marianne*, véase, entre otros del autor, el clásico trabajo de Maurice Agulhon, *Marianne au combat. L'Imagerie et la symbolique républicaines*, París, Flammarion, 1979. También: Marina Warner, *Monuments and Maidens. The Allegory of the Female Form*, Londres, Vintage, 1996.

femeninas de comportamiento, frente a la imperturbabilidad de las antiguas matronas, como en un grabado francés de François-Anne David, según dibujo de Charles Monnet, donde se representa a *Bonaparte dando la paz a Europa* (París, Musée Carnavalet), en el que las naciones encarnadas en mujeres parecen tratar de resolver una cuestión doméstica en el gineceo⁸; o en otro grabado, de ideología opuesta, concebido con la intención de poner en ridículo las pretensiones de Napoleón por imponerse en Europa⁹. Armas de mujer, sin duda, en los dos casos.

El elemento más importante de esa feminización es el aspecto físico. Entre los liberales españoles triunfó finalmente, ya durante el Trienio, una personificación de España como mujer joven, vestida con ropaje de ascendencia clásica, que parece poseer un impulso espiritual. Es menos imponente que la matrona tradicional, vinculada a la monarquía: ha dejado atrás la armadura y el manto de armiño, y la corona que ciñe sus sienes suele ser almenada en lugar de real. Al respecto, resultan muy esclarecedoras las dos representaciones de España que aparecen en el anverso de un abanico de las colecciones del Patrimonio Nacional¹⁰. La figura de la izquierda, mucho más sensual, que muestra con negligencia su hombro desnudo, carece de armas y porta una rama de olivo, se corresponde con la idea de los liberales. La derecha, una Minerva recia y belicosa que lleva el nombre de España como si sólo suyo fuera, representa al absolutismo.

Dada la virginal fragilidad de la España de los liberales surgió, ya en el Cádiz de las Cortes, la necesidad de que fuera acompañada por una figura masculina encargada de defenderla con ardor: el Patriotismo. En un cuadro de Juan Gálvez que representa “La España oprimida por el Despotismo y próxima a ser entregada al tirano cobra aliento al ver que el Patriotismo jura defenderla arrostrando por todos los peligros”, segundo premio en el concurso convocado por la Academia de Cádiz en 1812 con ese tema, vemos la figura de ese enardecido varón, “un joven bello, vehemente y robusto que da apoyo a la afligida Matrona y jura arrostrar todos los peligros por defenderla”, según explica el propio pintor¹¹. Aquí es, efectivamente, una figura de fuerte complejión anatómica, a la que acude en busca de protección la atemorizada doncella. La intensa relación entre ambos no había hecho más que empezar.

Los liberales, sin embargo, convirtieron enseguida al Patriotismo en un Eros salvífico y espiritual. Se produjo, pues, una metonimia plástica: la representación del sentimiento sustituyó al agente. El Patriotismo pasó así a ser una evocación elevada del amor masculino, de carácter redentor, capaz de rescatar a la Patria femenina de cualquier peligro. En la *Alegoría de la liberación de España por los franceses*, el Patriotismo aparece ya en forma de genio alado, tocado de gorro

8. Inv. G-30598. Véase: Jean-Marie Bruson y Anne Forray-Carlier, *Au temps des merveilles, La société parisienne sous le Directoire et le Consulat*, París, Musée Carnavalet, 2005, p. 47 (nº 41).

9. María Victoria López Cordón (dir.), *Revolución, contrarrevolución e Independencia. La Revolución francesa, España y América*, Madrid, Biblioteca Nacional-Turner, 1989, p. 47.

10. Inv. Nº 10053303.

11. Carlos Reyero, “Recordar sin ver. Las Cortes en Cádiz, la representación elidida”, en: Fernando Durán López y Diego Caro Cancela (eds.), *Experiencia y memoria de la revolución española (1808-1814)*, Cádiz, UCA, 2011, pp. 317-336.

frigio, que dirige su mirada y su espada liberadora a una matrona que encarna a España¹²; y en otro grabado destinado a conmemorar las acciones militares del 7 de julio de 1822 en defensa de la Constitución, obra de de C. Legrand¹³, señala hacia las armas y banderas nacionales. La importancia de esta alegoría fue muy grande en el ámbito público del primer liberalismo, como atestigua su presencia en el *Obelisco a las Víctimas del Dos de Mayo* (Madrid, Plaza de la Lealtad), para el cual Francisco Pérez del Valle esculpió una figura masculina alada, con una llama en su pecho y en su cabeza, colocada en uno de los lados del monumento, sobre una peana que lleva inscrito su nombre

Esa figura andrógina o de rasgos infantiles o adolescentes, a veces identificada como Genio Patriótico, sobre todo en fiestas efímeras y en el teatro, no siempre se refiere a España. Como *Geni Català* –y convertido en icono de catalanidad– corona el *Monumento al Marqués de Camposagrado* (Barcelona, Pla de Palau), más conocido precisamente como *Font del Geni Català*. A pesar de su escasa sexualización, fue castrado a poco de su inauguración por orden del obispo de Barcelona, además de serle añadido un paño de pureza, que sólo se retiró en los años ochenta del siglo XX, “dejando a la vista la entrepierna asexuada del Genio, hasta que finalmente, a comienzos de los noventa, un picapedrero le colocó, a manera de prótesis, los genitales que actualmente exhibe”¹⁴.

La cuestión de la sexualidad del Genio es más que una mera anécdota. En tanto que Eros exige una iconografía andrógina, teniendo, en cuenta, además, que el patriotismo –como el amor, en general– era un sentimiento que se podía despertar en ambos sexos¹⁵. Pero lo esencial termina por ser su dimensión espiritual, por lo tanto trascendente y mística. A principios del siglo XX, coincidiendo con la exaltación social y política de los valores raciales, la idea del *espíritu español* es encarnada, con frecuencia, en la imagen de un soldado, que tiene algo de Cid y de conquistador americano. La *Alegoría del espíritu español* que Gustavo de Maeztu concibe en 1918, por ejemplo, constituye una interpretación grequista, donde el sexo queda sublimado tras una enfática, pero hueca, virilización¹⁶.

No obstante, una relación más carnal se había desarrollado un siglo antes en otra iconografía en la que realidad y alegoría aparecían en el mismo nivel de representación, la que ilustra la relación amorosa entre el patriota como héroe y la doncella como Patria. El primero en asumir ese papel fue el propio rey Fernando VII, en obras como la de Vicente Rodés titulada *España coloca*

12. Museos de Madrid, Historia, IN. 2254.

13. Madrid, Biblioteca Nacional. Nº Inv. 14955.

14. Ignasi de Lecea y otros, *Art Públic de Barcelona*, Barcelona, Ajuntament, 2009, p. 56.

15. Véase, sobre todo, Irene Castells, Gloria Espigado y María Cruz Romeo (coords.), *Heroínas y patriotas. Mujeres de 1808*, Madrid, Cátedra, 2009.

16. *El Figaro*, 13 de octubre de 1918. Recogido por M^a Josefa Lastagaray Rosales, *Los Maeztu. Una familia de intelectuales y artistas*, Madrid, UAM, 2010, p. 1100 [Tesis doctoral inédita].

en *el trono a Fernando VII* (Valencia, Academia de Bellas Artes de San Carlos)¹⁷. Muy curiosa resulta una reinterpretación americana, el óleo de Pedro José Figueroa que representa a Simón Bolívar junto a una América Libre (Bogotá, Quinta de Bolívar)¹⁸, donde todo el protagonismo lo tiene el caudillo, cuyo gesto de protección hacia la joven es esclarecedor. En uno de los grabados destinados a difundir la victoria de los Cien mil hijos de San Luis aparece el duque de Angulema dando la paz a España, caracterizada como muchacha atractiva entregada a su libertador, que le ofrece un ramo de laurel¹⁹. Entre las imágenes concebidas para popularizar la figura del general Espartero en Cataluña figura una en la que parece pedir la mano de Cataluña como un amante seducido²⁰. Más atrevida es la figura de España, madura pero atractiva, que aparece en el semanario satírico *Gil Blas* en 1865, dirigiéndose a Espartero, que le pregunta: “¿Va la cosa de veras?”²¹.

La fortuna plástica de esa tendencia a ver a la Patria con instinto sexual, que incluso busca por sí misma la compañía de un hombre (o de muchos), tuvo que ver, en primer lugar, con la interferencia visual y semántica que se produjo entre la Patria, como alegoría, y algunas heroínas identificadas con ella; en segundo lugar, con determinados estereotipos literarios de carácter patriótico, acusadamente erotizados desde su origen; y, en tercer lugar, con la forma de presentar el combate patriótico masculino.

La identificación de la Patria con mujeres *reales* fue decisiva para la sexualización de la alegoría. La primera de estas figuras –y la más importante, si nos atenemos a la vigencia de su imagen– fue Agustina de Aragón, “una mujer con claros impulsos copulatorios: pudo ser adúltera y barragana rejuntada, luego recasada y bígama en potencia”, como ha escrito Enrique Ucelay-Da Cal en un esclarecedor artículo, en el que sostiene que “Agustina de Aragón se convirtió en la hembra nacional, encarnación de la patria entera, receptiva de ‘El Deseado’ y su portentoso cetro regio”²². También Mariana Pineda, a la que García Lorca convirtió definitivamente en una mistificación entre la pasión amorosa y una personificación patriótica: “Yo bordé la bandera por él”, dice; y más adelante: “¡Pues yo seré la misma libertad que tu adoras!”²³. Pero tanto su presencia en el panteón de mártires liberales, entre hombres, como su vinculación con la bandera, proporcionaron a su

17. Salvador Aldana Fernández, *La Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia. Historia de una Institución*, Valencia, Generalitat, 1998, pág. 74; Víctor Mínguez, “Fernando VII. Un rey imaginado para una nación inventada”, en Jaime Rodríguez, *Revolución, Independencia y las nuevas naciones de América*, Madrid, Mapfre Tavera, 2005, pág. 205.

18. Rodrigo Gutiérrez Viñuales, “Continuidades y recuperaciones de la cultura hispana en la construcción de las identidades nacionales americanas”, en: F. Guzmán y J.M. Martínez, *Arte americano e Independencia. Nuevas Iconografías*, Universidad Adolfo Ibáñez, Santiago de Chile, 2010, p. 30

19. Fuentes, *Ob. cit.*, p. 11.

20. Barcelona, Biblioteca de Catalunya, Ro. 329B. c. 1840.

21. Fuentes, *Ob. cit.*, p. 14.

22. Enric Ucelay-Da Cal, “Agustina, la dama del cañón: el topos de la heroína fálica y el invento del patriotismo”, en: Irene Castells, Gloria Espigado y María Cruz Romero (coords.), *Heroínas y patriotas. Mujeres de 1808*, Cátedra, Madrid, 2009, pp. 199 y 201.

23. Federico García Lorca, *Mariana Pineda*, Buenos Aires, Ediciones Colihue, 2005, pp. 32-33.

figura una singularidad que no tuvieron los héroes varones, ya durante el reinado de Isabel II. Es significativo, por otra parte, que el cuadro de Juan Antonio Vera y Calvo *Mariana Pineda en capilla* (1862, Madrid, Congreso de los Diputados) la represente con una iconografía próxima a la de María Magdalena, como si fuera una mujer caída.

Al igual que sucedió en Inglaterra, donde la iconografía de Britania se confunde con la de la reina Victoria, algunas representaciones de Isabel II trataron, acaso de manera no siempre intencionada, asimilar la imagen de la reina con la caracterización femenina de la Patria. Este curioso fenómeno de sincretismo se observa tanto en imágenes de carácter propagandístico (grabados conmemorativos o aleluyas) como en representaciones donde se fija su papel histórico²⁴. Esta confusión entre Isabel II y la Patria acabó por volverse en contra de quienes aspiraron a consolidar unos símbolos nacionales por encima de los cambios políticos. Incluso el hecho de que gran parte de la crítica hacia la Reina se centrara en su sexualidad, interfirió en la intangibilidad de la propia Patria, que dejó de ser doncella para ser mujer, y no dama. Baste recordar ahora los versos que Manuel de Palacio publicó en el semanario *Gil Blas*, a poco del destronamiento de la Isabel II, unos versos que decían: “De los españoles madre / la llamaron con placer, mas ¿fue su madre? –No padre; / fue tan solo su mujer”²⁵.

En cuanto a los prototipos literarios, me voy a referir aquí únicamente a dos. El primero es *María, la hija de un jornalero*, título de la popularísima novela de Wenceslao Ayguals de Izco (1845-46), donde la protagonista representa a España “que puede ser salvada por la acción del pueblo guiado por la nobleza liberal”²⁶. Para ello, el autor recurre a la metáfora de matrimonio: María termina casándose con el aristócrata Luis de Mendoza. La coquetería de María, que forma parte del proceso de seducción –y, por lo tanto, también de entrega como mujer– se subraya en las ilustraciones²⁷. El otro referente literario es bien conocido: se trata de Carmen, la joven gitana que, desde que fuera popularizada por Merimée y Bizet, no ha abandonado el imaginario patriótico²⁸.

El modo de presentar en imágenes el combate masculino por la Patria también influyó, sin duda, en la sexualización de ésta. Todas las despedidas de soldados que abandonan a sus compañeras, para pelear por una causa patriótica, incluyen la amorosa escena de adiós que subraya la irrenunciable filiación: ellas encarnan la Patria que los ama; ellos morirán por ella. En una ilustración de la *Historia de la milicia nacional* el asta que arranca del sexo del miliciano, enarbolando

24. Carlos Reyero, “Una señora de muy buen ver. La personificación de España como nación”, en: F. Tomás, I. Justo y S. Barrón, *Miradas sobre España*, Barcelona, Anthropos, 2011, pp. 331-360.

25. Recogido por Pura Fernández, *Mujer pública y vida privada. Del arte eunuco a la novela lupanaria*, Woodbridge, Tamesis, 2008, p. 4.

26. L. Pascual Pla, *Ayguals y su época. Las ideas educativas de un liberal del siglo XIX*, Associació Cultural ‘Amics de Vinaròs’, Vinaroz, 2005, p. 124.

27. Wenceslao Ayguals de Izco, *María la hija de un jornalero*, Madrid, 1845-46, vol. I, p. 177.

28. Carlos Serrano, *El nacimiento de Carmen. Símbolos, mitos y nación*, Madrid, Taurus, 1999.

la bandera “POR LA REINA Y LA LIBERTAD”, no parece una metáfora visual azarosa²⁹. Con la Revolución de 1868, y sobre todo con el advenimiento de la Primera República, la Patria parece convertirse en la mujer de todos, diosa combativa ella misma, como en la xilografía de Josep Noquera que ilustra el *Himno patriótico republicano*³⁰.

La modernización de la imagen femenina en torno al cambio de siglo repercutió en las representaciones de la patria, que se hicieron mucho más sensuales y estilizadas. Los tipos se confunden muchas veces con damas elegantes y refinadas de la buena sociedad, que no esconden sus encantos, como el rostro coqueto, los pechos prominentes o la cadera estrecha, prueba irrefutable de que tratan de sugerir un atractivo físico o, al menos, de asociar a la alegoría patriótica un código de atracción sexual.

Tanto en la pintura como en la escultura de las primeras décadas del siglo XX, la representación femenina del territorio se relaciona, con frecuencia, con la fertilidad de la tierra. De ahí que la sexualización de la alegoría tienda a concretarse en términos de posesión (masculina) y entrega (femenina). Pocos ejemplos tan elocuentes como el proyecto de *Monumento a las Américas* en Oviedo, que le fue encargado en 1914 al escultor Sebastián Miranda, donde el paralelismo sexual es explícito³¹.

La mistificación resultante entre el sentimiento de pertenencia a un lugar y el fervor piadoso, encarnado en una virgen que evoca simultáneamente el territorio y la belleza juvenil, ha impregnado profundamente los impulsos patrióticos populares en algunos lugares de España hasta nuestros días. En *Nuestra Señora de Andalucía* (1907, Córdoba, Museo Julio Romero de Torres), el pintor cordobés funde, como en tantas otras obras, la pasión carnal y la religiosa, firmemente enraizadas ambas en la tierra, a través de una advocación mariana, que se identifica con la patria andaluza. En los pueblos y ciudades de Andalucía la Virgen María sale en procesión de los templos a los acordes de la Marcha Real, el himno nacional de España, lo que provoca una mezcla de emoción religiosa y patriótica, impregnada de una extraordinaria sensualidad.

Esta confusión de sentimientos se hace más explícita en un grabado del escultor Julio Antonio, estrechamente relacionado con Romero de Torres, que lleva por título *Homenaje a Córdoba*. En él aparece la representación alegórica de la ciudad –de la patria cordobesa– como una mujer

29. Madrid, 1845. Tomo I, p. 7. Mario Conde el protagonista de varias novelas de Leonardo Padura, cuando hace el amor con su amante, sentado en una silla, “la toma por la cintura y comienza a arriarla por el asta, como una bandera sagrada que necesita protección contra la lluvia y el crepúsculo (Leonardo Padura, *Vientos de Cuaresma*, Tusquets, Barcelona, 2001, p. 134).

30. Francesc Fontbona, *La xilografía a Catalunya entre 1800 i 1923*, Biblioteca de Catalunya, Barcelona, 1992, p. 92.

31. En él, la figura de América se concibió como “una virgen de cuerpo esbelto y flexible” que “desciende su túnica mostrándose a los ojos del orbe” con el fin arrebatar a los hombres: “el artista extasiase ante la belleza de sus formas; el mercader le ofrenda sus alhajas mejores; y el trabajador, el siervo, se arrojan a sus pies y en un espasmo de alegría besan la tierra que su sudor ha de fecundar y de la cual han de surgir prodigiosas riquezas” (Recogido por Ramón Gutiérrez Viñuales, *Monumento conmemorativo y espacio público en Iberoamérica*, Madrid, Cátedra, 2004, pp. 221-222).

desnuda, entre dos figuras masculinas, identificadas como el torreo Lagartijo y el Gran Capitán³². De nuevo lo masculino se presenta como una evocación espiritual, de amor, mientras lo femenino es el motor del deseo.

El tríptico de Gustavo de Maeztu titulado *Ofrenda de Levante a la tierra española* (c. 1916, Estella, Museo Gustavo de Maeztu)³³ ofrece otra interpretación del papel sexual reservado a la patria: acompañada de tres leones sometidos a sus pies, siguiendo una iconografía decimonónica que alude a la superioridad de la belleza sobre la fuerza, la figura femenina se presenta como una reina seductora que ha de ser adorada. Con gesto displicente, exhibe su soberanía sin inmutarse por la humillación de quienes la adoran.

Los rasgos de la mujer fatal –la sofisticación o el ensimismamiento de la mirada– también alcanzan, con todo su componente de afectada perversidad, fuertemente sexualizada, a estas iconografías patrióticas. La *Fuente monumental de la Hispanidad* (1927-28), concebida para la Exposición Iberoamericana de Sevilla, obra de Francisco Marco, cuyos restos se conservan en el Jardín de las Delicias³⁴, tiene como elemento principal a una especie de dama ibérica que representa a España, a cuyos pies se rinden entregados dos ríos, el Guadalquivir y un río americano, personificados en dos hombres miguelangelescos, poderosos pero sometidos, que aluden a España y América.

Estos recursos habían llegado al espacio público un tanto atenuados, desde unas prácticas artísticas mucho más osadas, que incluían la visión del cuerpo. Así, aunque explícitamente no es una representación de la Patria, la *Dama oferente ibérica* (1917, Valencia, Museo Nacional de Cerámica González Martí), de Ignacio Pinazo, puede considerarse, cuando menos, una personificación metafórica de la fertilidad del País Valenciano, que se entrega desnuda como tierra fecunda. Más evidente aún es el grupo *Valencia*, del mismo escultor, expuesto en la Nacional de 1920³⁵. En el título se proclama el carácter patriótico de la representación, sin esconder la dimensión sexual de lo que a la vista se ofrece: Valencia, como un cuerpo carnal y deseable, se da al campesino que se encuentra tras ella, pero también al espectador que mira de frente, para entregarle los frutos de la tierra. En la misma exposición de 1920 estuvo la *Bética* del escultor Higuera (Santisteban del Puerto, Museo Jacinto Higuera). Se trata, en este caso, de un desnudo yacente, que por su posición se ofrece explícitamente para el placer, como si fuera una evocación de la tierra clásica al servicio del conquistador.

La iconografía oficial republicana tampoco prescindió de la dimensión erótica de la muchacha con gorro frigio, difundida en todo tipo de soportes y destinada a las masas, como es bien conocido. Pero llama la atención que la erotización del cuerpo femenino alcanzara, incluso, al arte culto, en el que se combinan los prototipos tradicionales con un tratamiento formal sucinto,

32. Antonio Salcedo Miliani, *Julio Antonio, escultor, 1889-1919*, Barcelona, Àmbit, 1997, p.101.

33. Lastagaray Rosales, *Ob. cit.*, p. 1053.

34. Alberto Villar Movellán, *Arquitectura del regionalismo en Sevilla, 1900-1935*, Sevilla, Diputación, 1979, p. 426. Agradezco a A. Morales y L. Méndez las indicaciones recibidas de este monumento.

35. Silvio Lago, "La Exposición Nacional de Escultura", *Abc*, p. 335, 5 de junio de 1920.

vinculado de algún modo con la vanguardia. Por ejemplo, la escultura de Josep Viladomat titulada *Flama* (1932, Centre d'Art Escaldes-Engordany, Andorra)³⁶, evoca antiguas imágenes de la Libertad y de la República, al tiempo que hereda los valores plásticos del desnudo art-déco, sin renunciar a la sensualidad naturalista.

Algunos ejemplos de las segundas vanguardias en los que la idea de patria está presente, no parecen tampoco haber renunciado al componente erótico que encierra el concepto, aunque sea de un modo muy distinto. Martín Chirino, en *Mi patria es una roca* (1987, Renfe, Colección de escultura contemporánea; Madrid, MNCARS), por ejemplo, recurre a su característica espiral, asociada, aquí más que nunca, con el origen y el retorno, pero es innegable que cobra la forma de un seno, como si fuera una evocación dual de la patria canaria, lo cerrado y lo abierto, la firmeza de la forja que parece moldearse suavemente por el viento, la fortaleza del origen primigenio y la añoranza poética del deseo.

En 1986 los Costus pintan *Patria*³⁷, donde, a través de la iconografía de la piedad, desvelan, sin ambages, el deseo sobre el cuerpo masculino desnudo en clave patriótica, de un modo obviamente paródico. La cantante Olvido Alaska presta sus rasgos a la Virgen-Madre Patria con su Amante-Soldado muerto, lo que acentúa la lectura *pop*. En realidad, no sólo es una desmitificación de la escultura de Juan de Ávalos para el Valle de los Caídos, sino una subversión de la *Mater Dolorosa* que había contribuido a popularizar el desastre del 98. Se trata, en efecto, de una recreación burlesca y explícitamente sexual de aquella imagen de la patria como una matrona que, con los rasgos de la Religión, acoge en su seno al soldado caído, como hiciera Julio González Pola en *Patria*, pieza principal del desaparecido *Monumento a los soldados y marinos muertos en Cuba y Filipinas*, en Madrid; o Cipriano Folgueras en el *Monumento a Fernando Villamil* en Castropol (Asturias), inaugurado en 1911³⁸.

Los medios de masas, en concreto el cine y la televisión, han aprovechado los recursos erótico-afectivos que encierra el patriotismo, atendiendo a los papeles de cada sexo, con las posibilidades que proporciona la especificidad de su lenguaje visual. Veamos dos ejemplos. En la película *La Lola se va a los puertos*, de Josefina Molina (1993), la protagonista, Rocío Jurado, vestida de verde y blanco, como la bandera de Andalucía, canta el himno de la comunidad, mientras la cámara alterna planos de la cantante con la del auditorio, exclusivamente masculino, absolutamente rendido a la seducción visual y musical, en una mezcla de sensaciones inseparables, antes del enfervorizado aplauso final. Rocío Jurado personifica en ese momento la patria andaluza, a la que

36. La escultura, en yeso patinado, figuró en la exposición *La primavera republicana, Barcelona, 1931-1939*, Museu d'Història de la Ciutat-Ajuntament de Barcelona, 2006.

37. Catálogo de la exposición *Clausuras. Exposición Antológica Costus. Juan Carrero + Enrique Naya*, Casa de América-Comunidad de Madrid-Diputación de Cádiz, Madrid, 1992, s.p.

38. Francisco Portela Sandoval, "La huella del 98 en la escultura española", en Demetrio Ramos y Emilio De Diego, *Cuba, Puerto Rico y Filipinas en la perspectiva del 98*. Madrid, Editorial Complutense 1997, p. 250-253 [con bibliografía]; Carlos Reyero, *La escultura conmemorativa en España. La edad de oro del monumento público, 1820-1914*. Madrid: Cátedra, 1999, p. 453 [con bibliografía].

amorosamente se entregan los hombres que la escuchan, arrebatados por su poderosa presencia física, cuyo simbolismo va más allá de ella misma.

Esa estrategia patriótica persuasiva ha sido utilizada también por la televisión. El 12 de abril de 2008, en el Gran Teatro de La Habana, la cantante Rosa Cedrón, interpretó el himno a Galicia, ante un auditorio en el que figuraba el entonces presidente de la Xunta Emilio Pérez Touriño³⁹. El 21 de abril de 2009, con ocasión de la toma de posesión de su sucesor, Emilio Núñez Feijoo, fue Lucía Pérez la encargada de cantar el himno, en una repleta Praza do Obradoiro de Santiago de Compostela⁴⁰. Las tomas del realizador, en ambos casos, no difieren sustancialmente de la película de Josefina Molina: la elección de dos mujeres jóvenes y atractivas, a las que todo el público dirige sus miradas, no es un aspecto aleatorio de la puesta en escena, como no lo es tampoco esa cámara que, de tiempo en tiempo, se detiene en los hombres, que como Manuel Fraga Iribarne, se emocionan cuando escuchan *Os Pinos*.

El himno y la bandera son, por antonomasia, los símbolos más expresivos de la patria y del patriotismo: que la bata de Rocío Jurado sea blanca y verde no es una cuestión casual. Es una mujer de bandera, expresión algo anticuada en el castellano peninsular, a la que los jóvenes ya no suelen recurrir para referirse a una mujer espectacular, aunque aquí se emplea en un sentido literal: la mujer es la bandera.

La asociación de la mujer y la bandera está presente en el imaginario patriótico desde los orígenes. El cuadro de Delacroix *La libertad guiando al pueblo* (1830, París, Louvre) ha condicionado ese discurso visual hasta nuestros días, aunque, entre nosotros, la bandera de la libertad bordada por amor por Mariana Pineda, lo que le cuesta su ejecución, es la primera referencia de ese mito, que tiene versiones en otros países⁴¹. La iconografía de la Primera República se apropió de los modelos franceses, como en la ilustración *Solamente marchando unidos podremos pasearla triunfante*, donde únicamente hombres arrastran el carro de la República⁴².

La mujer que enarbola una bandera se convirtió, pues, en un emblema de lucha por la libertad. En la ilustración que recoge en la prensa la famosa manifestación de las zaragozanas contra las quintas, que tuvo lugar en el Paseo de la Independencia de Zaragoza el día de Reyes de 1869, las banderas aparecen un poco raídas, mientras una pareja de burgueses mira como si la cosa no fuera con ellos. Se diría que el cronista gráfico hubiera querido desacreditar la acción con una imagen poco heroica para las mujeres, aunque el texto no es dubitativo, ya que el suceso dejó “grata memoria en el pecho de los zaragozanos, que al ver tanto entusiasmo en el sexo bello, reco-

39. <http://www.youtube.com/watch?v=ia34WlsyP8E> (Visto en junio de 2010)

40. <http://www.youtube.com/watch?v=OBPQj9tcB3s> (Visto en junio de 2010)

41. El pintor brasileño Pedro Bruno representó en el cuadro *Patria* (1919, Museo de la República) a un grupo de mujeres que confeccionan la bandera (José Murilo de Carvalho, *La formación de las almas. El imaginario de la República en Brasil*, Universidad Nacional de Quilmes, Buenos Aires, 1997, p. 173).

42. *La Flaca*, 2 de julio de 1873, nº 71, pp. 2-3.

nocen todavía existente aquel fuego patriótico y heroico espíritu que hicieron célebre a Agustina de Aragón en 1808⁴³.

Enseguida una imagen que había nacido francesa, y había quedado connotada de republicanismo, se hizo española y monárquica. Mariano Benlliure colocó una Patria, que muestra toda su feminidad con una enorme bandera, tras la figura del cabo Noval, en su monumento madrileño, inaugurado por Alfonso XIII en 1912.

Pocos fragmentos musicales tan famosos como el pasodoble de la banderita, que forma parte de la revista *Las Corsarias*, del maestro Alonso, estrenada en el teatro Martín de Madrid el 31 de octubre de 1919. Al son de banderita tu eres roja, banderita tu eres gualda, las coristas aparecen en el escenario mostrando sus encantos, lo que provoca en el auditorio masculino una adhesión indudablemente patriótica. De hecho, a pesar de la frivolidad de su origen, el pasodoble se ha convertido en una marcha militar.

Naturalmente la Segunda República intensificó la utilización de imágenes de mujer que enarbolan la bandera en todo tipo de soportes, procedimientos de representación, situaciones y ámbitos culturales. La puesta en escena del himno *14 de Abril*, compuesto por Francisco Anaya, en la plaza Monumental de las Ventas de Madrid en 1936, de la que existe un documento filmado, fue espectacular⁴⁴. La interpretación musical fue dirigida por su hermana Adela, quien antes de comenzar la dirección, enarboló la bandera republicana y la ondeó al viento ante una multitud enfervorizada. En primer término, aparecen los militares uniformados, todos hombres, puestos en pie, como si aclamaran a una representación viva de la República.

La publicidad ha sido un campo de la cultura visual donde la feminidad patriótica ha estado muy presente. En un cartel de *Chocolate San Fernando* (1930)⁴⁵, vendido por una empresa de Barcelona, una muchacha catalana sujeta entre sus brazos la bandera, arrobada por un sentimiento de satisfacción que no se sabe si está motivado por el chocolate o por la patria (o por otra causa), pero indudablemente su consumo es patriótico. Como en todos los países, en la Cataluña republicana también circularon fotografías de muchachas con banderas, algunas de las cuales incluyen inscripciones patrióticas, como *Filla de la patria catalana: avant sempre*.

Estas imágenes, pensadas para un público moralmente conservador, presentan a muchachas pudorosas. La propaganda bélica, en cambio, ya fuera porque su erotismo está velado por el lenguaje de vanguardia o porque fue pensada fundamentalmente para hombres que se batían en el frente, recurrió con más frecuencia al desnudo. Por ejemplo, en un cartel de Dubón, impreso en

43. "Manifestación de las zaragozanas contra las quintas", *El Museo Universal*, 31 de enero de 1869, p. 38. Ilustración en p. 36.

44. Fondo documental del Patronato Niceto-Alcalá Zamora y Torres, Priego (Córdoba).

45. Catálogo de la exposición *100 recuerdos en color. Carteles de publicidad comercial en España, 1870-1960. Colección Carlos Velasco*, Casa de Colón, Las Palmas de Gran Canaria, 2002, p. 85

Valencia en 1937, una muchacha desnuda, que sobrevuela un batallón de soldados, ondea tras de sí la bandera valenciana con la inscripción *Esquerra Valenciana ¡Germans al front!*⁴⁶.

El uso de la imagen femenina y la bandera, con connotaciones patriótico-políticas no ha cesado en nuestros días. Izar la bandera es un signo de victoria, de posesión. Por eso, metáforas que recurren a la bandera para aludir a la conquista o la fidelidad del amor se encuentran en la canción popular⁴⁷. La novela de José Sánchez Sinisterra *¡Ay, Carmela!*, que evoca la conocida canción de la batalla del Ebro, cuando el nombre de Carmen ya se había trasmutado en “quintaesencia de la nación española”⁴⁸, se popularizó primero en el teatro, donde la protagonista femenina, Verónica Forqué, se quita la bandera con la que está envuelta, hasta quedarse desnuda delante de los brigadistas ante los que actúa; y después se retomó con la película homónima dirigida por Carlos Saura y protagonizada por Concha Velasco⁴⁹.

El mundo real –si es que la política, tal y como se nos presenta en los medios, tiene que ver con lo real– también ha imitado una vez más al arte. Esperanza Aguirre, presidenta de la Comunidad de Madrid vistió un traje de gala, aunque también ha lucido otras prendas más informales, confeccionado ex profeso con los colores de la bandera madrileña (*El Mundo*, 24 de octubre de 2006). Rita Barberá, alcaldesa del Ayuntamiento de Valencia, también se retrató orgullosa con ocasión de la restauración de la Real Senyera Valenciana (*Gente Digital*, 6 de octubre de 2008). Ahí tenemos a dos mujeres de bandera, al menos en el sentido literal de la palabra.

Con ocasión del *Día da Patria* del año 2007, el BNG distribuyó un cartel en el que una muchacha joven vestida con ropa informal ondeaba una bandera gallega. Resulta curiosa la comparación de esta imagen con una *Alegoría de Galicia* (Madrid, Biblioteca Nacional, n° Inv. 12915), donde el antiguo y piadoso reino está personificado en una matrona coronada, que enarbola triunfante con su mano derecha un estandarte, con el que al mismo tiempo somete a los monstruos del mal, entre los que hay atractivas mujeres. Al pie se lee: *Arma milite nostre non carnalia sunt sed potentia a Deo*. Las estrategias visuales contemporáneas son, como he tratado de demostrar, mucho más carnales. Quizá por eso el himno gallego dice hoy que “*sóo os iñorantes / e feridos e duros, / imbéciles e escuros / non nos entenden, non*”.

46. *Catálogo de carteles de la República y la Guerra Civil Españolas en la Biblioteca Nacional*, Ministerio de Cultura, Madrid, 1990, p. 150 (n° 268).

47. El pasodoble-jota *No te vayas de Navarra*, compuesto por Ignacio Román y Rafael Jaén en 1867 y popularizado, sobre todo, por Marifé de Triana dice, en una de sus estrofas: “No te vayas de Navarra, que por ti pondré banderas, si lo manda tu persona”. Massiel cantaba en los años ochenta una canción de Luis G. Escobar y J. Seijas titulada *La última bandera* cuyo estribillo decía: “Al ponerse el sol tras las montañas / cuando caiga la última bandera / aunque estalle el fuego y la metralla / te estaré esperando aunque me muera”.

48. Fernández, Ob. cit., p. 202.

49. Bianca Amaducci, “¡Ay Carmela! Texto literario, testo spepttacolo, film”, *Spagna Contemporanea*, 1996, n° 10, págs. 65-76.



Fig. 1. ¡Ecce Europa!, *La Flaca*, 1869



Fig. 2. Alegoría de la liberación de España, Madrid, Museo de Historia



Fig. 3. Al héroe de la Victoria y de Morella, c. 1840, Barcelona, Biblioteca de Catalunya



Fig. 4. Por la reina y la libertad, *Historia de la milicia nacional*, 1845



Fig. 5. Francisco Marco, Figura de España en la Fuente de la Hispanidad, 1927-28, Sevilla, Jardín de las Delicias



Fig. 6. Jacinto Higuera, Bética, 1920, Santisteban del Puerto (Jaén), Museo Jacinto Higuera



Fig. 7. Josep Viladomat, Flama, 1932, Andorra, Centre d'Art Escaldes-Engordany



Fig. 8. Solamente marchando unidos podemos pasearla triunfante, *La Flaca*, 1873



Fig. 9. Chocolate San Fernando, 1930



Fig. 10. Galicia, c. 1750, Madrid, Biblioteca Nacional.

Las “estorias” de Flores y Blancaflor en la Castilla medieval: Amor, política e identidad”¹

ROCÍO SÁNCHEZ AMEIJERAS
Universidad de Santiago de Compostela

Resumen: La historia de Fleur y Bancheffleur es básicamente un relato de frontera de amor y conversión que se caracteriza por su flexibilidad genérica tanto en sus versiones literarias como figurativas. Este trabajo pretende rescatar un nuevo ciclo figurativo de la historia en la llamada capilla de Santa Catalina de la catedral de Burgos que se podría calificar al tiempo de crónica –al igual que la versión literaria castellana - la *Cronica de Flores y Blancaflor* -, y de hagiografía cortesana. El programa fue concebido con la intención de redefinir tanto la identidad nacional castellana, al presentar el mito seminal de una antigua Hispania musulmana convertida al cristianismo por amor, como, en su formulación cortesana, redefinir la identidad de la poderosa oligarquía urbana de la ciudad –los *caballeros villanos*– como demuestra el papel concedido a los personajes secundarios del relato visual.

Palabras clave: Flores y Blancaflor, claustro de la catedral de Burgos, identidad nacional castellana, siglo XIV, narración visual, amor, conversión.

Abstract: *The story of Fleur and Bancheffleur is basically a “Frontier” tale of love and conversion characterised by its generic flexibility both in its literary and its visual versions. A new figurative version of the story –carved in the corbels of the chapel of Santa Catalina of the cathedral of Burgos- is analysed here, a version which can be qualified both as a chronicle –encompassing the 14th century Castilian Cronica de Flores y Blancaflor- and as courtly hagiography. The ensemble was intended to redefine Castilian national identity presenting the seminal myth of an ancient Muslim Castile converted into Christianity by love; and to define the identity of the powerful urban oligarchy –the caballeros villanos-, as the role played by the supporting actors of the visual narrative demonstrates.*

Keywords: *Floris and Bancheffleur, Burgos cathedral cloister, Castilian national identity, 14th century, visual narrative, love, conversion.*

1. Este trabajo se presenta como un embrión de una investigación que habrá de adquirir un ulterior desarrollo en el futuro. Al proponer el título cuando todavía estaba en curso, utilicé la palabra transculturalidad que ahora he sustituido por identidad. En una publicación anterior había simplemente sugerido que el ciclo de la Capilla de Santa Catalina –la primitiva sala capitular del claustro- se encontraban posibles alusiones a la historia de Flores y Blancaflor, véase R. Sánchez Ameijeiras, “Crisis, ¿Qué crisis? Sobre la escultura castellana del siglo XIV”, en *El Trecento en Obres. Art de Catalunya i art d’Europa al segle XIV*, Rosa Alcoy ed., Barcelona, 2009, pp. 243-272, esp. p. 272 nota 98. Allí, interpretando erróneamente el texto de Martínez Sanz, también sugería que cabría dilucidar si la advocación de la capilla era equivocada y si el ciclo no pertenecería originalmente a la capilla de Juan Estébanez de Castellanos. Agradezco sinceramente a Lena Saladina Iglesias Rouco, de la Universidad de Burgos el haberme ayudado a deshacer el equívoco. Hasta la fecha se debe a Joaquín Yarza la reivindicación de la calidad de la escultura burgalesa del siglo XIV, véase J. Yarza Luaces, “El arte burgalés en tiempos del Códice musical de Las Huelgas”, en *Revista de Musicología* (1990), pp. 361-392

Es más que probable que cuando entre el 24 de Abril y el 20 de Mayo de 1345 el rey Alfonso XI permaneció en Burgos, el obispo García Ruíz de Torres Sotoscueva, quisiese mostrar a su señor la nueva sala capitular de la catedral recién terminada². Al fin y al cabo la nueva sala se había construido, fundamentalmente, porque, como indicaba el documento fundacional otorgado por su predecesor en la sede, los monarcas –entonces su padre Fernando IV y Constanza de Portugal, y los infantes don Pedro y don Juan- utilizaban la antigua, situada en la “claustra vieja” contigua al palacio episcopal del Sarmental, para su propio servicio, cuando moraban en Burgos, y estorbaban el habitual protocolo del capítulo³. De hecho Alfonso XI no sólo había sido respetuoso con las instituciones capitulares, prefería alojarse en el palacio de San Llorente del obispo cuando permanecía en Burgos, situado en la calle más codiciada de la ciudad por entonces, en la que tenían su residencia la oligarquía urbana –los caballeros villanos de Burgos-.

Para acceder a la nueva obra don Alfonso habría de atravesar la magnífica puerta abierta en el brazo sur de crucero de la iglesia, que él ya habría de percibir como antigua, con su dintel y sus dados tapizados con una suerte de transposición a piedra de un paño decorado con el

2. E. González Crespo y M. del C. León-Sotelo Casado, “Notas para el itinerario de Alfonso XI en el período de 1344 a 1350”, *En la España Medieval*, 8 (1986), pp. 575-590, esp. pp. 579-580 indican que el rey estuvo en Burgos en esas fechas, en las que dictó las bases para el Regimiento de la ciudad e hizo importantes concesiones al cabildo de la catedral. Aunque la idea de construir una nueva sala capitular había sido de Gonzalo de Hinojosa que precedió en la sede a don García, quien había ordenado su construcción en 1316, diversos problemas frenaron el comienzo de la obra que debió realizarse entre 1336 y 1345. Sobre el documento fundacional véase la nota siguiente. El más antiguo testimonio de que la sala capitular ya estuviera terminada data de 1354 cuando se reunió en ella el cabildo -“ayuntados en el Cabildo nuevo que es en la claustra nueva”-. Pasaría a conocerse como capilla de Santa Catalina más tarde, a raíz de la fundación en ella de un altar dedicado a la santa, y el testimonio más antiguo de esta nueva advocación data de 1374, véase M. Martínez Sanz, *Historia del templo catedral de Burgos escrita con arreglo a documentos de su archivo*, Burgos, 1997 (Burgos, 1866), pp. 141-146, y 296-298. La construcción de la capilla debe datarse entre 1336 y 1354, pero las relaciones del programa escultórico de la capilla, con la de la capilla contigua y ligeramente posterior, la capilla del canciller del rey Juan Estébanez de Castellanos que murió en 1251 inducen a pensar que a mediados de los cuarenta la sala capitular debía estar terminada. Sobre Juan Estébanez y su capilla véase *infra*. Las relaciones formales del planteamiento y de la magnífica bóveda de estrella que la cubre y la de la capilla Barbazana de la catedral de Pamplona pueden ofrecer un nuevo argumento para fijar su datación. La actividad edilicia del obispo don García se extendió también a la construcción de la capilla de Santa Marina abierta en el muro sur del transepto sur de la catedral, a la que hace referencia un documento de 1346 que indica que había edificado “*agora de nuebo*” y en la que ordenó ser enterrado, véase Martínez Sanz, *Historia del templo catedral de Burgos*, p. 276 y H. Karge, *La Arquitectura del siglo XIII en Francia y España*, Valladolid, Junta de Castilla y León, 1995 (Berlín, 1989), p. 61.

3. En 1316 don Gonzalo de Hinojosa decidió construir una nueva sala capitular en el nuevo claustro. El documento indica las razones que le llevaron a ello “por muchos embargos que el Dean é el Cabildo de nuestra iglesia reciben á las vegadas en la capiella de Sant Paulo do suelen facer Cabildo, á las veces por el Rey é por la Reyna é por los Infantes cuando vienen y posan...et porque aquel logar do aquellas casas son cumple mucho para Cabildo é para enterramientos que son mucho mester”. Dona cuatrocientos cincuenta maravedies “de la moneda de la guerra” para que se construya. Pero la voluntad de don Gonzalo no debió cumplirse de inmediato debido a la envergadura del proyecto, que no se limitaba a la construcción de la sala capitular sino también a reorganizar el trazado urbanístico, haciendo “...una cal por dó puedan passar del Varrío de parte de la llana, á la cal que va al mercado”. Dos años antes de morir, en 1325, todavía ordenaba el derribo de las casas que tenía en préstamo el canónigo maestre Ricardo, que se debía resistir empecinadamente a devolverlas. M. Martínez Sanz, *Historia del templo catedral de Burgos*, pp. 296-298.

cuartelado de Castilla y León –sus propias armas y las de su reino, su territorio-, y al embocar la panda norte dirigiría su mirada hacia las efigies de sus ancestros. A la izquierda, a cierta altura y sobre sendas peanas, habría de ver a sus tatarabuelos, el tan admirado entonces Fernando III y su primera esposa Beatriz de Suavia⁴. Su antepasado ofrecía tiernamente el anillo de compromiso a su prometida, y el cachorro colocado a sus pies habría de ser percibido por entonces como otro ejemplo del intercambio de regalos de los futuros esposos, pues cachorrillos llevaban en sus manos enamorados y enamoradas en las manufacturas parisinas de marfil –cajas, peines, valvas de espejos- que circulaban entonces por las cortes europeas⁵. Al dirigir su mirada hacia la derecha habría de contemplar, arracimados en el pilar del ángulo, a sendas parejas de jóvenes coronados que conversan entre sí, quizá parientes de los prometidos que asistieron al compromiso. El monarca habría de sentirse parte de la última cosecha de aquellos fértiles amores entre un castellano y una alemana.

Don Alfonso mantenía una buena relación con el obispo de la ciudad que era *caput Castellae* y ya había visto estas efigies en otras ocasiones⁶. Entre ellas, en 1322, cuando se había coronado en la insólita ceremonia en el monasterio de Las Huelgas de Burgos, oficiada, entre otros, por el propio García de Torres⁷; y en 1334, cuando el prelado bautizó al primogénito legítimo en la catedral. También entonces habría visto las efigies de los prelados en la panda norte, y ahora asumiría, de nuevo, la estrecha relación con la monarquía que el obispado burgalés proclamaba y reclamaba con aquellas imágenes.

Abandonando la panda norte volvería a encontrar sus señales forrando las jambas y el dintel de la portada de la nueva sala capitular, armas que de nuevo vinculaban a la monarquía con el recinto, y, pasando figuradamente bajo un dosel con sus propias armas de nuevo –labrado en el intradós del dintel, habría de sorprenderse al contemplar en eje con la puerta, en el muro oriental

4. Para el programa decorativo del claustro de Burgos véase R. Abbeg, *Königs- und Bishofsmonumente. Die Skulpturen des 13. Jahrhunderts im Kreuzgang der Kathedrale von Burgos*, Zürich, Zurich Interpublishers, 1999; e idem, "'O quam beata tempora ista....' Une mise en scène retrospective: les monuments des rois et des évêques dans le cloître de la cathédrale de Burgos", *Der mittelalterliche Kreuzgang. The medieval Cloister. Le cloître au Moyen Age. Architektur, Funktion und Programm*, P. K. Klein ed., Regensburg, 2004, pp. 333-352.

5. M. Camille, *The medieval Art of love. Objects an subjects of Desire*, London, Laurence King, 1998, p. 102.

6. Entre las relaciones económicas entre monarquía y estado Nieto Soria individualiza un tipo "de compensación peculiar para los servicios otorgados por los obispos", que, aunque a su juicio, benefició a la mayor parte de los episcopados del reino, entre ellos también se encuentra el obispo García al que en 1334 autoriza para reservarse la mitad del servicio que se está recaudando sobre sus vasallos, véase J. M. Nieto Soria, *Iglesia y poder real en Castilla. El episcopado. 1250-1350*, Madrid, Universidad Complutense, 1988, p. 137. J. Sánchez-Arcilla Bernal, *Alfonso XI, 1312-1350*, Palencia, 1995.

7. Sobre la Coronación de Alfonso XI véase P. Linehan, "Ideología y Liturgia en el reinado de Alfonso XI de Castilla", en *Génesis medieval del Estado Moderno: Castilla y Navarra (1250-1370)* A. Rucquoi ed., Valladolid, 1987, pp. 229-244; idem. "The Politics of Piety: Asepts of the Castilian Monarchy from Alfonso X to Alfonso XI", *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* IX/3 (1985), pp. 385-404; e idem, en "Alfonso XI of Castile and the Arm of Santiago (with a Note on the Pope's foot)", *Miscellanea D. Maffei dicata*, A. garcía y García y p. Weimar, eds., Frankfurt, 1995, pp. 121-146 reed. en *The Processes of Politics and the Rule of the Law. Studies in Iberian Kingdoms and Papal Rome in the Middle Ages*, Aldershot, 2002, pp. 121-146.

del recinto, dos mensulones ricamente labrados en los que reconocería a los protagonistas de otra historia de amor seminal, y que habrían de transportarlo a tiempos más remotos, no a los orígenes de su estirpe, de su genealogía carnal, sino al mítico origen genealógico de su corona –la corona de Castilla– sobre una Hispania cristianizada, un Hispania cristianizada por amor, como fruto del amor entre el rey Flores de Almería y su amada Blancaflor⁸. A la izquierda, y quizá con una policromía de una paleta más limitada –y más brillante– que la que hoy ofrecen los repintes barrocos, contemplaría a un joven caballero practicando la caza como un ejercicio propio de su condición caballeresca, tocado con una guirnalda de flores, un signo, en el lenguaje visual medieval, de su condición de enamorado (Fig. 1)⁹. Y a la derecha se encontraría con la afligida y suplicante mirada de una dama, coronada, sosteniendo una vara de flores en la mano –flores que en la policromía original debieron ser blancas–, flanqueada en los laterales del mensulón por dos caballeros dispuestos a librar singular combate, a juzgar por su disposición, para reparar alguna afrenta o reivindicar su honor (Fig. 2).

Es más que probable que el rey conociese la historia de Flores y Blancaflor, y pudiese por tanto reconocer en esta y otras imágenes de la capilla una alusión a su historia. Entre los libros de la cámara regia se encontraba la *Gran Conquista de Ultramar* (ca. 1293) en la que se interpolaban, encadenados, los relatos resumidos de Flores y Blancaflor, la historia de su hija Berta la del pie grande y la de su nieto, Carlomagno¹⁰, interpolación que se explica si la que actualmente Francisco Bautista califica como *Crónica carolingia* redactada en la segunda mitad del siglo XIV estuviese compuesta por material más antiguo que hubo de guardarse también en la cámara regia¹¹. Es más, también es posible que la versión de la historia que fue formulada en imágenes en la sala capitular fuese conocida por el obispo o su entorno, habida cuenta las estrechas relaciones que aquél mantenía con la casa del rey –había sido canciller de la infanta Leonor hasta que ésta se casó con el futuro monarca aragonés– pero también pudo estar familiarizado con la historia por otros canales que quizá transmitían otras versiones del relato ya que cuando el Arcipreste de Hita en el *Libro del Buen Amor*, escrito en la misma década de los cuarenta, utiliza a Blancaflor y a Tristán como ejemplos de fidelidad –“ca nunca fue tal leal Blancaflor a Flores, nin es agora Tristan a sus amores”– daba por sentado que su audiencia conocía los pormenores de la historia.

La historia de Flores y Blancaflor es básicamente un relato de amor y conversión. A grandes rasgos puede decirse que narra las aventuras de dos jóvenes, él Flores, hijo de Felix, el rey moro

8. Son imágenes que podría ser “leídas” a niveles distintos, como simples escenas cortesanas, como han hecho hasta la fecha los historiadores del arte que se han ocupado de ella (Véase Yarza Luaces, “El arte burgalés”, *passim*), pero quien conociese la Historia de Flores y Blancaflor podría fácilmente identificar en ellas algunos de sus episodios o a sus protagonistas.

9. M. Camille, *The medieval Art of Love*, *passim*.

10. L. Cooper ed., *La gran conquista de Ultramar*, Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1979; y F. Bautista, “La composición de la Gran conquista de Ultramar”, *Revista de Literatura Medieval*, 17 (2005), pp. 37-41. Sobre las ilustraciones de la obra véase F. Gutiérrez Baños, *Las empresas artísticas en tiempos de Sancho IV*, Valladolid, Junta de Castilla y León, 1998.

11. Véanse notas 14 y 15.

de Almería, y ella Blancaflor, hija de una condesa cristiana apresada cuando iba en peregrinación a Santiago. Ambos jóvenes nacen el mismo día, el día de Pascua Florida, de ahí que reciban los nombres de Flores y Blancaflor. Se crían y crecen juntos creciendo al tiempo entre ellos un gran amor. Los padres de Flores, temiendo que ese amor desembocase en un matrimonio poco conveniente para su hijo, deciden separar a los enamorados, y tras fallar con diversas argucias –entre ellas acusar falsamente a la doncella de intentar envenenar al rey-, terminarán por vender a la cristiana como esclava, quien acabará en el harén del rey de Babilonia, situado en una torre firmemente guardada. Flores partirá en su busca y logrará con subterfugios –escondido en un cesto de flores- alcanzar su amor, pero los amantes serán sorprendidos por el sultán, quien, a pesar de su intención inicial de acabar con sus vidas, terminará, asesorado por sus consejeros, por otorgarles su perdón. Felices, convertido Flores al cristianismo, se casarán, acabarán reinando en España, y todo sus súbditos fueron obligados a convertirse al cristianismo.

Para poder analizar el discurso que sobre la conversión y la identidad castellana se desplegaba en la sala capitular, y en la que el monarca podía ver reflejados sus sueños en un relato situado en un pasado legendario se hace necesario recordar las diversas reencarnaciones literarias y visuales que el relato conoció en la edad Media y que presentan muy diferente tono y objetivos. El relato de Flores y Blancaflor, en todas sus versiones, como advirtió Patricia Grieve es especialmente proclive a la transformación, es un material proteico, que al ser contado, vuelto a contar, y vertido por escrito con diferentes intenciones, se caracteriza por su flexibilidad genérica: las diferentes versiones oscilan entre el mero romance, la hagiografía cortés y el relato cronístico¹². A pesar de que tradicionalmente se suponía que la versión más antigua debió ser una redacción francesa de entre 1147 y 1150, *Li Conte de Floire et Blancheflor*, la conocida como “versión aristocrática”, una versión clerical que insiste en la educación clásica de los héroes, y que ha sido calificada de “hagiografía cortesana” por el marcado acento en la historia de la conversión, Patricia Grieve ha puesto recientemente en duda su papel seminal en la tradición, pues una versión hispana vinculada a la literatura cronística relativa a la historia de los musulmanes en España podría haber sido anterior, habida cuenta, además, el parentesco entre el relato y el cuento de Nima y Num en las Mil y Una Noches. En cualquier caso *Li Conte*, fue rápidamente traducido a otras lenguas pues a finales del siglo XII se redactó otra versión en el valle del Mosa, de ha llegado fragmentada; en la primera mitad del siglo XIII Conrad Fleck realizó una versión muy ampliada en alto alemán; hacia mediados de siglo Diederick de Assende la tradujo al holandés; y por esta misma época se tradujo al inglés medio; y antes incluso al noruego antiguo. A principios del XIV se vertió al italiano y el relato es la trama que después reelaborará Boccaccio en su *Il Filocolo*. En lengua francesa, y de fecha temprana se redactó también el *Roman de Floire et Blancheflor*, que interpola episodios

12. P. Grieve, *Floire & Blancheflor and the European Romance*, Cambridge, Cambridge University Press, 1997. Un interesante análisis de la idea de conversión en esta tradición en S. Kinoshita, *Medieval Boundaries, Rethinking Difference in Old French Literature*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, pp. 73-104.

distintos, y que es entendido como "la versión popular", que constituye básicamente un relato de amores y aventuras¹³.

Como ya se ha advertido, las distintas versiones pertenecen, además, a géneros literarios distintos, y en el caso de las versiones españolas, también se distinguen entre una tradición cronística –la *Cronica de Flores y Blancaflor*– que, a pesar de las propuestas de Francisco Bautista¹⁴, Nieves Baranda, Diego Catalán o Patricia Grieve consideran obra de Sujulberto o Julberto, quien habría vertido de una obra árabe anterior y adaptado a una ideología cristiana la *Grande historia de los reyes de África* en tiempos de Sancho IV (1284-1395) y de ahí que el relato de Flores y Blancaflor, que aparece encadenado con la historia de sus hija Berta la del pie grande y de su nieto, Carlomagno, aparezcan interpoladas también en la *Gran Conquista de Ultramar*¹⁵. La Crónica, por su mera identidad, intenta incluir la historia de Flores y Blancaflor en la categoría universal de historia, y más en concreto de Historia de España, pero presenta la versión cristiana de la historia, que subordina el verdadero relato de los reyes moros a un relato de estos reinos, como pre-cristianos, más que como pertenecientes a otra religión, como los ancestros de la Hispania cristiana, con la intención de construir una identidad nacional.

Por otro lado, la versión romanceada debió circular por territorio castellano mucho antes de que el *Romance de Flores y Blancaflor* fuese impreso en 1512¹⁶, romance que mantiene estrechas relaciones con el *roman* francés, que pudo haber conocido redacciones castellanas anteriores –como el ciclo que pretendo analizar parece demostrar-. Las diferencias genéricas entre las diferentes redacciones del relato implican también la diferencia en la inclusión o no de ciertos motivos, o en el menor o mayor desarrollo de algunos de ellos. Así, por ejemplo, el episodio judicial en el que los consejeros convencen al sultán de Babilonia de que perdonen la vida a los amantes adquiere especial desarrollo tanto en la *Crónica* como en *Il Filócolo*, pero en la primera se omite el relato de cómo el rey Félix, el padre del protagonista, culpó a Blancaflor de haber intentado asesinarle con una gallina envenenada y cómo Flores defendió en justa lid el honor de su amada –episodios recogidos en el *roman* o en *Il Filócolo*–.

13. Para una pormenorizado inventario de la trasmisión textual de la historia véase el primero de los capítulos de Grieve, *Floire & Blancheflor*.

14. F. Bautista, *La materia de Francia en la literatura medieval española: la Crónica carolingia*, San Millán de la Cogolla, SEMYR, 2008 presenta una magnífica edición del texto y un amplio estudio crítico con abundante bibliografía sobre la complicada trama de la transmisión del texto. Véase también del mismo autor F. Bautista, "Crónica carolingia (olim Crónica Fragmentaria)", *Revista de Literatura Medieval*, XVI (2004), pp. 279-294. Con todo, discrepo de la adscripción cronológica que este autor atribuye a la que prefiero seguir llamando *Crónica fragmentaria*.

15. N. Baranda, "Los problemas de la historia medieval de Flores y Blancaflor", *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, nº 10, (1991/92), pp. 21-39. Compárense la opinión del autor citado en la nota anterior con las de este artículo que resume, además la de Diego Catalán. Véase también la opinión de Patricia Grieve en la obra citada en la nota 12.

16. *Flores y Blancaflor. Una historia anónima medieval*, Seve Calleja ed., Madrid, Miraguano, 1997. Grieve supone que debió conocer redacciones castellanas distintas, porque a pesar de su estrecha dependencia del *roman* francés, también muestra particularidades hispanas

Frente a las numerosas versiones literarias de la historia, son limitadas las versiones figurativas del relato o sus alusiones visuales, y, en general, tardías, datando, todos ellos en el tercer tercio del siglo XIV, o ya de siglo XV. Una arqueta de marfil procedente del norte de Francia o de Flandes hoy custodiada en el Toledo (Ohio) Museum of Art que despliega el relato en treinta y dos escenas parece reflejar la versión romanceada¹⁷. Frente a la generosidad visual de la arqueta, quizá un único testimonio de una tradición perdida, los manuscritos ilustrados de las versiones francesas son ya no sólo escasos. Únicamente he podido rastrear uno (Paris, Bibliothèque Nationale, Ms Français 1447, fols. 1r-20v) que resume el relato con una imagen de apertura en el fol. 1b, en la que, a modo de *set piece* muestra como la madre de Blanchefleur es conducida ante el rey Fines¹⁸. Habrá que esperar a ediciones ya más tardías, del siglo XV, de *Il Filócolo* para encontrar un corpus figurativo de muy diferente naturaleza que, en ocasiones, alcanza un amplio despliegue narrativo. También en este ámbito, ocasionalmente, pervive la estrategia narrativa de "imagen de apertura" común no sólo al ejemplar francés citado sino también a muchos otros *roman* ilustrados del siglo XIV, como demuestra un ejemplar véneto de mediados del siglo XV - Città del Vaticano, Biblioteca Apostólica vaticana, ms. Chigi L. VI. 223- Vch, fol 1r-, con una única imagen de los amantes en un jardín florido¹⁹. Sin embargo, paralelamente, se diseñaron extensos programas figurativos con abundantes escenas, todos ellos diferentes y que, por la selección de sus escenas, sus respectivas *mise -en- scène*, las omisiones o las ampliaciones con respecto al relato presentan discursos visuales de distinta naturaleza. Ello sucede en un manuscrito véneto - Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, ms. It. X.31-²⁰; en otro, ilustrado en Trevignano en 1462 - Milano, Biblioteca Ambrosiana, ms C 199 ²¹; y en un tercero de origen lombardo fechado a mediados del siglo XV (Kassel, Landesbibliothek und Murhardshe Bibliothek der Stadt Kassel ms 2 Poet.), sin duda el más rico y original de todos ellos²². A este elenco habría que sumar, más tarde, los ciclos figurativos de los primeros ejemplares impresos de las distintas versiones del relato, que pudieron, en parte, estar basados en ciclos miniados anteriores perdidos

17. R. R. Randall, jr., "Popular Romances Carved in Ivory", en *Images in Ivory. Precious Objects of the Gothic Age*, P. Barnet ed., Princeton, Princeton University Press, 1997, pp. 63-79, esp. p. 79 nota 4.

18. Está datado en el catálogo de la Biblioteca como de finales del siglo XIII o comienzos del XIV, y la imagen se atribuye al Maestro de Meliacin y sus colaboradores.

19. "L'area toscana e centro-meridionale. I codici", a cura de S. Marcon, *Boccaccio visualizzato. Narrare per parole e per immagini fra Medioevo e Rinascimento*, a cura di V. Branca, vol. II, *Opere d'arte d'origine italiana*, Torino, Einaudi, 1999, pp. 53-153, esp. pp. 141-142.

20. "L'area veneta e i suoi riflessi nella padania orientale. I codici", a cura de S. Marcon, *Boccaccio visualizzato. Narrare per parole e per immagini fra Medioevo e Rinascimento*, a cura di V. Branca, vol. II, *Opere d'arte d'origine italiana*, Torino, Einaudi, 1999, pp. 277-307, esp. pp. 253-254.

21. "L'area veneta", pp. 277-307.

22. "L'area lombarda e padana occidentale. I codici", a cura de S. Marcon, *Boccaccio visualizzato. Narrare per parole e per immagini fra Medioevo e Rinascimento*, a cura di V. Branca, vol. II, *Opere d'arte d'origine italiana*, Torino, Einaudi, 1999, pp. 239-279, esp. 360-375

Además de las cajas y del ámbito librario, recientemente Cynthia Robinson ha llamado la atención sobre las pinturas de las bóvedas de la conocida como "Sala de la Justicia" de la Alambra, leyendo en las escenas "cortesanas" con que se decoran, en la que personajes vestidos con indumentaria propia de las cortes cristianas se funden con otros de indumentaria oriental, posibles alusiones a los ciclos de Tristán e Isolda y Flores y Blancaflor en un espacio que, como recientemente ha propuesto Juan Carlos Ruíz Souza podría haber funcionado, en realidad, como una madrasa, un espacio para la enseñanza de la teología y de la ley islámicas, un espacio de lectura especialmente apropiado para el particular acento de la versión visual granadina en las discusiones legales sobre la conveniencia o no de que el emir libere finalmente a los amantes²³. La argumentada demostración de Cynthia Robinson de la presencia figurada de la historia en la Alhambra de la segunda mitad del siglo XIV incorporaba un temprano ejemplar al corpus visual relacionado con la historia, en la península, y perfilaba su caracterización como "relato fronterizo" o multicultural, por su presencia en el complejo palaciego del sultán de Granada²⁴.

Del mismo modo que las versiones figurativas del relato difieren entre sí, y, en el caso de la arqueta de marfil o de los techos de la Alambra se individualizan como alusiones independientes de un texto prefijado –al igual que sucede con las arquetas de marfil, los ciclos murales, los tapices, las colchas o las baldosas alusivas a los romances artúricos⁻²⁵, las imágenes de los mensulones de la sala capitular burgalesa no se ajustan a ninguna de las versiones castellanas del relato que se han conservado. Es más, aunque en principio parecería difícil definir el conjunto como un ciclo narrativo *strictu sensu*, sin embargo los escultores parecen haber experimentado estrategias narrativas diferentes en cada uno de los soportes para conformar en última instancia un relato visual. Y, como intentaré demostrar, esta versión específica parece fundir elementos propios de la versión romance con otros procedentes de la cronística, y el tono que adquiere, en el propio contexto de la imaginería del claustro, podría de calificarse al tiempo de hagiografía cortesana y discurso cronístico que integra el mito de una identidad hispana cristianizada en el marco de una ideología sobre el poder del amor en la experiencia de la conversión.

23. C. Robinson, "Arthur in the Alambra? Narrative and Nsrid Courtly Self-Fashioning in the Hall Of Justice Ceiling Paintings", *Medieval Encounters* 14 (2008), pp. 164-198. Sobre la función de la Sala de la Justicia como madrasa Juan Carlos Ruiz Souza, "El Palacio de los leones en la Al-Alhambra: ¿Madrasa, zawiya y tumba de Muhammad V? Estudio para un debate", *Al-Qantara* 22 (2001), pp. 77-120

24. C. Robinson, *Medieval Andalusian courtly culture in the Mediterranean : Hadith Bayad wa Riyad*, London, New York, 2007. Véase el capítulo IV para una reflexión sobre este tipo de "relato fronterizo".

25. Nota sobre el corpus de imágenes relacionados con las leyendas artúricas véase la obra ya clásica de R.S. Loomis R. S. y L. H. Loomis, *Arthurian Legends in Medieval Art*, London, , 1938. Una revisión más actualizada en A. Stones, "Arthurian Art since Loomis", in *Arturus Rex, II: Acta Conventus Lovaniensis 1987*, ed. W.van Hoecke, G. Tournoy y W. Verbeke, Leuven, Leuven University Press, 1991, pp. 21-87. Para un análisis de los manuscritos de Chretien de Troyes véase S. Hindman, *Sealed in parchment. Re-reading of knighthood in the illuminated manuscripts of Chrétien de Troyes*, Chicago, 1994; y *Les Manuscrits de Chrétien de Troyes. The Manuscripts of Chrétien de Troyes*, K.Busby, T. Nixon, A. Stones and L. Walters (eds)., 2 vols., Amsterdam, Rodopi, 1993. Un interesante análisis teórico sobre el funcionamiento interno de las imágenes en los ciclos narrativos o en las alusiones a relatos artúricos en J. A. Rushing, *Images of Adventure. Iwain in the visual Arts*, Philadelphia, 1995.

Es posible rescatar la identidad de los dos jóvenes que presiden los mensulones del muro oriental, el principal de la capilla, a partir del análisis de los restantes, y, de un modo especial, si se dirige la mirada hacia occidente, para, retrotrayéndose en el tiempo, encontrar los episodios de la infancia y del amor progresivo de los protagonistas en los dos mensulones que flanquean la portada, para los que se conocen paralelos en otras versiones figurativas de la historia de Flores y Blancaflor. A pesar de la versatilidad de los relatos literarios y visuales, pueden rastrearse en ellos ciertas constantes que permiten reconocer en los relieves burgaleses un ejemplo más de la serie. Las imágenes más características y que se repiten con mayor frecuencia en los ciclos figurativos, son aquellas que aluden al precoz enamoramiento de los jóvenes, que, nacidos el mismo día, y criados –según la crónica hispana (y otros relatos)- con la misma leche cristiana de la condesa, acompañaron sus primeros estudios con su temprana inclinación amorosa; y las que, sujetándose a un topos visual muy común presentan a la pareja en un jardín florido, hablándose o intercambiando miradas y regalos. Así, en *Il Filocolo* véneto de la Biblioteca Marciana (fol. 15) unos jovencísimos Florio y Biancafiore, aparecen en un interior, ambos con sendos libros en su regazo, sosteniendo él una pequeña figura de Eros, que resume el poder ejercido por el dios para desviarlos de sus deberes escolares²⁶. También en la obra de Bocaccio realizada en Lombardía y conservada en Kassel (fol. 32) un Cupido, con un extraño sombrero bajo una corona, abraza a unos jovencitos Florio y Biancafiore, que llevan cada uno su libro bajo el brazo. El ejemplo más asombroso lo presenta el manuscrito de Trevignano conservado en la Biblioteca Ambrosiana de Milán (f. 2r), en el que los dos niños recién nacidos, enfajados, se miran tiernamente. Es más, no sólo en los ciclos de *Il Filocolo* se alude visualmente al temprano amor de la pareja. También una escena alusiva a esa feliz infancia almeriense ha sido reconocida también por Cynthia Robinson en la una de las bóvedas granadinas. Allí los dos niños juegan en el jardín de un castillo a cuyas ventanas se asoman los padres para contemplar la despreocupada felicidad infantil.

En Burgos, el magistral escultor supo acompañar a la estructura del mensulón las etapas progresivas del crecimiento y posterior enamoramiento de los protagonistas. En el lado sur, el niño Flores, ataviado con túnica y manto, sosteniendo un libro abierto en sus manos, se aplica en el estudio (Fig. 3). En el lado norte, a pesar de la mutilación del relieve puede reconocerse a la niña Blancaflor, con un personaje femenino adulto, quizá su madre, quien parece proporcionarle un consejo (Fig. 4). En el frente del mensulón el joven Flores ya adulto y barbado, vestido siguiendo las convenciones de la moda occidental, y escoltado por un consejero (Gandifer?) o su maestro (Garsión?) parece ofrecer un regalo a la doncella, quien en sus manos sostiene un perrito, que ejemplifica uno de los tópicos en el lenguaje visual del amor, el intercambio de regalos. Diversas escenas de intercambios de regalos en el escenario de un jardín se repiten en la arqueta de marfil del Museo de Toledo (Ohio) y baste recordar en este sentido, que la imagen se presentaba como imagen de apertura que resume el relato en el manuscrito véneto de la Biblioteca Vaticana.

26. Sobre Cupido en la Edad Media, véase el estudio clásico de E. Panofsky, 'Blind Cupid', en *Studies in Iconology, Studies in Iconology*, Princeton, 1939, pp. 95 y ss.

Con todo, la solución burgalesa sorprende por su relación con las ilustraciones tardías de *Il Filócolo*. En el mensulón frontero un Cupido, “don Amor” como diría el Arcipreste, que extrañamente presenta cuartos traseros animales, pero al que se reconoce por sus alas y su arco, se dispone a disparar su saeta hacia los amantes (Fig. 6). La estrategia visual es asombrosa. Quien traspasase el umbral de la puerta habría de hacerlo bajo las certeras flechas del dios, integrándose figuradamente en el proceso de enamoramiento, un enamoramiento que habría de traer consigo un cambio de identidad, un complejo proceso de peregrinación física y espiritual hasta alcanzar la conversión final.

El relato de los mensulones occidentales permite, entonces, reconocer a sus protagonistas en la pareja oriental, que podrían calificarse de “imágenes de presentación”, porque efectivamente presentan a los protagonistas, pero al tiempo se integran en la secuencia narrativa, porque en su formulación visual se alude a la trágica separación de los amantes (Figs. 1 y 2). Aunque Flores aparece tocado con una corona florida por su condición de enamorado, el atributo funciona a otro nivel como trasunto visual de su propio nombre; como funciona la flor que la dama lleva en la mano, si, como supongo, en la policromía original, la azucena era blanca. Es más, el duelo entre los caballeros que flanquean a la dama podría ajustarse al pasaje incluido en la versión romance, en *Il Filócolo*, pero no en la versión cronística, en la que Flores, oculto bajo un disfraz, defiende el honor de la dama y mata al senescal, cuando es acusada de intentar envenenar al rey Fines, el rey moro de Almería. No faltan tampoco paralelos para esta imagen en las versiones figurativas: en el *Filócolo* de Kassel el duelo ocupa el espacio de las dos columnas de texto, y se desarrolla en varias secuencias, y en las ilustraciones del romance castellano impreso una única escena sitúa la justa en una suerte de anfiteatro desde cuyas gradas preside el conjunto el rey Fines. El episodio es importante en el conjunto de la trama, porque, a pesar de que el honor Blancaflor fue restituido, inmediatamente después, los padres de Flores deciden vender a la doncella como esclava para lograr la separación de los amantes; y a esta separación física parece aludir el diseño del conjunto y la actitud de los protagonistas. Si en el mensulón occidental compartían soporte físico, intercambiaban regalos y miradas, en la pareja de mensulones orientales cada uno de los protagonistas preside un relieve independiente; Blancaflor dirige su implorante mirada al espectador, y Flores es representado de perfil y cabalgando hacia el norte, alejándose física y figuradamente de la dama. El conjunto, por lo tanto funciona a un nivel como imagen de presentación de la historia, pero también como episodio intrínseco de la historia.

Y la “estoria” prosigue en el mensulón del muro sur en el que los amantes vuelven a reunirse físicamente, a compartir soporte, y a intercambiar tiernas miradas y regalos. Allí, Blancaflor, prolépticamente coronada como reina (Fig. 7), dialoga tiernamente con Flores, quien aparece con un tocado que cabría calificar de “oriental”, si se tienen en cuenta los paralelos que ofrece la miniatura alfonsí. Para él se encuentran paralelos tanto en el *Libro de Axedrez, Juegos e Dados* como en las versiones figurativas de las *Cantigas de Santa María*. Así por ejemplo en el primer volumen del *Codice de las Historias* el sultán y los súbditos de “Tortosa d’Ultramar” de la cantiga 165 muestran el mismo tipo de tocado, formado por dos telas diferentes, anudadas de tal manera que un pliegue se dobla en la parte delantera, sobre la frente, dejando un tira suelta de lado, que acompaña la larga

cabellera. Con una variante de este tipo de tocado se cubre el malvado caballero de Alejandría que quiso redimirse al llegar a viejo de la cantiga 155, quien además, viste una túnica abotonada²⁷.

La indumentaria “oriental” de Flores sitúa geográficamente el episodio en una topografía imaginaria “oriental”, rasgo que parece subrayar el hecho de que Blancaflor, en lugar de recibir como regalo amoroso de su amado, un perrito, sostenga en su regazo un cachorro de león. Es más, a pesar de las mutilaciones, puede reconocerse que en la escena se produce un intercambio de regalos, ya que la cabeza de un perrito se reconoce sobre el pecho de Flores. De Almería, en donde se situaba la acción desplegada visualmente en los mensulones orientales y occidentales, en el mensulón sur los protagonistas se habrían desplazado a oriente, a Babilonia, como señalan los textos, el término utilizado en la Edad Media para designar El Cairo.

La escena final del relato se sitúa en el mensulón frontero (Fig. 8), donde, de vuelta en Almería, convertido al cristianismo y coronado rey tras la muerte de su padre, Flores recibe el homenaje de los restantes “moros” de la península, caracterizados, en este caso, de forma negativa. La imagen final, “orientada” quizá no casualmente hacia el norte, el lugar donde se sitúa la iglesia²⁸, supone el triunfo de la fe cristiana sobre la península, un triunfo derivado de la profunda crisis de conversión de Flores –simbolizada en los episodios de caza de un león que funcionan como un subtema del relato en la sala capitular- obtenida gracias al amor.

La versión figurativa de la historia de Flores y Blancaflor en la capilla burgalesa, a pesar de incluir episodios ausentes en la *Crónica* y presentes en el *Romance* –como el duelo por el honor de la protagonista- podría calificarse de cronístico, pues presenta el sueño de un pasado hispano cristianizado. Es un inequívoco programa político expresado en clave de romance, que oculta una estrategia de conversión. Muestra el sueño de una Hispania cristianizada que pudo despertarse tras la victoria del Salado, y del mismo modo que en la *Crónica de Alfonso XI*, o en el *Poema de Alfonso XI* se relata la batalla en términos providenciales, también el relato amoroso que desencadena la legendaria conversión de una Hispania musulmana en época temprana es entendida en clave providencial, como parte de los grandes planes divinos, pues el relato presenta fundamentalmente los historia de la conversión de Flores gracias al amor de Blancaflor.

No es este el momento de profundizar sobre la clave cronística de esta versión sino sobre la caracterización de identidades religiosas en este relato visual fronterizo, que puede deslizarse en uno u otro sentido. Y en la caracterización de identidades la indumentaria, el vestidos, y la

27. Sobre las versiones figurativas de los Códices de la Historias véase J. Yarza Luaces, “Reflexiones sobre la iluminación de las Cantigas”, en *Metropolis Totius Hispaniae. 750 Aniversario de la incorporación de Sevilla a la Corona castellana. Catálogo de la Exposición*, Sevilla, Diputación de Sevilla, 1998, pp. 163-179; J. Yarza Luaces, “Historias milagrosas de la Virgen en el arte del siglo XIII”, *Lambard*, XV (2002/2003), pp. 205-246; R. Sánchez Ameijeiras, “Imaxes e teoría das imaxes nas Cantigas de Santa María”, en E. Fidalgo, *As Cantigas de Santa María*, Vigo, 2002, pp. 245-330; y A. Domínguez Rodríguez, y P. Treviño Gajardo, *Las Cantigas de Santa María. Formas e imágenes*, Madrid, Ab y N Ediciones, 2007. Sobre el *Libro de Axedrez...*, véase *Libro de Axedrez, Dados e Tablas*, ed. Facsímil, volumen de estudios de P.García Morencos, Madrid, Patrimonio Nacional, 1987.

28. El “sentido del lugar” es una suerte de protocolo que parece regir no sólo exclusivamente los claustros benedictinos o agustinos en época románica, sino también los claustros góticos.

fisionomía parecen jugar un papel especialmente importante. Así, los musulmanes peninsulares aparecen caracterizados racialmente y culturalmente de distinta manera atendiendo a su credo. Todos los reyes moros que rinden homenaje al monarca en la última escena se cubren con un tipo de turbante especial, carente de la banda que cae hacia el lado, un turbante similar a los de los benimerines derrotados en la batalla de El Salado. El pasado se hacía presente. Es más, aquel que, en actitud de homenaje, besa la mano al cristiano rey Flores muestra el pelo rizado, la nariz chata y los labios gruesos con que, como ha señalado Jeffrey Cohen una larga tradición literaria y visual cristiana había hecho corresponder "la deformidad corporal" con la "desviación espiritual" de los musulmanes²⁹.

Otro tópico recurrente en esta tradición, aquel que suele presenta la otridad musulmana como fundamentalmente masculina, se hace visible al incluir entre el grupo de los rendidos vasallos y futuros cristianos a una mujer armada con una espada. Se presenta la visión de una mujer "masculinizada" –su indumentaria en nada se diferencia de la de los restantes musulmanes- y como ellos lleva una espada como indicio de sus capacidades guerreras. Esta diferenciación estereotipada no deja de ser una construcción cultural visual, pues es sabido que la nobleza cristiana utilizaba a menudo prendas árabes –³⁰.

A nuestros ojos, pero también ante los ojos de los franceses autores de las versiones romances estos tópicos literarios y visuales eran considerados "orientales", pues la geografía –y no debemos olvidar que el ciclo de Burgos es contemporáneo de los primeras experiencias cartográficas "científicas" y no simbólicas- , fue, desde sus inicios, una disciplina fuertemente ideologizada. Pero la geografía identitaria no puede tampoco ser fija. Se desplaza al deslazarse la voz del autor, o, su equivalente en este caso, el mentor o los mentores del programa iconográfico. Un relato que en el norte era fundamentalmente oriental, en Burgos se desdibuja porque el epicentro se desplaza. Almería ya no es oriente, es el sur de una Hispania que quiere ser conquistada y convertida al cristianismo, y a la que se supone cristianizada ya con anterioridad. Oriente, en Burgos, se resume en el mensulón del reencuentro con los amantes, como indican la indumentaria y los atributos de los protagonistas, pero en Almería su caracterización y su indumentaria –y también de los "personajes secundarios" de la trama. Gaidón, Gandifer, la condesa-, dibujan un sur proclive a la cristianización, Por ello, Flores, desde niño, al igual que su maestro Garsión y su consejero Gandifer, visten del mismo modo que en la corte castellana del siglo XIV. Esta indumentaria "cristianizada" vendría justificada en el caso del protagonista por razones de peso. Flores y Blancaflor habían sido criados, amamantados por Berta la condesa cristiana, y por entonces se suponía que la le-

29. J. J. Cohen, *Medieval Identity Machines*, London, 2003, esp. 196-199.

30. Sobre el intercambio de prendas véase A. Mackay, "The ballad and the frontier in late medieval Spain", *Bulletin of Hispanic Studies* III (1976), 15-30, e idem, "Religion, Culture and Ideology", y T. Pérez Higuera, "Al-Andalus y Castilla: el arte de una larga coexistencia", en Agustín García Simón, ed., *Historia de una cultura*, 4 vols., Valladolid, 1995, II, *La singularidad de Castilla*, pp. 9-59. No sucedía lo mismo en las batallas en las que la diferenciación indumentaria evitaba los posibles peligros derivados, por decirlo en términos actuales, del "fuego amigo".

che materna no sólo proporcionaba nutrición física sino también espiritual. Pero sus consejeros, futuros conversos aparecen prolépticamente "vestidos" al modo castellano. Pero en el programa burgalés, como se ha visto, se ha querido establecer una clara diferencia entre aquellos que de buen grado habrían de ser convertidos por amor, y aquellos que hubieron de serlo por la fuerza –los que se rinden al rey Flores en la última escena-. El programa de la sala capitular proclama, entonces, el papel del amor en la conversión de Hispania en un pasado remoto, pero también en la proyección de la identidad real castellana actualizada, de la futura conversión del reino de Granada y de los habitantes de los territorios conquistados por los benimerines.

Si, como supongo Alfonso XI pudo haber contemplado la sala capitular en 1345, el monarca llegaba a Burgos como triunfador de la Batalla del Salado, a la que las crónicas asignan un lugar destacado en sus relatos, lo que confirma la importancia que, tras el largo paréntesis abierto en la Reconquista, atribuyeron los contemporáneos a la batalla (o los historiógrafos como elemento de propaganda). Poco antes habría de lograr conquistar Algeciras en 1344 tras un largo asedio, y finalmente, no dejó de soñar con lograr conquistar Granada, y habría de acometer la conquista de Gibraltar, en el curso de la cual murió de peste³¹. El monarca podría reconocerse en la imagen del rey Flores recibiendo el homenaje de sus súbditos y recordar la embajada de los benimerines, y en aquella fuerte mujer masculinizada evocaría a Axa, o Azona, hijas de Abd-el-Hassan, o a Fátima su mujer, todas ellas muertas en el Salado. Pero esos relieves habrían de consolidar sus sueños para el futuro, y en sus sueños se encontraba, también, la cristianización de Hispania³². -

Pero los ojos del monarca no habrían de ser los únicos a quien iba dirigido el discurso en piedra en la capilla de Santa Catalina, y las intenciones que estaban detrás del programa, e incluso su puesta en escena parecen tanto responder tanto a la ideología de cruzada del obispo, a quien el rey confió sus más delicadas negociaciones y que había sido canciller de la infanta Leonor³³, como al imaginario de la oligarquía cercana al rey que gobernaba la ciudad, pero que también ejercía una poderosa influencia en el gobierno de la catedral. La Hermandad de Santiago de Burgos, una hermandad cuya institución supuso "la cristalización de los caballeros no nobles como clase social", en palabras de Teófilo Ruiz³⁴, la de los *caballeros villanos* que habían participado en las victorias al lado del monarca y que, además de gobernar la ciudad, llegaron a constituir una

31. Véase T. F. Ruiz, *Las crisis medievales (1300-1474)*. Col. Historia de España VIII, Barcelona, Crítica, 2007, p. 89. *Crónica de Alfonso XI*, pp. 198, 203 y 236.

32. El panorama de una España –que no Castilla- cristianizada era evocado por el rey en la arenga que dirigió a sus tropas antes de la Batalla de El Salado, si damos crédito a las palabras de Hernán Sánchez de Valladolid en la *Crónica de Alfonso XI*.

33. P. Linehan, *History and the Historians of Medieval Spain*, Oxford, Claredon Press, 1997, p. 604.

34. T. Ruíz, "The transformation of Castilian municipalities: The case of Burgos 1248-135", *Past and Present: A Journal of Historical Studies* 77 (1977) 3-32, reimpresso en idem, *The City and the Realm: Burgos and Castile 1080-1492*, Variorum, Shagate, Aldershot, 1992.

suerte de cancillería regia en Burgos, pues muchos de ellos estaban el servicio de la administración del monarca. El Junio del mismo año de 1345 el monarca fundaba el Regimiento de Burgos, constituido exclusivamente por miembros de la Hermandad de Santiago.

Estos *caballeros villanos*, la oligarquía urbana procedentes de la actividad comercial de largo alcance. emulaban los comportamientos y las actitudes de la alta nobleza y de la corte que frecuentaban a menudo, con la intención de crearse una identidad propia, la de una élite dentro de la propia élite urbana, y del mismo modo que en el *Libro de la Cofradía de Santiago* se hicieron representar a caballo y con los emblemas heráldicos de una supuesta nobleza³⁵, pudieron estar familiarizados con las *estorias* de romances recogidos en los libros de la cámara regia y que circulaban por la corte, como también hubo de estarlo el obispo. Con todo, la vinculación del imaginario caballeresco al que responde la *estoria* de Flores y Blancaflor se acompasa especialmente con el de estos caballeros, que, tal como ordenaba el monarca en el mismo año de 1245, habría de reunirse para formar regimiento los Martes y los Jueves, bien en la torre del Puente de Santa María, bien en la catedral³⁶. El discurso romanceado y caballeresco que sobre el sueño de una legendaria identidad cristiana de una Hispania musulmana convertida presenta la primitiva sala capitular del claustro burgalés ha de entenderse también en el marco de una definición identitaria de estos caballeros villanos. La progresiva influencia de esta oligarquía urbana no sólo en el gobierno de la ciudad sino también en el de la propia catedral –miembros de las familias más influyentes ocupaban cargos importantes en el cabildo burgalés– contribuye a explicar el particular tono de esta versión visual de la historia.

Del dominio real –y físico– de este nuevo grupo social en la catedral da cuenta el hecho de que Juan Estébanez de Castellanos, perteneciente a una de estas principales familias burgalesas y que, tras ocupar el puesto de merino de Burgos en 1334, 1335 1336 y 1338, acabaría siendo el canciller del rey, hubiese construido su capilla funeraria familiar en el mismo claustro, es más, en un emplazamiento contiguo a la sala capitular, y que ésta debió ser levantada inmediatamente después que aquélla, como puede demostrar el parentesco estilístico entre las portadas de ambas. En el de la capilla del Corpus Christi el propio Juan Estébanez y su esposa aparecen efigiados en la portada emulando hábitos propios de la vieja nobleza³⁷.

35. Sobre los caballeros de Burgos véase T. Ruiz, "The transformation of Castilian municipalities", *passim*; y especialmente J. Rodríguez Velasco *Order and chivalry: knighthood and citizenship in late medieval Castile*, Philadelphia, University of Pennsylvania, 2010.

36. T. Ruiz, "The transformation of Castilian municipalities", p. 27.

37. La capilla debió ser labrada entre 1340 y 1350, en los años en que el canciller adquirió su *status* más importante en la corte. Véase Teófilo F. Ruíz, "Two patrician families in late medieval Burgos: The Sarracín and the Bonifaz (Revised English version of "Prosopografía burgalesa 1248-1350", *Boletín de la Institución Fernán González* 184 (1975), pp. 476-499, en Teófilo R. Ruíz, *The City and the Realm: Burgos and Castile in the Late Middle Ages*, Ashgate, Aldershot, 1992, pp. 1-26, esp. p. 24 y, especialmente Salvador de Moxó, "Juan Estébanez de Castellanos. Elevación y caída de un consejero regio en la Castilla del siglo XIV", *Homenaje a Fray Justo Pérez de Urbel*, Silos, 1976, pp. 407-421. La fecha de 1350 como límite para su labra vendría confirmada por la prematura muerte del canciller, quien cayó en desgracia tras la muerte del monarca, y murió fruto de las represalias de Pedro el Cruel contra el equipo de consejeros afectos a su padre y a su amante doña Leonor de Guzmán.

Es más, el dominio de ciertas áreas del poder vinculado al monarca, el papel que como consejeros o cancilleres llegaron a alcanzar en la jerarquía administrativa contribuye a explicar ciertos subtemas que se subrayan en la particular versión esculpida de los amores de Flores y Blancaflor en Burgos -el papel que se concede al aprendizaje en letras del protagonista, o la singular importancia que adquieren sus dos consejeros Garsion y Gandifer en las escenas historiadadas. Garsión acompaña al joven Flores en el mesulón de la infancia y la declaración amorosa (Fig. 5); Garsión y Gandifer están presentes en el reencuentro "oriental" entre Flores y su amada (Fig. 6); y ambos, ya canosos, uno de ellos caracterizado como juez por la maza que lleva en su mano -cabe recordar que el cargo de merino de Burgos fue ocupado durante la primera mitad del siglo por estos *caballeros villanos*- , custodian al rey Flores, encanecido también, en la escena final en que los musulmanes hispanos le rinden homenaje (Fig. 9). Ambos, como Flores aparecen prolépticamente caracterizados como cristianos desde el inicio del relato visual, como indicio de su futura conversión, pero la conversión de los consejeros no habría de ser meramente espiritual, y su indumentaria cortesana demuestra una declaración sobre la conversión/ construcción de una nueva identidad social: los caballeros villanos de Burgos redefinían su identidad irrumpiendo en un relato romanceado que pretendía redibujar la propia identidad de Hispania a mediados del siglo XIV.



Fig. 1.- Catedral de Burgos. Sala capitular del claustro alto. Mensulón en el muro oriental. Detalle de la Historia de Flores y Blancaflor. Flores galopando hacia el norte alejándose de su amada. 1240-1245



Fig. 2.- Catedral de Burgos. Sala capitular del claustro alto. Mensulón en el muro oriental. Detalle de la Historia de Flores y Blancaflor. Flores disfrazado defiende el honor de Blancaflor en singular combate con el Senescal. 1240-1245



Fig. 3.- Catedral de Burgos. Sala capitular del claustro alto. Mensulón en el muro occidental. Detalle de la Historia de Flores y Blancaflor. Infancia de Flores, que se aplica al estudio. 1240-1245



Fig. 4.- Catedral de Burgos. Sala capitular del claustro alto. Mensulón en el muro occidental. Detalle de la Historia de Flores y Blancaflor. Blancaflor, niña, recibe el consejo de su madre? 1240-1245



Fig. 5.- Catedral de Burgos. Sala capitular del claustro alto. Mensulón en el muro occidental. Detalle de la Historia de Flores y Blancaflor. Flores y Blancaflor intercambiando regalos y miradas amorosas en un jardín. 1240-1245



Fig. 6.- Catedral de Burgos. Sala capitular del claustro alto. Mensulón en el muro occidental. Detalle de la Historia de Flores y Blancaflor. Cupido dispara sus flechas hacia los amantes, mientras un centauro intenta impedirselo. 1240-1245



Fig. 7.- Catedral de Burgos. Sala capitular del claustro alto. Mensulón en el muro sur. Detalle de la Historia de Flores y Blancaflor. Reencuentro de Flores y Blancaflor en El Cairo. 1240-1245



Fig. 8.- Catedral de Burgos. Sala capitular del claustro alto. Mensulón en el muro norte. Detalle de la Historia de Flores y Blancaflor. Los reyes moros de la península rinden homenaje al rey Flores, convertido al cristianismo. 1240-1245



Fig. 9.- Catedral de Burgos. Sala capitular del claustro alto. Mensulón en el muro norte. Detalle de la Historia de Flores y Blancaflor. Gersión y Gandifer caracterizados como juez y consejero, respectivamente. 1240-1245

La colección permanente del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía y la definición de la historia del arte español del siglo XX

ISAAC AIT MORENO
Universidad Keio, Tokio

Resumen: La historia del arte español del siglo XX cuenta desde 1992 con un relato museístico "oficial", desplegado en la colección permanente del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía de Madrid. En nuestra comunicación analizaremos el proceso de conformación de dicho relato, que va ligado al desarrollo de un museo con el que el Estado surgido de la transición democrática pretendía contribuir a poner fin al aislamiento cultural heredado del franquismo.

Palabras clave: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Ministerio de Cultura de España, museología, coleccionismo institucional, política cultural.

Abstract: *Since 1992 History of Spanish 20th century Art has an "official" museum account displayed at the permanent collection of the Madrid's Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. This paper examines the making of that account, which is linked to the creation of a museum aimed at ending the cultural isolation that the Spanish Democracy inherited from the Franco regime.*

Key words: *Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Spanish Ministry of Culture, museology, state collections, cultural policy.*

Si bien la idea de mostrar mediante un discurso museológico cronológico el desarrollo histórico del arte moderno viene siendo puesta en cuestión desde el mismo momento en el que se inaugura la paradigmática colección permanente del MoMA¹, lo cierto es que este concepto se mantiene plenamente vigente en la actualidad. Dentro del ámbito español, el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (MNCARS) es el más ambicioso y problemático representante de esta tendencia, pues en él se propone un discurso museológico referido al arte moderno español en su conjunto, con las dificultades y los riesgos que tal proyecto implica. Resulta conveniente, por lo tanto, analizar los orígenes de una colección que, dada su envergadura, supone un importante referente a la hora de pensar en lo que entendemos por arte español del siglo XX y del presente, pero cuya naturaleza actual responde a unos condicionantes históricos muy deter-

1. Inaugurada en 1958, levantará inmediatamente las críticas de los artistas que se consideraban excluidos de la misma. Vid. J. P. Lorente, *Los museos de arte contemporáneo*, Gijón, 2008, p. 195, n. 179.

minados. Como museo estatal, la creación del MNCARS depende en primer lugar de una determinada voluntad política, que implicará la desaparición del preexistente Museo Español de Arte Contemporáneo (MEAC) y la formación de un nuevo museo con su correspondiente colección. Tal voluntad política, no obstante, no responde en nuestro caso a un proyecto cultural emanado desde la superioridad, como sucede en la Francia de las grandes iniciativas presidenciales, sino que es el resultado de un azaroso proceso ministerial que se inicia en plena transición democrática. Es en 1977 cuando el Estado asigna al neonato Ministerio de Cultura la tutela del gran edificio del antiguo Hospital Provincial de Madrid, que se deberá restaurar y dedicar a usos culturales, cuestión esta última que se revelará particularmente ardua debido a la prolongada indecisión del ministerio. En estos momentos iniciales, bajo los gobiernos de la Unión de Centro Democrático (UCD), diversas direcciones generales propondrán utilizar el dieciochesco hospital como sede múltiple de museos y otras instituciones ministeriales carentes de ubicación estable o de nueva creación, pero no se logrará materializar ningún proyecto, dada la ausencia de un decidido impulso por parte de la Subsecretaría de Cultura –última instancia responsable del proyecto². Algo, no obstante, resulta evidente ya en estos momentos: el papel estelar que el Ministerio quiere conceder a lo que se planteaba como *la Gran Casa de Cultura de España*³.

La llegada del Partido Socialista Obrero Español (PSOE) al gobierno, en diciembre de 1982, no implicará una mayor celeridad en la materialización del proyecto pero sí una progresiva y definitiva reorientación hacia la idea del museo de arte moderno y contemporáneo, gracias al impulso del que será subsecretario de Cultura entre 1985 y 1987, Ignacio Quintana. Si a principios de 1984 comienza a barajarse la reubicación del MEAC en el antiguo Hospital, junto con otras instituciones⁴ (según los proyectos provenientes de la etapa de la UCD), pronto la directora del dinámico Centro Nacional de Exposiciones (CNE), Carmen Giménez⁵, propondrá utilizar el edificio para fundar un nuevo museo de arte contemporáneo⁶. Debe recordarse aquí que el MEAC, creado en 1975 por el régimen franquista y heredero del Museo de Arte Moderno fundado en 1898, padecía graves deficiencias administrativas y museológicas, entre ellas una colección de

2. I. Ait Moreno, *Aportaciones a la historia del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1979-1994* [recurso electrónico], Madrid, 2010, pp. 83-98.

3. Según se señala en el documento interno ministerial C. FERNÁNDEZ CUENCA, *Memoria para el proyecto de Revitalización del antiguo hospital Provincial de Madrid*, XI/1979, Archivo General de la Administración, Sección Cultura, IDD (03) 97.1, caja 66/20.986 Cultura “proyecta utilizar el edificio del antiguo Hospital de San Carlos (...) para instalar en él un centro en el que se desarrollen actividades culturales de todo tipo, que podrá convertirse justificadamente en la Gran Casa de Cultura de España”.

4. EL PAÍS, “El Centro Reina Sofía dedicará 20.000 metros cuadrados a servicios culturales en Madrid”, *El País*, 24/II/1984, p. 23.

5. Acerca del relevante papel de este órgano ministerial en el panorama expositivo español de los años 80, *vid.* I. Ait Moreno, “En pos de la internacionalización del arte español: objetivos, actuaciones y proyectos del Centro Nacional de Exposiciones entre 1983 y 1989”, *La Multiculturalidad en las Artes y en la Arquitectura*, Tomo I, Las Palmas de Gran Canaria, 2006, pp. 117-126.

6. En oficio dirigido al ministro de Cultura, 28/VI/1984, Archivo Central del Ministerio de Cultura (ACMC), caja 62.283, carpeta “Informes/Prensa extranjera”

muy baja calidad media. La Subsecretaría de Cultura acogerá favorablemente la idea de crear un nuevo museo dedicado al arte reciente, si bien fusionará esta última idea con el modelo multidisciplinar del Centre Georges Pompidou de París, para presentar en 1985 un proyecto de centro de arte, el Centro de Arte Reina Sofía (CARS), consagrado fundamentalmente a la contemporaneidad artística⁷. Tal proyecto, que sería publicado oficialmente en 1986 con el nombre de *Centro de Arte Reina Sofía. Documentos de trabajo. 1. Avance del proyecto general*⁸, fue elaborado para la Subsecretaría por un equipo de asesores de diversa índole pero sin especialistas en historia del arte⁹, y si bien en él se contempla la formación de una colección, no se dan más detalles que su decidida orientación hacia el arte más reciente¹⁰. No obstante, en 1986 el subsecretario de Cultura tomará una decisión de importantes consecuencias al solicitar también el consejo de un grupo de expertos en el ámbito artístico: el artista Antonio Saura, el arquitecto Oriol Bohigas y los críticos e historiadores del arte Francisco Calvo Serraller y Tomás Llorens. Todos ellos coincidieron en la necesidad de que la institución en proyecto, sin dejar de atender a la contemporaneidad, se consagrara fundamentalmente a la tarea de formar una colección representativa de la historia de la modernidad artística española y sus vinculaciones con el ámbito internacional¹¹. Con ello se debía, en opinión de estos expertos, poner fin al secular abandono que el arte moderno español había sufrido por parte del Estado, una justificación que será tomada por el Ministerio de Cultura a la hora de redactar el preámbulo del Real Decreto que creará el MNCARS.

Pero no sólo esta idea general será adoptada por el ministerio, sino que se atenderán también a las recomendaciones que sobre la colección hará uno de los consultados, Tomás Llorens. Este último, que en aquellos momentos estaba trabajando en la creación del Instituto Valenciano de Arte Moderno, elaborará dos informes en los que defiende la necesidad de que el CARS constituya una colección capaz de mostrar el desarrollo del arte moderno desde el punto de vista de la participación en el mismo de los artistas españoles. Para ello se debía, en opinión de Llorens, formar un conjunto de obras que se pudiera estructurar en los siguientes apartados, unos fundamentales –destacados en negrita– y otros abiertos a modificaciones: cubismo, post-cubismo,

7. J. L. ZÁRRAGA, *Anteproyecto para el "Centro Reina Sofía"*, 18/XI/1985, ACMC, caja 62.283, carpeta "Centro Reina Sofía-Anteproyecto-Prensa-Fotografías del Centro".

8. *Centro de Arte Reina Sofía. Documentos de trabajo. 1. Avance del proyecto general*, Madrid, 1986.

9. I. Ait Moreno, "Memoria oculta del museo: la creación del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía en la documentación del Ministerio de Cultura", en AA. VV., *Archivos y Fondos Documentales para el Arte Contemporáneo*, Cáceres, Consejería de Cultura y Turismo de la Junta de Extremadura-Consortio Museo Vostell Malpartida-Universidad de Extremadura, 2009, pp. 49-56.

10. Según se indica en *Centro de Arte Reina Sofía. Documentos de trabajo. 1. Avance del proyecto general*, op. cit., p. 22, la colección debe adoptar "una perspectiva contemporánea más que histórica".

11. T. LLORENS, *Informe sobre el proyecto general del Centro "Reina Sofía"*, 7/III/1986, ACMC, caja 62.283, carpeta "Informes sobre el Centro Reina Sofía/Tomás Llorens"; *Idem*, *Informe sobre el proyecto del Centro Reina Sofía*, II-IV/1986, ACMC, caja 62.283, carpeta "Informes sobre el Centro Reina Sofía/Tomás Llorens"; A. SAURA, *Sobre el Centro de Arte Reina Sofía*, 4/III/1986, ACMC, caja 62.283, carpeta "Informes sobre el Centro Reina Sofía/Tomás Llorens"; y T. LLORENS, O. BOHIGAS, y F. CALVO SERRALLER, *El Centro de Arte Reina Sofía: las colecciones permanentes*, 17/VI/1986, ACMC, caja 62.283, carpeta "Informes sobre el Centro Reina Sofía/Tomás Llorens".

novecientos, expresionismo europeo de entreguerras, Klee y Matta, surrealismo inicial (hasta los años 30), Picasso años 20-30, abstracción años 30-40, Julio González, Picasso años 30-40, surrealismo años 30-60, Matisse, Braque y los artistas españoles de la Escuela de París, Miró, Ángel Ferrant, abstracción geométrica años 40-60, Oteiza, Palazuelo y Alfaro, informalismo europeo y Tàpies, Chillida, expresionismo abstracto y El Paso, Picasso años 50-70, Bacon y Lucien Freud, Millares, pop, Tàpies post 1960, Saura post 1963, Lichtenstein, Hamilton y Adami, Equipo Crónica, Arroyo, Palazuelo y Alfaro post 1975 y Luis Gordillo¹². Esta propuesta de colección comienza con el cubismo y termina con el arte de los años setenta, lo que supone un enfoque eminentemente histórico. Este planteamiento se opone al plan presentado en el *Avance del proyecto general*, en el que, como mencionamos, se abogaba por la creación de una colección de arte fundamentalmente actual. Según argumentaba Llorens en sus informes de 1986, “en el conocimiento del arte (y un museo es fundamentalmente en primer lugar un centro de conocimiento, sin el cual no pueden darse el disfrute y la difusión) el enfoque histórico debe ser considerado siempre como prioritario, y esto vale también para el arte ‘contemporáneo’ cuando se considera tal todo el arte producido en el siglo XX”¹³. El Ministerio de Cultura asumirá esta premisa y sostendrá la constitución del tipo de colección histórica defendido por el historiador y crítico valenciano. Si bien el esquema de colección propuesto por Llorens no se materializará con exactitud -el propio autor señalaba que era un borrador a partir del cual trabajar en la práctica¹⁴-, sí se cumplirán tres puntos fundamentales. En primer lugar, la incorporación de obras de artistas extranjeros, con los que poder mostrar la integración de los artistas españoles en las corrientes internacionales de la modernidad. De este modo se pretendía contribuir, según ha declarado Llorens, a la superación de los tópicos esencialistas y casticistas que todavía aquejaban a la recepción del arte moderno español¹⁵. En segundo lugar, se ejecutará otra decisiva propuesta del crítico e historiador valenciano: la integración de los fondos de arte del siglo XX del Museo del Prado, particularmente de un *Guernica* que debía constituir el “núcleo esencial” de la colección¹⁶ –sugerencia también expresada por Antonio Saura¹⁷. En este sentido, debe subrayarse que el arte de los años 30-40 suponía el apartado más nutrido de la colección proyectada por Llorens, con la figura de Picasso como “bloque central”¹⁸, una idea que se mantiene en la actualidad y que resulta lógica si atendemos a la importancia de este artista y a la relevancia histórica de unos años que suponen el gozne entre el arte anterior y posterior a la Guerra Civil. En tercer lugar, y en relación directa con el peso otorgado a Picasso en este proyecto, el Ministerio de Cultura también adoptará otra de

12. T. LLORENS, *Informe sobre el proyecto del Centro Reina Sofía*, doc. cit.

13. *Idem*, *Informe sobre el proyecto general del Centro “Reina Sofía”*, doc. cit.

14. *Idem*, *Informe sobre el proyecto del Centro Reina Sofía*, doc. cit.

15. Entrevista personal con Tomás Llorens, 23/II/2009.

16. T. LLORENS, *Informe sobre el proyecto del Centro Reina Sofía*, doc. cit.

17. A. SAURA, doc. cit.

18. T. LLORENS, *Informe sobre el proyecto del Centro Reina Sofía*, doc. cit.

las recomendaciones de su autor: adquirir, con carácter prioritario, un conjunto representativo de obras del artista malagueño. En opinión de Llorens, la presencia de Picasso en las colecciones estatales era manifiestamente insuficiente para lograr el museo de prestigio internacional al que el ministerio aspiraba; si se quería dar al CARS la credibilidad como museo de arte moderno de la que el MEAC carecía, era necesario constituir una colección que contase con el *Guernica* y con un importante conjunto de picassos¹⁹.

El Ministerio de Cultura, efectivamente interesado en crear una institución cultural de alcance internacional, iniciará en 1987 la constitución de una colección con las características descritas por Llorens, si bien complementará este enfoque histórico con otro más atento a la actualidad artística, debido al consejo de la ya mencionada Carmen Giménez, otro importante actor de la política ministerial, siempre muy atenta a la presentación de las últimas tendencias internacionales en nuestro país²⁰. De este modo, en las adquisiciones que la *Comisión Asesora para el desarrollo del programa “Centro de Arte Reina Sofía”* comienza a hacer en 1987 veremos aplicarse ambos planteamientos. Tal comisión se crea por una Orden Ministerial en la que ya se especifica que el CARS debía constituirse en “un nuevo Museo estatal de arte moderno” capaz de “reflejar principalmente la aportación española a la creación artística contemporánea en sus diversas manifestaciones”²¹, según las recomendaciones hechas en 1986 por Tomás Llorens. Este último formará parte de la *Comisión Asesora* –entre otros expertos españoles y extranjeros– y será nombrado director del nuevo museo en 1988, en una continuidad que resulta decisiva en la puesta en marcha de la colección. La comisión dará una serie de recomendaciones generales sobre la definición museológica, que confirman el propósito ministerial de crear un nuevo museo de arte moderno y contemporáneo a partir de los fondos del MEAC y, según había defendido ya Llorens, del Museo del Prado. Como ya hemos apuntado, la *Comisión Asesora* emprende también otra decisiva labor: dirige las adquisiciones de obras de arte que el Estado comienza a hacer con destino a la colección del museo en proyecto. El carácter de estas compras iniciales responde a la intención de conformar una colección representativa del arte moderno y contemporáneo español, con una especial atención a las vanguardias históricas y a la generación de la postguerra, y con la presencia puntual de artistas foráneos –especialmente surrealistas. Da comienzo así un nuevo y decisivo compromiso coleccionista por parte del Estado español, por fin decidido a invertir de forma continuada en la formación de un patrimonio moderno y contemporáneo. Se toma incluso la decisión de adquirir un lienzo de Picasso, artista que a partir de ahora será un objetivo constante en la construcción de la colección, junto con Miró, Dalí, Julio González y Gris, como figuras paradigmáticas del arte moderno español. Tras casi un siglo en el que el museo estatal dedicado al arte reciente se había visto constreñido por exiguos presupuestos y por el

19. *Loc. cit.*

20. *Vid. supra*, nota 6.

21. Orden de 2 de abril de 1987 por la que se crea la Comisión Asesora para el desarrollo del programa «Centro de Arte Reina Sofía», *BOE*, 10/IV/1987; 08957.

desinterés oficial, finalmente el Estado se comprometía en la constitución de una colección de arte a largo plazo²², un cambio de actitud sin el cual el MNCARS no habría sido posible. Gracias a esta nueva política artística del Estado el MNCARS puede hacerse realidad y superar un desencuentro casi secular entre las autoridades culturales y el museo de arte reciente. No obstante, en la puesta en marcha de la nueva institución no se adoptará exclusivamente la idea del museo de arte moderno, sino que ésta convivirá con la del centro de arte contemporáneo, lo que se reflejará en la apertura de una línea de adquisiciones de arte actual. Esta última implicaba los riesgos de participar en un ámbito de valores fluctuantes e inestables, pero será particularmente defendida por Carmen Giménez con el objetivo de no dejar pasar el arte de la actualidad cuando es todavía económicamente accesible²³. Este argumento, que subrayaba las oportunidades perdidas por el Estado español durante la mayor parte del siglo XX, se integrará plenamente en la filosofía del centro, que nunca dejará de adquirir y exhibir obra contemporánea.

Se toma así en Cultura la crucial decisión de implementar una nueva colección de arte moderno y contemporáneo, en lugar de relanzar el MEAC en una nueva sede, como se consideró también durante un tiempo. Este giro decisivo se explica no sólo por la crítica situación del museo de la Ciudad Universitaria, sino, muy especialmente, por el característico afán de renovación de unos años en los que el partido en el gobierno se presentaba como la fuerza del cambio, así como por la consustancial tendencia de toda Administración a presentar con cierta regularidad nuevos y mediáticamente atractivos proyectos de actuación. Conceptos como modernización e internacionalización gozaban de un indudable atractivo en el ambiente político de un país que, tras cuatro décadas de irreductible singularidad oficial, pugnaba por una reincorporación plena en el Occidente democrático. En este contexto, la creación de la nueva institución cultural quería representar, como señalaban las presentaciones oficiales, la inédita protección que el Estado quería dar a la cultura contemporánea y la superación de pasados aislamientos y provincianismos. Se afianza así un enfoque que privilegiará la creación de una nueva institución –antes que resolver los problemas de otras ya existentes– en la que proyectar una imagen de la España democrática como país moderno e integrado en el concierto internacional²⁴.

22. Se superaba así la prolongada falta de compromiso subrayada en M^a. D. JIMÉNEZ-BLANCO, "El imposible museo contemporáneo", *El País*, 10/VII/1989, http://0-www.elpais.com.cisne.sim.ucm.es/articulo/cultura/imposible/museo/contemporaneo/elpepicul/19890710elpepicul_5/Tes

23. [C. GIMÉNEZ], [documento sin título], 1988, ACMC, caja 78.839, carpeta "Personal del Centro".

24. Las declaraciones que el ministro de Cultura Javier Solana hizo con ocasión de la inauguración del CARS son inequívocas a este respecto. Así, en J. SOLANA MADARIAGA, [Sin título], en *Referencias. Un encuentro artístico en el tiempo. 28/V-15/IX/86*, Madrid, Centro de Arte Reina Sofía–Ministerio de Cultura, 1986, p. 7, afirmará que, al inaugurar el CARS "nuestro orgullo es saber que ya pertenecemos de pleno derecho, y de hecho, a esa cosmópolis en que se juega el destino de nuestra cultura, de nuestro arte. (...) Que hemos roto por fin, y definitivamente, con todos esos fantasmas del aislamiento que nos distanciaban de nuestra contemporaneidad". Sus declaraciones a la prensa extranjera serán aún más explícitas, al señalar que el CARS se proponía "to recover for Spain 20th-century art ignored by the Franco regime", cit. en R. WIGG, "Queen Sofia opens Madrid art centre", *The Times*, 27/VI/1986, reproducido sin citar la página en un dossier de prensa manejado en el CNE, ACMC, caja 96.731, carpeta "Centro de Arte Reina Sofía. 1986".

Se trata de un impulso análogo al que motivará la proliferación de centros de arte contemporáneo en España a partir de la segunda mitad de los años ochenta, unos centros en los que, no obstante, el concepto de colección será muy diferente al del que ya en estos momentos se define para el MNCARS. En ellos, pese a formarse colecciones, no se optará por el tipo de exposición permanente de carácter discursivo e historiográfico que el Ministerio de Cultura asume a partir del proyecto de Llorens. Al contrario, en estos centros se opta exclusivamente por el concepto de centro de arte contemporáneo, en el que la colección, preferentemente orientada hacia la creación de las últimas décadas, se emplea como materia prima para exposiciones temporales de diverso carácter pero no para proponer, mediante una exhibición estable, una determinada lectura del devenir histórico del arte del siglo XX. Las colecciones permanentes explícitamente discursivas e historiográficas habían entrado claramente en crisis a comienzos de los años noventa²⁵, situación que hace del MNCARS un ente en cierta medida excéntrico en un medio dominado por las exposiciones temáticas temporales.

El Real Decreto que en mayo de 1988 crea el MNCARS hace oficiales dicho concepto de colección permanente y el objetivo que para ella había definido Tomás Llorens: mostrar la integración de los artistas españoles en las corrientes internacionales de la modernidad²⁶. Nombrado director en junio de ese mismo año, Llorens continuará con la definición material de la colección que ya había iniciado la *Comisión Asesora*, con adquisiciones centradas en las vanguardias históricas españolas y foráneas –especialmente el surrealismo– y de postguerra. Destaca especialmente el ingreso de nuevas obras de Picasso, Miró, Julio González y Dalí. No obstante, también se comprarán obras de artistas recientes, dentro de ese espíritu de compromiso que había determinado la mencionada comisión²⁷. Si bien no logrará presentar la colección permanente durante su mandato, el proyecto que elabora en estos momentos prefigura en gran medida las posteriores materializaciones de la misma en cuanto a su vertiente histórica (desde comienzos de siglo hasta los años 50-60). Así, el esquema de colección que el Real Patronato del museo aprobará en 1990 cuenta con los siguientes apartados: “Comienzos de siglo y tradición figurativa”, “Cubismo”, “Surrealismo”, “Escultura de entreguerras”, “Abstracción de entreguerras”, “Julio González”, “Picasso”, “Surrealismo tardío y II Guerra Mundial”, “Tàpies”, “Chillida y Fontana”, “Informalismo europeo” y “Transferencias de imágenes: pintura neofigurativa a partir de la II Guerra Mundial”²⁸. Vemos

25. Según se señala en P. WERNER, *Museum, Inc.: Inside the Global Art World*, Chicago, Prickly Paradigm Press, 2005, p. 29, “By the early ‘nineties the idea of a linear progresión from one artwork to another had become abhorrent, first in academic, then in curatorial circles, and the Name of the Beast was Metanarrative”.

26. Según establece esta norma legal, la colección “se centra en los artistas españoles del siglo XX y en los artistas y movimientos internacionales que mantienen vinculaciones y correspondencias con aquéllos”. Real Decreto 535/1988, de 27 de mayo, por el que el “Centro de Arte Reina Sofía” se configura como Museo Nacional, *BOE*, 2/VI/1988; 13480.

27. Para un detallado listado de las adquisiciones realizadas en esta etapa, *vid.* I. Ait Moreno, *Aportaciones a la historia del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1979-1994*, *op. cit.*

28. *Acta de la sesión plenaria del Real Patronato del Centro de Arte Reina Sofía. 10 de Septiembre de 1990*, ACMC, caja 38.925, cuaderno suelto “Actas del Real Patronato Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía”.

mantenerse así las grandes líneas defendidas por Llorens en sus informes de 1986 (cubismo, surrealismo, abstracción de entreguerras, informalismo y figuración de los años 50-60), con el importante añadido del arte de comienzos de siglo, debido a la sugerencia del Real Patronato²⁹. El director no aceptará, no obstante, la sugerencia de mostrar también el arte de las últimas décadas en la colección permanente, propuesta de un Real Patronato preocupado por mantener la vertiente contemporánea de la institución no únicamente en la política de exposiciones, como sostenía Llorens³⁰. En todo caso, este último no llegará a colgar la colección, pues será destituido por un ministro de Cultura que no confiará en la factibilidad de una colección permanente con representantes de las vanguardias históricas europeas, a pesar de las adquisiciones que ya se habían hecho en esta línea. Si bien la siguiente directora, María de Corral, no incluirá tales artistas en su proyecto, lo cierto es que esto se desvelará como una mera cesura en el desarrollo de una colección en la que el diálogo entre creadores españoles y foráneos resulta fundamental.

Con la segunda directora del MNCARS, que ocupará el cargo entre 1991 y 1994, ese diálogo se mantendrá tan sólo en los apartados finales de una colección permanente que amplía su arco cronológico hasta el arte actual pero en la que se da carta de naturaleza al papel de Picasso como eje de la colección permanente y al del “Guernica” como pieza clave de la misma, rasgos que dominan hasta el día de hoy. La colección que ve la luz en 1992 mantiene en gran medida los bloques temáticos definidos por Llorens pero añade también unas salas dedicadas al arte más reciente: “Inicios [de siglo]”, “Solana”, “Julio González”, “Cubismos”, “Escuela de París”, “Surrealismos”, “Guernica”, “Realismos [de entreguerras]”, “Dalí”, “Años 40 [surrealismo tardío]”, “Informalismos”, “Miró años 70”, “Arte constructivo [abstracción geométrica años 50-60]”, “Propuestas [arte desde los años 60 hasta la actualidad]”. Es necesario subrayar, en este sentido, la notoria continuidad de planteamientos historiográficos en los proyectos de colección de Llorens y De Corral, resultado de un consenso generalizado acerca de los episodios más significativos del arte moderno español. Las adquisiciones continúan orientándose hacia las vanguardias históricas –ahora españolas– así como al arte de postguerra nacional e internacional –con una atención hacia el expresionismo abstracto norteamericano que se había iniciado con Llorens–, pero se

29. En el *Acta de la Comisión Permanente del Real Patronato del Centro Arte Reina Sofía.– 12 de Septiembre de 1988*, APMC, caja 38.925, carpeta “Actas reuniones del Real Patronato del Centro de Arte Reina Sofía”, se recoge el interés del patronato por la presentación del arte de comienzos de siglo XX anterior a las vanguardias. Esta adaptación de su plan inicial a las sugerencias del Real Patronato nos ha sido confirmada por el propio Llorens en entrevista personal, 23/II/2009.

30. Según consta en el *Acta de la Comisión Permanente del Real Patronato del Centro Arte Reina Sofía.– 12 de Septiembre de 1988*, *doc. cit.*, se debatió “sobre la inclusión o no de determinados artistas y escuelas extranjeras representativas en el arte actual, si bien este aspecto queda condicionado por los aspectos económicos y por la línea argumental de la colección”. En el *Acta del Pleno del Real Patronato del Centro de Arte Reina Sofía.– 7 de Noviembre de 1988*, APMC, caja 38.925, carpeta “Actas reuniones del Real Patronato del Centro de Arte Reina Sofía”, se recoge la opinión de la vocal del patronato y directora del Centro Nacional de Exposiciones, Carmen Giménez, en cuya opinión “la colección no debería acabar en el expresionismo americano, y [...], viendo además las limitaciones presupuestarias, debería [sic] estudiarse el mercado de artistas extranjeros mas [sic] actuales, que serían [sic] mas [sic] accesibles y complementarían [sic] aquella.”

introduce también un renovado interés por la fotografía y la creación más reciente. El esquema montado por De Corral será a partir de ahora la forma básica de la colección permanente del MNCARS, si bien a partir del siguiente director se reincorporan las vanguardias históricas foráneas, para recuperar así el inicial concepto de Llorens en cuanto a la necesidad de mostrar la integración del arte moderno español en el ámbito internacional. Con los siguientes directores se continuará reforzando igualmente una de las líneas fundacionales del museo mediante la adquisición de nuevas obras de Picasso, gracias a un Ministerio de Cultura que sigue apoyando la vocación picassiana del museo. Las adquisiciones, de hecho, mantendrán las grandes líneas establecidas por Llorens en cuanto a la sección histórica de la colección, con atención a los artistas nacionales pero también a los representantes foráneos del cubismo, el expresionismo, el surrealismo, el informalismo, el expresionismo abstracto y los lenguajes figurativos de los años 50 y 60. La actual colección permanente, del mismo modo, continúa presentando un discurso histórico y cronológico en cuanto al arte de las siete primeras décadas del siglo XX, con la significativa presencia de artistas foráneos y el *Guernica* y el arte de los años 30 como núcleo principal³¹. Se mantienen igualmente unas secciones finales en las que se exhibe arte reciente, contrapunto contemporáneo en una colección que desde sus orígenes se caracteriza, como hemos visto, por una tensión entre el relato histórico y la presencia de la actualidad, así como por el afán de mostrar el arte español dentro de un contexto internacional.

31. Según ha sido subrayado por V. BOZAL en "La colección permanente del MNCARS. Notas para un informe", *La Balsa de la Medusa*, segunda época, n.º. 1, pp. 110-116.

Paisajes emblemáticos e identidad nacional: La reconstrucción de la santa cueva de Covadonga¹

MÍRIAM ANDRÉS EGUIBURU
Universidad de Oviedo

Resumen: Tras la devastadora Guerra Civil que había asolado el país, el panorama arquitectónico español se encontraba mutilado y necesitado de una importante reconstrucción. Con este fin, el nuevo gobierno creó la Dirección General de Regiones Devastadas que se ocupó, de una manera especial, de la reconstrucción de los llamados “pueblos adoptados”. El santuario de Covadonga, incluido en el concejo adoptado de Cangas de Onís, sufrió una gran transformación material, condicionada por tratarse de un importante enclave en el imaginario del nacional-catolicismo imperante, como cuna de la Reconquista.

Palabras clave: Reconstrucción, franquismo, ideología, nacionalismo, Covadonga

Abstract: After the Civil War devastation developed in this country, the Spanish architectural scene was seriously damaged and it demanded a big reconstruction. Immersed in this situation, the new government created the General Direction of Devastating Regions, specially dedicated to the reconstruction of the so-called “pueblos adoptados” (adopted villages). The shrine of Covadonga, included in the adopted council of Cangas de Onis, suffered a big material transformation, conditioned as an important location in the imagery of the prevailing national Catholicism as the birthplace of the Spanish Reconquest.

Keywords: Reconstruction, Franco's period, ideology, nationalism, Covadonga

Introducción

Tras el fin de la Guerra Civil, el nuevo gobierno franquista creó un organismo que se encargó de asumir el control de la reconstrucción de un país mutilado: la Dirección General de Regiones Devastadas. Su labor no se limitó a la mera reconstrucción material, sino que conllevó un importante programa propagandístico y de exaltación del general Franco, Caudillo de la Reconstrucción. A esta tarea contribuyeron algunas de las competencias básicas de Regiones Devastadas, fundamentalmente la adopción de pueblos por parte del Jefe del Estado. El requisito que se exigía a una localidad para engrosar la lista de estos pueblos, consistía en

1. El presente trabajo se realiza al amparo de una beca FPI, concedida en el 2008, y en el marco del proyecto de investigación “Restauración y reconstrucción monumental en España 1938-1958. Las Direcciones Generales de Bellas Artes y de Regiones Devastadas”, ref. HUM2007-62699, financiado por el Ministerio de Ciencia y Tecnología.

que su destrucción se estimara en más de un 75% y que hubiera “*afectado a casi la totalidad de los bienes de uso público y de los destinados a servicios en la localidad*”². Su inclusión tenía como consecuencia: la realización de un plan general de reconstrucción llevado a cabo por los técnicos del Estado; el restablecimiento por parte del propio Estado de sus servicios, así como de los de la Iglesia, la Provincia y el Municipio; la construcción, con ayuda o no del Ministerio de la Vivienda, de viviendas de renta reducida; el derecho del Estado a realizar las expropiaciones y nuevas ordenaciones que considerara adecuadas, y la disposición de conservar ciertas ruinas como huellas gloriosas y recuerdo de la Cruzada. Los 148 pueblos adoptados, repartidos por la totalidad de la Península, contaban con la organización de 30 oficinas comarcales. Su situación en el mapa señalaba claramente los frentes y los lugares donde se libraron las diferentes batallas. En el caso asturiano, como hemos podido constatar, fueron siete las localidades adoptadas: Cangas de Onís³, Nava⁴, Oviedo⁵, Campo de Caso⁶, Las Regueras, Tarna y Pendones⁷.

El enclave de Covadonga se encuentra situado en el concejo de Cangas de Onís, lo que contribuyó de manera decisiva a que el concejo fuera elegido como pueblo adoptado. Esta circunstancia se debe a que, aunque hemos señalado los requisitos que debían cumplirse para formar parte del citado elenco, había otros fines, alejados de la simple reconstrucción material, que se pretendían alcanzar con las intervenciones en estas localidades. Estas motivaciones, fundamentalmente ideológicas y propagandísticas, cobran un peso importante en el caso de Covadonga. Como cuna de la reconquista, lugar donde el rey Pelayo libró la batalla que permitió recuperar la España católica, su ocupación por parte de los nacionales durante la contienda ya estuvo revestida de paralelismos entre los hechos allí acaecidos en ambas épocas⁸. Además, una de las constantes en el aparato propagandístico del Nuevo Régimen fue la de establecer lazos que lo unieran al glorioso pasado español, por lo que Franco, erigido como Caudillo de la nueva Cruzada⁹ y, por extensión, como Caudillo de la Reconstrucción Nacional, trataba de asimilarse al citado Rey Pelayo, primer Caudillo de la Reconquista española¹⁰ (Fig. 1).

2. B.O.E de 1 de Octubre de 1939, pp. 5489-5490.

3. B.O.E de 14 de Julio de 1943, p. 6809.

4. B.O.E de 12 de Marzo de 1941, p. 1768.

5. B.O.E de 13 de Mayo de 1940, p. 3270.

6. B.O.E de 12 de Enero de 1941, p. 258.

7. B.O.E de 22 de Octubre de 1939, p. 5916.

8. Encontramos estos paralelismos reflejados en la prensa: *Región*, 1 de Octubre de 1937 y *La Voz de Asturias*, 2 de Octubre de 1937, que incluye una editorial dedicada al tema en la que señala “*Las gloriosas tropas de España, en nueva reconquista, tras brillantísima operación, ocuparon ayer el histórico sitio de Covadonga*”. Además la revista *Vértice* también destina unas líneas a exaltar las heroicidades de los nuevos conquistadores, siguiendo las hazañas de sus predecesores, *Vértice* n° 5, 1937. Armiñán, Luis. “De la guerra en España: guerra en Asturias”.

9. Cuetos, M. P. “La restauración en la España del Nacionalcatolicismo. Caudillaje y Cruzada”, XVII Congreso CEHA, Barcelona, 2008, en prensa.

10. Fernández Cuevas, V. “Asturias y Galicia”, *Temas Españoles* n° 59, Publicaciones Españolas, 1953, p. 4.

Con todo esto, parece claro que materializar en este importante enclave histórico-religioso los ideales arquitectónicos de la reconstrucción de posguerra, transformando un paisaje arquitectónico de tal peso, iba a cobrar una importancia fundamental.

El “pueblo adoptado” de Cangas de Onís: Covadonga

La destrucción llevada a cabo en el concejo de Cangas de Onís tuvo su origen en dos factores fundamentales: los bombardeos realizados por los nacionales, al encontrarse situado en la localidad el cuartel general republicano, y los incendios provocados por los republicanos a su retirada. Como consecuencia, la Causa General, nos señala una importante carestía de viviendas, que venía sumada a la demolición de otra arquitectura con un destacado valor simbólico y artístico: la capilla de la Santa Cruz¹¹. Como venimos constatando en otros de los pueblos adoptados en Asturias, tal como Nava¹² o Campo de Caso¹³, en Cangas de Onís la Dirección General de Regiones Devastadas orilló las premisas teóricas sobre la reconstrucción de estos pueblos y, dejando a un lado la necesidad de construcción de viviendas y servicios básicos, se centró en las intervenciones en los edificios más representativos: la señalada capilla de la Santa Cruz, el palacio “Pintu” y el santuario de la Virgen de Covadonga.

La historia constructiva de este lugar, declarado monumento nacional el 19 de Abril de 1884, se dilató enormemente en el tiempo. Su origen como lugar de culto, como no podía ser de otra manera, se pierde entre la leyenda y la historia. La tradición afirma que don Pelayo, persiguiendo a un malhechor que se habría refugiado en esta gruta, se encontró en ella a un ermitaño, dedicado al culto a la Virgen María. El religioso pidió a Don Pelayo que perdonara al hombre, ya que se había amparado bajo la protección de la Virgen, y le aseguró que un día él también tendría que buscar amparo en la Cueva. Lo cierto es que este santuario, dedicado en un primer momento a la Virgen de las Batallas, advocación que se trata de recuperar, sin demasiado éxito, en época franquista para potenciar el carácter de Cruzada, es atribuido al rey Don Alfonso I el Católico y fechado en el año 740¹⁴.

Se pueden discernir cuatro etapas fundamentales en los avatares sufridos por el santuario, que transformaron profundamente la fisonomía del mismo. La primitiva capilla de madera se disponía cerrada, distribuida en dos plantas, con un imponente voladizo, denominada por ello

11. Archivo Histórico Nacional, Causa General nº 306, Exp. 1. Sobre la destrucción de la capilla de la Santa Cruz, ver: Menéndez-Pidal Álvarez, Luis. *Asturias. Destrucciones habidas en sus monumentos durante el dominio marxista. Proyecto de ficha para Monumentos*, R.N.A., Nº 3, 1941.

12. Andrés Eguiburu, M. “Los pueblos adoptados en Asturias. El caso de Nava”, *Jornadas Técnicas Internacionales “Restauración, reconstrucción e identidad nacional en la posguerra europea”*, Oviedo, 2009, en prensa.

13. Andrés Eguiburu, M. “La reconstrucción del concejo de Caso: una adopción de alta montaña”, *Recuperando la memoria: historia, restauración y reconstrucción monumental en la posguerra española*, Oviedo, 2010, en prensa.

14. Menéndez Pidal y Álvarez, L. *La Cueva de Covadonga. Santuario de Nuestra Señora la Virgen María*, Real Instituto de Estudios Asturianos, Oviedo, 1958. Menéndez Pidal analiza las fuentes que señalan a este monarca como fundador, fundamentalmente las Crónicas de Alfonso III y *España Sagrada*.

“Milagro de Covadonga” (Fig. 2). Esta construcción sufriría un devastador incendio en el año 1777, lo que llevó a Carlos III a encargar a su arquitecto de Cámara, don Ventura Rodríguez, su reedificación. El arquitecto proyectó un suntuoso templo clasicista que ocultaba la Cueva a la vista, del que sólo se levantó una gran plataforma que le serviría de basamento (Fig. 3). Este proyecto, de planta circular y cubierto con cúpula, nunca vio la luz, ya que contó, desde un primer momento, con la desaprobación de los canónigos de la Colegiata, que pretendían que el nuevo edificio evocara al primitivo, al menos en su disposición en el interior de la cueva¹⁵.

La tercera fase se remonta a la época del obispo don Benito Sanz y Forés, que impulsó, bajo su prelado, las obras definitivas en la nueva basílica y el santuario de Covadonga, hasta las intervenciones habidas en la posguerra. En 1874, con sus colaboradores don Máximo de la Vega y don Roberto Frassinelli, comenzó la construcción de un templo abierto, sin variar el lugar del altar, con una balaustrada de protección y con la capilla dispuesta en un extremo de la cueva. Para este camarín, se utilizó madera tallada y polícroma, con unas almenas de coronación exterior que la dotaban de cierto aspecto militar, cubierto en su interior por escayola y pan de oro (Fig. 4). Exteriormente, se acometieron las obras de construcción de la escalinata de piedra y se colocó la pila de la denominada “Fuente del Matrimonio”. Las críticas a esta intervención, que afectaban fundamentalmente al camarín, tachándolo de atildado y pulido, con exceso de oro en su interior y exterior impropio de la grandeza de la peña, ya comenzaron poco tiempo después de su culminación, reflejados en el duro informe que realiza sobre él la Real Academia de la Historia en 1928, y aún resonaban con fuerza cuando comenzó la contienda¹⁶.

En el siglo XX, el sitio de Covadonga se transformó en un importante centro turístico, realizándose la carretera de acceso y uniéndose la basílica y la Cueva. Esta circunstancia no ha variado respecto a la actualidad y, de hecho, en el día de Covadonga del presente año (8 de Septiembre), el arzobispo de Oviedo, Jesús Sanz Montes, declaró que “no queremos hacer de Covadonga un parque temático”¹⁷, en clara alusión a las masas de turistas que acuden cada año al enclave.

La reconstrucción de la Santa Cueva de Covadonga

La Santa Cueva de Covadonga sufrió durante la contienda el saqueo de algunos de sus tesoros, así como el deterioro de sus pavimentos y balaustrada. Del mismo modo, los refugios o abrigos que se hicieron en este lugar provocaron grietas y hundimientos de determinadas zonas de la peña. Sin embargo, el grueso de las obras de reconstrucción habidas en este lugar no tuvo

15. Para un análisis más completo del fallido proyecto de Don Ventura Rodríguez ver: Cadiñanos Bardeci, Inocencio. “El proyecto de Ventura Rodríguez para Covadonga. Teoría y realidad”, Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, nº 73, 1991, pp. 319-348 y Menéndez Pidal y Álvarez, L. *La Cueva de Covadonga. Santuario de Nuestra Señora la Virgen María*, op. cit., pp. 27-40

16. Menéndez Pidal y Álvarez, L. *La Cueva de Covadonga. Santuario de Nuestra Señora la Virgen María*, op. cit., pp. 40-55.

17. www.elcomerciodigital.com, 9 de Septiembre, 2010.

lugar a causa de los embates de la guerra, sino de una remodelación deseada por el Cabildo, como señalábamos anteriormente, desde las últimas intervenciones del siglo XIX.

Amparados en la voluntad de proteger las construcciones del interior de la cueva, se realizó el desmonte de la capilla construida por Frassinelli, lo que, a todas luces, supuso una estrategia que permitió la posterior transformación del lugar. De hecho, el arquitecto encargado de llevar a cabo las obras, Luis Menéndez-Pidal, tachó la iniciativa de “*afortunada*”, ya que facilitaba la eliminación del antiguo camarín¹⁸.

Luis Menéndez Pidal, comisario del Servicio de Defensa del Patrimonio Artístico Nacional y Arquitecto Conservador de Monumentos de la primera zona, fue una de las figuras claves en la restauración y reconstrucción de posguerra, y responsable de algunas de las más importantes intervenciones en el patrimonio arquitectónico de la provincia, como el prerrománico asturiano o la Cámara Santa¹⁹.

Para dictaminar la mejor manera de reconstruir la Santa Cueva se reunieron el veinte de Diciembre de mil novecientos treinta y ocho, momento en que la Guerra Civil ya había finalizado en el Frente Norte, el Marqués de Lozoya, en representación del Ministerio de Educación Nacional; Marqués de Rafal, en representación de la Real Academia de la Historia, y Don Pedro Muguruza Ontaño, en representación de la Real Academia de San Fernando. El proyecto respondía a una petición del Patronato “Pro Covadonga”, grupo que se dedicó a la recogida de limosnas y donativos para las obras tras la contienda, y del Cabildo de la Colegiata.

Las obras comenzaron lentamente, con escasos recursos económicos, hasta que la Dirección General de Regiones Devastadas, tras la adopción por parte del Caudillo del concejo de Cangas de Onís, en Junio de 1943, aprobó la primera fase de su proyecto de reconstrucción, en 1944, por un valor de 617.230,42 pesetas. Dos años más tarde, finalizadas las citadas obras, comenzó la segunda fase del proceso que se elevó a 715.994,85 pesetas.

La primera de las consideraciones que se tienen en cuenta en el momento de enfrentarse al proyecto es la del respeto por el lugar natural, así como la de “*todo vestigio de cualquier época que sea, que esté ya vinculado a nuestra tradición y nuestra historia*”²⁰. No deja de resultar un tanto contradictoria esta afirmación, tratándose del mismo arquitecto que aplaudía el desmonte

18. “Proyecto de restauración de la Santa Cueva después de las alteraciones sufridas en dicho histórico lugar a consecuencia de la guerra”. Memoria descriptiva. Archivo General de la Administración, 76/13/20509, p. 3.

19. Para un estudio monográfico de la figura de Menéndez Pidal ver: Martínez Monedero, M. “La actitud arqueológica de Luis Menéndez-Pidal en la restauración de monumentos: un ejemplo metodológico de la reconstrucción de posguerra”, *Arqueología, arte y restauración: actas del IV Congreso Internacional “Restaurar la memoria”*, Valladolid, 2004, pp. 921-946 y Martínez Monedero, M. *Las restauraciones arquitectónicas de Luis Menéndez-Pidal*, Valladolid, Universidad de Valladolid, Secretariado de Publicaciones e Intercambio Editorial, 2008. Sobre sus intervenciones en el prerrománico asturiano y en la Cámara Santa: García Cuetos, M^a P. “La restauración del prerrománico asturiano. Luis Menéndez Pidal”, *Intervención en la arquitectura prerrománica asturiana*, 1997, Jorge Hevia (comp.), pp. 97-118. García Cuetos, M^a P. *El prerrománico asturiano. Historia de la arquitectura y restauración (1844-1976)*, Editorial Sueve, Oviedo, 1999 y García Cuetos, M^a P. “La restauración en la España del Nacionalcatolicismo... op. cit.

20. “Proyecto de restauración de la Santa Cueva...”, op. cit., p. 3.

de una realidad constructiva, el camarín de Frassinelli, que ya formaba parte del enclave como documento histórico. A este respecto, debemos señalar que Menéndez-Pidal defendía el respeto a las transformaciones sufridas por un edificio con el paso del tiempo, posibilitando una excepción en los casos de edificios emblemáticos, como Santa María del Naranco o la propia capilla de Covadonga²¹. Por otra parte, se hace común en este período la selección del momento histórico que interesa evidenciar, siendo en esta ocasión, la Reconquista realizada por el rey Pelayo y, por tanto, se justifica la eliminación de todos los elementos posteriores con la siguiente afirmación: “establecido el criterio general de conservar en máximo grado el aspecto natural de la cueva, testigo de la hazaña de Pelayo...”²². Por lo tanto, se trataba de recuperar el monumento como documento histórico, pero de una época concreta. Se eliminan todos los suplementos de fábrica superpuestos a la roca, así como la barandilla, alegando que restaba visibilidad, y se colocó en su lugar un barandal-hachero que se imponía, de igual modo, al paisaje natural.

Se proyecta una reconstrucción de conjunto, que englobaba el aspecto fundamental, la Iglesia, y sus elementos circundantes. Respecto a la iglesia se tienen en cuenta tres factores: el motivo del culto, la importancia y aspecto del mismo, y las circunstancias locales. El motivo del culto, la imagen de Nuestra Señora de Covadonga, implicaba su instalación en grado máximo de amplitud y visibilidad. La escultura había sido depositada por las autoridades republicanas, ante el temor de agresiones, en la Embajada de España en París, retornando el santuario de Covadonga en Junio de 1939, tras el recibimiento multitudinario de varios concejos asturianos²³. Por lo tanto, también la imagen fue objeto de un mecanismo de ensalzamiento del nacional-catolicismo imperante, al disponerse su procesión por diversas localidades asturianas y su recibimiento, con un sermón del obispo Manuel Arce Ochotorena radiado a toda España.

La importancia y aspecto del culto, que incluía manifestaciones colectivas de devoción popular, tales como peregrinaciones, romerías, asambleas, etc., condicionaba, debido a la insuficiencia de espacio de la cueva, la necesidad de que los actos realizados en la misma fueran vistos desde el mayor número de lugares próximos posibles. Por último, las circunstancias locales, lo accidentado del terreno y la dureza del clima, dificultaban una solución ideal, ya que la imagen y el altar debían situarse en un lugar visible, pero protegido de la intemperie y la capilla en lugar descubierto y visible.

Finalmente, se reservó para el culto la parte central de la Cueva, frente a la explanada, para que los fieles pudieran seguir las celebraciones desde la misma y, a ambos lados, recintos para las autoridades. De esta manera, el altar y la Virgen, situados en el fondo de la oquedad, cerca del vértice del ángulo de mayor abertura, se mantenían perfectamente visibles.

21. García Cuetos, M^a P. *El prerrománico asturiano...*, op.cit., pp. 134 y 169.

22. “Proyecto de restauración de la Santa Cueva...”, op. cit., p. 5

23. RODRÍGUEZ MUÑOZ, Javier. “1939-1959. El primer franquismo. La larga posguerra. La autarquía”, *Asturias. El siglo XX en imágenes*, t. 5, Oviedo, Nobel, 2007, p. 30.

En cuanto a la capilla, fue construida en el mismo lugar que el desmontado Camarín, excavado en la roca (Fig. 5). Se levantó en fábrica de sillería y mampostería “*al modo de nuestras modestas capillas rurales*”²⁴. Lo cierto es que se trata de una sobria capilla-sagrario, sin detalles ornamentales, en estilo neo-románico, con grandes contrafuertes, que podemos relacionar con las formas del prerrománico asturiano (Fig. 6). Estos elementos estuvieron, ciertamente, presentes en la mayoría de las parroquias rurales reconstruidas en la posguerra²⁵, momento en que el estilo asturiano cobró una importancia fundamental como reflejo de una de las épocas doradas de la historia regional. Además fue considerado por algunos, como el arquitecto Diego de Reina, como aquel en el que se plasmaron los primeros inicios de un estilo nacional²⁶, tan buscado por los arquitectos en este periodo.

A fin de poder celebrar en el santuario misas de Pontifical, se instalaron todos los accesorios necesarios para el culto: el trono episcopal, un ambón, un atril, un banco para el servicio del altar y un gran púlpito volado sobre la explanada para la bendición de los fieles²⁷.

En cuanto a los denominados “*elementos circundantes*”, en relación con el citado púlpito encontramos el “*Chorrón*”, situado bajo el mismo. Se eliminan y tratan de disimular con la naturaleza, en la medida de lo posible, los añadidos por mano del hombre, al tiempo que se orienta hacia la “*Fuente del Matrimonio*”. En ella, Menéndez-Pidal dispuso un pilón hexagonal en forma de copa, de la que salen siete chorros y acondicionó el camino de acceso hacia la misma (Fig.7a y 7b).

En cuanto a los accesos a la Santa Cueva, como señalábamos, se había abierto un túnel desde la explanada del hotel hasta la entrada de la capilla que no fue modificado, considerando que no dañaba el aspecto del conjunto, pero se dispusieron dos puertas que interceptaran en sus extremos la corriente de aire que anteriormente quedaba comprimida contra la roca misma (Fig. 8). De esta manera, la galería de paso pasaría a convertirse en una nave de acceso donde, en el momento actual, pueden depositarse las ofrendas de los fieles²⁸.

Del mismo modo, atendiendo nuevamente a las circunstancias locales, se proyecta una capilla en la ante-cueva, a fin de poder realizar el culto en la misma en los días en que las condiciones climatológicas no permitan hacerlo en el lugar originalmente construido para ello. El altar mayor

24. “Proyecto de restauración de la Santa Cueva después de las alteraciones sufridas en dicho histórico lugar a consecuencia de la guerra. Segunda fase”. Memoria descriptiva. Archivo General de la Administración, 76/04/1307.

25. Andrés Eguiburu, M. *La reconstrucción de Gijón. La labor de la Dirección General de Regiones Devastadas*, Real Instituto de Estudios Asturianos, Oviedo, 2010, en prensa.

26. Reina de la Muela, D.. *Ensayo sobre las directrices arquitectónicas de un estilo imperial*, Madrid, Verdad, 1944, p. 109.

27. M^{ra} Pilar García Cuetos señala como a estas ceremonias se sumó el Voto de Covadonga, instituido en 1948 por el prelado Arriba de Castro, con la intención de afianzar el culto al Santuario, en relación con la Ofrenda al Apóstol Santiago de Compostela. Esta iniciativa vinculaba, definitivamente, el lugar de Covadonga con la Cruzada y la figura del Caudillo. García Cuetos, M^{ra} P. “La restauración en la España del Nacionalcatolicismo... op. cit., p. 10.

28. “Proyecto de restauración de la Santa Cueva después de las alteraciones sufridas en dicho histórico lugar a consecuencia de la guerra. Segunda fase”. Memoria descriptiva. Archivo General de la Administración, op., cit., p. 7.

siempre sería el de la Santa Cueva, con la imagen de Nuestra Señora de Covadonga, y esta nueva capilla quedaría relegada a la misma.

Por último, la Colegiata de San Fernando, privada de sus funciones desde la construcción de la basílica, se consideró complemento indispensable del conjunto y, por tanto, se proyectaron para ella obras de mantenimiento y se consideró destinarla a otra función a fin de asegurar su conservación (Fig.9). Actualmente, se encuentra instalada en ella una casa de ejercicios espirituales.

Conclusiones

Como conclusiones podemos establecer, en primer lugar, que la reconstrucción de posguerra alteró notablemente el paisaje arquitectónico de la localidad de Covadonga.

Por otra parte, su reconstrucción primó frente a otras necesidades arquitectónicas más urgentes, como la carestía de viviendas, por inscribirse en los monumentos que mejor representaban al Nacional-catolicismo de la España franquista. Su importancia queda reflejada en: la autoría de la intervención, el destacado arquitecto Luis Menéndez-Pidal, la adopción del pueblo por parte del Caudillo, la premura de las obras y el importante aparato propagandístico que acompañó a la misma.

El hecho de que fuera objeto de reconstrucción por parte de la Dirección General de Regiones Devastadas, pese a no haber sido gravemente dañado a causa de la guerra, se debió a que se trataba de un enclave en el que se aunaban unas características que, ideológicamente, contribuían a afianzar el Régimen, estableciendo lazos con el más glorioso pasado español, de otra manera el proceso reconstructivo no hubiera contado con tal interés por parte del organismo ni con un presupuesto tan elevado.

Bibliografía

- Andrés Eguiburu, M. "Los pueblos adoptados en Asturias. El caso de Nava", *Jornadas Técnicas Internacionales "Restauración, reconstrucción e identidad nacional en la posguerra europea"*, Oviedo, 2009, en prensa.
- Andrés Eguiburu, M. "La reconstrucción del concejo de Caso: una adopción de alta montaña", *Recuperando la memoria: historia, restauración y reconstrucción monumental en la posguerra española*, Oviedo, 2010, en prensa.
- Andrés Eguiburu, M. *La reconstrucción de Gijón. La labor de la Dirección General de Regiones Devastadas*, Real Instituto de Estudios Asturianos, Oviedo, 2010, en prensa.
- Armiñán, L. "De la guerra en España: guerra en Asturias", *Vértice* nº 5, 1937.
- Cadiñanos Bardeci, Inocencio. "El proyecto de Ventura Rodríguez para Covadonga. Teoría y realidad", *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, nº 73, 1991.
- Fernández Cuevas, V. "Asturias y Galicia", *Temas Españoles* nº 59, Publicaciones Españolas, 1953.
- García Cuetos, M^a P. "La restauración del prerrománico asturiano. Luis Menéndez Pidal", *Intervención en la arquitectura prerrománica asturiana*, 1997, Jorge Hevia (comp.), pp. 97-118.

- García Cuetos, M^a P. *El prerrománico asturiano. Historia de la arquitectura y restauración (1844-1976)*, Editorial Sueve, Oviedo, 1999.
- García Cuetos, M^a P. "La restauración en la España del Nacionalcatolicismo. Caudillaje y Cruzada", XVII Congreso CEHA, Barcelona, 2008, en prensa.
- Martínez Monedero, M. "La actitud arqueológica de Luis Menéndez-Pidal en la restauración de monumentos: un ejemplo metodológico de la reconstrucción de posguerra", *Arqueología, arte y restauración: actas del IV Congreso Internacional "Restaurar la memoria"*, Valladolid, 2004.
- Martínez Monedero, M. *Las restauraciones arquitectónicas de Luis Menéndez-Pidal*, Valladolid, Universidad de Valladolid, Secretariado de Publicaciones e Intercambio Editorial, 2008.
- Menéndez Pidal y Álvarez, L. *Asturias. Destrucciones habidas en sus monumentos durante el dominio marxista. Proyecto de ficha para Monumentos*, R.N.A., Nº 3, 1941.
- Menéndez Pidal y Álvarez, L. *Los monumentos de Asturias: su aprecio y restauración desde el pasado siglo*, Madrid, 1954.
- Menéndez Pidal y Álvarez, L. *La Cueva de Covadonga. Santuario de Nuestra Señora la Virgen María*, Real Instituto de Estudios Asturianos, Oviedo, 1958.
- Reina de la Muela, D. *Ensayo sobre las directrices arquitectónicas de un estilo imperial*, Madrid, Verdad, 1944.
- Rodríguez Muñoz, Javier. "1939-1959. El primer franquismo. La larga posguerra. La autarquía", *Asturias. El siglo XX en imágenes*, t. 5, Oviedo, Nobel, 2007.



Fig. 1 El Caudillo en el santuario de Covadonga. Archivo Padre Patac, B.S.FF 164-3



Fig. 2 Estampa de la Real Congregación de naturales y originarios de Asturias, en Madrid. Biblioteca Nacional. Archivo Padre Patac, B.A. 4-365



Fig.3 Cuadro de Martín Rico. En primer término podemos apreciar el basamento del proyecto de VenturaRodríguez.
Archivo Padre Patac, B.FF. 024-2

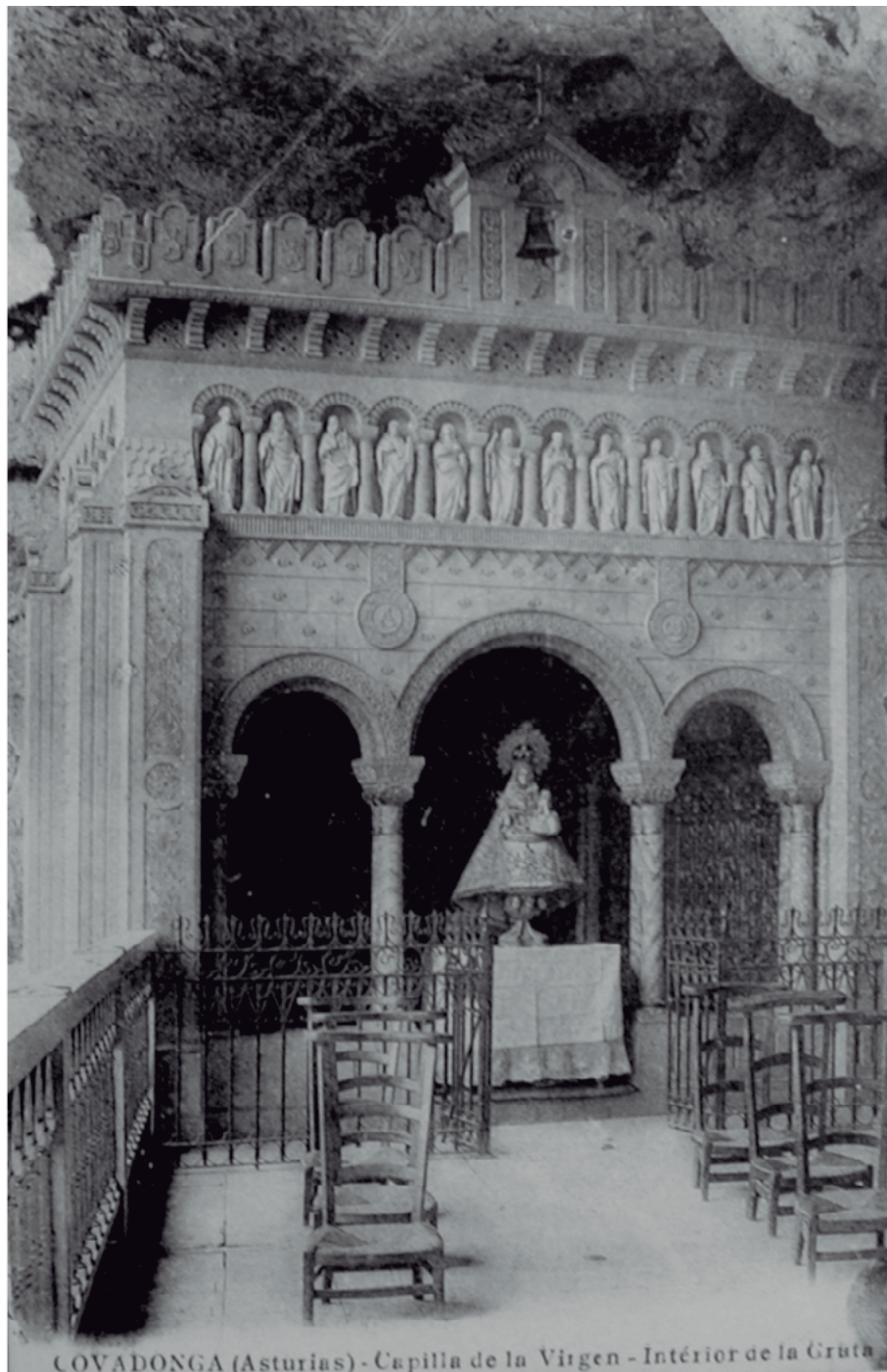


Fig. 4 Camarín de Frassinelli. Archivo Padre Patac, B.A. 2-31



Fig. 5 Obras de reconstrucción de la capilla de Covadonga. Archivo Padre Patac, B.FF. 024-2



Fig. 6 Gruta de Covadonga, vista general. Luis Andrés



Fig.7a Estado de la "Fuente del Matrimonio" antes de la intervención de Menéndez Pidal. Archivo Padre Patac, B.A. 2-31



Fig. 7b La "Fuente del Matrimonio" tras la intervención de Menéndez Pidal. Luis Andrés



Fig. 8 Una de las puertas añadidas en el acceso a la Santa Cueva por Menéndez Pidal. Luis Andrés



Fig. 9 Vista del santuario de Covadonga con la colegiata de San Fernando en primer término.
Archivo del Real Instituto de Estudios Asturianos, Caja n. 3, MAS 25047

Escultores españoles en iberoamérica: El caso de Mariano Benlliure y Antonio Coll y Pi

CLAUDIO CORTÉS LÓPEZ

Universidad de Chile, Facultad de Arquitectura y Urbanismo, Escuela de Diseño

Resumen: El trabajo que a continuación expondré, trata de la presencia de dos escultores españoles en el territorio chileno, cuyas obras se encuentran emplazadas en la capital de este país, la ciudad de Santiago. Se trata de dos tipos de "presencias", la de Mariano Benlliure a través de la estatua ecuestre erigida al prócer chileno Manuel Bulnes¹, y la de Antonio Coll y Pi, el cual además de sus producciones como escultor en el territorio nacional, ejerció como docente en las áreas de su competencia, ello en la Escuela de Artes Decorativas, como también en la Universidad de Chile. Esta presentación se encuentra adscrita a un proyecto financiado por el estado de Chile titulado "Escultura Chilena 1854- 1960: el trasluz de su identidad" (Fondecyt #1085295) y corresponde a uno de los productos de investigación exigidos por esta actividad.

Palabras clave: Escultura pública, Estética, Semiótica, Análisis.

Abstract: *The work we shall discuss below, is the presence of two Spanish sculptors in Chilean territory, whose works are located in the capital of this country, the city of Santiago. These two types of "presences" of Mariano Benlliure through the equestrian statue erected to the hero of Chile Manuel Bulnes, and Antonio Coll y Pi, which in addition to their productions as a sculptor in the country, served as teachers in the areas of jurisdiction, it at the School of Decorative Arts, also at the University of Chile. This presentation is attached to a project funded by the state of Chile, entitled "Chilean Sculpture 1854 - 1960: the reflected light of his identity" (Fondecyt # 1085295) and corresponds to an investigation of the products demanded by this activity.*

Keywords: *Public Sculpture, Aesthetics, Semiotics, Analysis.*

El monumento ecuestre a Manuel Bulnes

En el catastro de esculturas pertenecientes a Mariano Benlliure, se encuentra consignada esta obra que realizó para Chile, trabajo que le fue encargado por las autoridades de aquellos entonces².

1. Manuel Bulnes Prieto 1799- 1866, General y Presidente de la República de Chile, a él se le debe la creación de la Academia de Bellas Artes, la Escuela Normal de preceptores, el Conservatorio Nacional de Música, la Escuela de Artes y Oficios, como también la Universidad de Chile. Después de su presidencia fue nombrado General en Jefe del Ejército por el Gobierno de Manuel Montt.

2. Los documentos iniciales para originar una estatua a este prócer chileno corresponde a un decreto Ley #1.659 del 22 de Julio de 1904 la cual dice: Por cuanto el Congreso Nacional ha dado su aprobación al siguiente proyecto de ley: Artículo primero: "Erijase una estatua ecuestre de bronce en honor del General Don

El monumento en cuestión se encuentra instalado en la principal arteria capitalina, la Alameda Bernardo O'Higgins, estructura vial con varias pistas por lado, un bandejón a manera de parque en su centro, y con varios cruces peatonales en su entorno inmediato.

El emplazamiento escogido para la obra de Benlliure posee una cardinalidad cuya cara principal apunta hacia el poniente, tema de especial interés para el asoleamiento y la luminosidad, fenómeno que permite una buena o mala lectura del volumen escultórico.

Esta localización del bulto ecuestre comparte el espacio urbano con dos obras más. Una de ellas corresponde al monumento a Bernardo O'Higgins Riquelme, uno de los principales artífices de la nación chilena, y que fue realizado por el artista francés Albert –Ernest Carriere Belleuse (1872), trabajo el cual se encuentra ubicado en el flanco sur de esta avenida.

La otra obra que completa esta trilogía ecuestre, se encuentra levantada al prócer Argentino José de San Martín, escultura que realizó Louis Joseph Dumas, dicho monumento se sitúa hacia el poniente con su cara principal frente a la obra de Benlliure.

De acuerdo con lo anterior se configura una situación triádica de estatuas, las cuales con sus diferentes estructuras discursivas, son colaborantes al sentido de este seccional urbano, lugar conocido como el barrio cívico³.

La estatuaria pública en espacio urbano posee una fenomenología que hace de ella una estructura semiótica y estética de especial interés. En esta problemática detecto las siguientes situaciones:

-Lo primero tiene que ver con la multifocalidad⁴, ello entendido como la posibilidad de recorrer el bulto escultórico y con esta actividad comprender el repertorio signico inscrito en las volumetrías, es decir la posibilidad física de capturar la información de la obra.

Hay veces que el emplazamiento dificulta el tránsito y esa "posibilidad física" que permite la lectura no es posible, o tiene un grado de complicaciones que dejan inconcluso el proceso de descodificación.

-El segundo problema corresponde a un fenómeno dialéctico entre la estatuaria pública y el espacio urbano que la contiene, ello entendido como la relación entre el emplazamiento de la escultura con la envolvente ciudadina.

Manuel Bulnes y autorizase al Presidente de la República por el término de dos años, para que invierta hasta la suma de setenta y cinco mil pesos, en la erección de dicha estatua y para que se fije su forma, lugar de su colocación y demás condiciones de la obra hasta dar cumplimiento con la ley". El documento lo firmaron Don Germán Riesco y el Sr. M. Ballesteros.

3. La fisonomía de este "barrio cívico" se debe al trabajo arquitectónico y urbanístico que originalmente fue planeado por el arquitecto austriaco Karl Brunner sobre la base de una pre-existencia urbana. La aprobación del plan seccional data de 1937. Posteriormente hay aportes de diseño por otros planificadores chilenos, tema que ocurre hasta hoy con la construcción hace pocos años de la plaza de la ciudadanía y el centro cultural Palacio de la Moneda.

4. La idea de multifocalidad se encuentra en un escrito de Leonardo Da Vinci que Rudolf Wittkower menciona de la siguiente manera: "al completar su obra...el escultor debe dibujar numerosos perfiles para cada figura de bulto redondo, de tal manera que esta ofrezca la imagen adecuada desde todos los puntos de vista posibles" p.p.116, "La escultura , procesos y principios".

Estos asuntos muchas veces se presentan bajo situaciones que circunscriben las estatuas en un espacio saturado, en muchos casos de carácter vegetal, tema que crea un grado importante de dificultad para efectuar una trayectoria en torno a la estatua. Es el caso del monumento a Bulnes realizado por Benlliure, el cual se muestra sobre un pedestal que eleva varios metros la estatua por sobre la cabeza del espectador común.

Lo anterior constituye una especie de traba para el receptor, en especial si este sujeto corresponde a un lector competente, dado que la “distancia de honor” deberá aumentar para la observación del monumento. Esto favorece a la visión de conjunto pero al mismo tiempo es conducente a la disminución de la perceptibilidad de los detalles.

Será en estos momentos cuando leer y descodificar la escultura se torna una actividad compleja, y las razones de esta complicación se encuentran principalmente en el decremento óptico de las áreas volumétricas que contienen información visual.

Es el caso de los campos texturales cuyas granulometrías describen detalles finos, aspectos visuales que corresponden a la interpretación objetual que el escultor consignó en la obra.

Con respecto a lo anterior, este trabajo de Benlliure deja ver niveles importantes adscritos a lo constructivo sintáctico, es decir la interfiguralidad, como también la intrafiguralidad de los componentes, los cuales no solo se diferencian por las formas que se aprecian en lo representado, si no que también se distinguen por los aspectos visibles mas finos al interior de cada uno de estos componentes.

Es así como la caracteriología visual de la superficie de la cabalgadura, muestra rasgos propiamente icónicos relevantes con respecto al objeto que reproduce, en donde las venas, musculaturas, tendones y articulaciones, son presentados en concordancia con la realidad. Hay un nivel de verismo el cual se contrapone a otra serie de rasgos que son todo lo contrario, es decir aquellos que forman la serie de fisonomías interpoladas o “rasgos no propiamente icónicos”⁵ tales como las huellas de las herramientas de modelado o de las pequeñas imperfecciones del proceso de fundición que se observan en la superficie del animal. Estos y otros componentes de la imagen escultórica son colaboradores a la estructuración del programa iconográfico⁶ planteado por

5. He usado los conceptos de “propiamente icónicos” y “no propiamente icónicos” a partir de la Teoría Semiótica de Max Bense y Elizabeth Walther, los cuales desarrollaron los planteamientos que dieron inicio a la semiótica de tradición filosófica bajo la línea de pensamiento que originó el filósofo norteamericano Charles Sanders Peirce. Estos conceptos pueden revisarse en la obra “Guía Alfabética de Semiótica” publicada en 1975 en castellano por la editorial Anagrama.

6. Las ideas en torno al programa iconográfico de la imagen, tema que presenté en el VI Congreso de la Asociación Argentina de Semiótica (Abril de 2005), involucran dos aspectos. El primero corresponde a las precisiones en torno a lo que es un programa de esta naturaleza, para este caso inserto en el fenómeno de la escultura. Lo segundo es lo que ocurre con este programa iconográfico y la interpretación que realiza un sujeto ante la evidencia signica que la escultura pone ante su vista.

Las palabras “programa iconográfico” deben entenderse como la resolución estructural dada al interior del perímetro de la obra. En esta área se organizan todas las categorías signicas que nacen a partir de las primeras intervenciones sobre el soporte escogido por el artista.

el autor, y en ello existen sistemas diferentes que permiten las distintas jerarquizaciones que se observan en esta obra.

Es así como de los dos grandes elementos (jinete y cabalgadura) surgen los recursos visuales los cuales configuran los códigos que rigen cada parte. Lo anterior puede sintetizarse en cinco aspectos:

1.-Elementos de simbolismo militar: uniforme, espada, sombrero y heráldica fitomorfa. Sirvan como ejemplo los relieves y volumetrías que dejan ver las filas de entorchados en las bocamangas, elementos que son distintivos del rango. En este lugar la simbología vegetal muestra un campo fértil en donde se cruzan y entrelazan hojas y ramas propias de la iconografía castrense

2.-Componentes icónicos y no icónicos del homenajeado: rostro y contextura.

El fenómeno del parecido en este tipo de estatua, corresponde a un aspecto que el escultor no puede descuidar. De Manuel Bulnes existen fotografías y retratos que dejan ver la iconografía de este ciudadano. En la estatua hay rasgos concordantes que permiten un acercamiento al aspecto revelado en los documentos, como es el caso del frondoso bigote, las extensas patillas, y la frente amplia. La contextura y volumetría de las secciones inferiores del rostro corresponden a elementos de ficción, o como se define desde la teoría semiótica, “rasgos no propiamente icónicos”, dado que no coinciden con la estructura maxilar del retratado.

3.- Ajuar del equino: montura, paño, riendas y estribos, los que son descritos con cierta minuciosidad, ello permite identificar su tendencia estilística, especialmente de línea inglesa.

4.-Lo actitudinal del personaje como también de su cabalgadura. El aspecto de Bulnes revela una posición de descanso, de observación reflexiva, quizás no tan formal debido a que porta su sombrero militar en su mano derecha, el cual se encuentra plegado hacia el costado del pecho.

Por su lado la cabalgadura aparece con un “apoyo forzado”, lo cual corresponde a una disposición del animal en la cual las patas delanteras aparecen en un posicionamiento vertical, en donde una de ellas aparece mas adelante que la otra.

En cambio las extremidades traseras se muestran extendidas con una diferencia espacial en el apoyo de los cascos. El cuello y la cabeza dejan ver una caída y torsión, la cual nos recuerda a la estatua ecuestre del General Martínez Campos ubicada en el Parque del Retiro en Madrid.

5.-Campos texturales diferenciados y no diferenciados (isomorfias texturales).

Este es un aspecto que compromete a la “gramática” escultórica, en donde el ingenio acompañado de ciertas habilidades plásticas, le permiten al artista hacer presente distintas tipologías de objetos y caracterizarlos por medio de los tratamientos de superficies, volúmenes, altos y bajos relieves.

Buenos ejemplos de lo señalado pueden observarse en las sutiles diferencias de las áreas texturadas de las botas con respecto a los pantalones del militar.⁷

7. Los antecedentes que existen, indican que Mariano Benlliure mandó la maqueta de esta obra a Chile, la cual posteriormente fue realizada siguiendo el modelo inicial. Este tipo de situación es frecuente en el ámbito de la escultura monumental, en la cual el autor principal es “acompañado” en la realización del modelo definitivo por

Aspectos como estos se repiten en la superficie del monumento, y todo ello corresponden a las tipologías que instauran la estructura informativa del conjunto estatuario. En otras palabras se trata del conglomerado de masas y vacíos adjuntos a las áreas de texturas, las cuales a su vez se encuentran adscritas a objetos representados.

Considerando la distancia histórica que compromete a un espectador actual, todo lo anterior le permite a este sujeto, reconstruir en su propia conciencia los componentes que estructuran la imagen plástica de este militar y estadista chileno.

Antonio Coll y Pi (1857 – 1943)

A mediados de la primera década del siglo XX, el escultor Antonio Coll y Pi llegó a Chile. Según los antecedentes, arribó en 1906 junto a otros profesionales⁸ provenientes del mundo hispano.

Su venida a estas tierras desde España, se debió a un contrato que el gobierno chileno le cursó para ocupar el puesto de profesor en la Escuela de Artes Decorativas, trabajo que comprometió la enseñanza de materias atingentes al dibujo ornamental y pintura.

Posteriormente su labor académica se extendió a la Facultad de Arquitectura de la Universidad de Chile, ya que fue nombrado “profesor de modelado” en esta casa de estudios superiores.

Los orígenes plásticos de Antonio Coll y Pi se encuentran en la Escuela de Bellas Artes de Barcelona, lugar donde primeramente fue alumno y posteriormente profesor de composición y colorido.

Coll y Pi es reconocido por la historia del arte como pintor y escultor, aunque en Chile se le asocia casi exclusivamente a sus obras más connotadas⁹, como el monumento al Bombero y el conjunto escultórico dedicado al poeta y soldado español don Alonso de Ercilla y Zúñiga.

El monumento a Ercilla

Se trata de una estatua pública inserta en el espacio urbano de Santiago. Esta obra se encuentra dedicada al soldado-escritor de origen hispano, y se muestra en una plazoleta que lleva el mismo nombre del homenajeado.

otros escultores y fundidores. Muchas obras testimonian esta actividad, ya que en sus bases aparecen los nombres de quienes participaron junto al artista en la realización de la escultura.

8. Coll y Pi fué contratado junto a los profesores catalanes, Antonio Campins, Juan Plá y Baldomero Cabré con el fin de ejercer como docentes en la Escuela de Artes Decorativas dependiente de la Academia de Bellas Artes de Santiago.

9. La producción de Coll y Pi en Chile consta de un número importante de obras, las cuales pueden ser agrupadas en tres estamentos: el primero de ellos corresponde a los monumentos en espacios urbanos. El segundo grupo está conformado por la estatuaria adscrita a la arquitectura. Y en el tercer grupo se encuentran todo aquello que se designa como escultura de salón.

En los monumentos emplazados en espacios urbanos, además de la escultura a “Ercilla” y al “Bombero”, también se encuentran las estatuas erigidas a Blanco Encalada (Valparaíso) y a Waldo Seguel (Magallanes).

La intersección urbana de la Avenida Blanco Encalada con calle Ejército, corresponde al lugar que se designó para instalar la obra. La escultura data de 1910 y en esta fecha el lugar antes señalado, constituyó uno de los sectores residenciales importantes de la capital de Chile.

La cardinalidad del emplazamiento favorece enormemente su aspecto de exhibición. La orientación de la cara principal va de lleno hacia el norte, de modo que su flanco derecho y en especial el izquierdo, cobran una dimensión notable a partir del mediodía hasta el atardecer.

De acuerdo a lo anterior, el espectador, en especial aquel con entrenamiento en los lenguajes de la escultura, se enfrenta a una buena presentación de los signos plásticos insertos en las diferentes zonificaciones del volumen.

Según lo señalado, en esta obra de Coll y Pi la dialéctica¹⁰ entre estatua y espacio urbano se encuentra dada por una envolvente mixta. Ello se manifiesta principalmente por las edificaciones cuyos “skylines” no comprometen un cerramiento que pueda ahogar al volumen escultórico. Todo lo contrario, esta situación urbana agrega posibilidades de lectura y descodificación, ello en el entendido que el “lector competente” podrá actuar con criterios semióticos y consciencia estética frente a este trabajo.

El monumento se pudo construir gracias a la donación que realizaron los Españoles residentes, ello se efectuó en el marco de las celebraciones del centenario. El testimonio inmediato de este obsequio se encuentra en la inscripción ubicada en el pedestal, lugar donde se lee: “La colonia Española en Chile -1910).

Desde el punto de vista escultórico se deben observar algunas situaciones importantes, ello con el fin de que el reconocimiento de la obra como estatuaria pública y al mismo tiempo como obra plástica, logren un punto de convergencia lógica en la mente de quien interpreta este trabajo artístico.

El programa iconográfico inserto en esta obra, obedece a códigos de representación, los cuales son conocidos por el autor y aceptados como sistema de tratamiento volumétrico. En ellos, la apariencia principal, como figura sedente, se muestra en un estado meditativo, de reflexión en torno a los episodios y experiencias bélicas en Arauco.

La imagen de Ercilla que nos entrega Coll y Pi, corresponde a un sujeto de mediana edad, de rostro huesudo y barbado, con una frente amplia la cual luce volumetrías importantes en su centro, lugar que además presenta amplias entradas en los flancos superiores derecho e izquierdo respectivamente.

Los componentes que determinan a Ercilla se encuentran divididos en dos escalafones: aquel que corresponde al escritor, como también algunos elementos propios de un soldado. Lo anterior se evidencia por medio de los siguientes repertorios:

10. Dado que la palabra “dialéctica” posee varios significados, se hace necesario aclarar en que sentido aparece este término en el texto antes señalado. En este caso se encuentra inserto en lo que formuló

W. F. Hegel como “síntesis de los opuestos por medio de la determinación recíproca”, en este caso manifestada entre monumento y envolvente ciudadina, en donde las perimetraciones, fenestraciones, alturas y anchuras, espacios llenos y vacíos, son los componentes generales del espacio urbano.

-El hombre de letras es sintetizado por medio del instrumento para escribir en su mano derecha, como también por los papeles plegados que yacen en su mano izquierda.

-El hombre de armas, se muestra por la composición inferior en donde se aprecia un casco español y una espada de cazoleta. A lo expresado, se suma la armadura de torso a manera de un peto liso.

Además de lo señalado en el párrafo anterior, el escultor agregó un segundo personaje, con el cual realizó un proceso de sustitución de los seres míticos que inspiran a los creadores. Para ello, en este caso dispuso una imagen femenina autóctona.

Con esto ligó la tradición de dos mundos, el Europeo con la cultura Araucana existente en el sistema pre-hispano de Chile, ligazón que se presenta con ausencia del tradicional conflicto. Por el contrario, se muestra como una fusión en donde los adversarios se sitúan bajo una mutua correspondencia, en la cual el gesto de la nativa versus la palabra que trasciende la escritura, poe-tizan los hechos históricos liberándolos de la simple crónica de guerra.

Coll y Pi instaló el personaje autóctono tras la figura de Ercilla. La nativa se encuentra ataviada con un Chamal, paño de forma cuadrangular que constituye una prenda básica de la indumentaria mapuche, en la cual el color negro de este ropaje, es reservado para las mujeres.

Este componente escultórico adscrito a la personificación femenina se deja ver con una singular apariencia, ya que su expresión se presenta entre “lo araucano” y las draperías helénicas, ello en una abundancia que muestra y al mismo tiempo oculta el volumen corporal sobre el cual yace.

El desplazamiento del Chamal hacia el oriente, entendido como una inmovilización del movimiento, tiene antecedentes importantes en la iconografía de las Bellas Artes. En pintura aparece algo similar en “Bonaparte cruzando los Alpes” de Louis David.

En escultura se muestran con frecuencia los paños mecidos y desplazados por el viento hacia un extremo de la, o las figuras principales de una obra. Sirvan como ejemplo los relieves ubicados en las pechinas al interior del templo de Saint Gall (Suiza) o “el sacrificio de Mitra” (Museo Vaticano), como también el grupo central en relieve del sarcófago de Alejandro (Museo de Constantinopla).

Esta joven nativa adornada con su orfebrería típica¹¹ sostiene en su mano derecha, levantada diagonalmente por sobre la cabeza de Ercilla, una rama de Laurel.

En ello la transferencia de códigos es evidente. Ya no es una figura mítica – alegórica griega o romana, como Clío o alguna otra musa la que sostiene un símbolo fitomorfo sobre la cabeza del homenajeado. En este caso corresponde a una muchacha araucana la que yergue esta representación vegetal.

En ello existe una doble articulación, la cual probablemente Coll y Pi conoció solo una de sus caras.

11. Esta orfebrería típica se encuentra formada por el “Silkil” o collar-pechera y los “Chaway” o aros.

El Laurel para el mundo Occidental Europeo condensa significados que se vinculan con la inmortalidad, la gloria humana,¹² el triunfo, la exaltación de ser eximio en alguna actividad, es decir aglutina “significados magnificatorios”.

Lo anterior en el mundo Araucano cambia ostensiblemente, ya que el Laurel adquiere la potestad significativa para ahuyentar el mal.

La posición corporal y actitudinal de este personaje nativo llama especialmente la atención, ello desde la visión que se obtiene desde el flanco poniente, lugar en donde se observa un arqueamiento de un cuerpo que da la impresión de estar semi sentado, y al mismo tiempo inclinado hacia la espalda de Ercilla.

Se suma a lo anterior, una leve torsión de la caja torácica, lo que lleva un enfilamiento de la joven Araucana hacia la derecha de la escultura o izquierda espectador.

De la cintura hacia arriba, posee la gracilidad y belleza de la tradición escultórica para los cuerpos femeninos. A ello se agrega la exhibición de uno de sus pechos, mientras el otro se oculta bajo la vestimenta.¹³

En cambio este personaje muestra hacia abajo otra realidad visible. Se observa una masa de drapeados en donde la tosquedad discursiva pareciera ser lo más importante. A ello habrá que sumar la apariencia poca afortunada del pié descalzo, y digo “poca afortunada” dado el aspecto de una extremidad cuya fisonomía no se conjuga con la anatomía y expresión de las manos. Da la sensación que pertenecieran a dos personas diferentes: el pie de una trabajadora agrícola versus los brazos y manos de un personaje proveniente del ballet clásico.

Diadas en el monumento a Ercilla

Estaticidad y dinamismo son dos situaciones que son claramente visibles en esta obra de Coll y Pi. La primera representada por un personaje sedente en estado meditativo, el cual denota cierta comodidad. Ello se evidencia en la postura de sus piernas: la derecha sobre la izquierda, en donde una de ellas además sirve de apoyo y posicionamiento del codo.

La segunda, se expresa por la figura femenina que se levanta con un giro de su torso y un desplazamiento de sus brazos, los cuales al mismo tiempo aumentan la direccionalidad de la composición.

Mientras la figura de Ercilla y Zúñiga muestra pliegues y contornos dados por las entrantes y salientes de los drapeados, propios de una figura en reposo, obsérvense para ello las medias, las mangas y blusón abolsado que emerge de ambos flancos del peto, el aspecto textil de la muchacha

12. Federico Revilla en su “Diccionario de iconología y simbología, consigna estos significados adscritos al Laurel, ello lo presenta en las páginas 242 y 243. (ed. Cátedra – 1995)

13. La tradición compositiva muestra en pintura y escultura este tipo de “discurso”, en donde uno de los senos queda al descubierto, mientras el otro deja ver su apariencia semi oculto por draperías y textiles. Sirva como ejemplo en pintura “La libertad guiando al pueblo” de E. Delacroix y en escultura el busto de Madame Recamier de Chinard (1802- Museo de Lyon).

presenta un desplazamiento espiraliforme, el cual obedece a la acción desplegada por la anatomía de este personaje.

La fuerza de este dinamismo surge del Chamal impulsado por el viento, fuerza que es apoyada al mismo tiempo por el desplazamiento del brazo, el cual irrumpe en el espacio superior de la escultura para sostener una rama simbólica.

La figuración propuesta por Antonio Coll y Pi, deja ver otra situación diádica, en donde la relación de los componentes corresponde a una oposición, la cual al mismo tiempo permite reunir las dos figuras en una presentación plástica.

La oposición es manifestada por aspectos como el género, la inserción de los personajes en sus ámbitos sociológicos y la caracterización racial.

La unión a su vez, se da por medio de la comprensión y re-interpretación de la distancia entre estas dos magnitudes: por un lado la representada por un soldado-escritor proveniente de latitudes lejanas, y por otro, la dimensión nativa simbolizada por la joven araucana.

En este caso el artista unió dos ámbitos, y crea con ello una figuración escultórica binaria que apunta a un conjunto de categorías, las cuales dan forma a un universo semántico de especial interés.

De acuerdo a lo anterior, el rendimiento operatorio dado en el acto de interpretación del espectador actual, debe vincular las diferentes situaciones que presenta el programa iconográfico de esta obra, programa que compromete una serie de componentes que caracterizan “los mundos” aquí planteados, y que al mismo tiempo los instauran con significaciones que no son menores en la historia de Chile.

Bibliografía mencionada

- R. Wittkower ,”La escultura , procesos y principios”, Alianza,1994.
F. Revilla, “Diccionario de iconología y simbología, Cátedra, 1995
M. Bense , E. Walther,”La Semiótica, guía alfabética”, Barcelona , 1975.

La identidad femenina en la formación de la colección de Juana de Austria

M. FUENSANTA CORTÉS LÓPEZ
Universidad de Murcia

Resumen: La presente comunicación analiza la formación de la colección de Juana de Austria como reflejo de la identidad femenina. Hija menor del emperador Carlos V e Isabel de Portugal, se convirtió en uno de los grandes personajes del siglo XVI en distintas facetas, desde la política al arte, donde gracias a los legados familiares, los obsequios con los que era agasajada y las adquisiciones que ella misma realiza logró reunir una colección de obras de arte de la más diversa índole, tipología y procedencia.

Palabras clave: Juana de Austria, Convento de las Descalzas Reales de Madrid, colección, patronazgo artístico, identidad femenina.

Abstract: *The present communication analyses the creation of Joan of Austria's collection as the reflection of female identity. Being Charles V and Isabella of Portugal's youngest daughter, she turned into one of the most important figures of the 16th Century in different ways: from politics to arts. It was on the latter that she managed to gather together a collection of works of art to the most diverse nature, typology and origin. This could be achieved thanks to family legacies, gifts by which she felt smoothed with attentions and purchases that she personally made.*

Keywords: *Juana de Austria, the Convent of de Descalzas Reales in Madrid, collection, artistic patronage, female identity.*

I. Introducción

En Juana de Austria convergen una serie de circunstancias que hacen de ella un personaje excepcional, especialmente si tenemos en cuenta su condición femenina. Hija, hermana y madre de reyes, se convirtió en una de las grandes personalidades del siglo XVI en distintas facetas, desde la política al arte, donde gracias a los legados familiares, los obsequios con los que era agasajada dada su condición real y las adquisiciones que ella misma realiza, logró reunir una colección de obras de arte de la más diversa tipología y procedencia, colección que sin duda alguna fue el fiel reflejo de su identidad (Fig. 1).

Juana de Austria, en su corta vida, llegó a acumular un gran número de obras de arte que recogían desde retratos cortesanos a medallas, pasando por miniaturas, alhajas, tapices, libros, manuscritos, instrumentos musicales y partituras, artículos exóticos o vestuario para representacio-

nes teatrales. Fue su pertenencia a la familia Habsburgo la que, sin duda, marcó las características de su colección, formada por tres vías esenciales: legados, obsequios y adquisiciones. La primera de estas vías está constituida por las herencias que le correspondieron como nieta, hija, hermana y sobrina de reyes; la segunda se compone de los regalos con los que es agasajada por familiares y personajes de la corte como su tía María de Hungría¹, su hermano Felipe II, su hermana la emperatriz María, su tía y suegra doña Catalina de Austria o sus cuñadas Isabel de Valois y Ana de Austria entre otros; y la tercera, y última, la forman las compras realizadas por ella misma. Estos son los tres cauces principales que permitieron a Juana reunir esta cantidad tan significativa de obras de arte de la más diversa índole, participando de este modo su colección del característico eclecticismo de las colecciones del siglo XVI.

II. Construcción de su identidad a través del patronazgo artístico

La preocupación por el patronazgo artístico acompañó a Juana desde muy joven, aunque se intensificó a partir de 1554, cuando se hace cargo de la regencia del país durante la ausencia de su hermano Felipe II. Su patronazgo excedió los límites del ámbito puramente doméstico o privado, llegando incluso a alcanzar la esfera política. Mediante sus retratos, Juana fue capaz de promover su imagen en ambas vertientes, la íntima y la pública, a la vez que cumplir su papel oficial en la Corte, sin descuidar el marcar su posición dentro de Casa de Austria.

La labor como patrona de Juana de Austria se centra básicamente en torno a la construcción del Monasterio de Descalzas Reales de Santa Clara de Madrid tanto como continente (espacio arquitectónico en sí) como contenido, dada valiosa colección de obras de arte que alberga en su interior (Fig. 2). Este monasterio, en el que sólo podían profesar monjas de sangre real o provenientes de la más alta nobleza² y que ella misma decidió fundar a su llegada a España tras su estancia en Lisboa, perseguía reforzar la presencia religiosa en la corte, hasta convertir este lugar en uno de los centros espirituales más poderosos de la corte española³. En esta decisión, la

1. María de Hungría fue una gran amante del arte y una de las patronas más destacadas en este campo, por ello para tener una mayor información sobre el patronazgo ejercido por María de Hungría pueden verse, entre otros: M. ESTELLA, Margarita, "el mecenazgo de la reina María de Hungría en el campo de la escultura", en *Carlos V y las artes: promoción artística y familia imperial*, Valladolid, Junta de Castilla y León, 2000, pp-283-322, de la misma autora véase: " Las cuentas del tesorero Roger Patié y otros documentos: esculturas y antigüedades de María de Hungría y los Jardines de Aranjuez", *Archivo Español de Arte*, 259 (2001), pp. 239-256; J. L. GONZALO SÁNCHEZ-MOLERO, "La biblioteca de María de Hungría en España: corte, humanismo e inquisición", en *España y las 17 provincias de los Países Bajos: una revisión historiográfica (XVI-XVII)*, Córdoba, 2000, pp. 731-766; J. L. HORTAL MUÑOZ, "El gobierno de los Países Bajos y la regencia de María de Hungría", en *La Corte de Carlos V*, Madrid, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, pp-63-67; R. DOMINGUEZ CASAS, "Fiestas y ceremonial borgoñón en la Corte de Carlos V", en *Carlos V y las artes: promoción artística y familia imperial*, Salamanca, Junta de Castilla y León, 2000, pp. 34-44.

2. Para más información sobre las resientes del convento, véase: E. TORMO Y MONZÓN, *En las Descalzas Reales de Madrid. Estudios históricos, iconográficos y artísticos*, 4 vols., Madrid, Junta de Iconografía Nacional, 1917-1947, o la obra de L. SÁNCHEZ, *Patronato regio y órdenes religiosas en el Madrid de los Austrias: Descalzas Reales, Encarnación y Santa Isabel*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1997.

3. J. MARÍNEZ MILLÁN, "Familia Real y grupos políticos: La princesa Doña Juana de Austria (1535-1573)", en *La Corte de Felipe II*, Madrid, Alianza, 1994, pp. 73-106

princesa fue asesorada por su amigo y confesor espiritual Francisco de Borja, algo que también se deja ver en el origen de las primeras religiosas⁴. Este monasterio palacio podría ser considerado como el equivalente femenino al Alcázar o a El Escorial, retirándose Juana a él cada vez que sus obligaciones políticas se lo permitían, ya que en este lugar la princesa había construido sus propios apartamentos para residir conforme a su estatus. Asimismo, junto al edificio conventual, la princesa programó la construcción de un colegio para niñas huérfanas y una casa-hospital de misericordia con habitaciones para albergar a sacerdotes ancianos y enfermos sin recursos.

Juana de Austria, a diferencia de la mayoría de las mujeres que emprendieron labores de patronazgo, no inició su actividad sometida al beneplácito de una figura masculina, ya que su matrimonio apenas duró dos años. Por consiguiente, desde bien joven, pudo imprimir en todos aquellos proyectos que desarrolló su gusto personal, manifestándolo tanto en la elección de una iconografía concreta como un género específico, un estilo preciso o un determinado artista para emprender la obra que desease llevar a cabo.

El hecho de que quedase viuda antes de cumplir los veinte años de edad y que desempeñara funciones de gobierno ejerciendo como regente de Castilla durante la ausencia de su hermano, hicieron posible que el tipo de patronazgo que Juana desarrolló fuese activo y al servicio, sobre todo, de sus intereses. A pesar de que el modelo teórico de viuda mostraba muchas similitudes con el de casada, ésta se erigía como un personaje con cierto poder debido principalmente a su experiencia y libertad respecto del control masculino, a lo que se unía la independencia económica con la que contaba la viuda tras fallecer el esposo, algo que le permitía actuar por sí misma. Pues bien, Juana de Austria forma parte del nutrido porcentaje de mujeres que desarrollan labores de patronazgo tras quedar viuda, ya que cuando Juana realmente empieza a ejercer el patronazgo artístico es desde el inicio de su regencia, es decir, tras su vuelta de la corte lisboeta. Por tanto, su labor como patrona comenzó a desarrollarse en Valladolid mientras actuaba como regente de Castilla, tarea que comenzó encargando retratos a algunos de los más importantes artistas del momento como Sánchez Coello, Antonio Moro o Sofonisba Anguissola; a algunos de los cuales la princesa conoció durante su estancia portuguesa y que había decidido traer consigo a España.

Como la mayoría de las patronas, Juana empleó el arte en beneficio personal, creándose para ello una imagen propia en la que aparecía en la mayoría de los casos portando un camafeo con la imagen de su hermano Felipe II para justificar y afianzar su posición política así como simbolizar su cargo como regente. En este sentido, Juana nos ofrece una serie de imágenes en las que además de mostrar un medallón con la efigie de su hermano (mención visible de quién se está representando en el ejercicio del poder, ya que el uso de estos retratos excede la esfera de la intimi-

4. Concretamente, las primeras religiosas que vinieron a ocupar el convento eran seis monjas y una novicia, llegadas desde el convento de Santa Clara de Gandía, las cuales mientras finalizaban las obras de remodelación del palacio que habría de recoger la comunidad se establecieron en primero Valladolid y más tarde en Madrid en la casa del Obispo de Plasencia, donde pasarían dos años más hasta que se efectuara el traslado definitivo de la comunidad de religiosas franciscanas a dicho monasterio madrileño.

dad⁵), aparece rodeada de tópicas alusiones al poder, como sus manos enjovadas o la aparición del pedestal de la columna en los retratos que de ella se realizaron, todo ello con el fin de mostrar que es una persona con funciones de gobierno que va a desarrollar un patronazgo al servicio de sus propios intereses⁶.

Tres son las razones que impulsaron a Juana esta princesa a ejercer el patronazgo: las piadosas, por lo que decide fundar un monasterio; las cuestiones dinásticas y familiares, lo que le hace reunir una gran galería de retratos para mostrar de esta manera su pertenencia a la familia Habsburgo; y por último, por razones de poder y estatus, algo que consigue mostrar claramente con su colección tanto de objetos exóticos procedentes de la India, Ceilán y China como de lujosas piezas de joyería. Pues bien, estos motivos serán los que condicionarán directamente los campos de actuación en los que Juana va a desarrollar su patronazgo y que se van a centrar en un mismo edificio: el convento-palacio de las Descalzas Reales.

Juana se valió del arte con el fin de expresar su piedad y espiritualidad así como el apoyo a la Iglesia, ya que conocida es su devoción a la doctrina y religión, inculcada por su madre desde su niñez, así como la relación y proximidad que mantuvo con los con los padres de la Compañía de Jesús y muy especialmente con Francisco de Borja. Por ello, e influenciada por Francisco de Borja, es por lo que decide llevar a cabo la fundación religiosa de las Descalzas Reales. Igualmente, utiliza el arte con varios fines, entre ellos el de difundir la imagen de la dinastía a la que ella pertenece, la Habsburgo, pero sobre todo con el de autopromocionarse y legitimar su propia imagen (tanto en pintura como en escultura), algo común en mujeres que como Juana de Austria desempeñaron funciones de gobierno. En este sentido, resulta de gran utilidad el encargo de retratos, uno de los principales géneros que Juana decidió cultivar a lo largo de su vida⁷. Su interés por este género comenzó durante su estancia en la corte de Portugal, encargando retratos suyos a pintores como Cristóbal de Morales o Alonso Sánchez Coello en los que se representaba con ricas vestimentas y joyas, así como con otros elementos como guantes de cuero, abanicos plegable o incluso con la compañía de pajes de color, todos ellos emblemas del rango aristocrático de una princesa⁸.

5. El hecho de que se introdujeran miniaturas con el retrato del rey en los retratos de las mujeres de la familia real, era una práctica bastante común entre los retratistas de la corte, que hundía sus raíces en la pintura del siglo XV. Lo que se pretende con este "retrato portátil" es subrayar el vínculo familiar que mantienen con Felipe II, lo que no quiere decir, como ha indicado Javier Portús, que este término deba explicarse en términos afectivos, sino también de sumisión, identidad, subordinación y dependencia.

6. A. JORDAN, "Los retratos de Juana de Austria posteriores a 1554: la imagen de una Princesa de Portugal, una Regente de España y una jesuita", *Reales Sitios*, 51, 2002, pp. 42-65.

7. Para una mayor información sobre la colección de retratos de Juana de Austria véase el primer estudio clave realizado por E. TORMO Y MONZÓ, *Treinta y tres retratos en las Descalzas Reales: estudios históricos, iconográficos y artísticos*, Madrid, Junta de Iconografía Nacional, 1944.

8. A. JORDAN, "Las dos águilas del emperador Carlos V. Las colecciones y el mecenazgo de Juana y María de Austria en la Corte de Felipe II", en *La monarquía de Felipe II a debate*, Madrid, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2000, pp.441

Con su llegada a España, Juana decidió cambiar considerablemente el tipo de representación, apareciendo de aquí en adelante vestida de luto, con tocado y toca, atuendo que eligió vestir el resto de su vida. También decir que, a diferencia de sus primeros retratos realizados en Portugal, Juana va a mostrar una menor ostentación de joyas, decidiendo que el énfasis se ponga en aquellos elementos que evoquen su rango y la representen como una mujer influyente en un cargo de poder. Asimismo, consciente de la importante función que jugará el retrato como legitimador dinástico, es por ello que de aquí en adelante cobre especialmente importancia el llamado *retrato portátil* en el que Juana aparece portando una miniatura de su hermano⁹. Pero además de cómo legitimador dinástico, Juana utilizó el retrato con otros fines, de entre los que destaca el emotivo o documental, ya tras dejar Portugal para convertirse en regente de Castilla, dejó a su hijo en la corte lisboeta y no volvió a verlo nunca más, es por ello que encargó un sinfín de retratos de su hijo, que eran mandados desde Portugal con gran asiduidad (Fig. 3).

Otra de las iniciativas artísticas en la que Juana imprimió su gusto personal y sus ambiciones, convertido en un elemento de glorificación personal de la propia princesa, fue su sepulcro, encargado al escultor de la corte Pompeo Leoni e instalado en la capilla funeraria de las Descalzas Reales como gesto de afirmación personal y política¹⁰. La decisión de no ser enterrada en el Escorial donde falleció en 1533, revela su voluntad de afirmar su imagen como princesa soberana de Portugal y madre del rey don Sebastián de Portugal, avalada por la inscripción de la lápida donde destacaba sus títulos de Princesa Habsburgo, fundadora de la institución religiosa de las Descalzas Reales, gobernante de España, viuda piadosa y hermana fiel del rey, idea ésta última que se subraya un medallón que la princesa porta con la imagen de Felipe II, siguiendo los modelos retratísticos que de la princesa se habían realizado con anterioridad¹¹ (Fig. 4).

Por tanto, vemos cómo Juana de Austria a través de encargos a los más destacados artistas del momento como Alonso Sánchez Coello, Cristóbal de Morales, Jooris van der Straeten, Sofonisba Anguissola, Diego de Urbina o Pompeo Leoni, entre otros muchos otros, supo crear una imagen propia de representación como instrumento de propaganda y prestigio.

Juana de Austria va mostrar igualmente un gran interés por determinados aspectos del patronazgo tales como las curiosidades, gusto inculcado por su tía y suegra doña Catalina de Austria, gran aficionada a los objetos provenientes de lugares como la India, Ceilán o China y que

9. Para más información sobre esta tipología de retrato véase, J. PORTÚS PÉREZ, "soy tu hechura. Un ensayo sobre las fronteras del retrato cortesano en España", en *Carlos V. Retratos de Familia*, Madrid, Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior, 2000, pp. 181-219; M. FALOMIR FAUS, "Imágenes de poder y evocaciones de la memoria. Usos y funciones del retrato en la corte de Felipe II", en *Felipe II, un monarca y su época. Un príncipe del Renacimiento*, Madrid, Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior, 1998, pp. 203-227 y J. PORTÚS PÉREZ, "El retrato dentro del retrato", en *El Linaje del emperador*, Madrid, Madrid, Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior, 2001, pp. 363-383.

10. Para un mayor conocimiento sobre este tema puede verse: J. ORTEGA VIDAL, "La capilla sepulcral de Doña Juana en las Descalzas Reales. Una joya en la penumbra", *Reales Sitios*, 138, 1998, pp. 40-54 o A. GARCÍA SANZ, "Nuevos datos sobre los artífices de la capilla funeraria de Juana de Austria", *Reales Sitios*, 155, 2003, pp. 16-25.

11. A. JORDAN, op. cit., pp.448-450.

agasajaba en numerosas ocasiones a Juana con objetos de valor incalculable que provenían de su colección y *Kunstkammer*, haciendo que Juana se convirtiese en una gran apasionada de este tipo de objetos (Fig. 5).

Además, como muchas de sus contemporáneas, Juana acumuló una colección de cerca de cien retratos, tradición que inició Margarita de Austria en su Palais de Savoie en Malinas donde creó una imponente galería de retratos con el fin de proporcionar un recuerdo visual de los gobernantes ilustres y sus dinastías, al tiempo que reflejaba su interés personal por las casas de Borgoña y Austria y cuyos retratos estaban colgados conforme a unos principios dinásticos en las salas públicas, donde se recibía a los visitantes, cancilleres o embajadores¹². Ejemplo que influiría en otros personajes de la casa austriaca como María de Hungría que encargaría retratos a los mejores artistas de la época como Tiziano o Antonio Moro para colocarlos en el gran salón de su palacio de Coudenberg, en Bruselas, o Isabel Clara Eugenia posteriormente. Así en este sentido, Juana constituyó una galería de retratos en el convento de las Descalzas Reales al más puro estilo de los Habsburgo¹³.

Otro de los elementos en los que Juana refleja su identidad es en la comisión de su propia tumba, algo que también llevaron a cabo otras mujeres como Mencía de Mendoza¹⁴ o Margarita Pellegrini¹⁵ sirviéndose de este tipo patronazgo para expresar sus posiciones familiares y personales antes de su muerte. Todas ellas escogieron su propio estilo y artista para su sepulcro así por ejemplo, Margarita Pellegrini encargó su capilla funeraria al arquitecto Michele Sanmichele o Juana de Austria dispuso que su sepulcro fuese realizado por Pompeo Leoni. Por ello, vemos como estas patronas se valieron de los más importantes artistas del momento para dejar plasmados perpetuamente sus gustos e intereses y por consiguiente su identidad.

Juana desarrolló un tipo de patronazgo acorde con sus intenciones piadosas. Por ello un gran número de los objetos que Juana atesoró son relicarios, piezas que habían estado muy presentes en todas las colecciones de los Habsburgo, defensores a ultranza del dogma católico (Fig. 6). Este es el caso por ejemplo de otras mujeres de la casa de Austria que también mostrarán un gran interés por este tipo de piezas como María de Austria, Ana Dorotea de Austria o Isabel Clara Eugenia. Es por ello, que en uno de los aspectos en los que se diferencia Juana del otras de las

12. Para un estudio más detallado sobre la galería de retratos de Margarita de Austria, véase: D. EICHBERGER, y L. BEAVEN, "Family Members and Political Allies: The Portrait Collection of Margaret of Austria", *The Art Bulletin*, LXVII, n2 (1995), pp. 225-248.

13. Para más información sobre este tema, véase: A. GARCÍA SANZ, y K. F. RUDOLF, "Mujeres coleccionistas de la casa de Austria en el siglo XVI", en *La mujer en el arte español, VII Jornadas de Arte*, Madrid, Alpuerto, 1997, pp.143-154.

14. Para un estudio más detallado sobre este personaje véase: N. GARCÍA PÉREZ, *Arte, poder y género. El patronazgo artístico de Mencía de Mendoza*, Murcia, Nausicaä, 2004.

15. Véase el estudio de C. KING, "Margarita Pellegrini and de Pellegrini chapel at San Bernardino, Verona, 1528-1577", *Renaissance Studies*, vol. 10, n.2 (junio 1996), pp. 170-189. Igualmente véase de esta misma autora: "Margarita Pellegrini", en *Renaissance Women Patrons. Wives and Widows in Italy 1300-1550*, Manchester, Manchester University Press, 1998, pp. 229-246.

patronas europeas del momento, es el de la creación en este monasterio de las Descalzas Reales de una estancia dedicada exclusivamente a la exposición de reliquias donde se guardaron piezas que ella misma compró y que tenía en su oratorio, las regaladas por su tía doña Catalina, un gran grupo de relicarios enviados por su hermana María desde Alemania y algunas piezas excepcionales enviadas por sus sobrinos los emperadores Rodolfo y Matías.

Por tanto, vemos como Juana de Austria, en lo que a sus encargos de obras de arte se refiere estuvo muy en consonancia con lo que en otras patronas europeas del renacimiento realizaron, convirtiéndose lo que en un principio comenzó siendo expresión del estatus y poder durante el periodo que fue regente en ausencia de su hermano, en la expresión de su propia experiencia, manifestada sobre todo en la creación de un estilo propio que definía su estatus.

III. Conclusión

En conclusión podríamos decir que para Juana, al igual que ocurre con otras mujeres de la época, el arte se convierte en el vehículo perfecto para expresar la piedad y la espiritualidad, así como en el medio idóneo para difundir la imagen de una dinastía y rivalizar con otras casas nobiliarias; y en la manera más solapada de autopromoción femenina, sobre todo en el caso de mujeres que como Juana de Austria van a desempeñar funciones de gobierno, para lo que se hace necesario legitimar su imagen. De este modo, lo que comienza siendo una actuación discreta en los primeros años de juventud de la princesa, va evolucionando hasta llegar a un patronazgo activo, especialmente a partir de su vuelta a España, donde Juana, guiada por intereses personales descubre que el arte puede servir, además de cómo medio de autopromoción, como un signo de signo de distinción, prestigio e identidad.



Figura 1. Alonso Sánchez Coello, Retrato de Juana de Austria, Museo de Bellas Artes de Bilbao, 1559



Figura 2. Antonio Sillero y Juan Bautista de Toledo, Fachada del Monasterio de las Descalzas Reales de Madrid, 1557 – 1564



Figura 3. Cristóbal de Morales, Retrato de Sebastián de Portugal, Madrid, Monasterio de las Descalzas Reales, 1565



Figura 4. Pompeo Leoni, escultura funeraria de Juana de Austria, Madrid, Monasterio de las Descalzas Reales, h. 1564



Figura 5. Autor desconocido, Arqueta proveniente de Gujarat, Madrid, Monasterio de las Descalzas Reales, mediados del S. XVI



Figura 6. Relicario, Madrid, Monasterio de las Descalzas Reales

Puzle de una identidad, como *objet trouvé*

DÍEZ GUIOMAR

Universidad Autónoma de Madrid – Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía

Resumen: *Puzzle de una identidad, como objet trouvé*, pretende demostrar los paralelismos entre los procedimientos de trabajo de la artista norteamericana Nancy Spero, con los *objet trouvé* de los artistas del surrealismo. A pesar de la distancia cronológica, geográfica y discursiva entre el arte feminista, norteamericano, de los años setenta, y el arte surrealista, de la vanguardia europea, de los años veinte, en ambos encontramos analogías en sus métodos creativos para lograr dotar a sus sujetos compositivos de otra identidad que había estado siempre oculta: Nancy Spero devuelve la identidad eclipsada de la mujer, y los artistas surrealistas transforman la identidad del objeto encontrado por otra que decían estaba aún por descubrir. Es en este camino, que va desvelando las identidades en ambos terrenos, donde se ven las correspondencias: la “descosificación” de la mujer en Spero, así como del “objeto encontrado” por los surrealistas; el automatismo y no preconcepción de las composiciones; la situación de “extrañamiento” y “encuentro fortuito” generado por Spero en su puesta en común de imágenes divergentes entre sí en combinación con escritos descontextualizados, y en el surrealismo del *objet trouvé* derivado del encuentro fortuito de materiales dispares. La relación de Spero con el surrealismo se enfatiza aún más al manifestar su gran acercamiento e identificación con la poesía de Antonin Artaud.

Palabras clave: identidad, feminismo, Nancy Spero, *objet trouvé*, surrealismo.

Summary: *Puzzle of an identity, as objet trouvé* seeks to demonstrate the parallelisms between the creative procedures of the North American artist Nancy Spero, and those related to the “objet trouvé” of the surrealist artists. In spite of the chronological, geographical, and discursive difference between the North American feminist art, of the seventies, and the Surrealism from the European avant-garde, of the twenties, in both of them we can find analogies between their creative methods seeking to provide their characters an unseen identity: Nancy Spero gives women their outshone identity back, and the surrealist artists transform the identity of the “found object” (“objet trouvé”) in a different identity which was said to be still undiscovered. The way throughout all these identities are revealed in both cases has to be with the equivalences between them: woman’s “de-objectification” in Spero’s work, as well as in the “object trouvé” of the Surrealists; the automatism and non-preconception of the creative compositions in both of them; the “estrangement” and the “fortuitous encounter” in the working procedure of the Surrealists, also found in Spero’s work in drawing diverging images together with decontextualized writings. The relation between Spero and Surrealism is even more emphasized while she approaches and identifies her work with Antonin Artaud’s poetry.

Keywords: identity, feminism, Nancy Spero, *objet trouvé*, surrealism.

Tocar sin mirar a los ojos, y utilizar lo cosificado en la intrahistoria¹. Comienzo así esbozando la denuncia y el trabajo que realiza la artista norteamericana Nancy Spero (Ohio, Estados Unidos, 1926 – Nueva York, 2009) al presentar, como protagonista de sus obras,

1. Intrahistoria: término utilizado por Miguel de Unamuno para designar aquello que queda menos visible, en el plano de lo desconocido, desde los periódicos, ensombrecido por lo más popular. María Dolores Pérez Murillo ((Doctora en Historia de América), relaciona éste término también con los colectivos marginados históricamente, “las gentes sin historia”).

a la mujer como sujeto invisible de la Historia. Despojada de su identidad durante siglos, ha sido manteada por el opresivo dominio patriarcal cuya mirada de pretenciosa superioridad, ha fragmentado y expuesto a la mujer a la cosificación y sexualización de su ser como individuo. El peculiar trabajo artístico de Spero converge en el deseo de dotar a la mujer de la identidad despojada, eliminar la falsa utilidad servil y sexual a la que había sido abocada como un mero objeto, y construir con todo ello una historiografía de la mujer, como reivindicación de la historia que anheló ser fotografiada por una máquina de escribir.

Nancy Spero, artista feminista, ha retratado la historia y el universo de la mujer a través de su arte. Tiene una trayectoria muy extensa en esta temática profundamente marcada, a la vez con pasajes diferenciados que han ido en relación a distintos hechos históricos, como lo fue con sus *War Series* (1966-1970), una serie de obras que responden con indignación a la guerra de Vietnam. Nunca dejó de insistir en la presencia de muchos tipos de guerras donde siempre existe la mujer como víctima: la guerra de la violencia sexual: “*there are other shorts of war. (...) sexual wars, economic wars (...) For perhaps the first time, rape is understood as a crime against women, against humanity*”². El decisivo manifiesto artístico de Spero, y su valiente empeño, resultan ser de alguna forma, una confrontación micro-macro política, por la que movilizar a una conciencia global desde un terreno acotado.

Los resultados artísticos de Spero, a raíz de su peculiar procedimiento de trabajo, no han estado faltos de polémica, ya que la mayoría de las imágenes o dibujos de mujeres que Spero utilizó en la composición de sus obras, contenían una evidente carga erótica visual, en las que el espectador, en un primer momento, no veía más allá de lo pornográfico. Todas estas imágenes extraídas de escenarios muy diversos, no son más que la re-presentación de la eclipsada identidad de la mujer, testimonio de la cultura visual patriarcal a la que hemos estado acostumbrados. Lejos de querer ser provocativas, lo que Spero propone al espectador es una reciclada mirada sobre la identidad de la mujer, enterrar la antigua imagen que le había sido codificada para desvelar ahora una nueva, justa y verdadera identidad. Esta finalidad deseada la lleva a cabo al “desvestir” previamente a la mujer de la función a la que había sido sometida en el contexto hallado, para de este modo hacer que el resultado artístico no redunde en convertirse en una nueva representación de la mujer como víctima, sino de la mujer descubierta y con identidad.

Es así como Nancy Spero primero selecciona cuidadosamente las imágenes de estas mujeres, encontradas en espacios y de contextos cronológicos muy dispares: fotografías en revistas, reproducciones de frescos de la Roma clásica, relieves egipcios, pin-ups, etc... Al extraerlas del contexto original, la figura de la mujer queda completamente liberada de la “función” a la que estaba sujeta en su marco primigenio, transformando de este modo la subyugada identidad que le había sido impuesta a la mujer, por otra humanizada que desvelara la que siempre le había sido negada. Debido al procedimiento de trabajo previo de la artista en su extracción y apropiación de imáge-

2. K. Kline, *Leon Golub and Nancy Spero: War and Memory=Guerre et Memoire*, Cambridge, List Visual Arts Center, 1995, p. 45.

nes ya creadas en otros espacios, este tipo de imágenes seleccionadas han sido nombradas como “imágenes encontradas”, donde todas ellas tienen un denominador común: la mujer cosificada, la mujer tratada como objeto.

Este mecanismo de trabajo, en el que Spero transforma la “identidad” primigenia al extraer las “imágenes encontradas” de mujeres de un primer escenario y disponerlas en un plano virgen, parece tratarse del mismo procedimiento que aquel utilizado por los artistas surrealistas de la vanguardia europea, a principios del siglo XX, en su *objet trouvé*, el objeto encontrado, cuya identidad deseada por el artista estaba aún por conocer, oculta bajo la imagen y utilidad que le había sido impuesta al objeto. Y es que no sólo guardan una similitud semántica referida al “objeto encontrado” de los surrealistas y el binomio de palabras atribuido al medio de trabajo de Spero sobre sus “imágenes encontradas”, sino que sorprendentemente también existe una similitud conceptual entre ambos procedimientos artísticos.

El objeto como tal para los surrealistas, ha sido un elemento muy importante dentro de su arte, al que han dado un gran protagonismo en sus obras y dedicado destacadas exposiciones (por ejemplo la exposición de objetos surrealistas en la galería Charles Ratton de París en 1936). Cómo diferenció el catedrático de Historia del Arte Juan Antonio Ramírez, podrían intentar distinguirse tres categorías de objetos, los pintados, los esculpidos, y los encontrados³ (donde también entrarían los “falsos objetos encontrados”). Este último se refiere al *objet trouvé*: un encuentro físico y mental, fortuito, del objeto con el artista quien hace transformar la apariencia original del objeto, por una nueva imagen tanto formal como conceptual, donde la ironía es ingrediente fundamental. Este mecanismo de trabajo, resulta ser paralelo al de la artista Spero, ya que ella utiliza imágenes encontradas de mujeres, a las que reinterpreta la identidad que les había sido impuesta, y les adopta a cada una de ellas su identidad desvelada y hasta entonces invisible. Son dos formas de reinterpretar y adoptar una nueva identidad al sujeto escogido, tanto por los surrealistas en sus objetos encontrados, como por la artista Spero en las imágenes de las mujeres tratadas como objeto.

Hay que decir, que el *objet trouvé* es un encuentro con el artista, en cuya transformación resulta esencial que pase por el filtro de la imaginación del artista, siendo así un objeto que nace del inconsciente, en un acto de automatismo propio del surrealismo. El momento en que Spero transforma la identidad de su sujeto femenino parece carecer de ese importante ingrediente de ironía – por no decir que está ausente en su carga de crudeza significativa-, pudiendo ser apuntada como la diferencia que le separara del comportamiento y método de los *objet trouvé* surrealistas, tachándole de ser un proceso más conceptual y racional –justificado por la lucha reivindicativa de la artista en favor de la identidad de la mujer-, más que propio de la naturaleza inconsciente del *objet trouvé*. Sin embargo, ha sido la propia artista quien llegó a anunciar que existe un lado

3. J.A. Ramírez, *El objeto y el aura. El (des)orden visual del arte moderno*, Madrid, Akal, 2009, p. 115.

no preconcebido⁴ en su medio de trabajo cuando dice que la composición y las figuras nunca son previamente ideadas, únicamente los temas son los recurrentes.

Por otra parte, a esta similitud entre ambos procedimientos artísticos, se le añade el de que el artista surrealista nunca busca en el *objet trouvé* una necesaria utilidad en su función, que como tal le es tradicionalmente atribuida en su fabricación, es decir, su nacimiento deviene para servir con alguna funcionalidad animando a ser desde necesitado a *deseado*. El artista surrealista no sólo no busca esa utilidad sino que le anula su utilidad primigenia (un buen ejemplo es *L'introuvable*, de Marcel Mariën, de 1937 (fig. 1)). De la misma forma, Spero trabaja para que tanto la imagen como la mujer en sí considerada durante siglos como objeto sexual, servil, víctima de lo patriarcal, deje de funcionar como tal. Esta primitiva y denigrante “función”, una especie de carcasa impuesta y antifaz que roba su identidad, es invertida por Spero al rescatar tales “imágenes encontradas” de su contexto habitual, y presentarlas en uno nuevo desde el cual contemplar a la mujer, ahora sí, como identidad y no utilidad. La mujer queda así “descosificada” tanto en su representación fotográfica, como en su función como mero objeto de “usar y tirar”.

El diálogo artista-obra y espectador-resultado de la obra es el mismo en el trabajo de Spero con sus “imágenes encontradas”, que con los artistas del surrealismo con sus *objet trouvé*: existe en ambos un impacto previo del encuentro entre el artista y el objeto encontrado, donde en el caso de Spero el “objeto” es el sujeto femenino que en el contexto hallado es leído como “cosa”, la mujer cosificada, y en el caso de los surrealistas, el impacto con el objeto es un encuentro con aquello que el artista deseó que fuera al rescatarlo de esa identidad impuesta por su función. El posterior encuentro del espectador con el resultado de la obra es también el mismo en ambos casos, ya que el público se enfrenta a una nueva identidad del objeto presentado, del que para hacer un apropiado reconocimiento, el espectador debe cambiar el lenguaje y los códigos de lectura de la mirada con la que estaba acostumbrado a ver, tanto al objeto como a la mujer –con una actitud incluso de *voyeur* hacia ella-, en el segundo caso. Se trata pues de una singular analogía, en la que ambos han transformado la mirada con la que dirigimos hacia el sujeto de sus creaciones.

Este procedimiento de “descosificación” de la mujer en el trabajo artístico de Spero lo vemos materializado en ejemplos como en su famosa obra de *Masha Bruskina/Gestapo Victim*, del año 1993 (fig. 2), en la que pone de manifiesto el deseo de destacar el protagonismo de dos mujeres. La que aparece en primer término, cabizbaja, se trata de una mujer víctima de la Gestapo que fue desnudada, violentamente atada y ahorcada. La fotografía fue hallada en posesión de un miembro de la Gestapo, como reza el pie de foto de la revista en la que Nancy Spero la encontró.

La segunda mujer se trata de una partisana que había luchado contra la invasión nazi en Rusia. En la fotografía original aparecían otros hombres partisanos junto a ella y que a diferencia de la mujer, éstos sí fueron reconocidos como héroes rusos. Ella había sido nombrada como “la partisana desconocida” y sólo veinte años después fue finalmente identificada: Masha Bruskina, diecisiete años, judía del gueto de Minsk. De la fotografía original, Nancy Spero, procede a des-

4. Nancy Spero. *Weighing the heart against a feather of truth*, Galicia, Xunta de Galicia, 2004, p. 20.

tacar recortando únicamente la figura de Bruskina, eliminando así a los partisanos varones que caminaban junto a ella en la marcha de la vergüenza (organizada por los nazis, en la que *arrastraban* por las calles a partisanos revelados, con un cartel que rezaba: “Somos partisanos y hemos disparado contra soldados alemanes”). Su forma de proceder, parece un eco de lo que Barbara Kruger *gritaría* en 1987 y que quedaría grabado para la posteridad: “*We don't need another hero*”.

El procedimiento de trabajo de Spero para destacar a estas dos mujeres y erradicarles su antigua función como objeto sexual y sin identidad, ha sido inteligentemente desarrollado, primero abstrayendo la fotografía del contexto carcelario y opresivo original, para en el momento de ser desvinculada ésta resulta ser “descosificada” y devuelta su identidad robada. De igual forma los artistas surrealistas trabajaron en sus *objet trouvé* para atribuirles una nueva identidad sin la utilidad de su función como objeto. Se trata pues del resultado común de una doble subversión: la de la mujer y la del objeto.

Otra característica del trabajo de Nancy Spero que se acerca en su procedimiento artístico al de los artistas surrealistas con sus *objet trouvé*, es la combinación de imágenes de distintas épocas, sociedades, momentos históricos, así como la mezcla de estas imágenes con textos. De este collage, Nancy Spero, explica que la combinación de texto e imagen es una simbiosis natural, comportándose como la prolongación de uno sobre otro, de igual importancia, donde los textos potencian la fuerza de la imagen y al revés. Es el caso de la fotografía de *Gestapo Victim* perteneciente a la obra *Ballad of Marie Sanders* (2003) (fig. 3), en la que texto e imagen comparten el mismo terreno. La imagen se veía amplificada por este poema de Bertold Brecht (Augsburgo 1898 – Berlín 1956), que habla sobre la condena a muerte de una mujer por los nazis por tener relaciones sexuales con un judío, que la artista escucharía previamente y le conmoviera comprendiendo el potencial realista que, en un diálogo recíproco de imagen-texto, podría ilustrar el victimismo de la mujer fracturada.

Lo mismo ocurre con los escritos del poeta surrealista Antonin Artaud (Marsella 1896 – París 1948), quien según la propia Spero, identificaba el victimismo de Artaud con la mujer víctima: “Yo me identifiqué con la conciencia de victimismo de Artaud, -utilizando su lenguaje para ejemplificar mi pérdida de la lengua-, fracturando sus ya fracturados textos, porque me sentía víctima como mujer y como artista,... para explorar los límites del victimismo (imaginario o real)”⁵. Antonin Artaud decía sentirse, desde bien temprano, alienado por la violencia social de su tiempo, que se negaba a aceptar, viéndose reflejada esta actitud de insumisión en sus obras teatrales, las cuales fueron tachadas de caóticas, haciendo que finalmente le definieran como loco.

Creyó en la creatividad y el realismo del automatismo inconsciente, y fue un convencido de su locura como generadora de su genialidad creativa. En su obra dedicada al dramaturgo a principios de los setenta, *Artaud Paintings* y *Codex Artaud* (fig. 4), Nancy Spero parece retomar, en ese collage entre texto e imagen, la yuxtaposición de elementos inconexos entre sí de la acción teatral de Artaud, produciéndose así el choque poético propio del surrealismo. Esta afinidad y

5. Nixon, M. “Libro de Lenguas” en Nancy Spero. *Disidanzas*, Madrid, MNCARS, 2008, p.55.

acercamiento entre los años 1960 y 1970 hacia el significado de la obra del escritor francés, quien a su vez tuvo relación con André Breton, hace más evidente y enfatiza la relación de Nancy Spero con el surrealismo.

Esta puesta en conexión de distintos elementos discordantes entre sí por tratarse de diversos contextos cronológicos, o por ser la unión de textos con fotografías, produce el resultado de un encuentro fortuito entre todos ellos en un campo común –el soporte de la obra–, en una situación de extrañamiento. Para ilustrarlo, podemos encontrar en la obra de Spero ejemplos como los siguientes: *Morning Women* (1993) donde rescata y pone en relación imágenes de grabados de mujeres egipcias, con figuras de planificadoras dispuestas en serie, junto a la imagen de Masha Bruskina ahorcada, también recogida en *Azur* (2002). Así mismo para *Goddess Nut* (1989), la artista norteamericana, escoge imágenes clásicas combinadas con la imagen de *Victimage*; en *Stylish* (1994) se apropia de fotografías de los años veinte en la que aparece una mujer andrógina, el busto de una figura clásica femenina, un perfil egipcio, y una especie de recorte de patrón de moda para mujer. En *Picasso and Fredricks of Hollywood* (1990) mezcla la imagen de una sensual y llamativa mujer, con figuras o entelequias picassianas a las que el propio título alude.

Estos choques en tanto que encuentros poéticos, nos remiten indudablemente al “encuentro fortuito” y a una situación de extrañamiento a los que André Breton alude en 1924 en su *Manifestos del Surrealismo* con las palabras: “El encuentro fortuito en un plano adecuado de dos realidades distantes (...) en un extrañamiento sistemático”, paráfrasis de la célebre cita del Conde de Lautréamont: “bello como el encuentro fortuito, en una mesa de disección, de una máquina de coser y un paraguas”. La transformación del *objet trouvé* en la nueva identidad soñada por el artista surrealista, pasa por la unión determinante de diversos y dispares elementos para la creación de uno solo. Es el caso de *El tabernáculo* (1929) (fig. 5), objeto encontrado y fotografiado por Yves Tanguy, o *Desayuno de piel* (1938) (fig. 6) de Meret Oppenheim. El tratamiento que André Breton le da al nacimiento del objeto surrealista es, sin duda, el mismo proceso que Spero sigue, décadas más tarde, en su manipulación de las diversas imágenes y textos puestos en común en un nuevo plano. Ambos nacen en una convivencia aparentemente imposible.

Al final de este largo y arduo trabajo de Nancy Spero, que comenzó hace sesenta años y muere –sólo en la continuidad de su creación y autoría– en el 2009, prácticamente podríamos leer la historia de la mujer, a través de los (sin) rostros de distintas mujeres (“las diversas imágenes pintadas e impresas son sustitutos de mi cuerpo, de modo que si se ignoran esas obras, yo pierdo identidad...soy silenciada”⁶). Un arte que gana la guerra a lo desconocido, a lo que quiso ser ocultado. La poesía de un lenguaje surrealista contemporáneo, ha humanizado la mujer-objeto que una vez estuvo apresada en la cosificación, y ha reconstruido la mirada de un puzle roto en identidad.

6. Nancy Spero: *Disidanzas*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2008, p. 154.



Fig. 1. M. MARIÉN, *L'introuvable*, 1937



Fig. 2. N. SPERO, *Masha Bruskina/Gestapo Victim*, 1933

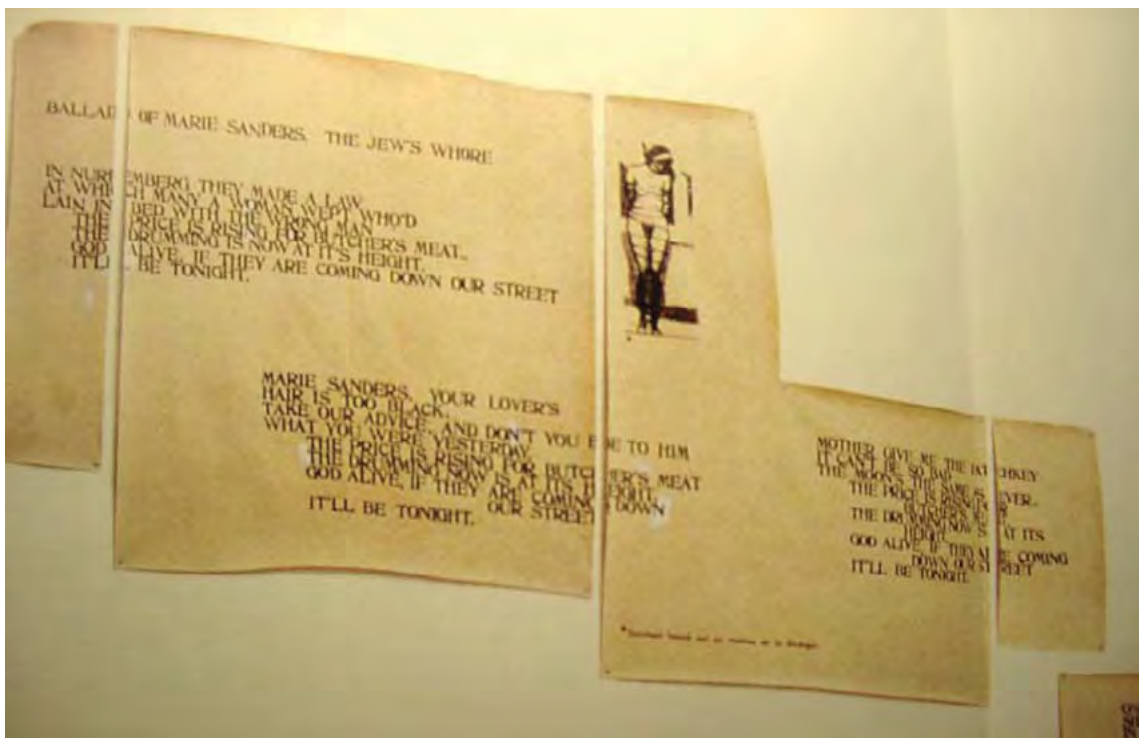


Fig. 3. N. SPERO, *Ballad of Marie Sanders* (fragmento), 2003



Fig. 4. N. SPERO, *Codex Artaud XVIII*, 1972



Fig. 5. *El tabernáculo*, objeto encontrado por Yves Tanguy, 1929



Fig. 6. M. OPPENHEIM, *Desayuno en piel*, 1938

Los estudios de artista en la pintura de historia: intercambios entre España y Europa

MARÍA EGEA GARCÍA
Universidad de Granada

Resumen: En el siglo XIX, los artistas fueron conscientes, como nunca antes lo habían sido, de la herencia del pasado, un fenómeno que se encuadra dentro de otro más general: el surgimiento de la consciencia de pertenencia a una historia secular. En el momento de la definición de la nueva concepción del arte y del genio, la literatura artística biográfica vive una popularización espectacular, los creadores leen los acontecimientos de la vida de quienes les precedieron en su oficio, materia que adquiere un aura casi divina, o diabólica. El avance de la historia del arte y el interés que nace por ella en la nueva sociedad burguesa, la erudición, el desarrollo de las comunicaciones o el coleccionismo masivo son fundamentales para comprender las claves que se esconden detrás de los cuadros en que los artistas europeos representaron a sus colegas del pasado, buscando la lección de la historia para el presente y un modo para definir la naturaleza misma de la creación, la suya propia.

Muchos pintores del Ochocientos se ocuparon de pintar estas anécdotas de las biografías de los grandes maestros: analizando los diversos ejemplos encontrados en buscadores de las principales instituciones museológicas y de las grandes casas de venta, así como adentrándose en la búsqueda de las obras que han ido desapareciendo a lo largo del tiempo a través de los catálogos de las grandes exposiciones, se puede encontrar un rastro bastante claro que habla de la importancia que llegó a adquirir el asunto en esta centuria.

Por tanto, aunque perteneciente al llamado género histórico, es un tema pictórico que versa sobre algo mucho menos frívolo: qué artistas y qué anécdotas concretas pudieron llamar más la atención de españoles, franceses o ingleses. Asimismo, la recreación de estudios de grandes creadores es sintomática de cómo los intercambios entre países van a generar cada vez más el sentimiento de unión y de existencia de un fondo cultural común en Occidente, a la vez que se trata del arte pintado por el arte.

Palabras clave: siglo XIX, talleres de artistas, pintura de historia, historia del arte, literatura artística.

Abstract: *In Nineteenth-Century, artists were aware, as they were never before, about past's legacy, a phenomenon that fits into a more general one: the uprising of the consciousness of belonging to a secular, not sacred, history. By this time, artistic literature becomes extremely popular, the authors read the great masters' biographies and identify some aspects of past and present. This kind of discourses is deeply related to the new conceptions about art and genius, a matter that takes on a quasi-divine aura, even diabolical. The development of art history because of a bigger interest on it in the new bourgeois society, the growth of communications and transport media, scholarship, or the art collecting are essential to understand the key facts behind the paintings in which European artists depicted different stories about great masters, seeking knowledge about the essence of art and of being an artist, from the past to the present.*

There were many painters in Nineteenth-century who portrayed artists from the past at their studios and we can find many examples, through research in museums and other kind of institutions related to art, and also the catalogues of the most important art exhibitions in Nineteenth-Century Europe, such as those from Parisian Salons or the Spanish National Exhibitions too.

Despite of their adscription to history painting genre, their target is even more complicated when we are focused on who are the artists usually depicted and what are the specific anecdotes from their lives preferred by European Nineteenth-Century painters, and why. The historical re-enactment of great masters' studios is also about exchanges between different countries, which talks about the uprising of the consciousness about a cultural background in all the so-called Occidental nations, and it's the art depicted by the artist too.

Keywords: 19th century, artists' studios, history painting, art history, artistic literature.

La atención de la pintura de historia del siglo XIX no se dirigirá sólo a los grandes acontecimientos del pasado: los artistas tomarán conciencia de su propia historia y de la grandeza de su labor, refrendada por la autoridad de quienes los precedieron a lo largo de los siglos. Existen contados ejemplos en momentos anteriores a los finales del XVIII¹, algo bastante significativo, pues sugiere que la elección del tema por parte de los creadores contemporáneos conlleva su identificación con el mismo². Se aprecia además cómo a lo largo de la centuria el interés por la representación de talleres de grandes artistas cede a favor de los contemporáneos, sea el propio taller, el de un colega o el del maestro; además de que pudo tratarse de un ejercicio de clase ordinario en algunos casos, especialmente en la segunda mitad del siglo.

A través de las representaciones de los artistas en sus estudios ponen en valor, no sólo su profesión, sino también el propio espacio que la encierra, como su testigo mudo. En los cuadros de talleres no encontraremos siempre al genio sumergido en pleno acto creativo: también aprovecharán para presentarnos anécdotas notables de su historia, desde las cuales suele lanzarse un mensaje al presente. Estas pinturas están estrechamente relacionadas con la conciencia de la que nace la propia pintura de historia en sí; dentro de ella, además, podemos ligarla de manera indiscutible con el interés por representar momentos anteriores de la propia historia del arte, vinculados con hitos como la infancia del genio o su muerte³, y también con el desarrollo paralelo de los diversos *revivals* del Ochocientos.

Por otra parte, esta atención rebasa las fronteras de las bellas artes y se transforma, por ejemplo, en una gran proliferación de libros de historia del arte y biografías de artistas, e incluso poemas y novelas protagonizadas por ellos, de una manera espectacular en el caso de Francia, como *Albertus* de Théophile Gautier, *La obra maestra desconocida* de Balzac, *La educación sentimental* de Flaubert, *La obra* de Émile Zola o, ya en 1957, *Jonas ou l'artiste au travail* de Albert Camus, entre otros muchos.

El tema es también sintomático del progresivo ensimismamiento del arte, que se convierte en una reflexión sobre sí mismo cada vez más presente en todos los ámbitos de la creación desde

1. EGEE GARCÍA, María, *Las recreaciones de talleres del pasado en la pintura del siglo XIX [T.I.T.]*. Universidad de Granada, Departamento de Historia del Arte y Música, 2008.

2. F. Haskell, "The Old Masters in Nineteenth-Century French Painting", in F. Haskell *Past and Present in Art and Taste*, Yale University Press, New Haven and London, 1987, pp. 90-116.

3. E. Guillén, *Retratos del genio. El culto a la personalidad artística en el siglo XIX*, Madrid, Cátedra, 2007.

principios del siglo XIX hasta nuestros días; del mismo modo, es también expresivo de la creciente importancia de la individualidad del artista, que se coloca en el centro de su propia obra y llega a convertirse en su asunto, llegando al extremo de algunos creadores contemporáneos como Cindy Sherman o Louise Bourgeois. Paradójicamente, este tipo de pintura no se caracteriza por su innovación técnica –es de factura realista e incluso académica en la mayor parte de los casos–, pero sí por la temática, ya que es la génesis de una poética fundamental para comprender el arte contemporáneo y la misma revolución que supone la consideración del individuo desde la Ilustración.

Los Salones parisinos acogerán estas escenas de manera significativa, lo que quiere decir que eran contempladas por la ingente cantidad de público que acudía a estas citas, de frecuencia anual durante gran parte del siglo. Esto, ligado al fenómeno literario que surge en torno a los artistas denota que es una cuestión que place a la burguesía de la época. Los Salones, además, estaban vinculados a las políticas institucionales del arte francés, especialmente, a las cátedras de la academia, lo que provocó que, en la segunda mitad del siglo, profesores como Meissonier o Gérôme tuvieran cientos de alumnos e incluso miles, que realmente eran seguidores de su estilo y que, más bien, buscaban en su magisterio una forma de acceso a las que fueron las exposiciones de bellas artes más importantes del momento⁴. Los salones españoles, más tardíos cronológica y temáticamente respecto a los franceses, no ofrecen tantas representaciones de este tipo, y gran parte de los autores que abordan el tema completaron su formación en París.

El genio en acto creativo –que adquiere en la centuria un carácter rayano en lo divino, o en lo demoníaco, según el caso – es un tema de representación plenamente romántico, como romántico fue el interés por la Historia⁵, un interés, eso sí, muchas veces supeditado a la lección práctica que se pudiera extraer para el presente. La admiración, la emulación, eran características propias de este momento, y por eso, en la mayoría de las ocasiones, los artistas elegidos por unos y otros serán las grandes figuras de la historia del arte.

La historia del arte español no está tan representada como la de otros países en los Salones parisinos: primero, a finales del XVIII, aparecerán los orígenes del arte con pintores de la Antigüedad como Zeuxis o Apeles; después, en los inicios del siglo XIX, se produce el salto a los modernos con las plasmaciones de la vida y estudios de artistas como Rafael, Miguel Ángel, Filippo Lippi, Tiziano, Veronés, Leonardo o Cellini, junto al reconocimiento de los pintores del barroco holandés (especialmente, Rubens y Van Dyck)⁶. Los pintores italianos, junto con las figuras francesas como Poussin o Callot, son probablemente los más pintados en los Salones de París. Además de Velázquez, son los artistas españoles del Barroco y las anécdotas de carácter más truculento los que más llaman la atención de los extranjeros, como Alonso Cano o Ribera. También aparecen es-

4. C. Rejero, "Pintores españoles del siglo XIX en la Academia de Bellas Artes de París: entre el aprendizaje cosmopolita y el mérito curricular", *Academia*, LXXII, 1991, pp. 377-396.

5. S. Bann, *Romanticism and the Rising of History*, New York, Twayne Pub., 1995.

6. El primer cuadro representando un episodio de la vida de un artista moderno presentado en un Salón fue *La muerte de Rafael* de Guérin, en 1800 (cat. 182).

critores como Cervantes, Tasso o compositores como Haydn. En los salones españoles y franceses, el de don Quijote y Gil Blas serán temas muy visitados, igual que ocurre con otras obras literarias como el *Fausto* de Goethe, en Francia y en España, representaciones del *Don Juan* de Molière en Francia, de *Los amantes de Teruel* o episodios de la vida de Quevedo en España, muchas obras de Shakespeare, etc. La aparición de estos temas literarios viene al caso porque, al ser las recreaciones de talleres de artistas del pasado un tema nuevo, carece de fuentes iconográficas previas: sus fuentes son también literarias. En ambos casos, se trata de un proceso de construcción mixto entre la recreación filológica y la imaginación; las anécdotas y conocimientos provenientes de las biografías y relatos de vidas de artistas y el esfuerzo arqueológico de erudición histórico-artística, que se articula y se plasma en el cuadro gracias a la intervención de la imaginación.

En primer lugar, nos ocuparemos de las representaciones de artistas españoles o con actividad en España, vistos por sus compatriotas y por los pintores extranjeros, para después analizar los casos inversos: las pinturas de artistas foráneos según pintores españoles del Ochocientos.

Los maestros españoles más apreciados y protagonistas de mayor número de obras son los del Barroco, no obstante, encontramos algunos creadores anteriores, como es el caso del escultor Pietro Torrigiano, que tratamos aquí por ser las circunstancias de su muerte, consecuencia de su trabajo en España, el tema que se elige para su representación en el estudio. Vasari informa sobre el proceso inquisitorial por herejía sobre Torrigiano por haber roto la estatua de la Virgen con el Niño que realizó por encargo del duque de Arcos, su delator, al considerar una ofensa la suma irrisoria que éste le pagó por la escultura⁷. Condenado a la muerte en la hoguera, se habría dejado morir de hambre en prisión. Louis-Edouard Rioult⁸ y Victor Darroux⁹ presentan el tema de Torrigiano rompiendo esta estatua a los Salones parisinos de 1835 y 1840, respectivamente. En los comentarios añadidos en el catálogo, se hace especial hincapié en la injusta condena y el comportamiento innoble del duque de Arcos: el interés es el derecho que tiene el artista sobre su obra, un punto de vista muy contemporáneo; por tanto, la anécdota llama la atención por su relación con el presente, como decíamos. En cambio, entre los artistas españoles del XIX, no hemos localizado ninguna obra similar.

El escultor Alonso de Berruguete aparecerá en su estudio en dos cuadros presentados a las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes españolas: la *Visita del Cardenal Tavera al famoso escultor Alonso de Berruguete*, en 1884¹⁰, de Miguel Jadraque y Sánchez Ocaña [Fig. 1], y *Berruguete en su estudio*, en 1890, de Eulogio Varela y Sartorio¹¹, actualmente en el museo del Puerto de Santa María.

7. G. Vasari, *La vie des meilleurs peintres, sculpteurs e architectes*, Paris, Berger-Levrault, 1989, vol. 5, p. 160.

8. *Explication des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure et lithographie des artistes vivans, exposés au Musée Royal*, le 1er. Mars 1835, Paris, Vinchon, 1835, pp. 73-74 (cat. 1851).

9. *Explication des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure et lithographie des artistes vivans, exposés au Musée Royal* le 5 Mars 1840, Paris, Vinchon, 1840, p. 347 (cat. 356).

10. Museo del Prado, en depósito en el Senado.

11. Catálogo de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1890, Madrid, Imprenta de Fortanet, 1890 [en adelante: CEN1890], p. 201 (cat. 1004).

No en los salones españoles pero sí en los franceses encontramos una representación de la muerte de Luís de Vargas, en 1850, el mismo año en que se presentan dos obras con el asunto de la muerte de Zurbarán¹². El autor es un lionés reseñado en el catálogo como S. De Malval, y el comentario añadido cuenta que Luís de Vargas había prohibido la entrada en su estudio, pese a lo cual, un viejo criado, al ver que el maestro no salía, desoyó sus órdenes y entró. La escena dantesca de su amo acostado en un ataúd y muerto le causó tal impresión que cayó también muerto en el acto¹³. Éste es un claro ejemplo de interés por un episodio llamativo y truculento de la vida de un artista del pasado más que por el hecho de su genio en sí mismo, máxime si tenemos en cuenta que uno de los tratados biográficos más difundidos en Francia, el de Dezallier d'Argenville, cuenta la costumbre bastante macabra de Luís de Vargas de meterse en un ataúd en su estudio para reflexionar sobre la muerte y también el hallazgo póstumo en su taller de varios instrumentos de penitencia¹⁴.

La relación entre Tiziano y Carlos V será una de las más representadas a raíz de una anécdota que llamó especialmente la atención de muchos artistas españoles y extranjeros¹⁵. Se trata del episodio en que, estando Tiziano retratando al emperador, se le cae el pincel y éste se agacha para recogerlo y devolvérselo. Ceán Bermúdez cuenta que “visitábale frecuentemente en su obrador á verle pintar; y como en una de estas visitas se le hubiese caído un pincel en el suelo, el Emperador le cogió al momento. Ticiano al ver esta accion, se arrojó inmediatamente a sus pies, diciendo: *Sire, non merita cotanto honore un servo suo*; y S. M. le respondió: *E degno Ticiano essere servito da Cesare*”¹⁶. Evidentemente, los artistas decimonónicos se sienten fuertemente identificados con esta representación en el momento en que el patronazgo de las artes por parte del poder pasa por uno de sus mayores apogeos: se busca la lección del pasado para el presente. La nómina de pinturas es extensa: Pierre-Nolasque Bergeret con su *Carlos V devolviendo el pincel a Tiziano* [Fig. 2], expuesto en el Salón de 1808¹⁷; otro cuadro desaparecido de Marley en el Salón de 1814¹⁸, uno

12. Exposition des ouvrages de peinture, sculpture, gravure et lithographie des artistes vivants, exposés au Palais national le 30 décembre 1850, Paris, Vinchon, 1850, p. 49 (cat. 349) y p. 153 (cat. 1804).

13. Ídem, p. 174 (cat. 2099).

14. A.J. Dezallier d'Argenville, *Abrégé de la vie des plus fameux peintres avec leurs portraits gravés en Taille-douce...*, II, Paris, Debure l'Aîné, 1762, p. 223.

15. M. S. García Felguera, “Ricos y famosos: los artistas del pasado en la pintura del siglo XIX”, in *La época de Carlos V y Felipe II en la pintura de historia del siglo XIX* [catálogo de exposición], Madrid, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los centenarios de Felipe II y Carlos V, 1999, 117-130.

16. J.A. Ceán Bermúdez, *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, Madrid, Reales Academias de las Bellas Artes de San Fernando y de la Historia, V, 1965, p. 32.

17. Bordeaux, Musée des Beaux-Arts.

18. C.P. Landon, *Annales du Musée et de l'École Moderne des Beaux-Arts. Salon de 1814*, Paris, Imprimerie de Chaignieau Aîné, 1814, p.111.

más de Jean-Henry Marlet¹⁹ y aún otro de Joseph-Nicolas Robert-Fleury²⁰. También se ocupan del tema Domenico Pellegrini²¹ y Francesco Faustini²² y, entre los españoles, encontramos los casos de Antonio Salvador Casanova y Estorach²³ en su obra de 1878 y José Felipe Parra Piquer [Fig. 3], además de una pintura, de carácter más costumbrista que las demás y englobada dentro del llamado género histórico, de Ignacio León y Escosura, en la que se plasma la gran familiaridad existente entre Tiziano y Carlos V, pues éste acude de improviso al estudio, interrumpiendo la sesión de posado²⁴.

La magnanimidad de los artistas con sus sirvientes fue uno de los asuntos predilectos dentro de este subgénero histórico de la representación de artistas del pasado, con casos paradigmáticos como los de Miguel Ángel, Velázquez o Herrera el Viejo. Por ejemplo, Louis Debras presenta al Salón de 1863 un cuadro en el que se refleja cómo Herrera el Viejo, a falta de ayudantes, empleaba a su sirvienta para que esbozara sus cuadros: ella extendía los colores sobre el lienzo al azar para que después interviniera el maestro, que creaba a partir de este caos de manchas²⁵.

José Ribera será uno de los artistas que más ocupen a los pintores europeos, sobre todo, franceses, probablemente, debido al carácter violento y a la historia turbulenta del pintor, síntomas evidentes del genio en su concepción decimonónica. No obstante, las únicas representaciones referidas a su labor como artista o a su taller que hemos hallado son dos: una de Claude Jacquand, *Un cardenal viene a buscar a Ribera a su taller*²⁶ y otra de León Bonnat, *Ribera dibujando en la puerta del Ara coeli, en Roma*, presentado al Salón de 1867²⁷. El resto se centran en episodios más trágicos de su vida, en los que es presentado como un artista con cierta aura de mártir.

No hemos conseguido ubicar el paradero de las pinturas expuestas en los Salones parisinos dedicadas a Francisco de Zurbarán; de entre ellas, destacamos las que se refieren su muerte, en las que pide un carboncillo para hacer un esbozo y donde, según las descripciones del catálogo, el monaguillo que lo asiste en sus últimos momentos habría sido ni más ni menos que Murillo. Am-

19. *Le pinceau de Titien ramassé par Charles-Quint* : Explication des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure, et lithographie des artistes vivans, exposés au Musée Royal le 1er. Mars 1833, Paris, Vinchon, 1833, p. 120 (cat. 1673).

20. *Charles-Quint ramassant le pinceau du Titien*: Explication des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure et lithographie des artistes vivants, exposés au Musée Royal Le 15 mars 1843, Paris, Vinchon, 1843, p. 126 (cat. 1021).

21. *Carlos V recoge el pincel a Tiziano*. Parma, Galleria Nazionale.

22. *Carlos V recoge el pincel de Tiziano*. Brescia, Pinacoteca Tosio Martinengo.

23. *Carlos V y Tiziano*, 1878. 300 x 480 cm. Ayuntamiento de Tolosa.

24. *Carlos V en el estudio de Tiziano*, 70 x 91 cm. Reggio Emilia, Galleria Parmeggiani.

25. *Herrera le vieux et sa servante* : Explication des ouvrages de peinture, sculpture, gravure, lithographie et architecture des artistes vivants exposés au Palais des Champs-Élysées le 1er mai 1863, Paris, C. de Mourgues, 1863, p. 66, cat. 526.

26. Nantes, Musée des Beaux-Arts.

27. Explication des ouvrages de peinture, sculpture, gravure, lithographie et architecture des artistes vivants exposés au Palais des Champs-Élysées le 15 avril 1867, Paris, C. de Mourgues, 1867, p. 24 (cat. 167).

bas obras aparecen en el Salón de 1850: una la realiza Alfred Bourdier²⁸ y la otra Désiré-François Laugée²⁹. Además, existe otra pintura de Victor Renault que muestra a *Zurbarán pintando al monje en oración*³⁰.

La vida de Velázquez, especialmente la parcela relativa a su actividad artística y a su estudio, tiene un predicamento espectacular en los salones parisinos y una aparición bastante temprana, anterior al interés por lo innovador de la técnica del pintor y guiada por un ánimo distinto. En 1822, en plena efervescencia de las obras que muestran a artistas del pasado en sus estudios³¹, Joseph Beaume presenta al Salón *El esclavo de Velázquez*³². La obra está en paradero desconocido, pero contamos con la descripción de la escena en el catálogo de la exposición: Velázquez enseñó a pintar a su esclavo, Juan Pareja, y éste llegó a adquirir una gran destreza, de manera que hizo un cuadro con gran cuidado y lo colocó en el estudio de su maestro vuelto contra la pared. Cuando Felipe IV, en una de sus habituales visitas al estudio de Velázquez, según cuentan varios cronistas, vio el cuadro girado, quiso verlo enseguida y, al contemplarlo, el rey le dijo a Velázquez que un genio tal no puede ser esclavo. Esta versión de la historia aparece en los años posteriores a la Restauración monárquica en Francia, junto con otras pinturas que representan a grandes creadores en sus estudios y que gozan del favor de la autoridad, como son las que muestran a Alejandro Magno cediendo a su esclava favorita, Campaspe, a Apeles, un tema que aparece significativamente en los salones de la Restauración³³. El asunto velazqueño se justifica así por la intención de mostrar la benevolencia de los monarcas hacia los artistas en una serie de obras que cuentan con la aprobación oficial e institucional del Estado, la monarquía restaurada, y que son contempladas por una ingente cantidad de público en el evento artístico con más repercusión de toda Europa en su momento. De nuevo, en 1857, se presenta un cuadro con este asunto, de Jules Dehaussy, con una explicación casi idéntica a la anterior extraída de la *Notice sur les principaux peintres d'Espagne* de Louis Viardot³⁴.

A partir de este momento, surge la admiración por la técnica velazqueña, sin que decaiga el interés por su vida en la pintura de género histórico. Así, aparecen otras escenas de Velázquez en su estudio como *En recuerdo de Velázquez* de Edgar Degas, de 1858, o *Velázquez en su estudio*,

28. *Zurbaran mourant* : Explication des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure et lithographie des artistes vivants, exposés au Palais National le 30 décembre 1850, Paris, Vinchon, 1850, p. 49 (cat. 349).

29. *La mort de Zurbaran* : Ídem, p. 153 (cat. 1804).

30. *Zurbaran peignant le moine en prière* : Explication des ouvrages de peinture, sculpture, gravure, lithographie et architecture des artistes vivants exposés au Palais des Champs-Élysées le 15 avril 1867, Paris, C. de Mourgues, 1867, p. 176 (cat. 1272).

31. EGEA, Op. cit.

32. Explication des ouvrages de peinture, sculpture, architecture et gravure des artistes vivants, exposées au Musée Royal des Arts, le 24 avril 1822, Paris, C. Ballard, 1822, p. 11-12 (cat. 52).

33. EGEA, Op. Cit., pp. 101-111.

34. Explication des ouvrages de peinture, sculpture, gravure, lithographie et architecture des artistes vivants exposés au Palais des Champs-Élysées le 15 juin 1857, Paris, C. de Mourgues, 1857, pp. 85-86 (cat. 710).

tela dividida recientemente reconstituida, pintada por Manet hacia 1860³⁵. La relación de Velázquez con el rey y con otros artistas marcan la tónica de las representaciones de su taller, como *Velázquez premiado por Felipe IV* de Benito Mercadé³⁶, o la *Presentación de Alonso Cano hecha por Velázquez al Conde-Duque de Olivares* de Manuel Garay, discípulo de la Escuela Imperial de París³⁷, ambas presentes en las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes españolas. Los Salones parisinos verán un número considerable de estas obras en el tercer cuarto del siglo XIX, sobre todo, retratando a Felipe IV en el estudio del artista, como *Felipe IV rey de España y Velázquez* de Eugène-Ernest Hillemacher³⁸ o el grabado de Pierre Cottin a partir de la pintura de Edouard Ender *Philippe IV chez Velasquez*³⁹, ambas expuestas en el Salón de 1864. En 1881, Alphonse Masson presentará un grabado al Salón según la pintura de Théodule Ribot *El suplicio de Alonso Cano*, de hacia 1867⁴⁰.

El artista español, y probablemente europeo, que más frecuentó las representaciones de grandes maestros en sus talleres fue Ignacio León y Escosura; en su caso, su profundo conocimiento de la historia del arte, su formación y su pasión coleccionista son fundamentales para comprender este gran interés. La mayoría de sus cuadros de tema velazqueño fueron presentados en los Salones de París: en 1867 participa con *Felipe IV presenta a Rubens a Velázquez* [Fig. 4] y en 1869 con *El estudio de Velázquez*⁴¹. Eugenio Lucas dedicó una serie de cuadros a modo de homenaje al autor de las Meninas, de la cual hemos podido localizar *Velázquez pintando las Meninas*, doble homenaje temático y técnico⁴². Además, François-Hippolyte Debon presenta *Felipe IV y Velázquez* al Salón de 1870⁴³, otro ejemplo más del patronazgo regio sobre la pintura. Como *María-Luisa de Orléans, reina de España, y Luca Giordano*, cuadro de J.-B. Goyet del Salón de 1831, que muestra cómo, queriendo la reina conocer a la esposa del artista, acude a su estudio y éste pinta

35. RUDD, Peter. "Reconstructing Manet's *Velázquez in his Studio*", *The Burlington Magazine*, CXXVI, 1100, 1994, pp. 747-751.

36. Catálogo de las obras que componen la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1860, Madrid, 1860, p. 25 (cat. 174).

37. Catálogo de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1866, Madrid, 1867 [en adelante: CEN1866], pp. 31-32 (cat. 178).

38. Explication des ouvrages de peinture, sculpture, gravure, lithographie et architecture des artistes vivants exposés au Palais des Champs-Élysées le 1er mai 1864, Paris, C. de Mourgues, 1864, p. 156 (cat. 949).

39. Ídem, p. 495 (cat. 2864).

40. *Le supplice d'Alonso Cano, dit aussi le supplice des coins*, hacia 1867. 151'5 x 212 cm. Rouen, Musée des Beaux-Arts.

41. REYERO HERMOSILLA, Carlos, "Ignacio León Escosura y la nostalgia de los grandes pintores", *Goya*, Revista de arte, 1993, 233, pp. 274-280.

42. Sotheby's. Sale L02131. Session 1, 19 Nov 02 London, New Bond Street, lote 26. Disponible en: http://www.sothebys.com/app/live/lot/LotDetail.jsp?lot_id=3WFY2.

43. Explication des ouvrages de peinture, sculpture, gravure, lithographie et architecture des artistes vivants exposés au Palais des Champs-Élysées le 1er mai 1870, Paris, C. de Mourgues, 1870, p. 95 (cat. 743).

su retrato, quedando la soberana tan encantada que le da su collar de perlas; el autor presenta también a este Salón *María Luisa de Suecia y el Guercino*⁴⁴.

Murillo fue otro de los pintores españoles más apreciados en Europa⁴⁵, lo que en el siglo XIX resultó en la aparición de varias obras sobre su figura que se centran sobre todo en la representación del artista en el acto creativo. En la Exposición Universal de París de 1855, se presentan hasta dos cuadros alrededor del sevillano: *Sebastián Gómez sorprendido pintando en el taller de Murillo*, del acuarelista inglés Edward Henry Wehnert⁴⁶, y *Murillo pintando a su mujer y a su hijo* del holandés Abraham van Pelt⁴⁷. En 1866, Manuel Ussel de Guimbarda expone *Murillo en Capuchinos pintando la Virgen conocida con el nombre de "Virgen de la Servilleta"*⁴⁸ en la Nacional de Bellas Artes española, como hará años más tarde Ignacio León y Escosura con *Murillo en el convento*⁴⁹, quien también presentó este cuadro o uno similar al Salón parisino de 1868⁵⁰. Edouard Hamman, otro adicto a las representaciones de creadores del pasado, pintó *Una visita al taller de Murillo*, en paradero desconocido, grabado por Louis-Adolphe Gautier⁵¹.

Los pintores españoles del Ochocientos no fueron especialmente prolíficos en esta temática; aún así, podemos destacar varios cuadros, no todos centrados en la representación del estudio, como varios de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1866: *Giotto y Cimabue* de Vicente Sabater y Puchades⁵², *Miguel Ángel se prosterna ante el cadáver de Vittoria Colonna* de Rogelio Egusquiza (discípulo de la Escuela Imperial de París)⁵³ o *Miguel Ángel velando a su criado Urbino* de Tomás Moragas⁵⁴. En 1878, Antonio Casanova expuso *Van Dyck en la corte de Carlos I*⁵⁵ en el Salón de París y en 1890, encontramos, póstumamente, en la Nacional de Bellas Artes, a Casado

44. Explication des ouvrages de peinture, sculpture, gravure, lithographie et architecture des artistes vivans, exposés au Musée Royal, Paris, Vinchon, 1831, p. 76 (cat. 974 y 975).

45. La fortuna crítica de Murillo ha sido exhaustivamente estudiada por la doctora María de los Santos García Felguera en varias y sucesivas aportaciones, como: *La fortuna de Murillo (1682-1900)*, Sevilla, Diputación provincial, 1989.

46. Exposition universelle de 1855. Explication des ouvrages de peinture, sculpture, gravure, lithographie et architecture des artistes vivants étrangers et français, exposés au Palais des Beaux-Arts avenue Montaigne, le 15 mai 1855, Paris, Vinchon, 1855, p. 121 (cat. 1101).

47. Ídem, p. 162 (cat. 1586).

48. CEN1866, p. 64 (cat. 410).

49. Catálogo de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1884, Madrid, Manuel Tello, 1884, p. 74 (cat. 367).

50. Explication des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure et lithographie des artistes vivants exposés au Palais des Champs-Élysées le 1er mai 1868, Paris, C. De Mourgues, 1868, p. 114 (cat. 931).

51. Ídem, p. 553 (cat. 4038).

52. CEN1866, p. 61 (cat. 385).

53. Ídem, p. 25 (cat. 130).

54. Ibídem, p. 49 (cat. 285).

55. Explication des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure et lithographie des artistes vivants, exposés au Palais des Champs-Élysées le 25 mai 1878, Paris, Imprimerie Nationale, 1878, p. 37 (cat. 414).

del Alisal con *Gonzalo de Córdoba retratado por el Giorgione*⁵⁶, además de los homenajes a artistas más contemporáneos en los casos de Juan Comba y García, que añora a su maestro en *Recuerdo a Rosales*⁵⁷, que muestra la exhibición de obras y objetos de su estudio en la antigua platería de Martínez, y en *El estudio de Rosales*⁵⁸; también Ricardo de Madrazo y Garreta con *El último cuadro de Mariano Fortuny*⁵⁹, obra de grandes dimensiones perteneciente al marqués de Comillas, o el *Interior del estudio de Muñoz Degraín en Valencia* de Francisco Domingo Marqués [Fig. 5]. A mediados del Ochocientos, Vicente Joly pinta una obra llamada *Carlos V visitando el estudio de Benvenuto Cellini*⁶⁰, aunque evidentemente se trata de Francisco I, y ya en la segunda mitad del siglo aparece *Un pintor del siglo XVII* de Eduardo Zamacois y Zabala [Fig. 6], *En el taller de Watteau* (aunque realmente se trata de François Boucher) de José Serra Porsón⁶¹ y, en el último cuarto de la centuria, *En el estudio de Tiziano* de José Villegas Cordero⁶². Ignacio León y Escosura se ocupará hasta en tres ocasiones de la figura de Van Dyck en varios cuadros: *Carlos I de Inglaterra en el estudio de Van Dyck* de 1870⁶³, *En el estudio*, donde Carlos I de Inglaterra ha interrumpido la sesión de posado de su amante, la duquesa de Oxford, en el taller del artista para cortejarla⁶⁴, y en otra obra también catalogada erróneamente como *En el estudio de Veermer*, pues se trata de una visita regia al estudio de Van Dyck⁶⁵.

Un tema apasionante: el arte visto y pensado por el arte, pero en gran parte borrado por el tiempo, que esperamos vaya, poco a poco, apareciendo.

56. CEN1890, p. 44 (cat. 186).

57. Ídem, p. 48 (cat. 205).

58. Casón del Buen Retiro, óleo sobre lienzo, 40 x 64 cm, firmado [P4274].

59. Ibídem, p. 112 (cat. 546).

60. 81 x 107. Bruxelles, Palais Royal.

61. EGEA, Op. Cit., pp. 92-95.

62. 211 x 168 cm. Madrid, colección particular.

63. Óleo sobre tabla, 90 x 130 cm. Colección particular.

64. EGEA, Op. Cit., pp. 212-214.

65. Ídem, pp. 88-91.



Fig. 1: Miguel Jdraque y Sánchez Ocaña, *Visita del Cardenal Tavera al famoso escultor Alonso Berruguete*, hacia 1884. 98 x 128 cm. Museo del Prado. Depósito en el Palacio del Senado



Fig. 2: Pierre Nolasque Bergeret, *Carlos V devolviendo el pincel a Tiziano*, 1808. Óleo sobre lienzo, 96 x 128 cm, Bordeaux, Musée des Beaux-Arts



Fig. 3: José Felipe Parra Piquer, *Carlos V recoge el pincel caído a Tiziano*, mediados del siglo XIX. 135 x 98 cm.
Museo de Bellas Artes de Valencia



Fig. 4: Ignacio León y Escosura, *Felipe IV presentando a Rubens a Velázquez*, 1867. Reggio Emilia, Galería Parmeggiani



Fig. 5: Francisco Domingo Marqués, *Interior del estudio de Muñoz Degraín en Valencia*, óleo sobre tabla, 38 x 50 cm, firmado, 1867. Museo del Prado



Fig. 6: Eduardo Zamacois y Zabala, *Un pintor del siglo XVII*, segunda mitad del siglo XIX.
Óleo sobre tabla, 19,5 x 15 cm. Bilbao, Museo de Bellas Artes

Católicos y cristianos nuevos de moros. Consideraciones artísticas a través de los tratados apologéticos de la expulsión morisca¹

BORJA FRANCO LLOPIS

Universitat Autònoma de Barcelona

Resumen: El arte fue un elemento fundamental en las campañas de evangelización de los nuevamente convertidos de moros tanto en el ámbito andaluz como valenciano. En nuestra comunicación planteamos un acercamiento a la concepción que moriscos y católicos tuvieron del arte como reafirmación de su identidad tomando como fuente principal los tratados escritos por los apologistas de la expulsión morisca.

Palabras clave: Moriscos, expulsión, iconoclastia, Bleda, Reforma Católica

Abstract: *The art was a fundamental element in the campaigns of evangelization of again turned of Moors so much in the Andalusian as Valencian area. In our communication we raise an approximation to the conception that Moriscos and Catholics had of the art as reaffirmation of his identity taking as a principal source the agreements written by the apologists of the Moorish expulsion*

Keywords: *Moorish, expulsion, iconoclasm, Bleda, Catholic Reformation.*

Con el paso de los años se ha venido demostrando que el mito del gran Imperio hispánico de las tres culturas: musulmanes, cristianos y judíos no era más que una utopía. Primero los Reyes Católicos en 1492 y, más tarde, Felipe III, en 1609, se encargaron de buscar la pureza de sangre en nuestro territorio, expulsando a todos aquellos que no compartían el credo impuesto desde la corona. Antes de hacerlo se llevaron a cabo una serie de campañas misionales donde el arte tuvo un papel fundamental, pues era uno de los elementos de persuasión, un soporte visual a aquellas teorías que podían ser más difíciles de comprender y compartir por el pueblo a asimilar. En el caso que nos ocupa, esto es, el de los moriscos, el interés por conocer cómo se produjo la aculturación por medio de la pintura o escultura ha sido uno de los aspectos que menor bibliografía e interés ha suscitado hasta recientes fechas, donde se le ha prestado una mayor atención.² El

1. Este estudio se ha realizado dentro del Proyecto de Investigación I+D+I HAR2009-07740 del Ministerio de Educación y Ciencia, Plan Nacional 2009-2012: La configuración de la Pintura Mediterránea del primer Renacimiento en la Corona de Aragón (c. 1435-1540). Problemas de pintura. Investigador Principal: Dr. Ximo Company. Universitat de Lleida.

2. Capital en este aspecto ha sido el trabajo de Felipe Pereda: *Las Imágenes de la Discordia*, Madrid, Marcial Pons, 2007.

acercamiento para su análisis se puede realizar desde fuentes muy diversas, algunas aún relativamente vírgenes. Sólo con un análisis pormenorizado de todas ellas y, una posterior labor de estudio de conjunto, con el fin de evitar posibles subjetivismo e imprecisiones, podremos comprender el complicado entramado socio-artístico del quinientos hispano.³

Tras la polémica decisión de Felipe III de expulsar a los moriscos debido, principalmente, a la complicada coyuntura socioeconómica y los problemas de integración que originaban, comenzó a generarse una literatura, en la mayor parte de los casos apologética, que justificaba esta acción y mostraba todos los horrores perpetrados por esta “secta” en territorio hispano. El interés de esta fuente para nuestro estudio radica en conocer cuál era la visión del “otro” en aquellos más acérrimos detractores de la minoría, y, a su vez, estudiar qué sucesos se produjeron como respuesta a la pragmática, siendo, por ejemplo, un caso habitual el de la destrucción de imágenes por parte de los nuevamente convertidos, hecho de gran interés por nuestro objeto de estudio.⁴

Según García Arenal este tipo de textos los podemos dividir, atendiendo a la temática, en dos tipologías. La primera de ellas sería la citada del panegirismo. Aquellos autores hispánicos católicos, tradicionalistas y admiradores de Felipe III, que nos presentaron a los moriscos como un peligro constante, rebelde y causante de trastornos que impidieron la unidad del país; por lo que justificaron de manera unánime su expulsión. El segundo grupo, sería el de los detractores, principalmente autores extranjeros hostiles a la casa de Austria, sobre todo de nacionalidad francesa y protestantes, que criticaron la medida cruel e inhumana remarcando que ahí comenzó la decadencia hispánica.⁵

Bunes, por su parte, las dividió según su tipología: aquellas de cariz más generalista que buscaron los orígenes de la minoría y de la religión que practicaban; dentro de las cuales incluiríamos las de Bleda, Aznar de Cardona, Fonseca o Guadalajara y Xavier. Y las específicas o monográficas, que se ocuparan de aspectos parciales de la expulsión, algunas de ellas con lenguaje poético.⁶

Si bien estos textos han sido utilizados con asiduidad por historiadores y filólogos,⁷ creemos que aún no han tenido una consideración suficiente dentro del campo del arte, a pesar de la importante información que en ellos se presenta.

3. En diversas publicaciones hemos revisado el papel del arte en la evangelización morisca y cuál fue su reacción ante él, para ello véase: B. Franco Llopis, “Noticias sobre arte y devoción del Quinientos aragonés a través de la documentación inquisitorial”, *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, 107, 2011, pp. 77-92. B. Franco Llopis, “En defensa de una identidad perdida: los procesos de destrucción de imágenes en la diócesis de Valencia”, *Goya*, 335, 2011, pp. 116-125. B. Franco Llopis, “Los moriscos y la Inquisición. Cuestiones artísticas”, *Manuscripts*, 28, 2010, pp. 87-101.

4. Ya se han realizado diversos estudios de modo monográfico sobre estas fuentes desde el punto de vista eminentemente histórico, que nos fueron de gran utilidad, principalmente: M. A. de Bunes, *Los moriscos en el pensamiento histórico*, Madrid, Cátedra, 1983. También cabe reseñar, como más reciente aportación, la conferencia realizada por Márquez Villanueva en el Congreso Internacional “Los Moriscos: Historia de una minoría”, celebrado en Granada del 13 al 16 de mayo de 2009, cuyo título fue la *Literatura apologética de la expulsión*.

5. M. García Arenal, *Inquisición y moriscos. Los procesos del Tribunal de Cuenca*, Madrid, Siglo XXI, 1978, p. 287 ss.

6. M. de Bunes, , *Los moriscos en el pensamiento histórico*, op. cit., p. 16.

7. Por citar un ejemplo, Magnier realizó un gran estudio, a partir de esta fuente, sobre el uso de la palabra y la propaganda anti-islámica en los tratados señalados *vid*: G. Magnier, “Distorted images: Anti-Islamic propaganda

Empezaremos el recorrido por uno de los autores más significativos: Jaime Bleda (Algemés, c. 1550-?, 1622). Como nos comenta Ximeno,⁸ natural de Algemesí, estudió en la Universidad de Salamanca y estuvo vinculado al círculo de familiares del arzobispo de Valencia, ocupó el curato de la Iglesia Parroquial de la Villa de Honor de Corbera en la Ribera del Júcar, localidad totalmente plagada de moriscos. En esta villa fue donde desarrolló sus primeras empresas espirituales misionales, conociendo de primera mano la reticencia de los musulmanes a su conversión. Dicha impotencia fue lo que le hizo radicalizar su postura ante ellos, solicitar el traslado de este emplazamiento y enviar numerosas cartas a las máximas autoridades civiles hispánicas, incluso al Papa, solicitando su expulsión. Para conseguir este fin, el propio Bleda expresó cómo se informó bien de la herejía, para poder impugnarla.⁹

Fruto de ello fue la escritura de dos obras, la *Difensio Fidei in causa neophytorum. Tractatus de iusta Morischorum ab Hispania expulsione*¹⁰ de 1610, y la *Coronica de los moros de España*, de 1618; que fueron definidas por Vincent y Benítez como el alfa y omega de la historiografía apologética de la expulsión morisca, basándose no sólo en su cronología sino en el modo de expresar sus ideas.¹¹

Como se ha señalado, Bleda fue un ferviente defensor de la expulsión morisca como expresión final del proceso de la Reconquista, por lo que en sus obras se centra en exponer las razones por las que debían de ser expulsados. Uno de los aspectos por el que más nos interesa su texto es por la gran cantidad de citas que incluye de las barbaries perpetradas por ellos. Así pues, realiza constantes alusiones a los brotes de iconoclastia que acometieron. Bleda, por ejemplo, nos habla del saqueo de la Iglesia de Chilches: “Los Moros [...] mataron cinco hombres, y robaron de la Iglesia la custodia del Santissimo Sacramento con algunas formas”¹²; de la primera reacción

at the time of the Expulsion of the moriscos”, *Images des morisques dans la littérature et les arts. Actes du VIII Symposium International d’Etudes Morisques*, Zaghouan, Publications de la Fondation Temimi pour la Recherche Scientifique et l’Information, 1999.

8. V. Ximeno, *Escritores del Reyno de Valencia, cronológicamente ordenados desde el anno MCCXXXVIII de la Christiana Conquista de la misma ciudad, hasta el MDCCXLVII*, Valencia, pp. 298-300 y también: J. Pastor Fuster, *Biblioteca valenciana de los Escritores que florecieron hasta nuestros días con adiciones y enmiendas a la de Don Vicente Ximeno*, Valencia, 1817, pp. 288-289.

9. “Pues para dar fondo esta dificultad, y informarme bien de las heregias de los Moricos, para impugnarlas, quise estar algunos años entre ellos enseñándolos, y sirviéndolos de Cura, para cumplir con cierta obligación de piedad, dexando por esto otros modos mejores, que me ofrecia este bendito Principe en lugares de Christianos viejos.” J. Bleda, *Coronica de los moros de España*, Valencia, 1618, p. 942.

10. La edición consultada fue: J. Bleda, *Difensio Fidei in causa neophytorum. Tractatus de iusta Morischorum ab Hispania expulsione*. Apud Ioannem Chrusostomum Garriz, 1610.

11. “Puede afirmarse que Fr. Jaime Bleda es el alfa y la omega de la historiografía apologética de la expulsión de los moriscos. El símil, exagerado sin duda, creemos que responde bien a la idea que el dominico tenía de su obra y no sólo por la obvia razón de la cronología, dado que la *Corónica de los moros de España* (Valencia, 1618), es el último de los grandes tratados justificativos de la expulsión de los moriscos en aparecer, mientras que la *Difensio Fidei*, la otra gran obra de Bleda, fue el primero (Valencia, 1610)” B. Vincent y R. Benítez Sánchez-Blanco, “Estudio preliminar” en BLEDA, J., *Coronica de los moros de España*, Valencia, 2001, p. 24.

12. *Ibidem*. p. 649.

destructora nada más conocerse la expulsión: “Haziendo todo lo demas que se podia esperar de enemigos tan declarados y protervos: y assi se consideraron ocho, o diez dias, haziendo notables ruínas, destroços, y desacatos, particularmente en Iglesias, e imagines: hasta que con la diligencia, cuydado, y zelo del Virrey, a cuyo cargo, y del dicho don Agustín Mexia estuvo la execucion deste negocio tan grave, se proveyó de prompto, y efficaz remedio.”¹³ O también los porqués del odio que profesaban hacia la cruz que les llevaba a aniquilarlas:

“Y es cosa verosimil, que este sea el dicho nombre *Antemos* en Griego, que significa Adversario, que se le impuso a Mahoma, que fue el mayor adversario, y enemigo que tuvo Christo, y su bendita Cruz, pues en lo que más se mostró su coraje, y rabia, fue en hacer guerra a las santas cruces, como lo refiere Baronio, después que conto el dicho prodigio de las Cruces, por estas palabras: De cada dia con mayores crecimientos con la potencia de las armas se embraveció mas, moviendo guerras contra las cruces. Y este mismo furor dexo vinculado a sus secuaces, de lo qual no quedan poco indiciados el, y ellos, de que el y su secta fueron un vivo ejemplar del Anticristo, o el mayor de sus precursores [...] Desde entonces cobraron tal odio contra la sacratísima Cruz, que donde quiera que la hallavan la derribavan y maltratavan aquellos sus adversarios. Y hasta oy dura en ellos la rabia contra las Cruces. Los que vivian entre nosotros perseguian las santas Cruces con tal odio de abominación, que les davan de cuchilladas, y derribavan todas las que estaban en los caminos, y en las salidas de sus lugares. Desto, y de cómo la santa Cruz les dio el pago a los perfidos Moriscos de España se trato largamente en los libros que yo saque a la luz contra los Moriscos.”¹⁴

Bleda no entiende la cruz en sí como un objeto artístico, sino como un elemento de opresión significativo de la propia religión católica. De hecho, en su tratado explica ciertos milagros que acaecieron gracias a su aparición,¹⁵ pero sin detenerse en describir cómo eran ni tan siquiera se centra en otras iconografías. Este hecho es fundamental y demuestra el subjetivismo de la fuente utilizada. Bleda intenta, de manera exorbitada, demostrar cuán beneficiosa fue la expulsión de dicho colectivo del territorio hispánico, mostrándonos la cara menos amable de los moriscos valencianos, presentándolos, cuanto menos, como destructores de los iconos religiosos, aniquiladores, pues, de la fe. Lejos quedan otros usos que en ese mismo periodo dieron autores con fines menos maquiavélicos, como el cronista Gaspar Escolano que nos narró, por ejemplo, como el día

13. J. Bleda, *Difensio Fidei in causa neophytorum. Tractatus de iusta Morischorum ab Hispania expulsione*. Valencia, 1610, p. 590.

14. J. Bleda, *Coronica de los moros de España*, op. cit., p. 14.

15. “Tambien la santa Cruz, nuestra esperança única, y amparo, assistió cõn su virtud invencible a la expulsion destes sus enemigos tan declarados: y para que nos regozijemos de que ella esta ya libre de las injurias que aquella maldita gente aquí le hazia, aparecio Jueves a 17 de septiembre, a las 9 horas de la noche, muy blanda, y resplandeciente sobre el puerto de los Alfaques en figura de una hermosa Cruz de Caravaca [...] pues la venerable Cruz, que es su açote, los acabó de expelir de alli. Otras maravillas han acaecido en un Crucifixo de Aragon, cerca de Villilla, y por mil vias se conoce, que esta ha sido obra de Dios nuestro Señor.” J. Bleda, *Difensio Fidei in causa neophytorum. Tractatus de iusta Morischorum ab Hispania expulsione*. op. cit., p. 596.

de San Dionisio un retablo dedicado a la figura de San Miguel fue tomado por unos niños, de modo milagroso, y llevado hasta la mezquita musulmana de esta ciudad donde oraban los moriscos, quienes al ver tal acto se pusieron a alabar dicha figura, dejándola en la capilla del Alfaquí y ocasionando una conversión en masa.¹⁶ No es casual que se tratara de una representación de san Miguel, pues la figura de los arcángeles es uno de los puntos en común, junto con las representaciones marianas, entre ambas teologías.

También se aleja de la actitud pacífica de otros personajes importantes de la época, como Ignacio de las Casas, el jesuita de origen morisco, que buscó siempre la conversión y no vio peligro en exponer el arte ante los nuevamente convertidos, por su actitud beligerante, sino que insistía, como ya hubiera hecho Hernando de Talavera, arzobispo de Granada, a que se les obligara tener en sus casas cruces y representaciones artísticas.¹⁷ Esta idea fue compartida, por citar otro ejemplo, por Jerónimo Corella¹⁸ en sus *Advertimientos sobre la conversión de los moriscos de Valencia* ya que como insistía Antonio Sobrino, esto era síntoma de cristianización y de haber dejado atrás sus creencias musulmanas.¹⁹

Otro de los autores apologéticos de la expulsión fue Marcos de Guadalajara y Xavier (1560-1631), este monje carmelita nos legó dos obras relacionadas con el tema muy cercanas al pensamiento de las clases populares: *Prodición y destierro de los moriscos*²⁰ de 1614, en la que nos transmite los fenómenos divinos acaecidos en la época que anunciaban la justa expulsión de los musulmanes; y la más conocida *Memorable expulsión y Vistísimo destierro de los moriscos de España*.²¹

Dicho teólogo defiende que la expulsión era necesaria para extirpar la maldad de España, aunque también es consciente que económicamente no era muy positiva. Al igual que en el caso

16. G. Escolano, *Décadas de la Insigne y Coronada Ciudad y Reino de Valencia*, Valencia, 1610, pp. 924-925.

17. I. de las Casas, *De los moriscos de España (1605- 1607)*, British Library: Mn. Add. 10238, fol. 11.

18. "Y para que todo se execute bien, será necesario que después de la predicación se señale bastante número de visitadores, los cuales muy a menudo den buelta por los lugares de los Moriscos [...] y que con amor vean sus cosas y les acostumbren a poner imágenes en ellas y les den algunas limosnas, y los junten a menudo en las iglesias para enseñarles los misterios de nuestra sancta fee." J. Corella, *Advertimientos sobre la conversión de los moriscos de Valencia*. Valencia, 1542.

19. Como ha estudiado Tuller: "*His educational [refiriéndose a Sobrino] goals relied heavily on the rectors who should be men of exemplary lives. They must teach the basic doctrines which all Christians should know. Primarily these precepts were that salvation came only in the law of Christ, the mystery of the Trinity, the Incarnation of the Son of God and condemnation of all who do not receive baptism. He also recommended that before marrying a man and woman both should be tested on their knowledge of the rosary and of the images. He felt that the ultimate sign of their conversion would come when the Moriscos worshipped before the images, because this is "a thing that Mohammed denies as do Luther and Calvin."* J. B. Tuller, *Good and Faithful Christians: Moriscos and Catholicism in Early Modern Spain*, Arbor, Culumbia University, 1997, p. 171.

20. La edición consultada ha sido: M. de Guadalajara y Xavier, *Prodicion y destierro de los moriscos de Castilla, hasta el valle de Ricote: con las dissensiones de los hermanos Xarifes, y presa en Berberia de la fuerça y puerto de Alarache*. En Pamplona: por Nicolas de Assiayn, impressor del Reyno de Nauarra, 1614.

21. Consultamos: M. de Guadalajara y Xavier, *Memorable expulsión y Vistísimo destierro de los moriscos de España*, En Pamplona, Nicolas de Afsain, 1613 [Fuentes digitales de la Biblioteca de Catalunya]

de Bleda, el mayor número de referencias al arte se centra en la destrucción de las imágenes, exponiendo cuán perjudicial era para el mantenimiento de la ortodoxia católica y cómo esta aniquilación supuso un cambio en su tipología:

“Dexando aparte sus homicidios y crueldades, ejecutadas por esta gente en los pobres Cristianos: pone espanto y orror, considerar, los vituperios y escarnios, que hizieron por las hermitas, humilladeros y cruces de madera; profanando con bestialidades aquellos lugares sagrados, y tan venerados de Catholicos. Dize Gregorio Cedreno, que Mahoma (como herege Marcionista y Simonita) prohibió a sus discipulos la veneración de la cruz, burlando de los Christianos; porque creyan que Christo fuese puesto en ella por salvacion de los hombres; pues siendo Omnipotente podia hazer, que el hombre no pecara. Viendo los Christianos su desacato grande, tomaron a pechos la exaltación de la Cruz, haziendolas labrar a vista de sus poblaciones de hierro, o piedra, cubriéndolas con cuydado y artificio, para su perpetuidad. Aprovecho muy poco su diligencia y zelo santo, pues de noches salian en cuadrillas los enemigos de la Cruz y hazian en quantas se les ponian delante los mismos y otros nuevos vituperios.”²²

Uno de los aspectos más interesantes de su tratado es la significativa introducción que realiza sobre la idolatría en la historia de la religión, con el fin de demostrar que los musulmanes lo eran. Inicia el texto hablándonos de los caldeos, asirios y griegos hasta llegar a lo que él llama la “cuarta edad”, que duró “desde Moysen hasta Salomón”, donde “entendiendo Luzifer que con el Iudaysmo decaeria notablemente la adoración de los Idolos (que se yva introduciendo ya en el mundo) trabajó en que Coré, Dathan, Abiron y Hor, con doscientos principales de la Sinagoga, se levantassen contra Moisés.”²³ A esta “edad” le siguió una quinta, en la que “hallandose burlado Luzifer, con el exemplar castigo de Corestraço con Hieroboam Rey de Samaria, en que no fuessen de los suyos a sacrificar en Hierusalem porque acordandose que eran de la casa de Iuda, se aficionarian de nuevo y se desempararian. Tocandole en el vino a este mal Rey, hizo fabricar dos becerros al uno dio altar en Bethel y al otro en Dan, diziendo: no vays a Hierusalem: Israel, este es el Dios que te sacó de Egipto, con que puseo en confusión a todos los Iudios” siendo entonces cuando apareció el “primer Inquisidor del mundo” Elias, que luchó contra los “Idolatras y Cismaticos, y puso la primera piedra en el edificio de las religiones, dando principio a este pastillo de la fe.”²⁴ Continúa su recorrido hasta llegar a los grandes teólogos de los inicios del cristianismo primitivo: San Agustín, San Ambrosio, San Juan Crisóstomo y San Jerónimo, explicando cómo entendía ellos el arte y criticaban el culto idolátrico; finalizando su discurso con conocido texto de San Gregorio Magno sobre las imágenes, como colofón de su explicación.²⁵

22. *Ibidem*. fol. 58 v.

23. *Ibidem*. fol. 2.

24. *Ibidem*. fol. 3

25. *Ibidem*. fol. 4.

Todo este proemio de como los idólatras se convirtieron en la mayor de las sectas y peligros para el catolicismo lo realiza para justificar la actitud de Felipe II y, sobre todo, de Felipe III en relación con los protestantes y musulmanes, pues sus atentados contra la ortodoxia de la fe y la mala concepción del culto a las imágenes era un gran peligro para la integridad de nuestra religión.

Por tanto vemos como el arte, además de ser entendido como un emblema del catolicismo, que fue atacado por los musulmanes tal y como expusiera Bleda, en este autor toma otro cariz más contrarreformista, incidiendo en las relaciones más que evidentes entre protestantes y moriscos, perversos tergiversadores de las Sagradas Escrituras.²⁶

Menos información relativa a estos temas encontramos en otros tratadistas, que, de todos modos, nos interesan por los estudios, objetivos o no, que realizaron de la postura morisca ante la conversión. Un claro ejemplo lo podemos encontrar en la *Iusta expulsión de los moriscos de España: con la instrucción, apostasía y Trayción de ellos. Y respuestas a las dudas que se ofrecieron acerca desta materia* de Damián Fonseca (1573-1640)²⁷ publicada en 1612 y dividida en dos partes. En la primera de ellas analiza las acusaciones contra los moriscos y su expulsión en Valencia; y la segunda dedicada a las zonas de Castilla, Cataluña y Aragón. Fonseca nos aporta una recopilación de bulas, discursos y cartas de primera mano. El autor es partidario de la expulsión como demuestra esta frase tan lapidaria: “era Cánçer, y para que no inficionasse todo el cuerpo, requería se cortasse este parte podrida, y siendo este mal fuego que se avía pegado a Valencia, no se podía apagar sino con agua, embarcándolos, y echándolos de España como se hizo con el favor del señor.”²⁸

Este autor es mucho menos proclive a las descripciones sobre la actitud de los musulmanes frente a las imágenes. Apenas dedica unas líneas a exponer ciertos casos de iconoclastia que no difieren en exceso de los citados anteriormente.²⁹

Una postura muy similar la podemos encontrar en los textos del historiador Luis de Már-mol y Carvajal. En este caso no se trata en sí de un tratado sobre la expulsión morisca, ya que fue escrito en el 1600, pero sí que prelude el estilo de los autores expuestos anteriormente. En él volvemos a encontrar la importancia de la imagen no cómo forma sino como símbolo, constante que se repite en todos ellos. Por ejemplo, nos explica detenidamente cómo se derribaron cruces y esculturas en las revueltas del Albaicín:

“Entraron en la iglesia, y delante de los clérigos que tenían presos y maniatados se vistió uno de ellos una casulla, y se puso un pedazo del frontal en el brazo, como

26. Esta relación entre ambos colectivos ha sido ampliamente expuesto en diversos textos, destacamos: L. Cardail-lac, “Morisques et protestants”, *Al Andalus*, 36, 1971, pp. 29- 61. Del mismo autor: *Moriscos y cristianos: un enfren-tamiento polémico: 1492-1640*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1979.

27. D. Fonseca, *Iusta expulsión de los moriscos de España: con la instrucción, apostasía y Trayción de ellos. Y res-puestas a las dudas que se ofrecieron acerca desta materia*, Roma, Iacomo Mascardo, 1612.

28. *Ibidem*. fol. 478.

29. “Y aunque dieron de alfanjazos y despedaçaron las imágenes que avía en aquella iglesia, señaladamente maltrataron un crucifijo muy devoto y después de acuchillarlo y arrastrarlo ignominiosamente lo quemaron en público.” *Ibidem*. fol. 135.

un manípulo, y otro pedazo en la cabeza; y tomando otro moro la cruz al revés, vueltos los brazos para abajo, fueron donde estaban los cristianos, y comenzaron a deshonrarlos diciéndoles: 'Perros, veís aquí lo que vosotros adoráis, ¿cómo no os ayuda agora en la necesidad en que estáis?' Y diciendo esto, escupian la cruz y a los cristianos en las caras. Y por más escarnio aletearon y acuchillaron las cruces y las imágenes de bulto, y poniendo los pedazos de todo ello y de los retablos en medio de la iglesia, le pegaron fuego y lo quemaron."³⁰

Mucha menor información podemos encontrar en otros autores que escribieron sobre la expulsión morisca. Pedro Aznar Cardona en su obra titulada *Expulsion iustificada de los moriscos españoles y suma de las excellencias christianas de nuestro rey Don Felipe el Catholico Tercero : dividida en dos partes*³¹ apenas trata el tema del arte y los nuevamente convertidos. Al igual que Corral y Rojas³² o Pérez de Culla.³³

Tras el estudio detenido de estas fuentes escriturísticas podemos extraer la conclusión de que la visión que nos ofrecen es totalmente parcial y manipulada. El arte, a diferencia de lo que sucede en los textos inquisitoriales o en los libros de historia modernos, es tomado como un estandarte de la fe y no como elemento estético o devocional. Salvo la digresión sobre la idolatría y su evolución que nos presenta Guadalajara y Xavier, el resto de los textos pecan de centrarse en acusaciones, habitualmente magnificadas, de la actitud hostil ante la imposición de unos dogmas y costumbres por parte de la Iglesia. Con ello no queremos decir que no posean una gran importancia, pues podemos conocer, repetimos, atendiendo siempre a la presumible subjetividad, cómo se encargaron de destruir el patrimonio y su fijación por derrocar la cruz, como símbolo máximo del catolicismo. Valgan pues estas breves páginas de las que disponemos como una primera aproximación a dichas fuentes escriturísticas y a su relativa importancia dentro del mundo de los estudios sobre moriscos y arte.

30. L. Mármol Carvajal, *Historia del [sic] rebelion y castigo de los moriscos del Reyno de Granada*, Málaga, 1600. También extractado este fragmento en: F. Pereda Espeso, *Las imágenes de la discordia. Política y poética de la imagen sagrada en la España del 400*, op. cit. Quien la compara con el texto de Pérez de Hita: "Los moros, con rabia ardiente, hazen casos non pensados:/ Las iglesias queman todas,/ Deshaciendo los retablos,/ Y los santos crucifijos/ Hazían dos mil pedazos;/ Y los santos y las santas/ con hachas despedazando,/ Y con grandes crueldades/ degollavan los cristianos." *Ibidem*, p. 352.

31. P. Aznar Cardona, *Expulsion iustificada de los moriscos españoles y suma de las excellencias christianas de nuestro rey Don Felipe el Catholico Tercero: dividida en dos partes*, Huesca, Pedro Cabarte, 1612.

32. A. del Corral y Rojas, *Relación del rebelión y expulsión de los moriscos del Reyno de Valencia*, Valladolid, 1613.

33. V. Pérez de Culla, *Expulsion de los moriscos rebeldes de la Sierra, y Muela de Cortes*, Valencia, Por Iuan Bautista Marçal, 1635.

La identidad del artista español en el siglo XVIII: hacia la configuración de un modelo ideal

MARINA GACTO SÁNCHEZ
Universidad de Murcia

Resumen: La investigación a desarrollar se centra en la imagen del artista plástico como genio creador. Su proyección social, resultado de la actividad emprendida, ha dado lugar a numerosas descripciones elogiosas sobre sus saberes y sobre su apariencia física, por lo que se trata de uno de los temas más relevantes dentro de la literatura artística española. La unión de dos mundos, el de la literatura y el arte, es esencial para la definición de unos modelos que han de servir para la descripción física, intelectual y moral de los artistas así como de los conocimientos que debían de atesorar para abordar la creación. A través de este estudio se busca una definición operativa de la imagen del artista y se intenta concretar el campo de actuación en lo relativo a su fisonomía, su comportamiento y apariencia.

Palabras clave: Arte, autorretrato, estatus, sociedad, apariencia

Abstract: *This research relies on developing the image of the artist as a creative genius. Resulting from the activity undertaken, his social projection has given rise to many laudatory descriptions of their knowledge and their physical appearance as it is one of the most important issues in the Spanish art literature. The union of two worlds, literature and art, is essential to understand the role definition of the artist taking into account his physical, intellectual and moral description, as well as the art knowledge required to tackle the art works. Through this study an operational definition of the artist image is searched while defining the field of action regarding to their physiognomy, behavior and appearance.*

Key words: *Art, self-portrait, status, society, appearance.*

Introducción

La imagen del genio creador en las artes plásticas es uno de los capítulos más relevantes en la literatura artística española. La proyección social resultante de la actividad pictórica ha dado lugar a descripciones relevantes y más bien encomiásticas tanto sobre los saberes como sobre la apariencia física de los artistas y de su obra. La unión de esos dos mundos, el de la literatura y el arte, resulta esencial para la definición de unos modelos que han de servir para una descripción más realista, intelectual y moral de los artistas, así como para evidenciar los conocimientos que los autores debían de atesorar con el fin de abordar la creación. Este concepto de creatividad constituye uno de los aspectos esenciales de sus reivindicaciones sociales, tan frecuentes durante la Edad Moderna.

El estudio de la situación social del artista en el siglo XVIII desde dos ámbitos de información -la literatura artística disponible por un lado y las fuentes plásticas por otro- representa un tema de interés que ha sido poco abordado en estudios previos. Hemos tratado de acercarnos al fenómeno de la representación del artista en el siglo XVIII y a la estimación de su trabajo sobre las bases de realidad y apariencia, perfilando la evolución de la imagen que el creador plástico contribuye a proyectar y focalizando su importancia en el marco histórico del período cronológico abarcado.

Tanto la biografía como el retrato comenzaron a aparecer a consecuencia de la fama y de la posición social que llegaron a alcanzar los artistas objeto de nuestro estudio. Su forma de vestir, los elementos que integran el entorno en el que se representan, la intencionada imagen ideal que proyectan de sí mismos o los escritos elogiosos que revelan aspectos de su personalidad más allá de lo desvelado por las propias obras de arte, son aspectos prácticamente desconocidos que merecen una investigación detallada. De modo similar, el análisis de sus realizaciones artísticas permite intuir la existencia de motivaciones y propuestas concretas que hay que valorar según la función y el lugar que el artista ocupó en la sociedad estamental y rígidamente jerarquizada propia del Antiguo Régimen.

La imagen del artista a partir de su retrato

Al plantearnos el estudio de este género pictórico tenemos que tener en cuenta algunos rasgos fundamentales¹. Durante los siglos XVI y XVII se mantenía el concepto general de que en el retrato solo podían ser representadas personas destacadas o ejemplares de su línea. Francisco de Holanda lo expresaba así: “solamente los claros Príncipes y Reyes o Emperadores merecen ser pintados y que queden sus imágenes y figuras en su buena memoria a los futuros tiempo y edades”². Vicente Carducho, y Palomino después, opinan que si el artista retrata a miembros de su familia, hay que “dar motivos de imitación de aquellas virtudes de que fueron adornados”³. En el siglo XVII la amistad no podía justificar un retrato, pero en la nueva sociedad emergente, más igualitaria, el artista no tendrá que silenciar el afecto que sentía para sus retratados.

El soporte generalmente utilizado es el lienzo, aunque la máxima difusión de un retrato viene garantizada por su distribución a través del grabado. De este modo, su efigie, que normalmente representa autoridad y poder, será difundida con una mayor eficacia. En el siglo XVIII las imágenes proyectadas por este medio van más allá de los retratos políticos, y los nuevos héroes pueden ser actores, cantantes o toreros.

1. N. Glendinning, “Goya y el retrato español del siglo XVIII” en *El retrato español en el Prado. Del Greco a Picaso*. (Madrid, Museo del Prado del 20 de octubre de 2004 al 6 de febrero de 2005) pp. 230- 249.

2. F. de Holanda, *De la Pintura Antigua*, 1584. Reproducción facsímil, Madrid, 1921, p. 255.

3. V. Carducho, *Diálogos de la pintura. Su defensa, origen, esencia, definición, modos y diferencias*, 1633. Reproducción facsímil, edición de F. Calvo Serraller, Madrid, 1979, p. 334; A. Palomino, *El museo pictórico y escala óptica*, 1715-1724. Reproducción facsímil, Madrid, 1947, p. 132.

El destino del retrato se valorará en relación a su tamaño. Si se trata de un retrato sobre lienzo grande, existe el consenso de que se considera destinado a un lugar público o de exposición, aunque en muchos casos de estos casos se expongan en una casa particular cuando se trata de pinturas de mediano tamaño. El retrato de estos artistas suele ser de ámbito privado, aunque hay ocasiones en que podremos comprobar que se trata de encargos realizados por instituciones, como la Academia de Bellas Artes, para honrar a sus académicos.

El espacio interior del retrato también es esencial puesto que la representación nos descubre no sólo a la persona representada sino a su ambiente, de modo que puede construir la realidad del personaje retratado mostrándonos a la vez sus éxitos vitales. A partir de la segunda mitad del siglo XVIII tiende a ser más común que el personaje quiera reflejar su vida profesional o jerarquía a través de su efigie. Como se puede apreciar en un gran número de retratos, se suelen emplear muchas metáforas y símbolos visuales. Así, por ejemplo, el empleo de libros por parte del retratado será reflejo de una persona culta. En otras ocasiones, a través de cortinajes, columnas y otros símbolos de realce, el personaje representado ennoblecerá su imagen. De modo similar, la legitimación por medio de imágenes cortesanas (como obras insignes, efigies de reyes o condecoraciones), e incluso la rivalidad con algunas de las mismas, puede ser también considerada una forma simbólica de enaltecimiento personal.

En el caso de los autorretratos por parte de los propios artistas, así como los retratos realizados sobre artistas del ámbito cercano, podrán presentarse con o sin los instrumentos de su arte, pero siempre teniendo en cuenta que este tipo de auto representación tiene como fin mostrar al espectador su carácter particular. Por lo general, no se retratan como artistas, sino como seres de sensibilidad excepcional. En la conciencia del status de los artistas españoles influyó sin duda la actitud de sus colegas extranjeros que acudían a trabajar a este país, generalmente llamados a Corte.

A pesar del creciente interés por reflejar la personalidad del retratado, no desaparece la posibilidad de una idealización, aun cuando se avanza hacia un mayor realismo psicológico. El impacto de los pintores extranjeros que trajeron a España los Borbones favorecía cierta idealización. El platonismo de Mengs continuó esta tradición, pero la tendencia hacia un creciente igualitarismo propio del pensamiento ilustrado se irá imponiendo en las artes. Goya unirá esas influencias del pintor bohemio con una revalorización del legado del propio Velázquez, llevando el retrato a finales del siglo XVIII a su más brillante esplendor para adentrarse en el carácter de los personajes retratados y mostrarse como un genio de las artes de pleno espíritu romántico. De esta manera, Goya no sólo mostró su habilidad, sino también su relación personal con el retratado. La verosimilitud, apunta Cean: “es preferible en estas obras, y en las de la poesía, a la servil y ramplona imitación de la naturaleza, tan propensa a declinar en la manera y en la caricatura.”⁴

4. J. A. Cean Bermúdez. “Manifestación en la Academia de San Fernando de las obras pertenecientes a las Bellas Artes, ejecutadas en este año de 1821” en *Ocios sobre Bellas Artes*, Biblioteca Nacional, Madrid ms. 21.458/l.

También hay que citar en este contexto los numerosos inventos que a partir del siglo XVIII nacen para una creación y democratización de la imagen. Tras dicho desarrollo podremos obtener en adelante una mayor semblanza del retratado por métodos más o menos mecánicos.

La identidad del artista en su obra: el autorretrato

Marsilio Ficino en la *Teología platónica* afirmaba que el artista se auto-refleja en su obra. Así, la pintura será un espejo que refleja el rostro y el espíritu de su autor. Tal concepto fue una teoría extendida por los artistas hasta el Renacimiento, cuando el propio Alberti comparaba al pintor y a su obra con la fábula de Narciso en el *Arte de la Pintura*. Leonardo rescató esta idea y, a través de Zuccaro y Lomazzo⁵ fue transmitida a Carducho. En la literatura encontramos sugerentes leyendas en torno al autorretrato y al relato como género, lo que constituye no sólo un testimonio histórico con valor artístico sino que, a su través, permite abrir un nuevo camino para reconstruir la introspección personal del artista⁶.

John Pope-Hennessy se refiere al retrato puramente moderno, psicológico, cuando define este género comentando que “el arte del retrato es la representación de un individuo con su propio carácter”, y plantea la evolución histórica de este género durante el Renacimiento a través de su libro “El retrato en el renacimiento”, en el que puede apreciarse el impacto del retrato humanista en la cultura occidental.

Para nuestra investigación hemos de partir del hecho de que el retrato psicológico, donde se muestran los rasgos espirituales del artista, surge propiamente en el siglo XIX y hunde sus raíces en el idealismo alemán propugnado por Hegel⁷, pero es inherente a los comienzos de este género pictórico. La cuestión de si el aspecto psicológico tiene la importancia que los historiadores le atribuyen, es consecuencia de dicha estética. Al analizar estas representaciones deberíamos cuestionarnos cómo ese lado psicológico se armoniza con las funciones del género.

De esta manera podremos entender la intencionalidad del retratado, y estudiar la obra como un lenguaje codificado a través de símbolos que caracterizan una serie de actitudes que permiten definir al sujeto. Dentro del autorretrato, Julián Gallego⁸ categoriza este género en tres grandes especies según la manera que tienen de definirse los sujetos:

5. En el Tratado del arte de la pintura de 1584 considera que no hay una belleza única y que la personalidad del autor debe verse en su obra y explica “el pintor en el retrato, debe hacer resaltar siempre la dignidad y la grandeza de la persona y reprimir la imperfección de la naturaleza”.

6. A partir del siglo XIX encontramos diversos relatos literarios en los que el retrato es tratado como una revelación del propio personaje. La célebre novela de O. Wilde “El retrato de Dorian Gray”, “The Tragic Muse” de H. James, “The light that failed” de R. Kipling o “La quimera” de E. Zola, son ejemplos de lo que la reproducción del rostro del artista llegará a suponer y los valores que la sociedad atribuirá a este tipo de representación.

7. Hegel muestra indignación por los retratos semejantes y exige a los retratistas que supriman esas semejanzas con el retratado. Quiere que se plasme al sujeto en su carácter general y con sus propiedades espirituales.

8. J. Gallego, *Autorretratos de Goya*, Zaragoza, 1970.

- 1- El artista se introduce de modo casi subrepticio dentro de una escena civil o sacra. Parece que el artista no se siente muy orgulloso de su propio oficio y se cuela disimuladamente en la escena.
- 2- El artista se retrata solo o con utensilios de su oficio, intentando conseguir un prestigio social derivado de una actividad que, aunque se plasmaba mecánicamente, tenía un origen intelectual. Por ello, quienes desempeñaban este oficio podían considerarse nobles. Estos artistas relegan su parte del oficio artesanal y se muestran como pensadores noblemente ataviados, llenos de la dignidad y orgullo inherentes a su trabajo. Este tipo de autorretrato es generalmente usado en el ámbito académico y se trata de una representación de medio cuerpo en la que se rinde auto-homenaje.
- 3- El artista se retrata solo, sin pretensiones ni disimulo. Son obras generalmente de pequeño formato, muchas veces destinadas al ámbito privado. Es la representación más usada para expresar su alta estima y valoración social.

Intentamos, por tanto, realizar nuestro estudio desde una doble perspectiva: la psicológica, analizando la naturaleza del modelo a partir de su obra y a través de la imagen que proyectan por medio del retrato, y la sociológica, mediante el testimonio de los contemporáneos a través de la literatura.

Desarrollada su imagen plenamente en el siglo XIX, contemplaremos una visión del artista como genio, un planteamiento romántico que ha sido aquí ligeramente esbozado y que constituye un fenómeno por sí mismo.

Literatura española en torno a la biografía: revalorización del artista

En su mayoría, estas fuentes documentales disponibles suelen ser diccionarios, que son resultado de un sistema positivista aplicado a las Ciencias Sociales y de una mentalidad historicista y erudita.

Estudiando los precedentes literarios españoles, como afirma Karin Hellwig⁹, en el siglo XVII no hay literatura de vidas de artistas equivalente a la existente en la Italia del *Cinquecento* y del *Seicento*. El país no produjo ni biografías en la tradición de Vasari, ni autores locales que informaran sobre los artistas del ámbito más próximo. De hecho, las que se escribieron no se publicaron o quedaron finalmente inconclusas.

De este modo, la obra escrita por Antonio Acisclo Palomino de Castro y Velasco tuvo una importancia decisiva durante la Ilustración en España. Se hallaba dividida en tres tomos publicados en dos volúmenes: el primer tomo está dedicado a los conocimientos teóricos, el segundo a los prácticos y el tercero, el *Parnaso Español pintoresco y laureado*, a las biografías de los principales pintores y escultores. Su referente dentro de la literatura artística española lo encontramos en los tratados anteriores de Pacheco, Carducho, Arfe y en el manuscrito de Lázaro Díaz del Valle¹⁰,

9. K. Hellwig, *La literatura artística española del siglo XVII*, Madrid, 1999, pp. 55-57.

10. D. López García, *Lázaro Díaz del Valle y la vida de pintores de España*, Madrid, 2008.

redactado entre 1656 y 1659¹¹; pero su principal novedad reside en la acumulación de conocimientos dispares y complementarios entre sí¹². Se trata del broche de oro que cierra los tratados españoles del siglo XVII, y su carácter científico no sólo lo eleva sobre los demás sino que lo hace diferente. El género biográfico alcanza con este escrito un éxito sin precedentes, debido en parte también a la galería de retratos que ilustra la publicación, y a una grandísima difusión.

Cean Bermúdez publicó con el apoyo de la Academia de Bellas Artes su Diccionario aparecido en seis volúmenes, en los que mezcla el espíritu minucioso de recopilación de noticias que es propio del siglo dieciocho y el de la difusión de conocimientos que caracteriza a la Ilustración. Se trata de una obra fundamental de la historiografía artística tanto por sus juicios de valor como por sus biografías de pintores y escultores, así como de orfebres y grabadores. El prólogo es seguido por una introducción sobre la historia de las artes en España, desde el siglo XIV hasta el reinado de Carlos IV. En el último tomo introduce un apéndice, precedido por información sobre algunos artistas que no había incluido antes en la obra, con tablas cronológicas y geográficas de los profesores españoles de las Bellas Artes. Así, se relacionan miniaturistas o iluminadores, escultores, pintores, plateros, vidrieros, relojeros, bordadores, y grabadores en dulce y en hueco, indicándose el lugar de su trabajo.

Los manuscritos legados por Eugenio Llaguno fueron publicados por Cean en 1829 bajo el título de *Noticias de los Arquitectos y Arquitectura en España desde su restauración*, después de revisar previamente su contenido y añadir notas críticas al contenido de los manuscritos originales. Dejó inédito un manuscrito que debió redactar entre 1823 y 1825 dedicado a la *Historia del Arte de la Pintura* en once tomos. Parece tratarse de una reelaboración de carácter histórico de su diccionario biográfico con aportación de nuevos datos propios y que quedó incompleto.

El Conde de Viñaza reeditó el Diccionario de Cean en 1889 pero completado con cuatro tomos de aportación personal que añadían nueva información bajo el título de *Adiciones al Diccionario Histórico*. De esta forma, incorporó un volumen dedicado a artistas de la Edad Media, un largo periodo histórico que había sido menospreciado.

Siguiendo la estela de los autores mencionados anteriormente, encontramos una gran diversidad de literatura biográfica sobre la figura del artista como conciencia avanzada de la sociedad a través de su arte y de la dignidad del ciudadano expresada en su obra¹³.

Marcos Antonio de Orellana (1731-1813) escribió un manuscrito titulado *Biografía Pictórica Valenciana*, conservado en la Universidad de Valencia, que Xavier de Salas publicó en 1930-1936. Su obra escrita posee un amplio carácter informativo, y entre los artistas citados destaca a Franch,

11. L. Díaz del Valle, *Origen Yllustración del nobilísimo y real arte de la pintura y dibuxo con un epilogo y nomenclaturade sus más yllustres más insignes y más afamados profesores y muchas honras y mercedes que los han hecho los mayores príncipes del orbe*, publicado en F. Sánchez Cantón, *Fuentes literarias para la historia del arte español*. Madrid, 1923-1941, t.2, pp. 373-393.

12. Sobre la teoría pictórica en Palomino véase F. J. León Tello y V. Sanz y Sanz, *La teoría española en la pintura en el siglo XVIII: el tratado de Palomino*. Madrid, 1979, p. 516.

13. J.E. García Melero, *Literatura española sobre artes plásticas*, 2 vol., 2001

Valdomar, Juan de Juanes, los Ribalta, Ribera, Rovira y Tosca. Esta obra fue realizada bajo un claro carácter crítico frente a las noticias sobre el arte valenciano publicadas por Ponz en su *Viaje a España en que se da noticias de las cosas más apreciables, y dignas de saberse que hay en ella* (1792)¹⁴. Orellana dejó otro manuscrito que fue publicado por su descendiente Carlos Corbí y de Orellana en 1923 bajo el título *Valencia Antigua y Moderna*, donde estudia tanto el urbanismo, como la sociedad y la historia de la región.

Por otra parte, Francisco Salas Gregorio publicó en 1773 unos *Elogios Poéticos* sobre personalidades extremeñas de diversas profesiones. En esta línea de publicaciones localistas, encontramos la obra en cuatro tomos de Jose Antonio Álvarez, de 1793, titulada *Hijos de Madrid, ilustres en santidad, dignidades, ciencias y artes*. Esta obra es más general que la de Orellana, y se dedica no sólo a artistas madrileños sino a muchas personalidades nacidas en la Villa y Corte. Destacan las biografías de arquitectos como Caramuel, Ardemans, Torija o los Villanueva, aunque en general no aporta novedades documentales.

En 1786 Santos Díez González publica su obra *Tabla o breve relación apologetica del mérito de los españoles en las ciencias, las artes y todos los demás objetos dignos de una nación sabia y culta*, donde estudia además algunas aportaciones de autores extranjeros a la cultura española. Como fuente principal en su exposición sobre las Bellas Artes destaca el empleo del libro de Palomino, sobresaliendo en arquitectura Arfe y Villafañe, Juan de Caramuel, Tosca y Ventura Rodríguez. Se elogian las Bellas Artes en España, destacando a los pintores Mengs, Diego Velázquez y Alonso Cano.

También en Valencia, fray Agustín Arques y Jover escribió un manuscrito publicado en 1802 bajo el título *Colección de Pintores, Escultores y Arquitectos desconocidos, sacados de instrumentos antiguos y auténticos*. Una copia se conserva en el Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid y está precedido de una advertencia de Ceán Bermúdez, en la cual se alaba la gran cantidad de noticias documentales recogidas, pero se censura la falta de criterio artístico. Proporciona noticias de arquitectos, pintores y escultores valencianos, algunos de ellos poco o nada conocidos.

Entre las grandes biografías de artistas posteriores al siglo XVIII, pero guiadas por el espíritu de la Ilustración, hemos de destacar una obra de consulta obligada para nuestro trabajo; se trata de la *Galería Biográfica de Artistas Españoles*¹⁵ de siglo XIX escrita por Manuel Ossorio y Bernard, editada por primera vez en 1868¹⁶. Ossorio se decidió no solo a completar el *Diccionario* de Ceán,

14. Su obra es un alegato crítico a favor de los postulados reformistas y estéticos que se resumen en un sentir profundamente antibarroco. Critica esos "excesos del barroco" de la primera mitad del siglo XVIII y propone soluciones modernas a los problemas de la ciudad de la época. Muestra su gusto reformista, ya que sin duda se trata de un artista ligado a ese lenguaje del barroco clasicista.

15. Véase E. Pardo Canalis, "Manuel Ossorio y Bernard a través de su obra" en *Revista de Ideas Estéticas*, 1960 Abril-Junio, no. 70, pp. 51-70.

16. Comprendía la primera edición dos tomos, impresos en Madrid. El primero fechado en 1868, llegaba hasta la L, con 382 páginas y el segundo, de 1869, con más de 338 páginas.

sino a incluir en esta magna obra a los artistas de su tiempo que estaban vivos, presentándose así como baluarte del nuevo renacimiento de las artes en la península.

Junto a Carlos Frontaura y bajo la dirección de ambos, se proyectó el *Diccionario biográfico internacional de escritores y artistas del siglo XIX*. Se trataba de una obra dividida en tres tomos, de unas mil páginas y conteniendo más de mil retratos. Por desgracia, tan solo apareció el primero, comprendiendo las letras A-D. Al parecer la obra quedó interrumpida por la muerte del editor Miguel Guijarro. Ossorio publicó además ensayos, odas, baladas y diversos artículos, muchos de ellos referidos a las Bellas Artes.

Consideración final

Este trabajo conduce a establecer un balance final sobre la consideración social del trabajo del artista, cuya vida analizaremos a través de los documentos publicados, teniendo como punto de referencia el análisis de la reflexión teórica que ha servido de cimiento para la representación del artista. Mediante el estudio de la biografía del artista, su retrato y las fuentes de representación del mismo, pretendemos alcanzar las claves fundamentales de su consideración social en una etapa de la historia de España que presenta profundos cambios socio-culturales y una complejidad que tiene su fiel reflejo en el arte de su tiempo. A través de nuestro estudio investigamos la formación y desarrollo de la identidad del artista en la cultura occidental, centrándonos en este caso en cómo son vistos por ellos mismos a través de sus autorretratos y por sus contemporáneos, a través del uso contrastado de fuentes plásticas y literarias.

Se trata por tanto de realizar una disección fundamentalmente artístico-literaria del siglo XVIII, a fin de establecer las bases del concepto de artista en dicho periodo. Intentamos trazar así una imagen literaria del artista plástico español desde una perspectiva innovadora no abordada hasta la fecha. Para ello revisamos los tratados biográficos y el legado de los artistas plásticos más representativos de la época, así como su propia representación física en los campos de la pintura y escultura.

Estudiamos también el fenómeno de la auto-representación del artista buscando las motivaciones que llevan a ello. Focalizando nuestro trabajo en el creador plástico del XVIII, su imagen, su status y la revalorización de su figura pública descubriremos cómo, aunque la identificación del artista sigue siendo similar en todas las épocas, su significación plástica varía de una manera asombrosa.

Nuestro propósito es pues ofrecer los pilares conceptuales para el estudio de la imagen, apariencia y realidad del artista a través de estas breves referencias aportadas¹⁷. Estudiamos así un género que es continuamente cuestionado.

17. Este trabajo es el resultado del proyecto de investigación Imagen y Apariencia (08723/PHCS/08) financiado con cargo al Programa de Generación de Conocimiento Científico de Excelencia de la Fundación Séneca-Agencia de Ciencia y Tecnología de la Región de Murcia en el marco del II PCTRM 2007-10.

Becaria predoctoral FPU (AP2007-04287). Proyecto de tesis: "El artista y su representación en el siglo XVIII" -Bajo la dirección de Don Cristóbal Belda Navarro.

La recuperación material del pasado gracias a la identidad tónica y pintoresca: España y sus monumentos

SILVIA GARCÍA ALCÁZAR
universidad de castilla-la mancha

Resumen: Si a lo largo de la Historia ha existido una imagen identificativa de España esa ha sido sin duda la imagen pintoresca del país. Ésta se fraguó durante el siglo XIX gracias a los viajeros, estudiosos y curiosos que llegaron hasta aquí al calor del Romanticismo. Nuestro país comenzó a ser visto como un lugar atractivo y distinto que mantenía aquel regusto medieval tan admirado por los románticos. Además, España se convertía así en el destino favorito de aquellos que querían acercarse a Oriente gracias a su pasado islámico y los vestigios de aquella época que se habían conservado. La frescura de su gente, la variedad de su naturaleza y, muy especialmente, la riqueza de sus monumentos contribuyeron a crear la imagen más tónica de la nación. Nuestra identidad pintoresca se apoyó sobre todo en los restos góticos y árabes de ahí que desde aquel momento apareciera una inusitada intención por conservarlos y recuperarlos. Gracias al interés demostrado por visitantes ilustres que llegaron desde fuera de nuestras fronteras, las miradas de los intelectuales patrios se posaron en algunos de los más relevantes monumentos que se encontraban en una situación desastrosa. A partir de entonces lugares tan emblemáticos como la Alhambra comenzaron un largo proceso de recuperación que ha continuado durante varios siglos.

Palabras clave: Pintoresquismo; monumentos; restauración; España; siglo XIX.

Abstract: *If in the course of history has been an identifying image of Spain that has undoubtedly been the picturesque image of the country. It was forged during the nineteenth century by travelers, scholars and the curious who came up here in the heat of Romanticism. Our country began to be seen as a place attractive and distinct medieval feel that maintaining so admired by the Romantics. Moreover, Spain thus became a favorite destination for those wanting to get closer to the East thanks to his Islamist past and the remnants of that era were preserved.*

The freshness of its people, the variety of nature and, especially, its wealth of monuments contributed to the topography image of the nation. Our identity is supported picturesque especially in the Arab and Gothic elements that since that time there appeared an unusual intention to conserve and recover. Thanks to the interest shown by distinguished visitors who came from outside our borders, the eyes of patriotic intellectuals fell on some of the most important monuments were in a disastrous situation. Thereafter famous landmarks such as the Alhambra began a long recovery process that has continued for several centuries.

Keywords: *Picturesqueness; monuments; restoration; Spain; nineteenth Century.*

Esta comunicación parte de una Tesis Doctoral titulada *La ideología romántica en la restauración monumental en España durante el siglo XIX*. Ésta fue defendida con éxito en noviembre del pasado año en el marco del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Castilla-La Mancha.

El objetivo planteado para esta intervención es el de poner de manifiesto cómo, gracias a esa imagen tópica forjada con el Romanticismo, se acometieron importantes tareas de restauración monumental, así como el modo en que se desarrolló notablemente el ámbito de la teoría de la restauración arquitectónica. De no haber sido por esa valoración de los monumentos gracias al pintoresquismo asociado a España, algunas construcciones centenarias habrían desaparecido de manera irremediable. Pero esa imagen pintoresca no ha existido siempre sino que fue fruto de una particular manera de ver el mundo gestada fundamentalmente desde el siglo XIX.

El *Diccionario de la Lengua Española* define “Pintoresco”, en su primera acepción, con las siguientes palabras: “Se dice de los paisajes, escenas, tipos, costumbres y de cuanto puede presentar una imagen peculiar y con cualidades plásticas”¹. Esa definición podría aplicarse plenamente a nuestro país o al menos eso era lo que opinaban aquellos viajeros decimonónicos que llegaban hasta aquí desde más allá de nuestras fronteras.

Durante gran parte del siglo XVIII, nuestro país había quedado fuera de los grandes itinerarios artísticos como el *Gran Tour*² así como de las rutas de los viajeros cultos, a la vez que curiosos y ávidos de nuevas experiencia, que se movían por el resto de Europa. La noción que de nuestro país se tenía en el extranjero era muy negativa por lo que en ningún momento se equiparaba desde el punto de vista artístico y cultural a países como Italia o Grecia; el interés despertado por nosotros era nulo³. Aquella impresión nefasta comenzó a cambiar a partir de la segunda mitad del citado siglo⁴, momento en el que nació una incipiente atracción por nuestra patria. De este modo, comenzaron a llegar aventureros que después gustaban de dar a conocer sus andanzas por estas tierras, mostrándose abiertamente fascinados por nuestro arte y patrimonio.

No fue hasta de la Guerra de la Independencia, gracias a la consabida resistencia antinapoleónica que transmitió una noción un tanto heroica del país, cuando se comenzó a asentar el atractivo de España, y sobre todo de Andalucía, para el resto de Europa. En gran parte, ese fenómeno se debió a la labor de aquellos exiliados liberales que en el extranjero contribuyeron a crear una imagen exótica de España únicamente equiparable a la de Oriente. Progresivamente nos convertimos en el país romántico por excelencia al que acabaron por dirigirse viajeros ingleses, franceses y norteamericanos en busca de aventuras y emociones fuertes. España aglutinaba mejor que ningún otro lugar los valores románticos al ser un país rico en contrastes, contar con una cultura anticlásica de enraizado catolicismo, conservar numerosos restos medievales y tener

1. Véase el *Diccionario de la Lengua Española* [en línea]. Disponible en Web: <http://www.rae.es/rae.html> [Consulta: septiembre 2010]

2. J. M. Luzón Nogué (com.), *Westmorland. Recuerdos del Grand Tour*. Catálogo de la exposición, Sevilla, 2003.

3. Numerosos los intelectuales del siglo XVIII, como Rousseau, aconsejaban no viajar hasta aquí por considerar que era un país que había perdido el esplendor pasado de los siglos XVI y XVII para caer en la barbarie, la pobreza y la ignorancia.

4. D. Crespo Delgado, “De Norberto Caimo a Alexandre de Laborde. Las Bellas Artes nacionales en la literatura extranjera de viajes por España de la segunda mitad del siglo XVIII”, *Anales de la Historia del Arte*, 11, 2003, pp. 269-290.

una naturaleza de carácter agreste. Con todo ello se creó una identidad basada en lo pintoresco y que ha estado y está a día de hoy intrínsecamente unida al país. España se erigía así como el destino pintoresco por excelencia que nada tenía ya que envidiar a otros lugares tan en boga en otros tiempos. El país se presentaba para los viajeros como atrayente y exótico a la vez que fresco y desenfadado de ahí que se colocara por méritos propios a la cabeza de destinos favoritos. Los visitantes aquí encontraban un ambiente que ningún otro sitio podía ofrecerles.

España, por su distancia de Europa hasta la fecha, era diferente y sorprendente en relación con el resto de países, por lo que acabó convirtiéndose en el mejor sujeto estético a los ojos de los románticos⁵. Como resultado, se generalizaron los relatos de viaje donde España se analizaba desde el más absoluto pintoresquismo, asentado en unos tópicos que aún hoy siguen vigentes en muchos casos. Las ciudades se concebían tortuosas donde era fácil encontrar una aventura en cada rincón; sus vestigios medievales, tanto árabes como cristianos, permitían disfrutar de incomparables experiencias estéticas; los ciudadanos se presentaban valientes y dignos, alejados del materialismo burgués, y exaltaban las tradiciones populares así como las creencias religiosas, rasgo que identificaba esta sociedad con un arcaísmo que atraía en el exterior hasta límites insospechados.

Hubo viajeros que llegaron a nuestro país desde principios del siglo XIX como fue el caso de Lord Byron (1809), Chateaubriand (1823) o Washintong Irving (1828) pero el grueso de éstos se dio en el periodo comprendido entre 1830 y 1850. En esta época arribaron relevantes figuras como Prosper Merimée, quién nos hizo repetidas visitas en 1830, 1831, 1840 y 1846 de las que después surgieron sus obras *Viajes por España y Carmen*. También llegaron hasta aquí el músico italiano Rossini en 1831 y Theophile Gautier en 1840 plasmando en *La maja y el torero* y en *Viaje por España* el ambiente vivido aportando ciertos datos curiosos. Quizá, mención aparte merezca Richard Ford, por ser uno de los viajeros más completos al generar gran número de manuales y guías de arquitectura. En esa misma línea debemos destacar la obra de Gustave Doré quién realizó más de 300 ilustraciones y apuntes concretos para acompañar la obra *Viaje a España* del barón de Davillier efectuado entre 1862 y 1873.

El legado artístico que tanto ensalzaban estos visitantes se encontraba entonces en unas condiciones de abandono de las que nadie parecía haberse percatado. La situación del patrimonio arquitectónico era pésima a pesar de que, desde hacía muchas décadas, se había tratado de poner freno a la negativa acción del tiempo y el hombre sobre los edificios⁶.

Debemos tener en cuenta que el siglo XIX español fue especialmente convulso desde el punto de vista social y político. Como consecuencia se vivieron importantes episodios directamente

5. F. Rodríguez Martínez, "El paisaje de España y Andalucía en los viajeros románticos. El mito andaluz en la perspectiva geográfica actual" [en línea]. Disponible en Web: <http://hispanismo.cervantes.es>. [Consulta: enero 2008]

6. Véase A. Muñoz Cosme, *La conservación monumental del patrimonio arquitectónico español*, Madrid, 1989; M. V. Quirosa García, "El nacimiento de la conciencia tutelar. Origen y desarrollo en Europa durante el siglo XVIII" en *e-rph* [en línea], núm. 2 (junio 2008). Disponible en Web: http://www.revistadepatrimonio.es/revistas/numero2/legislacion/estudios/_pdf/legislacion_estudios.pdf [Consulta: enero 2009]

vinculados con la destrucción del patrimonio monumental tales como la Guerra de la Independencia o la Desamortización de Mendizábal⁷. Los viajeros venidos hasta aquí no fueron ajenos a la mala conservación de los monumentos y a la falta de concienciación por parte del pueblo español y sus gobernantes. Les era difícil entender que aquellas construcciones con las que se maravillaban a cada paso no fueran valoradas por sus dueños. Por eso, muchos de ellos dieron a conocer de manera detallada a través de sus relatos aquella realidad, lamentándose porque nadie hiciera algo para remediar la destrucción progresiva de destacados edificios y conjuntos. Por citar solo un ejemplo, Theophile Gautier describió la ruina en la que se encontraba inmerso el monasterio de San Juan de los Reyes en Toledo y las dificultades que encontraron para acceder a él:

Dando algunas patadas en unas puertas atrancadas con tablones carcomidos o más bien obstruidas [sic] por escombros, conseguimos entrar en la iglesia, que es de un estilo encantador y, salvo algunas mutilaciones violentas, parece haber sido acabada ayer. El arte gótico no ha producido nada más suave, más elegante ni más fino (...). El altar, que sin duda era una obra maestra de escultura y pintura, ha sido despiadadamente destruido. Estas destrucciones inútiles entristecen el alma y hacen dudar de la inteligencia humana ⁸

Una vez que los viajeros y visitantes comenzaron a denunciar el estado de los monumentos, comenzó a surgir dentro de nuestras fronteras las primeras muestras de interés sobre la conservación del patrimonio. Parece que había sido necesario que nuestros tesoros monumentales fueran alabados desde fuera para que alguien, dentro del territorio nacional, se preocupara por ellos. En este sentido, fue sin duda la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando la principal abanderada en las quejas con las que se dio a conocer la pésima conservación de algunos edificios. De manera pareja, junto a esas primeras quejas empezaron a surgir los primeros intentos serios de poner freno a la ruina galopante de las construcciones.

En este sentido, en 1844 se dio un paso definitivo con la supresión total de las ventas de los bienes del clero por Real Decreto de 26 de julio. Así, por primera vez, las peticiones de la Academia tuvieron resultados positivos aunque de carácter muy leve ya que lo cierto es que el panorama de destrucción no cambió enormemente. Ese gran paso se completó con el surgimiento de la Comisión Central de Monumentos Históricos y Artísticos, con sus correspondientes Comisiones Provinciales.

Las Comisiones de Monumentos fueron creadas por Real Orden el 13 de junio de 1844 gracias al entonces Ministro de la Gobernación, Pedro José Pidal, y al Director de Instrucción Pública, Antonio Gil de Zarate. El discurso inaugural de las mismas fue pronunciado por el primer vicepresidente, Serafín María de Sotto, conde de Clonard, y desde el mismo éste se lamentaba por

7. Véase J. Bello, *Frailles, intendentes y políticos. Los bienes nacionales, 1835-1850*, Madrid, 1997; I. Ordieres Díez, *Historia de la restauración monumental en España (1835-1936)*, Madrid, 1995; I. González-Varas Ibáñez, *Restauración monumental en España durante el siglo XIX*, Valladolid, 1996.

8. T. Gautier, *Viaje a España*. Madrid, 1998, pp. 204 y 205.

la situación sufrida en España, llegando a equipararla con la experimentada en Francia tras la revolución⁹. Igualmente, ponía todas sus esperanzas en la nueva etapa que se iniciaba manifestando una total confianza en las Comisiones Provinciales¹⁰. Al mes siguiente la Real Academia de San Fernando comenzaba a establecer los trabajos que desempeñarían las comisiones así como los miembros que las formarían¹¹. Como punto de partida, se les encomendó la realización de un inventario monumental de toda España a fin de saber la situación real provincia por provincia. Para ello se confeccionó un documento denominado “Interrogatorio” el cual era un sistema importado de Francia que había sido redactado por el arqueólogo y viajero Laborde en 1810. Constaba de una serie de preguntas muy descriptivas y exactas que debían ser contestadas simplemente con un sí, un no o con una cifra. A nivel formal se organizaba a modo de cuadernillo, dividido en cuatro grandes apartados dedicados a los monumentos romanos, medievales, árabes y del Renacimiento. El Barroco se obviaba como solía ser habitual en estos momentos por ser considerado un estilo de poco gusto estético.

A pesar de que en la mayor parte de las provincias el resultado de este proceso fue declarado como satisfactorio, son innegables las dificultades con las que se contaron debido a la total falta de formación y sensibilidad artística en las autoridades locales así como en los comisionados provinciales que, en su mayoría, pertenecían a profesiones que poco o nada tenían que ver con el arte. De todos modos podemos nombrar honrosas excepciones como las de Próspero de Bofarull o Pablo Piferrer, miembros de la Comisión de Barcelona.

La creación de la comisiones fue un paso decisivo en el largo camino de la conservación y restauración monumental. Pero el trabajo para intentar perpetuar en el tiempo edificios señeros de nuestra historia arquitectónica no hubiera llegado a buen puerto sin la conformación de una sólida teoría restauradora. Por fin en España se era verdaderamente consciente de la riqueza artística que atesorábamos y de la necesidad de garantizar su existencia como signo de identidad propia y eso debía tener su plasmación teórica. La mayor parte de intervenciones se realizaban siguiendo los preceptos establecidos en Francia por Eugene-Emmanuele Viollet-Le-Duc y su polémica “restauración en estilo” la cual era definida por él mismo como: “Restaurar un edificio no es mantenerlo, ni repararlo, ni rehacerlo, es devolverlo a un estado completo que pudo no haber existido nunca”¹². Entre los arquitectos restauradores españoles de raíz violletiana y que llevaron a cabo la mayoría de los trabajos encontramos a Juan de Madrazo, Elías Rogent, Arturo Mélida Alinari, Demetrio de los Ríos o Adolfo Fernández Casanova.

9. L. Réau, *Histoire du vandalisme. Les monuments détruits de l'art français*, Paris, 1994.

10. S. María De Sotto, “Discurso inaugural pronunciado por el Sr. conde de Clonard en la instalación de la comisión central de monumentos históricos y artísticos”, *Gaceta de Madrid* [en línea], 3582 (05/07/1844), pp. 2 y 3.

11. S. Arbaiza Blanco-Soler, “La academia y la conservación del patrimonio II”, *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 90, 1er semestre 2000, p. 27.

12. Corresponde a la voz “Restauración” que el propio Le-Duc incluyó en su *Dictionnaire raisonné de l'architecture française*, publicado en 1866. Véase A. Hernández Martínez, *Documentos para la historia de la Restauración*, Zaragoza, 1999, p. 26.

Este triunfo de los preceptos violetianos se encontraba vinculado a un aspecto clave: la teoría de la restauración de Le-Duc emparentaba directamente con el interés por restaurar monumentos medievales teniendo a la catedral gótica como elemento de referencia. Los primeros intereses manifestados hacia la misma se habían dado en el ámbito inglés al incluirla en la categoría de “lo pintoresco”; era algo curioso y llamativo, capaz de despertar sentimientos y emociones. De ese modo, la catedral gótica perdía su estricto valor constructivo para convertirse en el estándar de contenidos que iban más allá de la materialidad. El edificio se convertía en un majestuoso símbolo de las diferentes aspiraciones ideológicas del XIX en relación al catolicismo y el nacionalismo, de ahí que la arquitectura gótica se erigiese como el eje sobre el que giraba la política y la religión¹³. Esto mismo ocurrió en países como Francia o Alemania donde la gran catedral era ensalzada como la arquitectura nacional por excelencia. Figuras como Johann Georg Hamann, Johann Gottfried Herder, el propio Johann Wolfgang Goethe con su famoso *Himno* pronunciado ante la Catedral de Estrasburgo, Chateaubriand con su *Génie du Christianisme* o Víctor Hugo y su obra *Notre Dame de Paris*, pusieron de manifiesto el protagonismo que la “gran máquina gótica” había adquirido en estos momentos.

El pasado medieval de nuestro país había jugado un papel primordial en la conformación de nuestra imagen como país pintoresco. En este sentido, los viajeros, en especial los británicos, alabaron notablemente nuestras grandes catedrales y su buen estado de conservación en comparación con las catedrales francesas¹⁴.

Como ocurriera en el resto de Europa, España siguió el discurrir de los acontecimientos y acabó viendo en las catedrales góticas el alma de la auténtica historia patria de ahí que se iniciara la restauración de las más notables. Pero, aunque fue la arquitectura gótica la verdadera protagonista de aquellos momentos, no podemos dejar de hacer referencia a los edificios románicos. Su importancia no fue equiparable a la de las grandes catedrales e iglesias ojivales pero es interesante acercarse al modo en que se concebía este estilo. La recuperación de la Edad Media pretendía ser total por lo que también se tuvieron en cuenta los monumentos románicos en tanto que eran el antecedente directo de la construcción gótica.

Durante los siglos XVI y XVII había existido en nuestro país un importante respeto hacia el pasado medieval, con salvedad de aquellos que se mostraban más cercanos a doctrina clasicistas¹⁵. Pero con la llegada del siglo XVIII la visión cambió por completo gracias a los dictámenes de personajes como Antonio Mengs. Éste no veía en los monumentos medievales más que intentos infructuosos de realizar buena arquitectura. Consideraba que aunque en ellos se tratase de plasmar el buen gusto, la consecución del mismo resultaba imposible a tenor de los modelos

13. González – Varas, op. cit., p. 76.

14. M. Mateo, “Sobre miradas y destrucciones: los británicos y la arquitectura medieval española”, *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 90 (primer semestre 2000), p. 18.

15. N. Panadero Peropadre, *Los estilos medievales en la arquitectura madrileña del siglo XIX (1780-1868)*. Director: José María Azcarate Rístor. Universidad Complutense de Madrid, Departamento de Historia del Arte I (Medieval), 1990, pp. 7-42.

“bárbaros” que seguían y preconizaban¹⁶. Si bien es cierto que en los primeros momentos en los que se estaba fraguando el respeto por los monumentos medievales, gracias a los albores del *Romanticismo*, la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando se mostró reticente, finalmente también se dejó arrastrar por la ola medievalista. Ya desde el siglo XVIII lo medieval era usado con valor no solo histórico sino también propagandístico para publicitar la monarquía. Entrado el siglo XIX la estética del gótico clásico hizo también su aparición para acabar generando la que fue la plasmación más tangible del medievalismo en la Academia: su introducción en la temática de los discursos presentados en aquel foro¹⁷.

Esta recuperación teórica del medioevo desembocó en la recuperación material de la misma. Así, se quiso poner remedio de una vez por todas a los daños que algunas de las catedrales españolas habían sufrido en los últimos tiempos y, en este sentido, uno de los mejores ejemplos fueron las intervenciones realizadas en la catedral de León¹⁸. En ella trabajaron numerosísimos arquitectos restauradores entre los que destacaron Matías Laviña, Andrés Hernández Callejo y Juan de Madrazo y Kuntz, todos ellos importantes seguidores de Viollet-Le-Duc con las consecuencias que ese conllevó. La premisa fundamental de las intervenciones llevadas a cabo en ella durante el siglo XIX era la de recuperar la supuesta originalidad de la *pulcra leonina*, como la denominase Richard Ford tras poder verla *in situ*¹⁹. El caso de León, llega a ser denominado por expertos como Ignacio González-Varas como un verdadero “neogótico catedralicio”²⁰, ya que su depuración para acercarla lo máximo posible al ideal violletiano fue total. Se eliminaron los añadidos de época barroca tales como la gran cúpula que coronaba el cimborrio en lugar de la cual se erigió un crucero a la manera gótica. Asimismo, sus fachadas también eliminaron sus añadidos barroquizantes para lograr la pureza medieval deseada.

Entre los monumentos románicos intervenidos destacó y sigue destacando el caso de la iglesia de San Martín de Frómista en Palencia. La búsqueda de la pureza, de esa imagen perfecta que se aspiraba a conseguir en la arquitectura gótica restaurada también se aplicó a este caso. La restauración fue llevada a cabo por el arquitecto Manuel Aníbal Álvarez y Amoroso mediante tres proyectos que vieron la luz a lo largo de los años 1895, 1896 y 1901, momentos relativamente tardíos aunque imbuidos del regusto romántico que había impregnado toda la centuria. El edificio, como ocurriera con el caso anterior, fue limpiado de añadidos de época posteriores como el gótico teniendo como resultado una imagen absolutamente impoluta. Pero

16. *Ibidem.*, pp. 44 y 45.

17. A este respecto véase M^a A. Sanchez De León Fernández, “La Edad Media y los discursos de arquitectura en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando”, *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 83 (segundo semestre 1996), pp. 168-199. La misma autora ya inició el estudio de este tema en el capítulo I de su Tesis Doctoral titulada *El arte medieval y la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*. Director: M^a Ángeles Piquero López. Universidad Complutense de Madrid, Departamento de Historia del Arte I (Medieval), 1995.

18. Véase I. González-Varas Ibáñez, *La Catedral de León: Historia y restauración (1859-1901)*, León, 1993.

19. R. Ford, *Manual de viajeros por León y lectores en casa*. Madrid, Turner, 1983.

20. *Ibidem.*, p. 80.

la intervención fue tan exhaustiva que alteró incluso la planta original del edificio así como la fachada que incluye en la actualidad las emblemáticas torres circulares que en origen nunca formaron parte de la misma²¹.

Pero si hay unos monumentos que ayudaron de forma indiscutible a la conformación de la “España pintoresca” esos fueron los de tradición islámica. El hecho de que España conservara aún tan amplio número de obras árabes empujó a muchos viajeros a venir hasta aquí. Para ellos, era una forma fácil y relativamente rápida de acercarse a Oriente sin salir de Europa. Esta irrefrenable atracción que el orientalismo estaba ejerciendo sobre el hombre del XIX podía justificarse en el interés por adentrarse en una cultura ajena a la europea y, hasta cierto punto, primitiva. Ya desde el siglo anterior, se había instaurado un gusto por lo originario, lo primitivo, a través del que conseguir huir de la civilización, entendiendo ésta como el modo de vida propio de las ciudades europeas. En aquellos paraísos lejanos era donde se encontraría la génesis de todo, un mundo diferente en el que vivir al margen de las reglas y en contacto con una naturaleza salvaje.

Granada y Córdoba eran referentes del momento y se establecieron como visita obligada de los amantes de las formas islámicas con lo que la imagen romántica de nuestro país se acababa completando. Además, sus más destacados monumentos (la Alhambra y la mezquita) también fueron intervenidos siguiendo la tónica general ya que se encontraban en muy malas condiciones. El interés despertado por ambos lugares requería el mantenimiento de los mismos de ahí los procesos de restauración que experimentaron.

En este caso, nos centraremos exclusivamente en la Alhambra. Ésta era admirada por su belleza decorativa y la disposición de sus palacios que conformaban una especie de laberinto encantador y una atmósfera más que propicia para soñar²². Buena muestra de ello es la obra de literatos que la tuvieron como fuente de inspiración tal y como ocurrió con Washington Irving y sus *Leyendas de la Alhambra*²³.

La intervención romántica y pintoresca por excelencia llevada a cabo en el monumento fue desarrollada por Rafael Contreras, arquitecto especialmente atraído por el legado árabe localizado en nuestro país como demostró en algunos de sus escritos como *Del arte árabe en España manifestado en Granada, Sevilla y Córdoba por los tres monumentos principales: la Alhambra, el Alcázar y la Gran Mezquita* (1875)²⁴. En base a todo ello, su intervención tuvo un carácter marcadamente decorativista a fin de conservar el pintoresquismo del lugar. Así, aun-

21. P. L. Gallego Fernández, “Anibal Álvarez y la restauración de San Martín de Frómista” en J. M. Rodríguez Montañés, *San Martín de Frómista ¿paradigma o historicismo?*, Valladolid, 2005, pp. 119-153.

22. Véase C. Viñes Millet, *La Alhambra que fascinó a los románticos*, Córdoba, 2007.

23. Véase W. Irving, *Tales of the Alhambra*, Granada, 1994.

24. R. Contreras, *Del arte árabe en España manifestado en Granada, Sevilla y Córdoba por los tres monumentos principales: la Alhambra, el Alcázar y la Gran Mezquita. Apuntes arqueológicos por D. Rafael Contreras, restaurador de la Alhambra, individuo de la Comisión de Monumentos*. Granada, 1875.

que diferentes documentos históricos hablaban de problemas estructurales continuos éstos no se solucionaban para, sin embargo, acometer la restauración de las decoraciones de las salas; en las intervenciones decimonónicas de la Alhambra y, particularmente en las de Contreras, primaba lo decorativo a lo estructural²⁵. Se buscaba devolver al monumento el exotismo original a fin de mantener por el máximo tiempo posible uno de los lugares que refrendaba nuestra imagen pintoresca.

Como conclusión, podemos apuntar la importancia que la conformación de la imagen pintoresca de España tuvo para el surgimiento de una conciencia conservacionista con respecto a los monumentos durante el siglo XIX. Posiblemente, sin la valoración de nuestro país bajo esos parámetros por parte de los extranjeros que nos visitaron, nunca se habrían abordado de manera tan sistemática las restauraciones de los monumentos. Muchos de los grandes edificios y conjuntos que hoy son referentes de nuestra cultura y nuestro patrimonio quizás habrían desaparecido total o parcialmente de ahí que el buen estado actual de los mismos se deba en gran medida a esa nueva valoración estética de una España diferente, una España atrayente, una España pintoresca.

25. J. Gallego Roca, "Rafael Contreras y las restauraciones románticas de la Alhambra", *Restauración y rehabilitación. Revista Internacional del Patrimonio histórico*, 70 (noviembre 2002), pp. 54-56.

El film-ensayo como dispositivo desmitificador: Patino, Kluge, Sokurov

GUILLERMO GARCÍA FERNÁNDEZ

Becario FPI Universidad Autónoma de Madrid

Resumen: Este artículo apunta las claves con que tres ensayos audiovisuales se valen de los recursos de este formato para deconstruir algunas de las iconografías claves utilizadas por un Estado totalitario para legitimarse. *Caudillo* pone en evidencia la construcción artificial del mito del Caudillo como ser elegido para guiar a España. *Brutalidad en piedra* contrapone los discursos megalómanos del partido nazi a sus grandiosos escenarios vacíos e inútiles tras la derrota. *María, una elegía campesina* ataca, en fin, la iconografía abstracta del campesino como figura privilegiada de la mitología soviética, mostrando la indiferencia del Estado hacia su encarnación real.

Palabras clave: totalitarismo, film-ensayo, Franco, comunismo, nazismo, documental.

Abstract: *This paper analyses three film-essays that use this format to deconstruct some of the iconographies constructed by a totalitarian State to legitimize itself. Caudillo highlights the artificial construction of the myth of the Caudillo as a being chosen to lead Spain. In Brutality in stone megalomaniac speeches of the Nazi party are opposed to their huge buildings, empty and useless after the defeat. Finally, Maria, a peasant elegy attacks the abstract iconography of the peasant as a privileged figure of the Soviet mythology, showing the indifference of the state towards its real incarnation.*

Keywords: *totalitarianism, film-essay, Franco, Communism, Nazism, documentary.*

Introducción

En la construcción de las identidades totalitarias del siglo XX, las imágenes han asumido un papel crucial; tanto que difícilmente podría llevarse a cabo una revisión crítica de sus períodos sin abordar los símbolos visuales que se erigieron para consolidar dichas ideologías. Hacia el final de cada una de las dictaduras europeas, esas imágenes fundacionales comenzaron a releerse desafiando las coacciones de sus promotores, y a criticarse y reinterpretarse desde distintos ángulos. En este contexto, el ensayo audiovisual se reveló sin duda como uno de los formatos más hábiles en el *desanclaje* de esas imágenes dogmáticas.

Mi propuesta en este marco teórico es la de dar aquí unos breves apuntes sobre el trabajo que el ensayo audiovisual permite realizar con dichas imágenes de poder, al denunciar lo artificial naturalizado. Me serviré de tres casos de estudio, tres ensayos audiovisuales que diseccionan

determinadas imágenes erigidas por el Franquismo, el Nazismo y el Comunismo. Los ensayos a utilizar serán los siguientes: *Caudillo* (1977), de Basilio Martín Patino, *Brutalidad en piedra* (1961), de Alexander Kluge y Peter Schamoni, y *María, una elegía campesina* (1978-88), de Aleksandr Sokurov. El primero procede a una revisión crítica de la construcción mítica de la figura del Caudillo, diseñada para encarnar todas las virtudes nacionales, que serán impuestas como ideal en torno al cual aglutinar una identidad nacional de la nueva España. El segundo recorre las arquitecturas monumentales del nazismo, abandonadas y anacrónicas, construyendo una lectura subliminal a través de la banda de sonido y las imágenes de archivo. El tercero, escoge dos de los símbolos centrales de la mitología visual del Comunismo, el de la campesina, portadora igualmente de todas las virtudes, y el del tractor, icono de la revolución soviética, para confrontarlos con su dramática realidad y romper el sueño comunista obligándolo a mirarse al espejo.

En un texto de 1980, Juan Antonio Ramírez sintetizaba bien la importancia y especificidad del análisis de las iconografías totalitarias por parte de la historia del arte: “No es que la iconología deba convertirse en una ciencia auxiliar de la historia (añadir más datos, completar la “información”, etc), pues, en el caso del fascismo, ¿no serán la imagen y el gesto, la retórica y la forma las únicas materias dignas de atención?”¹

1. *Caudillo*, de Basilio Martín Patino

Montada en la clandestinidad en 1973-74 y estrenada cuatro años después, tras la muerte de su protagonista, *Caudillo* es la película más díscola de Basilio Martín Patino. Su sola concepción evidencia ya una valentía innegable, un hartazgo difícilmente disimulado. Sobre su necesidad de realizarla, explicaba su autor en una entrevista: “*decidí enfrentarme con Caudillo como quien necesita acabar con el padre, capturando su representación mítica de bisonte. (...) Enfrentarme a la realización de una película sobre el dictador, suponía además una transgresión al borde del atentado. Lo cual reconozco que me divertía. (...) La moviola convierte en pocos años a un César en un fante. Recomponer la historia del Caudillo era jugar a un rompecabezas en el que se nos habían escamoteado sus piezas principales. Y una vez recompuestas te quedas como nuevo, cosegado, limpio de aquella vieja pesadilla con que nos amamantaron, dispuestos a volver a empezar.*”² La forma de la película podría definirse como “retrato ensayístico”. Es decir, un retrato que, al mismo tiempo, perfila un personaje, revela al realizador, y participa de los recursos formales asociados al film-ensayo, formato de tradición francesa que viene estudiándose con creciente intensidad en los últimos años. Este modelo de retrato ha sido llevado a sus más altas cotas por el más importante ensayista audiovisual, Chris Marker, siempre entendiéndolo como una llave con la que acceder a un contexto cultural más amplio, y siempre situado en la Historia: en espe-

1. J.A. Ramírez, “Imágenes para un pueblo”, en A. Bonet (coord.), “Arte del franquismo”, Cuadernos Arte Cátedra, 1981, p. 226

2. Entrevista de Catherine Bizem en el Sitio Web oficial de Basilio Martín Patino: <http://www.basiliomartinpatino.com/entrev.htm#entr2>

cial, sus retratos de Koumiko Muraoka, como puerta al nuevo Japón de los años sesenta, y ante todo el del cineasta Aleksander Medvedkin, llave privilegiada a las contradicciones de la historia del Comunismo ruso. Son retratos ensayísticos, pero sin la intención desmitificadora de la obra de Patino, que habría que buscar más bien en una obra como el *Hitler* de Syberberg, estrenada, como *Caudillo*, en 1977.

La primera secuencia puede leerse como una célula que contiene ya todo el dispositivo de trabajo que guiará la película. Vemos una combinación de las estrategias innovadoras de las otras dos películas que forman con ella una suerte de trilogía de la Guerra Civil: el retrato ensayístico de los últimos verdugos del Régimen, en *Queridísimos verdugos*, y el montaje, en *Canciones para después de una guerra*, de imágenes de archivo de la Guerra y posguerra con música popular de la época, funcionando ésta como una especie de subconsciente de las imágenes que despliega nuevas dimensiones. En *Caudillo*, última de las tres, añade una tercera línea: la filmación en presente y en color de las ruinas de los edificios bombardeados, con ese contraste que había trabajado Resnais en *Nuit et brouillard* entre el archivo en blanco y negro y los edificios mudos a todo color. Sobre estas ruinas en color, una primera línea de texto, recitada solemnemente: “Hubo una vez un hombre enviado por Dios para salvar a España”. La frase, sacada probablemente del cómic sobre las gestas de Franco que mostrará Patino poco después, revela la voluntad ensayística del autor: en virtud del montaje, que la superpone a edificios destrozados, Patino la desenmascara y con ello transmite el pensamiento del autor con más fuerza que si texto e imagen condenaran en paralelo al Dictador. Se anuncian también en esta primera secuencia otras características que hilarán la película. Por ejemplo, un narrador abstracto, múltiple y complejo, donde caben todas las voces de una época, las que habían hablado sin parar y las que habían callado, líderes de ambos bandos, textos escritos en cabeceras de periódico o leídos de viñetas de cómics laudatorios, testimonios recreados en off, testimonios a cámara de heroicidades de ambos bandos para su galería, consignas anacrónicas de “nuestro esperpéntico pero excelente NO-DO”³, voces que reflejan al propio autor (“En el caso de España, nunca ha faltado un militar dispuesto a salvar a la patria”; “Había que purificar a España, uno de los países más pobres de Europa, reliquia de sí misma y de su antiguo esplendor”) o testimonios a cámara del propio Dictador.

Conviven dos líneas de fuerza: la construcción del mito del Caudillo, con ribetes de leyenda (desde el Baraka que le desvía las balas en África, a su ascenso imparables “como si hubiese sido escogido por Dios”) y la evolución de las etapas principales de la Guerra Civil, pero de forma no necesariamente cronológica. Como en los mejores film-ensayos⁴, Patino se vale sin complejos de todos los materiales a su alcance que puedan servirle para expresar su pensamiento: fotografías, metraje de archivo (también planos descartados), detalles de titulares en periódicos, viñetas de cómic [fig.1], o cuadros como el *Guernica*, en un montaje que recuerda al cortometraje del mis-

3. Ibid

4. El cineasta Hans Richter explicaba ya en 1940 la utilidad de esta dialéctica de materiales como argumentos de una demostración. Texto en A. Weinrichter (coord.), “La forma que piensa”, Gobierno de Navarra, 2007, p.188

mo título de Resnais, pero añadiendo material novedoso, como el de Franco condecorando a los alemanes. Y en el centro, el bombardeo de Madrid, contado con imágenes de archivo y la poesía rabiosa y vibrante de Neruda; una de las mejores secuencias de la historia del cine, que sintetiza toda la historia de la barbarie humana.

La película no cae en el panfleto, cuidando un delicado hilo de serenidad, montaje alterno bien espaciado, y la cabida de todas las voces, que ya por sí solas dan cuenta sobradamente del abismo entre las partes. Patino construye su montaje por oposiciones dialécticas: el bando republicano mal armado contra los nacionales uniformados y a punto; el heroísmo de las Brigadas Internacionales contra el bombardeo de Guernica; las bravatas de Millán Astray contra el último testimonio desolado de Unamuno. Tampoco escamotea la necesidad del bando republicano de mitos como Durruti y gestas (Pasionaria, a las Brigadas Internacionales: “hablaremos de vuestro heroísmo a nuestros hijos como una leyenda tradicional”) y deja que hablen por sí mismos los personajes. Pero lo que consigue, mostrando las imágenes intactas, es una completa desmitificación, por su absoluta falta de heroísmos. Ante todo, el plano de Carmen Franco hablando como un muñeco de ventríloco tras ser invitada por su padre a “decir lo que quiera” a los niños del mundo [fig.2]; también el discurso hilarante de Queipo de Llano sobre la fiesta de su santo, con niños armados en la plaza de toros de Sevilla; o el medieval de Fernández Cuesta, gritando con todo su cuerpo, al borde del desmayo, que Franco es Sigfrido. Y Patino no se queda ahí, se atreve a tocar las imágenes intocables: se atreve a detener como un niño travieso fotogramas del Caudillo sonriente, o le hace subir escaleras en *loop*, y con ello demuestra que Franco no es intocable, que todo era mentira, que todos podemos tocarle y quitarle esa armadura de Cruzado del cuadro final, y dejarlo como era, destapando ese punto ridículo, escondido por toneladas de símbolos, trajes, banderas. “Caen las máscaras y queda el hombre”, escribió Montaigne, citando a Lucrecio. Quizá ésa sea la mejor definición de lo que pretende (y consigue) la película.

2. *Brutalidad en piedra*, de Alexander Kluge y Peter Schamoni

El cineasta y escritor Alexander Kluge, mal conocido en nuestro país, es una figura capital de la cultura alemana desde los años sesenta. Nacido en 1932, estudió Derecho, Historia y Música, y fue asesor jurídico del Instituto de Investigación Social de Frankfurt. Es aquí donde surgió su amistad con Theodor W. Adorno, y fue precisamente éste quien le recomendó interesarse por la realización cinematográfica, presentándole a Fritz Lang, para el que será asistente. Su primer cortometraje fue *Brutalidad en piedra*, realizado en 1960 junto a Peter Schamoni, donde se apostaba decididamente por la revisión del pasado nazi, negada en el cine alemán amnésico y comercial de la década anterior⁵. En 1962, Kluge y Schamoni serán dos de los veintiséis co-signatarios que firmarán el Manifiesto de Oberhausen, dando origen al Nuevo Cine Alemán.

Brutalidad en piedra se levanta sobre un dispositivo basado en el choque entre imágenes y sonidos asincrónicos. De un lado, y también con ecos de *Nuit et brouillard*, vemos planos de los

5. R. Gubern, “Historia del cine”, Lumen, 2000, p.399

edificios desiertos del partido nacionalsocialista, quince años después de su derrota en la Segunda Guerra Mundial; de otro, la banda de sonido presenta una sucesión de discursos o testimonios de los principales líderes nazis, que resuenan como ecos fantasmagóricos sobre las paredes coloradas de los edificios.

La banda de sonido ya presenta en sí misma un tratamiento ensayístico, cercana al planteamiento del *Caudillo* de Patino, aunque menos compleja, y también encontramos aquí diferentes formatos de voz superpuestos. En primer lugar, la voz y posicionamiento de los realizadores aparece en un párrafo inicial, escrito sobre fondo negro, que expone el planteamiento del film: *“Todas las construcciones históricas son testimonio del espíritu de sus constructores y de su época, aun cuando ya no se usan. Los edificios desiertos del partido nacionalsocialista, en su calidad de pétreos testigos evocan una época que desembocó en la peor tragedia de la historia alemana.”* Tras ello, vemos planos de los edificios del partido nazi en Nuremberg, y sobre ellos, comienzan a desfilar otros tipos de voz, ya siempre del entorno del partido. Por un lado, voces originales grabadas de discursos pronunciados en esos mismos edificios: *“Sólo los pobres de espíritu ven en la esencia de la revolución únicamente destrucción. Para nosotros, en cambio, su esencia fue un gigantesco crecimiento”*. Por otro, lectura de testimonios escritos, como el de Rudolf Hess decretando fríamente las formas de gestionar con eficacia la Solución Final: desde la forma de engañar a los presos para entrar a la cámara de gas, a la de asesinar con discreción a los indóciles en un patio trasero, pasando por la forma de distraer a una madre para quitarle al bebé que ha escondido entre la ropa. Finalmente, la voz “objetiva” del noticiero laudatorio: *“Un fervoroso aplauso agradece al Führer su discurso. La orquesta del Reich cerró con el cuarto movimiento de la sinfonía en Do menor de Brahms. Luego Alfred Rosenberg dijo algunas palabras de cierre.”*

La banda de imagen se centra en la arquitectura en todas sus formas, utilizando los espacios como metáforas expresivas del propio partido, que se presentó heroico y más grande que el hombre (Hitler había insistido expresamente en la idea de que la arquitectura debía ser “heroica”⁶ y “grande”⁷), pero sucumbió finalmente en ruinas. Los edificios nacionalsocialistas aparecen entonces en varias formas, aunque siempre desiertos: aparecen o bien intactos, o a medio hacer, o dentro de proyectos urbanísticos megalómanos esbozados por Hitler; al final, a modo de espejo invertido de la sólida arquitectura del inicio, el cortometraje termina con planos de edificios nazis en ruinas. Para construir su ensayo, los autores se centran en un escenario simbólico privilegiado: los edificios y terrenos usados para los Congresos del Partido en Nuremberg, diseñados por Albert Speer, arquitecto favorito de Hitler, a petición de éste⁸ [fig.3]. El detalle no es menor desde el punto de vista de la historia del cine alemán y su renovación: esos escenarios son aquéllos en los que Leni Riefenstahl rodó en 1934 *El triunfo de la Voluntad*, también a petición de Hitler. Desde

6. B. Miller Lane, “Arquitectura nazi”, en X. Sust (coord.), “La arquitectura como símbolo de poder”, Tusquets, 1975, p.79

7. *Ibid.*, p.76

8. *Ibid.*, p.82

luego la renovación del cine alemán, y especialmente de los formatos de no ficción, tocados de muerte tras el nazismo, pasaba por la muerte simbólica de Riefenstahl, como ha escrito Nora Alter⁹, y no parece haber un lugar mejor para comenzar la desmitificación global del Régimen que por el escenario clave de su aparato de propaganda. Podría añadirse que Kluge y Schamoni, además, han sabido plasmar la confluencia entre dos formas de propaganda privilegiadas por el poder político: la arquitectura y los medios de masas. Según Xavier Sust, en el siglo XX la primera declina en favor de la segunda como favorita del poder para expresarse¹⁰; superponiendo ambas (edificios contra discursos de propaganda), el ensayo mostraría por tanto dos aspectos complementarios de la retórica totalitaria.

Por el choque entre imagen y sonido, las dos líneas de exposición puestas en conflicto, se realiza la desmitificación: toda la grandilocuencia de los discursos gritados por Hitler en Nuremberg es puesta en evidencia al rebotar contra los mismos escenarios hoy vacíos, colosales e inútiles. Kluge, como explica Thomas Elsaesser, bebe muy conscientemente de Brecht, desarrollando sus ideas de distanciamiento crítico con especial eficacia: *“En Alemania Occidental, prácticamente todo director del así llamado Nuevo Cine Alemán hace referencia a Brecht, sea como fuente a reconocer o como presencia cultural con la que dialogar. De ellos, Alexander Kluge es el más claramente identificable como brechtiano. Películas como Yesterday girl (...), o Die Patriotin (...), están construidas por narrativas episódicas, frecuentes interrupciones por voz en off e insertos, actuaciones no naturalistas, separación de imagen y sonido, puesta en escena autorreflexiva, citas de lugares diversos, y finalmente, una postura didáctica-intervencionista ante temas sociales y políticos.”*¹¹ De todo lo dicho, referido más específicamente a sus largometrajes (de ficción y no ficción) posteriores, encontramos ya noticia en esta breve pero consistente primera película.

3. *María, una elegía campesina*, de Aleksander Sokurov

María, una elegía campesina, es la segunda de la larga serie de “Elegías” firmada por su autor; el formato, que abarca todo tipo de duraciones y temáticas, es utilizado por Sokurov como espacio de experimentación formal fuera de los códigos narrativos del cine convencional. Su espíritu, entre el ensayo y la experimentación formal, siempre con intención trascendental¹², está, según sus palabras, más cerca de la literatura que del cine¹³. El mediometraje *María, una elegía campesina* está formado por dos partes de diecinueve minutos, rodadas con nueve años de diferencia. La intervención ensayística se produce a través de la lectura en segundo grado que la segunda parte arroja sobre la primera.

9. En A. Weinrichter (coord.), “La forma que piensa”, Gobierno de Navarra, 2007, p.40

10. X. Sust, “La arquitectura como símbolo de poder”, Tusquets, 1975, p.9

11. T. Elsaesser, “Political filmmaking after Brecht: Harun Farocki, for example”, en T. Elsaesser (coord.), “Harun Farocki. Working on the sight-lines”, Amsterdam University Press, 2004, p.134

12. Entrevista en C. Reviriego “El cine debe preparar para la muerte”, El Cultural de El Mundo, 2/6/2005, p.60-61

13. Entrevista en M. Joao Madeira (coord.), “Aleksandr Sokurov. Elegías visuales”, Maldoror ediciones, p.25

A lo largo de la primera parte, se nos muestra un retrato biográfico de la campesina rusa María. Lírico y libre, sobre música tradicional de su país, el retrato compagina varios tipos de aproximación a su figura, siempre a color y con una imagen muy cuidada: en unos casos, vemos a María sola o junto a otras campesinas trabajando el campo con las manos (bien remarcadas por Sokurov) [fig.4], o en un tractor, sobre el que también se insiste visualmente; en otros, María cuenta rodeada de su familia el breve relato de su vida, dedicada exclusivamente al trabajo; vemos además planos de la familia llorando ante una tumba, de la que no se da una filiación precisa; y finalmente, hilando el conjunto, planos poéticos del campo, del río, de un niño a caballo, o de la mirada fascinante de la hija de María, Tamara, en la que Sokurov se detiene especialmente. María cierra esta parte en off: *“no nos asusta ningún trabajo, ni la cosecha, ni los caballos ni las máquinas”*. Esta parte permite, por un lado, ver la deuda de Sokurov con *Tierra*, de Dovzhenko, una de sus películas favoritas, donde aparecen todos estos elementos; y por otro, parece seguir lo expresado por el autor en una entrevista de 1999: *“En los films que se acostumbra llamar “documentales”, intento mantener el curso de la vida: no intento con ellos crear una obra de arte, intento mantener y mostrar, sin interrumpirlo, el curso de la vida (...) algo que ningún otro arte consigue, sólo el cine.”*¹⁴

La segunda parte presenta un formato completamente distinto, más experimental y heterogéneo, más enunciativo y crítico. Abre con un intenso plano en sepia de un joven mirando a cámara (¿el niño del caballo, ya mayor?) y continúa con cinco minutos de filmación de la carretera vista desde un coche en marcha. Suena música clásica contemporánea del compositor ruso Alfred Schnittke. Tras el viaje, y sobre planos de un proyccionista de cine, descubrimos por la voz de Sokurov que nos encontramos de nuevo en Vedenino, la ciudad de la campesina María, donde el cineasta ha vuelto nueve años después para proyectar la película a sus protagonistas. Los cinco minutos de viaje en coche en dirección a Vedenino funcionan, por tanto, como conector entre dos épocas. Sokurov habla directamente al espectador para explicarle los problemas que ha tenido con la censura, que ha dificultado todo lo posible la proyección: *“Trajimos el material que han visto. Las autoridades locales no habían permitido la proyección, y cuando habíamos perdido toda esperanza, de pronto, mostraron caridad”*. Comenta las imágenes que rueda en la sala de proyección: *“los espectadores no tienen prisa; cuarenta minutos después de la hora prevista para comenzar, la proyección comienza.”* *“¿Recuerdan a Tamara, la hija de María? Está aquí en primera fila. No busquen a María, porque no está. Ahora van a ver a Ivan [el marido de María]. Junto a él, su segunda mujer.”* *“No están acostumbrados a ver documentales, les parece muy corto, y ya han visto sus campos una y otra vez”* Tras la película, Sokurov muestra una discusión entre Tamara, la hija de María, y su padre, y ésta termina llorando. Después muestra a la familia de Tamara, que tiene ya un hijo. Sokurov nos explica que María murió el 17 de junio de 1982, y muestra fotos de su funeral; explica después, sobre planos de su tumba, que sus últimos años María estuvo peleada con todas las autoridades, porque amaba demasiado su trabajo para permanecer en silencio. Con ello, sugiere el desfase entre el icono del campesino abnegado, construido desde el Régimen

oficial, y la realidad de esta figura encarnada, a la que ese Régimen niega atenciones básicas, que derivan en problemas de salud como los que hicieron que María, como tantos otros campesinos soviéticos, muriera con cuarenta y cinco años. Lo más punzante de la crítica de Sokurov se reserva para el final. Sólo al final nos enteramos de que la tumba ante la que lloraba María en la primera parte era la de su hijo, atropellado por el conductor borracho de un tractor, cuando aún era colegial. Cuando María quiso tener otro hijo, ya no pudo: *“Años de trabajo en máquinas primitivas, le produjeron eso.”* [fig.5] El primitivismo de la tecnología soviética, su decadencia actual, viene a decir el autor, desenmascara la decadencia y anacronismo a la que el Comunismo ha conducido al país tanto como el retrato de la vida cotidiana de una campesina desenmascara el desprecio del Partido hacia su pueblo.

Conclusión

A la luz de estos breves apuntes, el formato del film-ensayo aparece como una herramienta idónea en la labor de deconstrucción de las capas de significado con que han sido cargadas determinadas imágenes, siempre con intención de legitimación y sometimiento. El ensayismo crítico de estos autores, que trabaja explícitamente con las propias imágenes objeto de análisis, revela un amplio potencial para los historiadores del arte. La riqueza de los recursos del lenguaje cinematográfico después de un siglo de experimentación, la hace especialmente prometedora para su posible utilización por todos los investigadores de la imagen, que pueden, sirviéndose de ella, ampliar el análisis de la imagen detenida, tal y como viene practicándose desde el inicio de la disciplina, a nuevas formas de contraste y asociación. Y éstas facilitadas, tanto por la imagen en movimiento y el montaje dialéctico, como por el diálogo entre éstas y la banda de sonido, así como, finalmente, por la utilización directa de documentos de archivo, entrevistas o citas directas.



Fig.1 – Las viñetas de comic con la historia mítica de Franco en *Caudillo*



Fig.2 – Franco como ventrílocuo en *Caudillo*



Fig.3 – Los edificios del Partido nazi en Nuremberg en *Brutalidad en piedra*



Fig.4 – Las manos de la protagonista en *María, una elegía campesina*



Fig.5 – La maquinaria primitiva en *María, una elegía campesina*

La piel bajo las máscaras. Arte, política y ensayo en *les statues meurent aussi*

GUILLERMO GARCÍA FERNÁNDEZ
Universidad Autónoma de Madrid

Resumen: Este artículo reflexiona sobre la forma ensayística y el contenido político del cortometraje *Les statues meurent aussi* (1953), de Chris Marker y Alain Resnais, donde se estudian las distorsiones de identidad tanto de unas obras de arte determinadas (las esculturas africanas) como de las personas que las realizan. También se contextualiza la compleja recepción de la escultura africana en el París de inicios del siglo XX, y se cierra con la propuesta de entender el film como un modelo de ensayo audiovisual sobre arte aplicable por los actuales profesionales de la historia del arte y la cultura visual.

Palabras clave: colonialismo, film-ensayo, escultura africana, surrealismo, documental.

Abstract: This paper reflects on the essayistic form and political content of Resnais & Marker's film *Les Statues meurent aussi* (1953), where they studied the distortions of identity produced both on African sculptures and their producers. It also puts its theme in context by studying the multi-layered response to African sculpture in Paris in the early years of the 20th century, and it ends with a proposal to understand the film as a working model of film-essay on art, perfectly suitable for being used in future audio-visual History of Art and Visual Culture essays.

Keywords: colonialism, film-essay, African sculpture, surrealism, documentary.

Montaigne chez Tarzan: *Les Statues* como ensayo audiovisual

En 1962, el crítico norteamericano Richard Roud publicó en la revista *Sight and Sound* un importante artículo, que tituló enigmáticamente “The Left Bank” (“La orilla izquierda”). En él, Roud proponía una nueva subdivisión dentro de la nómina de cineastas que habitaban la difusa noción de Nouvelle Vague, encontrando parecidos razonables en las obras de tres autores muy próximos en lo artístico, político y geográfico: Alain Resnais, Agnès Varda y Chris Marker. Los tres eran amigos, vivían en la orilla izquierda del Sena, eran de una generación mayor a la de Truffaut-Godard, y llevaban tiempo dedicados al cine antes de la aparición fulgurante de la Nouvelle Vague; además, todos habían dirigido documentales, tenían un alto compromiso con la literatura y las artes plásticas, y contaban con intereses artísticos y culturales más amplios que los del grupo de la “orilla derecha”, el mundo *Cahiers*. El crítico denominó al grupo “Rive Gauche” (“orilla izquierda”). Estos mismos cineastas formarían parte, el mismo año de finalización de *Les*

Statues meurent aussi, del Grupo de los Treinta, cuyo manifiesto a favor del cortometraje como medio de experimentación les situaba ya en el centro de la vanguardia cinematográfica mucho antes del salto a la dirección de los ilustres representantes de la Nueva Ola. Una de las ideas de Roud puede ayudarnos a delimitar la novedosa deriva del comentario de *Les Statues*: Marker, Varda y Resnais, dice Roud, parecen haber heredado de los años treinta “una preocupación apasionada por los problemas sociales y políticos y la convicción de que esos problemas tenían su lugar en el ámbito del arte.”¹ Lo cual entronca perfectamente con toda la labor realizada por Marker como animador cultural para la organización *Travail et culture*, en ese contexto de difícil posguerra que compartió con André Bazin.

Tres años de documentación y filmaciones dieron lugar al cortometraje *Les Statues meurent aussi*, que sería inmediatamente censurado por su incomodísimo comentario anticolonialista. La revista “*Présence Africaine*” se lo había encargado en 1950 a Chris Marker, quien había escrito un artículo en defensa de las raíces negras del jazz². Esta revista había sido fundada en 1947 por el intelectual senegalés Alioune Diop, y no tardaría en ganar significación política para el movimiento africano en una Francia a las puertas de sus decisivos años de lucha anticolonial. Desde muy pronto, Marker embarcó en el proyecto a su amigo Alain Resnais, y juntos construyeron con paciencia lo que Catherine Lupton denomina un “*ejemplo magistral de ensayo cinematográfico*”³, que es además uno de los modelos más rotundos de investigación estética y política del arte a través de este medio. El proyecto no podía tener un mejor punto de partida: Resnais era quizá el más prestigioso realizador de documentales de arte de su tiempo (había ganado un Oscar en 1948 por su *Van Gogh*), y Marker, que acababa de recibir de manos del Ministro del Aire el Prix Orion por su primera y única novela, *Le coeur net* (1947), parecía una apuesta segura para escribir un magnífico texto⁴.

El cortometraje comienza con la denuncia de la desnaturalización museística de toda pieza recibida, para centrarse específicamente en la particular distorsión que este hecho causa para ambos lados en las obras africanas, que no fueron creadas como arte, y que a la vez no encajan en el concepto occidental de arte: “*El arte negro: nosotros lo miramos como si su razón de ser fuera producirnos placer –dice la voz del narrador–; (...) vemos lo pintoresco donde un miembro de la comunidad negra ve el rostro de una cultura*”. Por ello, incluso si coleccionado, es dejado de lado en tanto que primitivo; los directores confrontan un plano/contraplano de una visitante africana con una máscara, mientras el texto nos habla sobre sus pensamientos acerca de los barcos de esclavos, la mezcla racial y la tierra de sus ancestros. Ésta es también la forma en que Marker y

1. R. Roud, “The Left Bank”, en M. L. Ortega y A. Weinrichter (coord.), “Mystère Marker. Pasajes en la obra de Chris Marker”, T&B editores, Las Palmas, 2006, p.225

2. “Du Jazz considérée comme une prophétie” (1948), para la revista *Esprit*.

3. C. Lupton, “Chris Marker, memories of the future”, Reaktion Books, London, 2005, p.36.

4. Nora Alter comenta este reparto entre realización y texto en: N. Alter, “Chris Marker”, University of Illinois Press (Contemporary Film Directors). 2006, p.13

Resnais se interrogarán sobre la escultura africana, por lo que esta secuencia funciona como una célula de *mise-en-abîme* situada en el comienzo como metáfora del proceso creativo que guiará todo el film: un proceso que consiste en mirar más allá de la forma en busca del significado político de la recepción del arte africano. De aquí, el comentario de Marker enlazará con la desvirtuación general que se produce al encajar la cultura africana en los moldes europeos, y culminará con el ataque frontal tanto a la colonización política y cultural ejercida en el África francesa como a la represión xenófoba en las calles de esa Francia ampliada, formada por un número creciente de habitantes de segunda categoría. En el camino, toda la historia del arte africano, desde las máscaras de Gabón al jazz, pasando por la cestería o la pintura expresionista de protesta [fig.1], aparece combinada de formas sorprendentes, no estudiada con los instrumentos de la historia del arte (hay una intención explícita de combatir la clasificación museística), sino confrontada en tanto formas rotundas, plenas de fascinación para una mirada surrealista y poética, heredada de Breton y Picasso [fig.2]. Mirada que se extiende desde las máscaras y estatuillas a todo el resto de configuraciones de la realidad africana, desde la relación entre piel, tejidos y tierra hasta la evolución animada, derivada del mapa surrealista, del continente (como feto) en su totalidad [fig.3]. A medida que el film se expande, las conexiones entre arte y política, entre la colonización cultural y la política, parecen completamente naturales, hasta ese furioso final denunciando la violencia abierta de los colonizadores, mientras persiguen y disparan a negros (y también trabajadores blancos) por las calles [fig.4]. La escultura africana es así transfigurada en su significado gracias a las múltiples posibilidades de la forma ensayo: el tema finalmente revela todas las consecuencias políticas escondidas tras el fervor francés por la escultura africana desde comienzos de siglo.

Uno de los factores clave de la fuerza del texto de Marker hay que buscarlo en la fecunda filiación surrealista del documental francés, cuyo modelo, dice Lupton,

“emergió de la cultura cinematográfica de vanguardia del final de los años veinte y principio de los treinta que, inspirada por el Surrealismo, estaba en deuda con la noción surrealista del mundo cotidiano como almacén de extrañas e inquietantes imágenes, que tenían el poder de dinamitar el orden lógico del pensamiento racional.”⁵

Íntimamente ligado a esta idea, el documental francés parece ser, casi por definición, inherentemente ensayístico. Desde *Rien que les heures* (Cavalcanti, 1926), *A propos de Nice* (1930) o *Le sang des bêtes* (Franju, 1949) hasta *Sans Soleil* (1982), el documental-ensayo francés avanza a tientas en estructura y contenido, experimenta a placer, juega a juntar materiales diversos, se libera progresivamente de la lógica narrativa para constituirse en flujos de pensamiento... hasta que en los años cincuenta, la Rive Gauche cristalice finalmente el embrión de ese formato conocido como *ciné-essai*⁶. Al hablar de los antecedentes de este modelo es casi obligado remontarse a esa línea de la literatura francesa que conecta los *Essais* de Montaigne con Proust, y que se verá en-

5. C. Lupton, *Ibid*, p.48

6. Ángel Quintana, en A. Weinrichter (coord.), “La forma que piensa”, Gobierno de Navarra, 2007, p.131

riquecida, desde dentro, por la literatura surrealista de un André Breton (parece crucial, además, resaltar aquí el papel que juegan en su *Nadja* las fotografías con respecto al texto), y desde fuera por las experiencias vanguardistas con los flujos de conciencia por Joyce o Virginia Woolf. Una de cuyas derivas más interesantes, por cierto, será la aparición del Nouveau Roman francés en los años cincuenta (¿quizá como síntesis final de todo este proceso?). Como es sabido, dos de sus principales representantes, Marguerite Duras y Alain Robbe-Grillet, trabajarán como guionistas de los dos primeros largometrajes de Resnais poco antes de comenzar sendas carreras como directores, en las que esta síntesis de experimentación, ensayo, y herencia surrealista llegará, en el terreno de una ficción ya verdaderamente compleja, a sus últimas consecuencias. Y ello sin olvidar, claro está, la línea paralela de la no ficción, desde donde Marker construirá, por ejemplo, ese *Sans Soleil* que también puede ser entendido como ejemplo (otro, distinto) de síntesis final de todas estas líneas de investigación estética.

Desde su mismo comienzo como proyecto, *Les Statues* continúa esta herencia ensayística del documental francés. Al igual que ocurría en Montaigne implícita o explícitamente, el ensayo de Marker y Resnais tiene un planteamiento inicial que funciona como motor de la investigación, como excusa primera con la que iniciar el viaje a través del pensamiento:

“Nos habían pedido realizar una película sobre el arte Africano Negro. Chris Marker y yo mismo hemos empezado nuestra reflexión con la siguiente pregunta: ¿por qué el arte Africano Negro se encuentra en el Musée de l’Homme mientras que el arte Griego o Egipcio se encuentra en el Museo del Louvre?”⁷

En el viaje posterior, somos conducidos con un pulso que va de lo delicado a lo frenético, de lo (aparentemente) frívolo a lo dramático y rabioso. El viaje se articula con los recursos complementarios del extrañamiento de lo conocido (por ejemplo, al explicar la ciencia como magia) y del acercamiento de lo lejano (por ejemplo, al hablar de los reinos africanos contemporáneos a Juana de Arco, o al yuxtaponer conceptos lejanos como ese incisivo “*Ford chez Tarzan*”, que describe el choque entre métodos de trabajo occidentales y clima africano extremo).

Especialmente revelador en cuanto a la consideración de *Les Statues* como ensayo es su utilización en segundo grado del material de archivo. Marker y Resnais parten de las ideas soviéticas del re-montaje de archivo, como el de Esfir Shub sobre las imágenes de los Romanov que el propio Marker comentará en *El último bolchevique* (1992); y usando la ingente cantidad de material filmado sobre las bondades de la injerencia francesa en sus colonias africanas, le dan radicalmente la vuelta y muestran la hipocresía e injusticia latente en todas esas imágenes. Las más hirientes para la censura debieron ser desde luego las de ese joven François Mitterrand, por entonces Ministro de Ultramar, observando una competición de atletismo casi tumbado, como un rajá occidental, mientras el narrador explica que los países de tradición racista gustan de utilizar atletas

7. Alain Resnais, notas de la edición del DVD “Cinq courts métrages d’Alain Resnais”, editado por el Ministerio de Asuntos Exteriores Francés.

negros como sus representantes deportivos, lo que en última instancia deriva en un nuevo tipo de súbdito colonial: el negro-guiñol, cuya misión es entretener a los occidentales blancos [fig.5].

Todo este juego se desarrolla, también igual que en Montaigne, en un entusiasmo creciente por las conexiones cada vez más lejanas, lo que resulta en apuestas cada vez más arriesgadas que sin embargo, al triunfar, se muestran como las más reveladoras. Y ésta es la impresión del espectador con respecto del film: la de un pensamiento en acción, operando a través de una red de ideas interconectadas. En otras palabras, una clara propuesta de traducción audiovisual del ensayo escrito. Los autores siguen deshilando el tema a partir de la tesis de partida, y aceptan llevarla hasta sus últimas consecuencias sin detenerse en los límites oportunos de lo “políticamente correcto”: aceptan ser fieles a las revelaciones del viaje y mostrar el resultado, por polémico que éste sea.

Una extraña pareja: escultura africana e historia (occidental) del arte

A pesar de que el punto de vista de los directores deriva en sus investigaciones hacia una imagen de las contradicciones e injusticias del colonialismo francés, el encargo de *Présence Africaine* consistía en un documental sobre la escultura africana, como un aspecto más dentro de sus intereses generales relacionados con la población venida de este continente. Para contextualizar este encargo, es necesario detenerse a analizar el extraordinario interés que los franceses mostraron por la escultura africana ya desde inicios de siglo.

Descubierta como una revelación paralela por los fauvistas franceses y los expresionistas alemanes, pronto sería la clave de la revolución estética de Picasso, y algo después, Breton y los surrealistas se maravillarán ante los ejemplares más *irracionales*. Esta aproximación exclusivamente objetual al fenómeno se completará pronto con su opuesto, de la mano de una antropología más interesada en el contexto, y a partir de los años veinte ambas corrientes avanzarán en paralelo⁸. En 1915 aparece en Leipzig el primer estudio razonado y consistente sobre el tema, *La escultura negra*, de Carl Einstein⁹, alemán muy vinculado a Francia, y amigo íntimo de los principales artistas de vanguardia. Este apasionado estudio será continuado en 1920 por *La escultura africana*, donde ya acepta, a diferencia del anterior, las contribuciones de la antropología al estudio específicamente artístico. Un tercer texto fundamental, ya escrito en francés, confirmará a Einstein como uno de los máximos exponentes sobre la cuestión: *A propósito de la exposición de la Galerie Pigalle*, de 1930. Siendo el estudio fundamental de la escultura africana cuando en 1950 comenzó el acopio de información, Einstein prefigura muchos aspectos del texto de *Les Statues* y el autor alemán además comparte y anticipa, como veremos, lo esencial de la película. A lo cual se añadirá la lectura ya abiertamente combativa realizada por los surrealistas en contra del arte colonial,

8. R. Sarró i Maluquer, “Objeto y contexto. El estatus de la obra de arte africana”, en: <http://www.enespiral.net/etapa1/ant02/espirls/Probjecte/Artafri.html>

9. Junto con el de Einstein, debe resaltarse el ensayo de Vladimir Markov *El arte de los negros*

que concretaron en su declaración contra la Exposición Colonial Internacional de Vincennes de mayo de 1931¹⁰, titulada explícitamente “*Ne visitez pas l'exposition coloniale*”¹¹.

Como los dos franceses, Einstein presentó un ensayo general sobre arte africano con decenas de reproducciones de obras mezcladas, no clasificadas, simplemente expuestas como formas rotundas y fascinantes a la confrontación con los lectores de su ensayo. Tuvo un enorme éxito. Se dijo que la edición no respetaba la voluntad del autor, entonces en un hospital por heridas de guerra, pero en la reedición posterior la exclusión de catalogaciones permaneció intacta. En cierto modo, la catalogación precisa era imposible, como advierte el alemán: “*Los conocimientos de arte africano son, en conjunto, escasos e imprecisos; aparte de ciertas obras de Benin, no hay nada fechado.*”¹² Pero al contemplar en la película las esculturas filmadas con la libertad y capacidad dramática habitual de Resnais, resulta evidente que toda cartela explicativa, si bien puede ser útil para otros fines, no le falta en absoluto a esta obra, que *explica* su objeto desde una manera mucho más visceral a través de lo cinematográfico; lo hace especialmente en ese sugerente fragmento en el que, silenciada la voz del narrador, se deja a la cámara recorrer, aislar, contraponer, hacer cobrar vida en fin a las esculturas africanas del Musée de l’Homme del Trocadero. Tampoco hacían falta cartelas en las ediciones de *La escultura negra* de 1915 o 1920, porque su objeto tampoco era el de clasificar exactamente esas producciones. Ese era quizá el anhelo futuro, que para su artículo de 1930 estará ciertamente avanzado, pero el objeto de ese primer ensayo fundacional no lo exigía. Lo que reivindica Einstein en su primer libro es, por un lado, la consideración de las esculturas africanas como arte por derecho propio, fuera de toda mirada etnocentrista. Para ello, comienza señalando la importancia que la revelación africana tuvo para el desarrollo de la vanguardia. Según Einstein, la vanguardia, y en especial el Cubismo, entendió que los problemas básicos de la representación del espacio pasaban por concentrarse en una plasmación adecuada de la tridimensionalidad, cuestión que el artista anónimo africano había resuelto desde siempre con naturalidad. El autor ataca tanto los prejuicios que ven en el arte negro producciones primitivas e inferiores como aquéllos que condenan a sus creadores por las mismas razones: “*El juicio hasta hace poco emitido sobre el negro y su arte ha retratado más al enjuiciador que al propio objeto*”¹³, dirá Einstein. Pero hay un segundo objetivo en el escrito. El autor critica el otro tipo de fervor por lo africano que advierte en París: la moda de adquirir esculturas africanas como objetos decorativos, desnaturalizándolas por completo. Einstein defenderá una vez más que “*lo decorativo y ornamental del arte africano son consecuencias secundarias, no su esencia u objeto*”¹⁴ y tratará de dignificar el estatus de esas piezas adquiridas como simpáticos monstruos en las tiendas a través de una concienciación sobre el significado religioso profundo del arte africano. Sólo cinco años

10. La exposición, que duraría seis meses, sería visitada por treinta y cuatro millones de visitantes

11. Texto disponible en el catálogo de la exposición *Les magiciens de la terre* (Centre Georges Pompidou, 1989) y en: http://fr.wikisource.org/wiki/Ne_visitez_pas_l%27exposition_coloniale

12. C. Einstein, *La escultura negra y otros escritos*. Gustavo Gili, 2002, p.31

13. *Ibid*, p.30

14. *Ibid*, p.40

después, en su siguiente escrito titulado *La escultura africana*, un párrafo del autor nos adentra ya plenamente en el mundo de *Les Statues*, anunciando esa secuencia de las nuevas demandas artísticas ajenas por completo a su tradición, como el retrato o los souvenirs de animales de madera: “Las fuerzas creativas de África están considerablemente agotadas. La antigua tradición se desmoronó bajo la colonización y el patrimonio artístico heredado se mezcló con conceptos importados.”¹⁵ Y hallamos un comentario equivalente en su tercer escrito, que también tendrá su eco en el cortometraje: “Los mitos degeneraron con la cristianización y la significación de la obra se desplazó y oscureció.”¹⁶ *Les Statues* aparece veintitrés años después de este tercer escrito, y cinco antes de la novela *Todo se desmorona*, del nigeriano Chinua Achebe, que describe amargamente ese mismo proceso unidireccional de apropiación y desnaturalización producido por la civilización europea en su país. El estreno final en 1965, después de una larga censura, supondrá la confirmación de lo adelantado de la obra, en lo político, artístico, histórico. Argelia ya es independiente, se acerca Mayo del 68, se alzarán manos frágiles que serán cortadas, y todo volverá al orden.

Terminada la ocupación física y en un contexto de globalización, terrorismo e incompreensión entre culturas, donde la colonización política y militar se ha transformado en económica, y donde los países colonizadores tienen graves problemas para aceptar la diferencia cultural en su seno, el también francés Michel Viotte ha presentado un exhaustivo ensayo sobre la recepción occidental del arte de los llamados “primitivos”. Heredero estético y moral de *Les Statues meurent aussi*, el documental, de 2006, se titula *Les Autres hommes*. Muchos planos de esculturas se repiten aquí (ahora en color), los temas reaparecen, los culpables son señalados con nombres y apellidos. Pero hay una diferencia esencial, suficientemente expresiva: *Les Statues* está escrita en presente combativo, *Les Autres hommes* en pasado melancólico, abocada a constatar la pérdida. Entre ambos, el mundo ha cambiado, y las esculturas filmadas por Ghislain Cloquet para Resnais en el Museo del Hombre de Trocadero ahora se han trasladado al Museo de Quai Branly, en un acto de corrección simbólica del anterior concepto erróneo de primitivismo, sancionado institucionalmente por el famoso discurso de inauguración del presidente Chirac en 2006. Quai Branly ha sido nombrado como la calle que lo ubica, por la complejidad de intentar una denominación que no levante susceptibilidades, y a él se han trasladado aquellas obras contemporáneas a nuestro arte realizadas por culturas no occidentales, y sólo permanecen en el Museo del Hombre aquellas realizaciones primitivas por lo exclusivamente cronológico. Lo mismo ha ocurrido en Londres, con el renombramiento y traspaso al edificio del British Museum del anterior Departamento de Etnografía del Museum of Mankind. Finalmente, el proceso se cierra, después de un siglo: como pedía Einstein, las esculturas africanas se muestran hoy en condiciones de igualdad con las occidentales. Un entero replanteamiento, más justo, que sin embargo, como constata el trabajo de Viotte, llega demasiado tarde: ya sólo puede proporcionar a la enciclopedia occidental los restos arqueológicos de sus propias destrucciones. Con todo, una vez más, el objetivo de Viotte irá más lejos de esa simple acta de defunción, e inten-

15. Ibid, p.98

16. Ibid, p.102

tará iluminar el presente desde sus inevitablemente trastornadas culturas protagonistas. La incompreensión cultural pasada, dirá Viotte, está en la raíz de la incompreensión cultural presente, y eso podría aportarnos valiosa información sobre cómo afrontar nuestros traumas actuales.

Utilidad y lecciones de una mirada ensayística sobre la escultura africana

La mayoría de las series y documentales sobre arte existentes nunca exceden el análisis estrictamente formalista (cuando no sólo biográfico), y por tanto, resulta bastante clara la diferencia de intenciones y formato que los separa de lo analizado aquí. Quizá sea éste el sentido exacto de aquella distinción que apuntó Bazin entre documental didáctico y film d'art¹⁷. Yo estoy convencido de que este ensayo puede resultar de enorme interés para la disciplina de la historia del arte: en toda su heterogénea y aplastante libertad formal, desvela aspectos del arte africano inaccesibles a las herramientas tradicionales con que trabajamos en este campo; y su condición de obra realizada en un medio de masas con enorme potencial de distribución no resulta un dato menor, en tanto que puede alcanzar más fácilmente una mayor audiencia, y habla un lenguaje estético más accesible. Y no deberíamos detenernos aquí. Desde el nuevo punto de vista ampliado que han ofrecido a la historia del arte los llamados estudios visuales, este cortometraje podría considerarse un fantástico ejemplo de ensayo de estudios visuales, que cumple muchos de sus requisitos y anhelos, como los apuntados por Anna Guasch¹⁸ o como éste específico de Moxey: “*Los estudios visuales deberían ser lo suficientemente flexibles como para no sólo permitir sino también fomentar y posibilitar el contraste y la comparación imaginativa entre formas de producción de imágenes que antes no tenían ninguna relación*”¹⁹. Pero hay dos datos fundamentales: *Les Statues* lo hace cuarenta años antes del nacimiento de esta rama, y supera una de sus posibles contradicciones, la de analizar cuestiones específicamente visuales a través de un medio completamente distinto, como es el de la escritura. Algunos de los representantes principales de la cultura visual en Europa ya han comenzado a experimentar con este formato, como ponen de manifiesto las obras de Mieke Bal (p. ej., *Becoming Vera*, de 2008), o como puede verse en el libro *Stuff it. The video-essay in the digital age* (2003), editado por Ursula Biemann, donde la mayoría de autores son a la vez críticos y documentaristas, y debería ser posible que este formato reciba una atención creciente por nuestra parte. Los medios los tenemos hace tiempo. Falta una pedagogía de la interdisciplinariedad. El modelo de ensayo fílmico sobre arte planteado por Marker y Resnais hace medio siglo se revela así finalmente como un producto muy avanzado a su tiempo (como ocurrirá más tarde con *Sans Soleil*), del que muchos cineastas aprendieron intuitivamente a partir de los sesenta, y del que a día de hoy pueden aprender aún lecciones valiosísimas las disciplinas implicadas en una visualidad que trascienda el mero formalismo.

17. A. Bazin, “¿Qué es el cine?” Paidós, 2006, p.216

18. A. Guasch, “Los Estudios Visuales. Un estado de la cuestión”, en Revista Estudios Visuales, 1, 2003. Disponible en: <http://estudiosvisuales.net/revista/pdf/num1/guasch.pdf>

19. K. Moxey, “Teoría, práctica y persuasión. Estudios sobre historia del arte”, Serbal, 2004, p.133



Fig.1 – La pintura expresionista de protesta en el film, sin indicación de autor



Fig.2 – La mirada poética y surrealista sobre la escultura africana, sin catalogaciones de autor, fecha o país

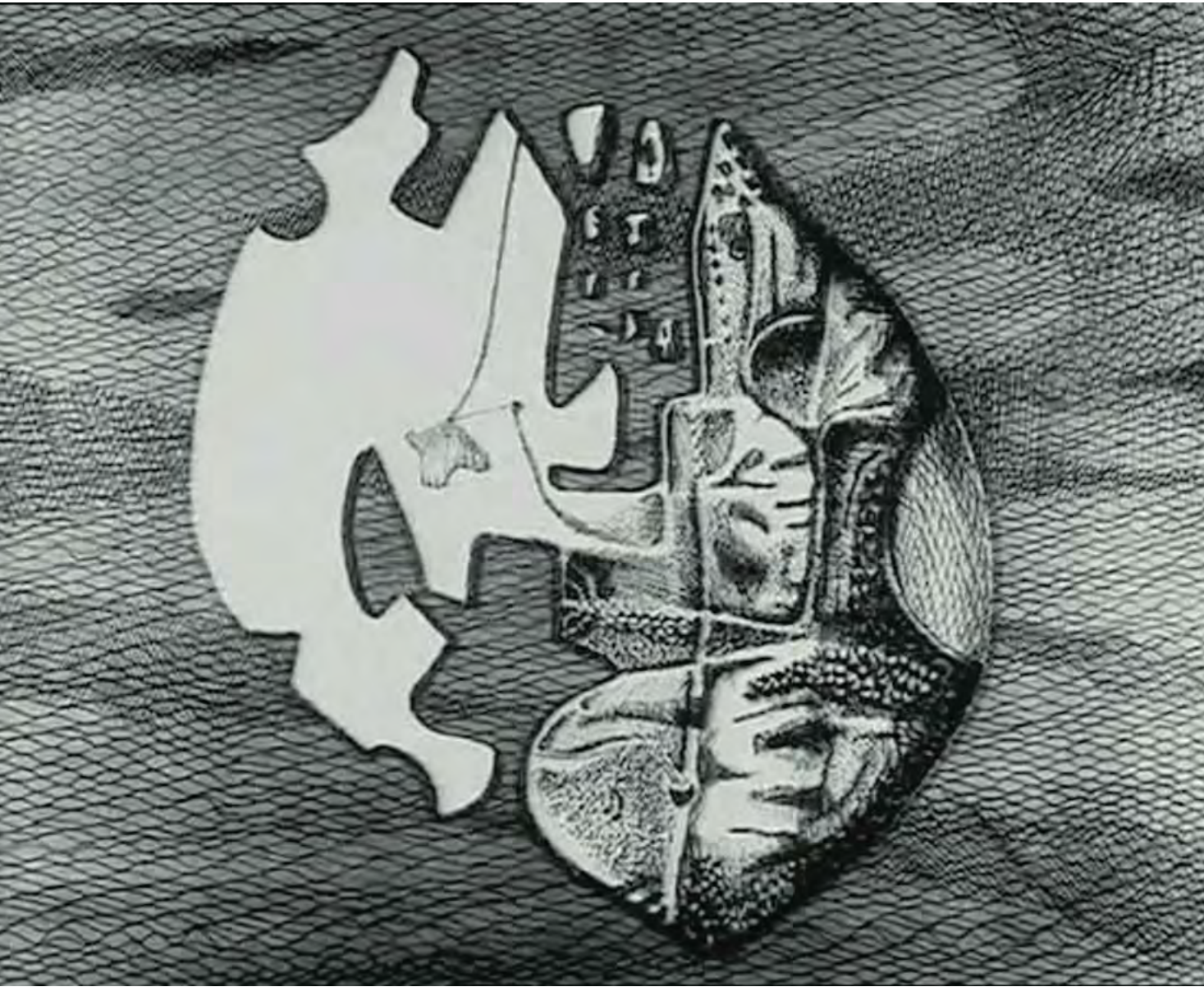


Fig.3 – África como feto : evolución poética del continente, basada en el cine de animación y el mapa surrealista



Fig.4 – El combate en las calles: lo político llega al primer plano al final del ensayo



Fig.5 – Mitterrand ante los «negros-guiñol»: una segunda lectura sobre el material de archivo

El nacimiento de un “estilo singular”: el arte mudéjar como expresión del espíritu romántico y nacionalista del siglo XIX

JOAQUÍN GARCÍA NISTAL
Universidad de León

Resumen: En 1859 José Amador de los Ríos defendía el estilo mudéjar en la arquitectura calificándolo como el más “singular” y “característico” de la nación española. Pero, tras de este hito historiográfico existe un contexto político, social y cultural cuyo estudio permite comprender las claves que hicieron posible la formulación del mismo.

Palabras clave: Mudéjar. Nacionalismo. Romanticismo. Historiografía. Siglo XIX

Abstract: In 1859 José Amador de los Ríos defended the architectonic mudejar style describing it as the most “singular” and “characteristic” in the spanish nation. But, beyond this landmark there is a politic, social and cultural context which study let us to understand the codes that made its formulation possible.

Key words: Mudejar. Nationalism. Romanticism. Historiography. XIX century

¿Cómo se llegó a la consideración de que el arte mudéjar era el más singular y “característico... de la civilización española”, ya desde su primer planteamiento sistemático llevado a cabo por José Amador de los Ríos en 1859?¹. Algunas de las respuestas que permiten esclarecer este interrogante se hallan en la trayectoria del polígrafo baenense, quien en este mismo año continuaba trabajando en su *Historia crítica de la literatura española* para establecer “lo español” en la literatura, y que en su *Sevilla pintoresca* de 1844 anunciaba el siguiente propósito:

“y si las artes [...] contribuyen a caracterizar las naciones y sirven siempre de impulso a la prosperidad y bienandanza de los pueblos ¿cuánta mayor no sería la utilidad, que el estudio filosófico de su historia [...]?”².

1. J. A. de los Ríos, *El estilo mudéjar en arquitectura. Discurso de Excmo. Sr. Don José Amador de los Ríos leído en la Junta Pública de 19 de junio de 1859...*, Madrid, Imprenta de Manuel Tello, 1872 (ed. facs. Valencia, Librerías París-Valencia, 1996), p. 33.

2. J. A. de los Ríos, *Sevilla pintoresca o descripción de sus más célebres monumentos artísticos...*, Sevilla, Francisco Álvarez y C^a, 1844 (ed. facs. Valladolid, Maxtor, 2005), p. 12.

Pero para que este hito historiográfico se convirtiera en una realidad fueron necesarias otras muchas aportaciones y toda una serie de circunstancias que hicieron posible que el "maridaje de la arquitectura cristiana y árabe" alcanzara la consideración de arte "castizo"³. Por eso, la propuesta de de los Ríos sólo se entiende en el contexto del siglo XIX, clave en la cimentación de una mitología nacionalista española a todos los niveles; si bien ésta partió de los esfuerzos que en esta dirección se habían llevado a cabo con mayor o menor éxito en los siglos precedentes, más concretamente durante el Dieciocho⁴. En esta construcción del ente nacional, Historia y Patrimonio estaban llamados a jugar un decisivo papel, pues era conveniente establecer unas marcas identificativas de tipo histórico, lingüístico, religioso y, por supuesto, patrimonial. De hecho, esta "necesidad" de delimitar "lo español" fue la principal tarea asignada a la Real Academia de la Historia (1738) y a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1752) desde su fundación, desde donde tempranamente se buscaron símbolos que hicieran referencia a un pasado ideal mitificado⁵.

No obstante, la situación de España generada durante los primeros años del siglo XIX había impedido una afirmación de las identidades históricas y culturales al ritmo tan frenético que había alcanzado en otras naciones europeas, donde ya hacía su aparición un concepto moderno de Nación. Este retraso fue visto por algunos intelectuales extranjeros y españoles, que declaraban:

*"L'Espagne n'a point cependant d'histoire nationale"*⁶

"no tenemos género peculiar de música [...] ¿no es vergonzoso que tengan una ópera los italianos, los alemanes, los franceses, los ingleses y hasta los rusos, y que nosotros carezcamos de ella?⁷ "por toda Europa circulan publicaciones semejantes a la que emprendemos, y, principalmente, la Francia y la Inglaterra son las que con mejor éxito llevan a cabo obras de tal condición. Los Almacenes Pintorescos, Almacenes universales, Museos de familias,... propagan el gusto y la afición a las bellas artes... Efectivamente es una cosa muy natural que cada pueblo procure conservar los monumentos que le recuerdan la gloria y grandeza de sus padres. Nuestros vecinos nos dan ejemplo de veneración a sus monumentos nacionales, por el amor con que los ensalzan, imprimen sus elogios y los hacen circular por el resto de Europa [...] ¡Y, sin embargo, nuestra España puede envanecerse de monumentos que en nada ceden a los extranjeros!. En qué parte del mundo existe otra Alhambra"⁸.

3. J. A. de los Ríos, *El estilo mudéjar...*, p. 14.

4. Durante la Edad Moderna no existe exactamente un nacionalismo español, pero sí identidades colectivas que supondrán el germen del mismo. Sobre el proceso dirigido hacia la formación de una conciencia nacional española, vid. J. Álvarez Junco, *Mater Dolorosa. La idea de España en el siglo XIX*, Madrid, Taurus, 2005.

5. *Ibidem*, p. 190.

6. Ch. Romey, *Histoire d'Espagne. Depuis les premiers temps jusqu'à nos jours*, I, Paris, Furne et Cie., 1839, prefacio III.

7. S. de Masarnau, "Los dos Figaros", *El Artista*, I, 1835, p. 65.

8. F. J. Parcerisa, F. Pi y Margall y P. Piferrer, *Recuerdos y Bellezas de España. Principado de Cataluña*, Barcelona, Imprenta de Joaquín Verdaguier, 1839, pp. 1-8.

Estos testimonios dan buena cuenta de las carencias, pero también de la toma de conciencia, a la hora de elaborar una "memoria colectiva" en diferentes ámbitos, la cual aparecería de manera particular durante el reinado de Isabel II (1833-1868), que se presentó como un magnífico campo de cultivo gracias a la revolución liberal que tuvo lugar en el terreno económico y social, y que desembocó, especialmente tras la primera guerra carlista (1833-1840), en la implantación de un nuevo modelo de estado nacional unitario y centralizado que venía a paliar la crisis de identidad existente con anterioridad⁹. De acuerdo a este nuevo contexto cultural y político se reelaboró el pasado mediante un verdadero apogeo de Historias generales de España y fue entonces cuando las élites intelectuales y artísticas, ahora impregnadas del ambiente romántico que triunfaba en el resto de Europa, dedicaron sus esfuerzos a creaciones históricas, literarias, pictóricas, musicales, etc., articuladas en torno a la idea de Nación¹⁰.

Fruto inmediato de esta situación fue también el despertar de un interés por preservar y conocer el patrimonio nacional, que ahora interesaba "sobremedida a los investigadores... porque no puede dudarse: un género dado de arquitectura representa una civilización, es su producto, lleva el sello de su carácter, participa de su espíritu"¹¹. Estas declaraciones ponen de manifiesto el convencimiento de la existencia de un *Volksgeist* español, un espíritu del pueblo que también estaba presente en el legado monumental, pues "la fisonomía de las generaciones, que ya no existen, las creencias que las animaron y las tendencias de su civilización respectiva, pueden comprenderse, al fijar la vista en los monumentos"¹².

Esta creciente preocupación por la salvaguarda del patrimonio español tendría como repercusión más significativa y directa la creación, a imitación de las iniciativas llevadas a cabo en algunos países europeos, de la Comisión Central y las Provinciales de Monumentos (1844) y

9. M. Esteban de la Vega, "Las recreaciones del pasado español", en Carlos Doré (ed.), *Liberalismo y Romanticismo en tiempos de Isabel II*, Madrid, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2004, pp. 286-287. Sobre las consecuencias de esta revolución, entre las que cabe reseñar el proceso de desamortización (1836) y la abolición del régimen señorial (1837), vid. A. Morales Moya, "La construcción del Estado-Nación", en Carlos Doré (ed.), *Liberalismo y Romanticismo en tiempos de Isabel II*, Madrid, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2004, pp. 74-76. Sobre la crisis de identidad producida a principios del siglo XIX baste citar algunos acontecimientos como la devastadora Guerra de la Independencia (1808-1813) y la pérdida del imperio americano (1810-1825). Para conocer en profundidad la trascendencia que tuvieron estos acontecimientos en el nacimiento del sentimiento nacional, vid. VV. AA., en (F. García de Cortazar, coord.), *La nación española: Historia y presente*, Madrid, Fundación para el Análisis y Estudios Sociales, 2001, en especial, pp. 98-102 y J. Álvarez Junco, *op. cit.*, en esp., pp. 119-151.

10. De acuerdo con el espíritu romántico, la recreación del pasado favorecía la construcción del presente. M. Esteban de la Vega, *op. cit.*, pp. 285-287. Por ello, la historiografía romántica se definirá por su capacidad para romper la dicotomía radical entre un presente que se historiciza y un pasado que permanece vivo. A. Morales Moya, "Historia de la Historiografía española", en M. Artola (coord.), *Enciclopedia de Historia de España*, Madrid, Alianza, 1993, pp. 583-684. El Romanticismo se sintió heredero del pasado histórico y consideró los períodos anteriores como básicos de su herencia, por eso el historicismo romántico intentó reconstruir la historia rescatando momentos gloriosos. J. Hernando Carrasco, *El pensamiento romántico y el arte en España*, Madrid, Cátedra, 1995, en esp. pp. 111-115.

11. J. Caveda, *Ensayo Histórico sobre los diversos géneros de arquitectura empleados en España desde la dominación romana hasta nuestros días*, Madrid, Imprenta de Santiago Saunague, 1848, p. VII.

12. J. A. de los Ríos, *Sevilla pintoresca...*, p. 12.

el inicio de labores arqueológicas. No obstante, para llegar a estas actuaciones fue necesaria una labor previa de concienciación que se materializó con la fundación de diferentes empresas culturales como el Ateneo de Madrid (1835) y el Liceo Artístico y Literario (1837), y con la edición de revistas y semanarios en los que hacían aparición varios artículos que manifestaban la preocupante degradación y abandono de algunos edificios españoles¹³.

El Artista (1835-1836), *Semanario Pintoresco Español* (1836-1857), *Observatorio Pintoresco* (1837), *No Me Olvides* (1837-1838), *El Liceo Artístico y Literario* (1838), *El Panorama* (1838-1841), *La Alhambra* (1839-1843) y *El Siglo Pintoresco* (1845), son sólo algunas de las publicaciones periódicas más representativas que sirvieron de eficaz plataforma, no solo para denunciar la situación por la que atravesaba el patrimonio monumental español, sino también para su conocimiento y estudio, en el que supondría uno de los primeros pasos hacia la construcción de una Historia del arte nacional. Para acometer esta tarea también fue determinante la aparición de una literatura de viajes que planteaba unas relaciones entre geografía, historia y arte ya anunciadas por el pintoresquismo del siglo XVIII en obras como las de Gaspar Melchor de Jovellanos, Antonio Ponz o Isidoro Bosarte¹⁴. De este modo, obras como la monumental colección *Recuerdos y Bellezas de España* (1839-1865) -en la que participaron algunos de los más destacados intelectuales del momento como Pablo Piferrer, José María Quadrado, Pi y Margall y Pedro de Madrazo-, *Sevilla pintoresca* (1844)¹⁵, *Toledo pintoresca* (1845)¹⁶ o el *Álbum artístico de Toledo* (1848)¹⁷, sirvieron para que eruditos, literatos y grabadores dieran a conocer los principales monumentos del país, animados siempre por un espíritu pintoresco, aventurero y curioso.

Junto a textos positivistas más sistemáticos como el *Ensayo Histórico sobre los diversos géneros de arquitectura empleados en España...* realizado en 1848 por José Caveda¹⁸, estas publicaciones no harían sino lo que ya anunciara Antonio Zabaleta en su artículo "Arquitectura" de 1837, después de valorar las relevantes aportaciones de Winckelmann y Seroux d'Agincourt¹⁹:

13. Entre los más tempranos, citamos el artículo de V. Carderera, "Sobre la conservación de monumentos de artes", *El Artista*, vol. 2, 1835, pp. 217-218; y otros títulos como los conocidos de J. M. Quadrado, "Del vandalismo en arquitectura", *Semanario Pintoresco Español*, 47, 1851, pp. 375-376, 378-379 y 385-387.

14. A. Ponz, *Viage de España, o Cartas en que se da noticia de las cosas más apreciables y dignas de saberse...*, Madrid, Ibarra impresor, 1772-1794 (18 vols.); I. Bosarte, *Viage artístico á varios pueblos de España, con el juicio de las obras de las tres nobles artes que en ellos existen épocas a que pertenecen...*, Madrid, Imprenta Real, 1804.

15. J. A. de los Ríos, *Sevilla pintoresca...*

16. J. A. de los Ríos, *Toledo pintoresca o descripción de sus más célebres monumentos*, Madrid, Imprenta de Ignacio Boix, 1845.

17. M. de Assas y Ereño, *Álbum artístico de Toledo*, Madrid, Doroteo Bachiller, 1847.

18. J. Caveda, *op. cit.*

19. A. Zabaleta, "Arquitectura", *No me Olvides*, 11, 1837, pp. 5-7 y 12, 1837, pp. 1-3.

“solo ha quedado a cada país el cargo de hacer la suya [historia de la arquitectura] en particular, o por mejor decir, de ilustrar los monumentos que posea, y compararlos con otros de la misma época en los demás países”²⁰.

Lo que caracterizó a estos escritos, bien de manos de los conservadores, bien de los progresistas, fue, por tanto, la construcción de una Historia de la arquitectura sustentada sobre los cimientos de un marcado nacionalismo y una patente combinación de la concepción erudita y el interés por la Historia con el discurso narrativo y literario, de manera que el pasado monumental fue analizado bajo la interpretación de fuentes, pero también aureolado por la leyenda, el pintoresquismo y la emotividad²¹. Otro rasgo común se presentó en la continua identificación del espíritu nacional con la arquitectura del medioevo²², hecho en el que, sin duda, tuvieron especial influencia los textos de Victor Hugo, desde los que estimuló el interés por la tradición y el período medieval, del que los románticos se sintieron particularmente herederos.

Nada más adecuado para construir esa ansiada identidad colectiva, puesto que la Edad Media española estaba llena de algunos de los hechos históricos más relevantes, entre los que destacó la Reconquista. Batallas como la de Covadonga y Clavijo, la conquista de Granada o héroes como el Cid, pasarán en este momento a ser algunos de los ejes básicos en la construcción de la historia nacional²³. Con ello, cristianismo, monarquía o “limpieza de sangre” comenzarán de manera temprana a ser asociados, especialmente por los nacional-católicos, con “lo español” y el reinado de los Reyes Católicos se elevará como una época dorada dentro de nuestra historia. En arquitectura, el románico, el gótico o el estilo isabelino pasaron a ser la mejor expresión de aquella civilización y carácter nacional²⁴, y estas mismas razones impulsaron a muchos pintores a utilizar, dentro de una emergente “pintura de historia”, títulos como “Don Pelayo en Covadonga”, con el que Luís Madrazo consiguió la medalla de primera clase en la primera Exposición Nacional de 1856.

Aunque fueron numerosos los españoles que insistieron en el catolicismo y la lucha contra el pueblo musulmán como constante en esa construcción de la identidad colectiva, en Europa, más particularmente en Francia e Inglaterra, se iba imponiendo una imagen orientalista para nuestro

20. *Ibidem*, 11, p. 5. El encorchetado es nuestro.

21. *Vid.* VV. AA., *op. cit.*, pp. 110-113. Aunque se hace visible un creciente método científico y una preocupación por probar documentalmente los hechos históricos y artísticos, éstos coexisten con una fuerte dimensión literaria.

22. A este respecto, *vid.* J. Arrechea Miguel, *Arquitectura y Romanticismo. El pensamiento arquitectónico en la España del siglo XIX*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 1989, p. 55. Ese tipo de literatura reivindicaba la tradición medieval española y marginaba a la vez la aún poderosa fuerza del pensamiento clasicista. *Ibidem*, pp. 63-64.

23. A este respecto, *vid.* J. Álvarez Junco, *op. cit.*, pp. 71-72.

24. Los denominados estudios deterministas espiritualistas, que habían ordenado las formas artísticas en estilos según su grado de religiosidad, convertirían al gótico en arquetipo de arte nacional y negarían la categoría artística a las creaciones musulmanas por ser fruto de una falsa religión. *Cfr.* J. Hernando Carrasco, *op. cit.*, pp. 143-146. En esta corriente que aseguraba que el arte gótico había sido el estilo medieval insuperable, mencionamos, entre otros, a R. Mitjana, quien calificaba a la arquitectura musulmana de “parásita”. R. Mitjana de las Doblas, “Estudios históricos sobre las Bellas Artes en la Edad Media: Arquitectura siglos XIII-XIV”, *Siglo Pintoresco*, 1, 1845, pp. 163-168 y 193-202.

país. Para los europeos España conservaba “una estructura oriental”²⁵, y pronto fue etiquetada como expresión del “exotismo” europeo, lo que también implicaba una asociación con la decadencia que tanto se ajustaba a los gustos del momento. Se explica así que, en los intentos paralelos por construir una música nacional, la zarzuela no llegara a superar las fronteras españolas y en cambio se impusiese la obra de quienes como Falla, Albéniz, Granados o Turina incorporaban temas “morisco-andalucistas”, que eran justamente los que el mercado internacional identificaba como “lo español”²⁶.

Los tempranos textos y libros de viajes de Lord Byron, Alexander Laborde, Thomas Bourke y George Power²⁷, primero; y más tarde otros como los de Théophile Gautier, Prosper Mérimée, el barón J. Taylor, William H. Prescott y Girault de Prangey²⁸, y novelas como *El último abencerraje* del Vizconde de Chateaubriand (1826) o *Cuentos de la Alhambra* de Washington Irving (1832), refrendaron ese entusiasmo internacional por lo exótico, que se alimentó gracias a la obra de pintores e iluminadores como Gustavo Doré, Andrian Dauzats, Pharamond Blanchard y David Roberts²⁹.

Esa visión internacional no sólo se desarrollaría fuera de nuestras fronteras. Alentados por los anteriores, pintores como Genaro Pérez Villaamil y autores como J. Parcerisa, quien declaraba que tras la lectura del *último abencerraje* de Chateaubriand quedó tan prendado de “la descripción de la Alhambra, que hizo renacer mi inclinación primera y engendró en mi más vivo deseo de visitar aquel monumento”³⁰, mostrarán el creciente entusiasmo y fascinación que la cultura hispanomusulmana despertaba ahora entre los románticos españoles, y que también sería cultivada por otros que, tras su exilio, regresaron a España y alcanzaron éxito hacia mediados de la década de los treinta, como Martínez de la Rosa con su drama *Abén Humeya* (1830) o el Duque de Rivas con su *Moro expósito* (1834)³¹.

25. A. Galán Sánchez, *Una visión de la “decadencia española: la historiografía anglosajona sobre mudéjares y moriscos (siglos XVIII-XIX)*, Málaga, Diputación Provincial, 1991, p. 55.

26. J. Álvarez Junco, *op. cit.*, p. 264.

27. A. Laborde, *Voyage Pittoresque et Historique de l’Espagne*, Paris, 1806-1820; Th. Bourke, *A concise history of the Moors in Spain, from their invasion of that Kingdom to their final expulsion from it*, London, 1811; G. Power, *The History of the Empire of the Musulmans in Spain and Portugal from the First Invasion of the Moors to their Ultimate Expulsion from the Peninsula*, London, 1815.

28. Th. Gautier, *Voyage en Espagne*, Paris, 1843-1845; P. Mérimée, *Correspondance Générale*, établie par M. Parturier, Paris, Le Divan, 1961; J. Taylor, *Voyage pittoresque en Espagne...*, Paris, 1826-1837; W. H. Prescott, *The History of the Reign of Ferdinand and Isabella, The Catholic King of Spain*, London, Richard Bentley, 1838; J. Ph. Girault de Prangey, *Essai sur l’architecture des arabes et de mores en Espagne, en Sicile et en Barbarie*, Paris, A. Hauser, 1841.

29. Cfr. J. E. García Melero, *Arte español de la Ilustración y del siglo XIX. En torno a la imagen del pasado*, Madrid, Encuentro, 1998, p. 211.

30. Cfr. R. Carnicer Blanco, *Vida y obra de Pablo Piferrer*, Madrid, C.S.I.C., 1963, p.158.

31. Sobre la incorporación y triunfo de esta imagen orientalista como signo distintivo de lo español, *vid.* J. Álvarez Junco, *op. cit.*, pp. 246-256.

Junto a las anteriores, circunstancias como el proceso desamortizador y la caída del conservadurismo y del carlismo también contribuyeron a poner en tela de juicio la anterior imagen española asociada al catolicismo. Por otra parte, y, como era lógico, la heterogeneidad y diversidad de la sociedad y política del período isabelino se trasladaría a las interpretaciones de nuestro pasado, por lo que no había lugar a la construcción de una historia y unos símbolos nacionales únicos y homogéneos, sino a una larga lista de recreaciones históricas y artísticas³². No es extraño entonces encontrarnos con una extensa nómina de imágenes identificativas, entre las que pronto surgiría el arte mudéjar como resultado del estudio y clasificación del arte hispanomusulmán.

Entre tanto, los autores nacionales no escondieron el descontento de no haber sido ellos quienes hubieran mostrado al mundo las maravillas que el pueblo árabe había dejado en nuestro suelo. A este respecto, Amador de los Ríos argumentaba que la

“aversión sistemática que se experimentaba... impidió [...] que se pensara en examinar el arte árabe [...], esta aversión sistemática nos ha arrebatado la gloria de ofrecer a la Europa moderna un cuadro completo de las artes de aquel pueblo, en donde cuando el mundo entero yacía en la más profunda ignorancia, brillaba con todo su esplendor la antorcha del saber humano”³³.

El mismo año de 1845 también Enríquez Ferrer, quien en 1859 ingresaría en la Real Academia de San Fernando con el discurso *Originalidad de la arquitectura árabe*, aseguraba que

“por desgracia, este género de arquitectura ha sido juzgado con demasiada ligereza por hombres inteligentes... y sería el extremo de la injusticia y hacer agravio sumo a los árabes, a quienes debemos inmensos adelantamientos en las artes y las ciencias”³⁴.

Entre los primeros intentos por recuperar el legado de una cultura peninsular no cristiana se encuentra la *Historia de la dominación de los árabes en España* (1820-1821) de José Antonio Conde³⁵, al que se sumarían otras atrevidas posturas como las de Manuel de Assas y Ereño, quien reivindicó situar el genio hispánico en la arquitectura andalusí³⁶. También Amador de los Ríos encontraría en ésta una singularidad propia de nuestra nación:

32. M. Esteban de la Vega, *op. cit.*, pp. 294-298.

33. J. A. de los Ríos, *Toledo pintoresca...*, p. 216.

34. F. Enríquez Ferrer, “Continúa el discurso acerca de la historia é importancia de la arquitectura: Árabes”, *El Español*, 17, 1845, p. 2.

35. J. A. Conde y García, *Historia de la dominación de los árabes en España, sacada de varios manuscritos y memorias arábicas*, Madrid, Imprenta que fue de García, 1820.

36. Cfr. I. Henares Cuéllar y J. A. Calatrava, *Romanticismo y Teoría del Arte en España*, Madrid, Cátedra, 1982, p. 36. Manuel de Assas afirmaba que “la pasión a las antigüedades de los siglos medios se ha desarrollado en Alemania, en Inglaterra y en Francia hasta un extremos que parece increíble. Y nosotros, los españoles, que poseemos en esta

“al lado de las catedrales góticas han brillado los templos y edificios del renacimiento, mereciendo singular aprecio otro género de arquitectura cuyos monumentos son en Europa casi peculiares a nuestra España. A saber: los de la arquitectura de los árabes”³⁷.

Esta consideración de la cultura y las artes hispanomusulmanas como identificativas de la nación española sería determinante, ya que, aunque los estudios denominados deterministas espiritualistas convirtieron al gótico en arquetipo de arte nacional y negaron la categoría artística a las creaciones hispanomusulmanas por ser fruto de una religión falsa, estas últimas irán incorporándose a ese carácter genuino español gracias a la imagen exótica mencionada anteriormente y a la visión integradora que se estaba gestando dentro de la historiografía española de la década de los cuarenta.

Restaba ahora iniciar un estudio de la arquitectura musulmana en nuestro país, que, si bien había sido parcialmente analizada, “ni todos sus edificios son hoy bastante conocidos, ni se han clasificado hasta ahora convenientemente”³⁸. Comenzó entonces una sistematización marcada por el modelo winckelmanniano y un “método comparado” en el que se mostraba el gusto por la diversidad y el eclecticismo que el romanticismo había introducido y que pronto expresaría en la arquitectura de su propio tiempo³⁹. No resulta extraño que, junto a la enunciación de términos mixtos para la historia de la arquitectura en los que se materializaba una deseada conciliación de las tradiciones occidentales y orientales como “romano-bizantino” o “latino-bizantino”, en la que participó el propio de los Ríos⁴⁰, nos encontremos con otros aplicados en esa categorización de la arquitectura musulmana en territorio hispano.

En este proceso, se aplicó el término mozárabe, germen de lo que a la postre sería el estilo mudéjar, para definir una etapa final del arte musulmán en la Península Ibérica. Si Caveda la tachó de “decadente”⁴¹ o de ser fruto de la corrupción que propició su mixtura con el arte cristiano⁴², José Amador de los Ríos, que también la intituló como “morisca”, consideraba en 1845 que no era sino una mera imitación de la arquitectura árabe por parte de los cristianos⁴³. Ciertamente, a pesar de

parte los mayores tesoros de Europa en una mezquita de Córdoba, un Alcázar de Sevilla, una Alhambra asombro de los extranjeros y otros mil monumentos árabes envidiados de las naciones más ilustradas; nosotros [...] ¿podríamos permanecer impasibles, sin desear a lo menos oír hablar de los monumentos y costumbre de aquellos incomprendibles tiempos?”, M. de Assas y Ereño, “Edad Media”, *No me olvides*, 1, 1837, p. 4.

37. J. A. de los Ríos, *Toledo pintoresca...*, p. 215.

38. J. Caveda, *op. cit.*, pp. 195-196.

39. Cfr. J. Arrechea Miguel, *op. cit.*, p. 77.

40. Vid. N. Panadero Peropadre, “La definición del estilo románico en la historiografía española del romanticismo”, *Anales de Historia del Arte*, 7, 1997, pp. 245-256.

41. J. Caveda, *op. cit.*, pp. 203 y 247.

42. *Ibidem*, p. 203.

43. J. A. de los Ríos, *Toledo pintoresca...*, pp. 226.

su gusto por el eclecticismo y de su condición de liberal moderado, o, como él mismo se autodefine en algunos de sus textos, "imparcial", de los Ríos se mostró en muchas ocasiones poco favorable a aplicar un componente no cristiano a la idea nacional, como dan buena cuenta varios de sus comentarios en los *Estudios históricos, políticos y literarios sobre los judíos en España* (1848)⁴⁴.

Teniendo en cuenta estos precedentes, ¿cómo unos años más tarde encontró en el "maridaje" entre Oriente y Occidente el arte más característico de nuestra nación?

Debemos tener en cuenta algunos hechos anteriores a 1859 que pudieron despertar un mayor interés integrador en el escritor de Baena, como el acaecido en 1854, durante el bienio progresista y dentro del debate del nuevo proyecto constitucional, en el que se planteó por primera vez la posibilidad de establecer la tolerancia religiosa en España. Aunque la propuesta fue desestimada, este acontecimiento pone de manifiesto la mentalidad liberal de mediados del siglo XIX, que ya ponía en duda al catolicismo como rasgo permanente de la identidad española y comenzaba a situar una época dorada en períodos en los que convivieron las tres culturas religiosas⁴⁵.

Lo cierto es que de los Ríos, en su discurso de 1859, experimentará un cambio sustancial con respecto a sus estudios anteriores, ya que desde entonces insistirá en que los mudéjares⁴⁶, como los hebreos, en medio de la sociedad cristiana, ejercerán "no poca influencia en el desarrollo de la civilización española"⁴⁷. Aún así, el éxito de de los Ríos al enunciar el estilo mudéjar para la arquitectura se cimentó bajo la conciliación de esta postura de integración y tolerancia, de tanta actualidad entonces, con la postura más conservadora que seguía encontrando en la Reconquista la esencia del ente nacional.

Así lo expresó cuando, dirigiéndose a los académicos, pronunció:

"fijándome por breves momentos en la grande Era de la reconquista, período largo y glorioso, en que nace, se desarrolla y llega á colmada granazon el carácter nacional, ose señalaros entre todas las manifestaciones del arte cristiano cierto linaje de arquitectura... Hablo de aquel estilo que... comienza hoy á ser designado... con nombre de *mudejar*"⁴⁸.

44. J. A. de los Ríos, *Estudios históricos, políticos y literarios sobre los judíos en España*, Madrid, impr. de M. Díaz y comp., 1848.

45. Idea que ya fue expresada en A. de Castro y Rossi, *Historia de los judíos en España*, Cádiz, Imprenta de la Revista Médica, 1847.

46. Rectificaba entonces el término mozárabe empleado en su Toledo pintoresca argumentando que "nuevos estudios, exámen más detenido... y muy provechosas consultas con los más entendidos arqueólogos de nuestra patria, me han movido á rectificar aquella clasificación, dando á dicho estilo arquitectónico el nombre de *mudejar*", J. A. de los Ríos, *El estilo mudéjar...*, pp. 3 y 4.

47. *Ibidem*, p. 6.

48. *Ibidem*, p. 3.

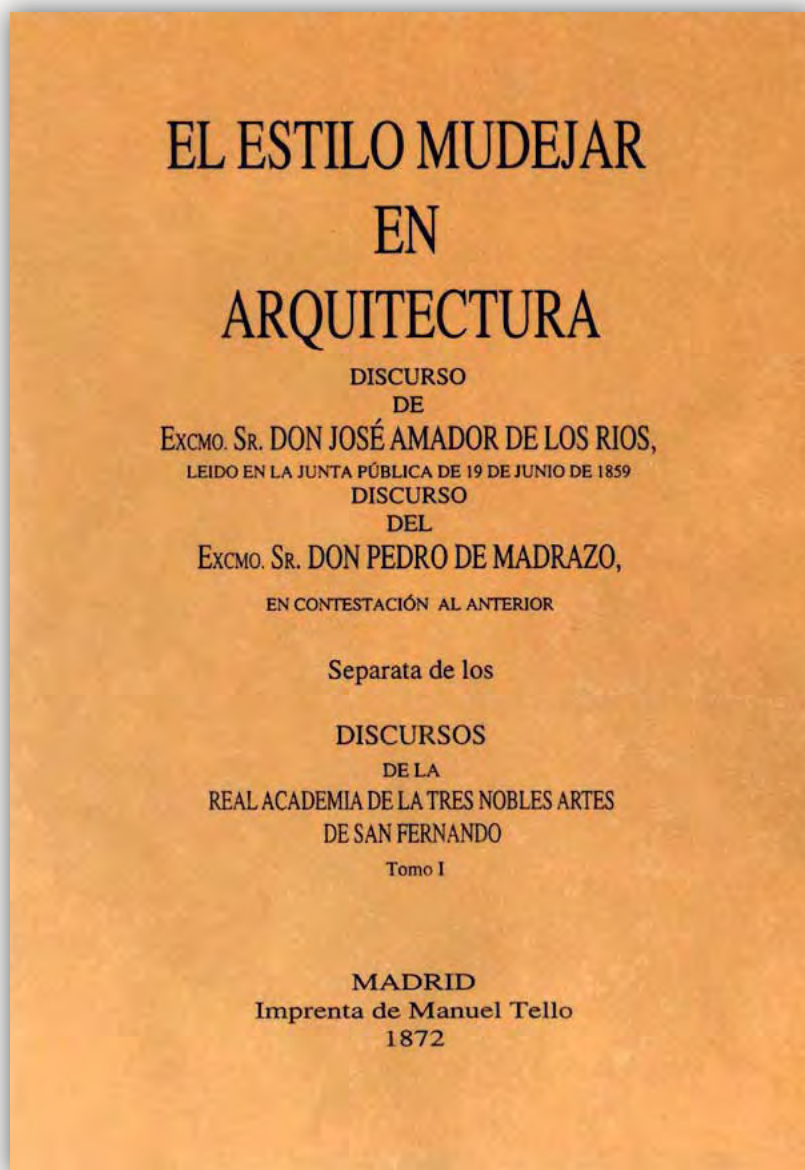


Fig. 1. de los Ríos, J. A., *El estilo mudéjar en arquitectura. Discurso de Excmo. Sr. Don José Amador de los Ríos leído en la Junta Pública de 19 de junio de 1859...*, Madrid, Imprenta de Manuel Tello, 1872
(ed. facs. Valencia, Librerías París-Valencia, 1996)

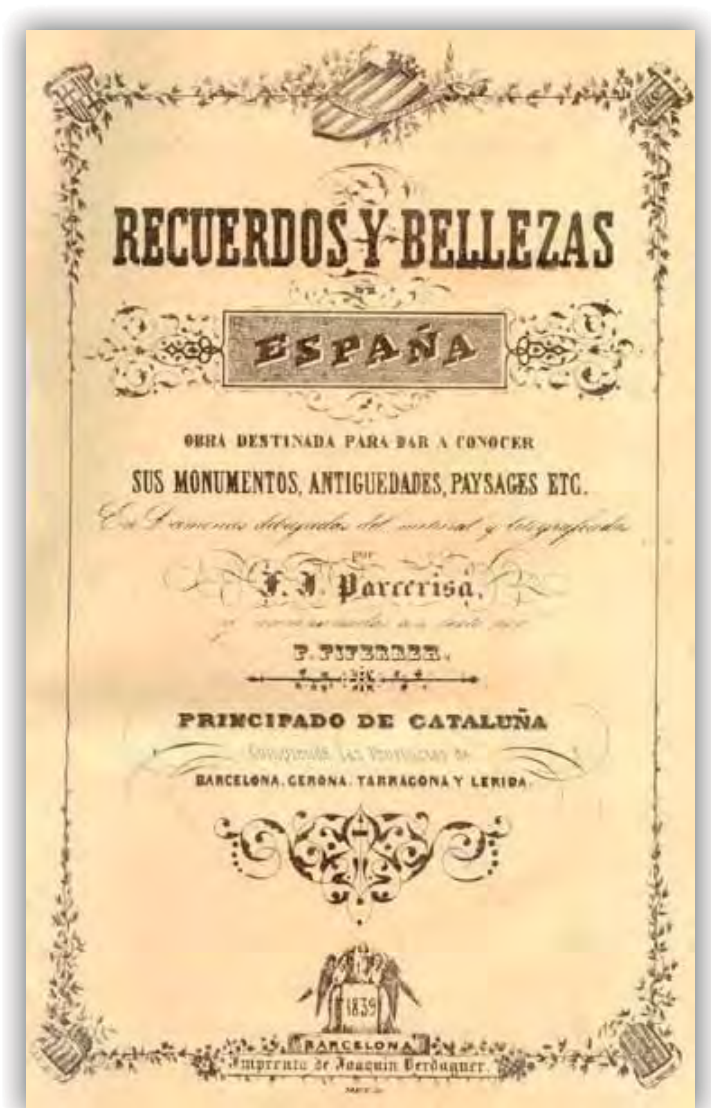


Fig. 2. Parcerisa, F. J.; Pi y Margall, F. y Piferrer, P., *Recuerdos y Bellezas de España. Principado de Cataluña*, Barcelona, Imprenta de Joaquín Verdagué, 1839



Fig. 3. Portada del *Semanario Pintoresco Español*, tomo II, nº 40, 1 de enero de 1837



Fig. 4. de los Ríos, J. A., *Toledo pintoresca o descripción de sus más célebres monumentos*, Madrid, Imprenta de Ignacio Boix, 1845



Fig. 5. Girault de Prangey, J. Ph., *Essai sur l'architecture des arabes et de mores en Espagne, en Sicile et en Barbarie*, Paris, A. Hauser, 1841



Fig. 6. Grabado de G. Pérez Villamil en *Cuadrado J. M., Recuerdos y Bellezas de España. Castilla la Nueva*, Madrid, 1853, tomo II, p. 412.

La metáfora como generadora de una identidad “alternativa” en el arte y la poesía del 27

JAVIER GARCÍA-LUENGO MANCHADO
Universidad de Salamanca

Resumen: Esta comunicación pretende relacionar la poesía y la pintura de algunos de los creadores del conocido como Grupo del 27. Podremos comprobar cómo los autores que aquí refiero no solo compartieron una estética o unas formas comunes, sino también determinados repertorios iconográficos donde figuras como el marinero o el ángel se convirtieron en auténticas metáforas de evidentes connotaciones homoeróticas que de manera consciente o inconsciente, marcarían una identidad distinta frente al resto de la sociedad, precisamente en un periodo de grandes cambios socioculturales donde todos los jóvenes del 27 y su arte van a estar profundamente implicados.

Palabras clave: Generación del 27. Marinero. Ángel. Poesía. Homosexualidad.

Abstract: *This lecture analyzes the relationship between the paint and poetry of some artist of the Generación del 27. The authors that study this article shared similar aesthetic and iconographic topics. In this sense images like the sailor and the angel toward arrived a homosexuality metaphor. These metaphors were transformed in symbols of a different identity in the rest of the society, in a moment very important of historic and social changes.*

Keywords: *Generación del 27. Sailor. Angel. Poetry. Homosexuality.*

Cuando hablamos de la Generación del 27 ya no lo hacemos para referirnos exclusivamente a un determinado grupo de poetas, sino que, como ha venido demostrando la historiografía más reciente, el Veintisiete designa más bien un momento determinado, la actitud de un grupo de jóvenes creadores que procedentes de diferentes ámbitos artísticos, anhelaban una renovación estética, política y social. Sin embargo, dicha renovación, asumida y expresada a partir de lo que se conoció como el arte nuevo, no sería incompatible con el pasado, con la tradición, hallándose en muchos casos en aquélla los cimientos para la modernidad. Así pues, en el Veintisiete quedan englobados no solo poetas, sino también pintores, escultores, músicos e intelectuales que comparte estas similares ideas e inquietudes¹.

1. VV.AA., “El universo creador del 27: literatura, pintura, música y cine”, Málaga, Congreso de Literatura Española Contemporánea, 1996; VV.AA., “Generación del 27: artistas de Penguerra”, Sevilla, Caja de San Fernando y Jerez, 1997; VV.AA., “La Música en la Generación del 27: homenaje a Lorca, 1915-1939”, Madrid, Ministerio de Cultura, 1989; J. García-Luengo, “Pintura y poesía: documentos de la Generación del 27 para el estudio de la Historia del

No obstante, la pluralidad de los componentes de este Grupo, hace que las tendencias estéticas en él desarrolladas se caractericen esencialmente por la heterogeneidad, aunque, obviamente, entre ellos encontremos importantes nexos artísticos e ideológicos que darán cohesión y articularán un discurso que permite hablar de unidad dentro de la diversidad. En primer lugar buena parte de estos creadores iniciaron su carrera de la mano de lo que se ha conocido como *retorno al orden*, entendiéndose éste como sinónimo de arte nuevo² –léase neocubismo o neoclasicismo en pintura, neopopularismo en poesía o neoclasicismo en música-. Junto a ello, fue el surrealismo la vanguardia que más arraigó en nuestro país, siendo los artistas y escritores del Veintisiete los encargados, por así decirlo, de desarrollar de una manera absolutamente personal estos cánones en casi todas las disciplinas artísticas³.

Precisamente, por lo que a nosotros nos interesa, la propia idiosincrasia del surrealismo permitirá a los creadores de este momento plasmar una serie de imágenes y temas hasta ahora poco usuales en la historia del arte, siendo el juego simbólico y ambiguo de la metáfora el recurso del que se valdrán en muchos casos para dar rienda a los lados más oscuros de su propia intimidad y también, por qué no, de su propia identidad.

Como digo, la metáfora constituirá algo así como la piedra angular de la sintaxis surrealista, un surrealismo que en el caso español, como de alguna manera también en el francés, paulatinamente se alejará de los estrictos parámetros dictados por Breton y sus acólitos en 1924, esencialmente del automatismo, para hacer un arte que desde la "inconsciencia" se justificara la consciencia. El mundo de los sueños, los anhelos o las imágenes más trasgresoras respecto a los poderes políticos, sociales o morales van a aflorar por doquier como sinónimo del inconformismo que caracteriza a todos estos jóvenes. Y es aquí donde hace acto de presencia la sexualidad y la sensualidad del artista de una manera casi excepcional hasta entonces en la historia del arte en España.

En efecto, bajo la máscara del surrealismo se podrían "justificar" una serie de imágenes claras para algunos, oscuras y enigmáticas para la gran mayoría, entrando aquí en juego elementos tan dispares como la recreación de determinadas fantasías sexuales, la perversión y, en definitiva, el desarrollo de un discurso subversivo fuera de toda moral. Las obras de los últimos veinte y la década de los treinta de autores como Buñuel, Dalí o Luis Fernández son buenos ejemplos de lo dicho. En este contexto adquieren singular valor determinadas imágenes homoéroticas, ejemplos que por su trascendencia pondrán las bases de lo que sería esa identidad alternativa respecto a la sociedad biempensante de la época.

Arte", en Lozano Bartolozzi (ed.) Simposio: Archivos y Fondos documentales para el arte contemporáneo, Universidad de Extremadura, Cáceres, 2009, pp. 172-173; A. Soria Olmedo, "La Generación del 27 ¿Aquel momento es ya una leyenda?", Madrid, Residencia de Estudiantes, CISC, 2010.

2. Sobre la introducción de la vanguardia en España y su relación con el retorno al orden ver: E. Carmona Mato, "El "arte nuevo" y los "nuevos realismos" en España, 1911-1936"; en Ángeles Santos. Un mundo insólito en Valladolid, Madrid, Patio Herreriano, Residencia de Estudiantes, 2003, pp. 90 y ss.

3. P. Hernández Pérez, "La orientación surrealista en la Generación del 27", Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 1987

Tal y como ha referido García-Posadas, las referencias homoeróticas de las obras de algunos veintisetistas, y por ende en el surrealismo español, va por delante respecto al caso francés: *Esta subversión del surrealismo español es completamente original y no se halla en los surrealistas franceses, mucho más conservadores en la materia y predominantemente homófobos*⁴.

A partir de algunas investigaciones centradas en el estudio del arte del Veintisiete en general y de Gregorio Prieto -uno de sus pintores más destacados- en particular, quiero apuntar sucintamente, dado el problema de extensión, el interesante testimonio de la manejo de una serie de imágenes a modo de metáfora, cuyos usos y significados fueron compartidos por el citado pintor y dos de los poetas más importantes de este momento, Luis Cernuda y Federico García Lorca. Pintor y escritores que no solo participarán de parecidas inquietudes, sino también de una gran amistad, rasgo este también distintivo del Grupo del 27.

Gregorio Prieto y García Lorca se conocieron en 1924, aunque, tal y como narró el propio pintor en varias ocasiones, tuvieron un primer encuentro fugaz en una de las tertulias organizadas por Díez Canedo, momento en que a Prieto le impactaron *aquellos ojos tristes, profundos, inteligentes, apasionados* de Lorca⁵. Fue poco tiempo después, en el mes de abril de ese mismo año, cuando durante una muestra del artista manchego en el Palacio de Bibliotecas y Museos de Madrid, ambos jóvenes pudieron hablar detenidamente y, tras varias visitas por parte del pintor a la Residencia de Estudiantes, se consolidó una amistad duradera hasta la trágica muerte del poeta en 1936. Tras su pérdida, la admiración de Prieto por el poeta se transformó en auténtica mitomanía, dedicando a la memoria del granadino múltiples retratos y libros.

Más frío fue el primer contacto de Prieto con Luis Cernuda, quienes coincidieron por vez primera en una reunión en casa Concha de Albornoz en 1925, tras la tertulia, conociendo el poeta Sevillano la inminente partida de Prieto a París, le rogó a éste saludase de su parte a M. Altolaguirre que por entonces vivía en la Ciudad del Sena. No sería hasta 1938 cuando se iniciase una verdadera amistad entre ambos creadores que por entonces vivían en Inglaterra. En 1945 y casi durante un par de años el poeta se instaló en la casa de Prieto, sita en *Hyde Park Gate*, en calidad de *paying guest*, estrechándose aun más esos lazos de compañerismo hasta que en 1947 el sevillano marchase a tierras americanas.

Qué duda cabe que estos nexos de unión no hacían sino alimentar aun más el universo estético común de todo el Veintisiete. Evidentemente en la producción artística de estos tres personajes la homoerótica acampa por doquier, por otra parte, el sentimiento de amor insatisfecho o el sentimiento trágico del amor, la lucha entre la realidad y el deseo, está muy presente en aquellas poesías o pinturas donde más peso específico tienen estos sentimientos homosexuales, como pueden ser los *Placeres Prohibidos* en el caso de Cernuda o los *Sonetos del Amor oscuro* en el de

4. M. García-Posada, "Acelerado sueño: memoria de los poetas del 27", Madrid, Espasa-Calpe, 1999, p. 195 y ss.; el tema de la homosexualidad en el entorno del Veintisiete también se pudo seguir en pp.75-86.

5. G. Prieto, "Lorca en Color", Madrid, Editora Nacional, 1969; "Lorca y su mundo angélico". Madrid Organización Sala Editorial, 1972; "Lorca y la Generación del 27", Madrid, Biblioteca Nueva, 1979.

García Lorca. Esta tendencia es evidente en muchos cuadros de Prieto pero quizá resulte más obvio en la serie dedicada a los maniqués, autómatas que representan al mismo autor, estableciéndose un juego de desdoblamiento, de alter ego⁶.

No obstante, este importante paso en la libertad creativa de aquella época surge en un terreno abonado, pues como ha señalado Pérez Rojas, durante el desarrollo del citado retorno al orden, *el nuevo realismo desarrolló unas iconografías concretas que determinan su configuración estilística. Hay una visión hedonista, vinculada a vivencias contemporáneas, influida por el cine y la fotografía, íntimamente ligada con la liberación de las costumbres y de la sexualidad*⁷

Existen algunos símbolos, algunas imágenes, cuya relevancia y connotaciones en el inconsciente colectivo a lo largo de la historia, les hace adquirir una dimensionalidad en algunos aspectos capaz de generar una identificación importante entre los autores citados y dichas referencias, tal será el caso de las figuras del ángel y del marinero.

Por lo que al primero respecta, hay que decir que los ángeles son unas figuras que interesaron a todo el Grupo del 27 y a muchos de los surrealistas en general, pues veían en estos seres ambiguos la encarnación de los opuestos, los ángeles que adoran a Dios, pero también el ángel caído⁸. De la misma manera, su equívoca corporeidad contribuía a asociarlos con el mundo de los sueños, del inconsciente. Vemos así con relativa frecuencia como dichos personajes aparecen adquiriendo diversas formas y significados en la obra de Dalí o de García Lorca, quien también en el *Romancero Gitano* dedicó respectivos romances a los Arcángeles: *San Gabriel. Sevilla*; *San Rafael. Córdoba*; y *San Miguel. Granada*.

En este sentido es interesante señalar que Rafael Alberti publicó en 1929 el poemario titulado *Sobre los ángeles*⁹. Ahora bien, Alberti se centrará en los ángeles expulsados, pues tras su pérdida de fe, el portuense plasmará mediante estos personajes el mal, exponiendo el lado más oscuro del ser humano. Los ángeles de Alberti encarnan el infierno del mundo, cuya angustia refleja el anhelo de ese Paraíso perdido ya para siempre, como bien ejemplifica el poema titulado *El ángel desconocido*. No obstante, más allá del interés común de los veintisietistas por los ángeles, lo cierto es que a diferencia de lo que aquí estudiamos, las referencias homoróticas en el autor gaditano son nulas.

Ambivalente será el juego que de estos figuras celestes plantea Luis Cernuda, quien los incluyó en su repertorio lírico como imagen misericorde de su dolor, angustia en la mayor parte de los casos producida por ese duelo a muerte entre la *Realidad* y el *Deseo*, así en el poema *Mi Arcángel* podemos leer:

6. J. García-Luengo, "El alter ego como constante iconográfica en la obra de Gregorio Prieto", en VV. AA., II Ciclo de conferencias Valdepeñas y su Historia, Valdepeñas, Centro de Estudios de Castilla La Mancha, Ayuntamiento de Valdepeñas, 2008, pp. 115 y ss.

7. J. Pérez Rojas y M. García Castellón, "El siglo XX: Persistencias y rupturas", Madrid, Sílex, 1994, pp. 148-149.

8. J. M. Marín Urueña, "La figura del ángel en la Generación del 27". Tesis doctoral, Universidad de Murcia, Dpto. de literatura Española, Teoría de la Literatura y Literatura Comparada, 2004.

9. R. Alberti, "Sobre los ángeles/ Yo era un tonto y lo que he visto me ha hecho dos tontos", Madrid, Cátedra, 1996.

*No solicito ya ese favor celeste, tu presencia;/ Como incesante filo contra el pecho, Como el recuerdo, como el llanto,/ Como la vida misma vas conmigo. Tú fluyes en mis venas, respiras en mis labios,/ Te siento en mi dolor;/ Bien vivo estás en mí, vives en mi amor mismo,/ Aunque a veces/ Pesa la luz, la soledad...*¹⁰

Como en los ejemplos mencionados, los ángeles en la obra de Prieto encerrarán igualmente un sentir personal. Desde luego en este caso, dada la propia actitud vital y religiosa del pintor, los ángeles, frente al caso de Alberti, nunca llegarán a ser un invocación desesperada por ese Edén inexistente, pues el artista manchego siempre mostrará esperanza y por ello todo su quehacer busca aquel Paraíso perdido, bien fuese el Celeste o la pervivencia de una pretérita Edad de Oro. Tampoco hallaremos en Prieto la conmisericordia de Cernuda. Sin embargo, sin representar estrictamente ni lo uno ni lo otro, lo cierto es que los ángeles de las composiciones de los años treinta del artista manchego, compartirán algo con aquéllos. Así, por ejemplo, los serafines color ceniza del óleo *El sueño del Titán* (Museo Fundación Gregorio Prieto de Valdepeñas), tienen algo de malévolos, de inquietante, además de una evidente relación con lo onírico vinculado con el surrealismo. Otro tanto podemos decir de los ángeles que se mezclan con los marineros en su cuaderno de dibujos *Matelots*¹¹. En este caso los seres alados servirán para divinizar y mitificar a sus admirados marineros, pero también para establecer un paralelismo entre la ambigüedad sexual y el ideal de eterna juventud, siempre tan anhelada por Prieto.

Ahora bien, las interpretaciones hasta aquí expuestas, darán un giro cualitativo cuando los ángeles en Prieto pasen de ser un elemento simbólico y estético, a ser un motivo devocional, fervor que con el paso del tiempo se irá decantando hacia los Arcángeles y más concretamente hacia san Miguel¹². De hecho, además de ser múltiples las pinturas y dibujos donde aparecerán estos personajes, Prieto se dedicó a atesorar una importante colección de tallas que representaban a ángeles, arcángeles y serafines, tallas marcadas por ese regusto popular tan importante en la obra del autor manchego.

La mirada de Prieto sobre los ángeles a través de ese prisma popular, sensual y religioso a la vez, la podremos detectar igualmente en alguna de las poesías de Lorca, esencialmente en las ya citadas dedicadas a los tres Arcángeles que aparecen recogidas en el *Romancero Gitano*, libro este, por otra parte, pleno de las características anteriormente señaladas. Así leemos en el poema ofrendado a San Miguel: *San Miguel lleno de encajes/ en la alcoba de su torre,/ enseña sus bellos muslos/ ceñidos por los faroles.*

El marinero será una figura singular en el quehacer de Prieto. Surge y vive su esplendor en los años veinte y treinta, lo que no resta para que tiempo después lo retomase como un mito re-

10. L. Cernuda, "La realidad y el deseo"; en Luis Cernuda. Poesía completa, Vol. I. Madrid, Siruela, 1999, p.211.

11. G. Prieto, "Matelots", París, G.L.M., 1935.

12. Prueba de su fervor fue la publicación de un cuaderno de dibujos cuya introducción se plantea a modo de oración a S. Miguel Arcángel: G. Prieto, "Ofrenda a San Miguel Arcángel. Once dibujos y un texto de Gregorio Prieto", Madrid, Plenitud, 1961.

vivificado, pero sin la fuerza de antes. Dichos personajes se vinculan sobre todo a las experiencias que Prieto tuvo durante sus años en la Academia de España de Roma, desde donde pudo hacer múltiples viajes tanto por el Mediterráneo como por el norte de Europa, tomando contacto con estos hombres de mar, pero también con las connotaciones iconográficas que tenían, relacionadas todas ellas con una vida ajena a la adocenada sociedad burguesa. Estos personajes eran un tema habitual entre muchos creadores contemporáneos al manchego, en los *Placeres prohibidos* de Luis Cernuda, encontramos el poema titulado *Los marineros son las alas del amor*:

Los marineros son las alas del amor,/ Son los espejos del amor,/ El mar les acompaña,/ Y sus ojos son rubios lo mismo que el amor/ Rubio es también, igual que son sus ojos.

*La alegría vivaz que vierten en las venas/ Rubia es también,/ Idéntica a la piel que asoman;/ No les dejéis marchar porque sonrían/ Como la libertad sonrío,/ Luz cegadora erguida sobre el mar*¹³.

Una vez más queremos insistir en el ambiente común en el arte y la cultura de la España de la Edad de Plata, similar sensibilidad, inquietudes hermanas. Cernuda y Prieto lo representan de un modo clarividente, ambos están tocados por el surrealismo y también por la sensibilidad homoerótica. Justo en la obra de Prieto el personaje del marino está vinculado a estas dos cuestiones, interactuando en muchos casos con el mundo clásico, su otra gran pasión por entonces, relacionándose así al marinero, símbolo de la pasión y del amor en todas sus dimensiones, con esa mítica Arcadia que para el pintor representan las ruinas del mundo clásico.

Mas Gregorio no será una excepción, pues, por citar algún ejemplo, plenos de surrealismo y de guiños eróticos u homoeróticos, están los dibujos de marineros del Lorca de los veinte y treinta, como *Marinero ahogado*, marineros que por cierto en algún caso se desdoblan, planteándose de alguna manera un alter ego, al igual que sucede en muchas obras de Prieto, especialmente en *Danza del espectro marinero* (Museo de la Fundación Gregorio Prieto, Valdepeñas).

Quizá la mejor imagen que puede representar el valor simbólico del navegante en la obra del manchego y tal vez también en alguno de los precitados, sea el ambiente que se vive en el libro *Querelle de Brest* de Jean Genet¹⁴. Curiosamente la primera edición de esta obra apareció iluminada por unos dibujos homosexuales altamente eróticos de Jean Cocteau, artista tan admirado por el creador manchego y cuya influencia en su arte gráfico es evidente.

Más allá de la fecha de publicación, en sus páginas encontramos codificados muchos de los lugares comunes que el hombre de mar ha encarnado a lo largo de la historia y con los que el arte y la literatura ha jugado alegóricamente. Generalmente con ellos siempre se ha sublimado una marginalidad que se planta ante unos valores establecidos y una moral adocenada. El marinero ha venido a representar ese *juego de entrecruzadas en que se encuentran y desencuentran, se enfrentan a su destino, conviven en episodios sombríos con la maldad, la generosidad, la sordidez, la belleza. Personajes que se desean se repudian, se utilizan, se traicionan, fornican y matan bajo el imperio de unas pasiones que no conocen los frenos de la moral común y que, por tanto, tienen la*

13. L. Cernuda, op. cit., 1999, pp. 181 y 182.

14. J. Genet, "*Querelle de Brest*", Madrid, Debolsillo, 2004.

*imponente capacidad de convicción y seducción de las criaturas de extrema pureza. Un erotismo potente e inconformista, homosexual, gloriosamente marginal, y de insoslayable valor estructural amalgama las relaciones de Querelle*¹⁵.

Pero sobre todo el nauta en Prieto, como en la novela de Genet, sería algo así como *la exposición de la condición homosexual en su versión más primitiva, si entendemos por ello que se manifiesta a salvo de estereotipos culturales, tergiversaciones sociológicas, escrúpulos estéticos o consignas políticas. La homosexualidad incontaminada, "salvaje" si se quiere, vivida con desapacible espontaneidad y envidiable satisfacción por delincuentes, vagabundos y ejemplares turbios de masculinidad extrema y convencionalmente irreprochable, es la brújula y el escenario real y representativo de Genet*¹⁶.

La pasión de Prieto por aquellos personajes fue tal que hasta llegó a disfrazarse de marinero, y así de tal guisa lo encontraremos en algunas de las fotografías efectuadas por E. Chicharro, durante el pensionado que ambos pintores compartieron en la Academia de España de Roma. Se trata de la famosa serie de fotografías de clave surrealista que no se conocieron hasta muchos años después de la mano del *Postismo*, cuyo interés reside en la exaltación narcisista del propio pintor, tal y como refirió el propio E. Chicharro¹⁷. Pero no solo narcisista, según C. Reyer en dichas imágenes hay algo más que simple narcisismo, así lo demuestran los distintos roles de masculinidad desarrollados por el pintor¹⁸, siendo el marinero uno de los más frecuentes.

El ambiente marinero con todo lo que tenía de alternativo respecto a la sociedad bien pensante le atraía sobremanera, durante sus viajes buscaba los núcleos urbanos donde se concentraban aquellos escuadrones. Este ambiente es el que encontramos en el ya referido cuaderno de dibujos titulado *Matelots*¹⁹. Dicha serie de dibujos debe ser relacionada con otro de los nombres ya mencionados, Jean Cocteau, quien también ofrecerá en su obra una imagen maldita de los navegantes, todo ello recogido con una expresión lineal, cuya base será la común también a la de Prieto, una linealidad heredera del ingrismo y de los dibujos de Picasso en torno a 1915. Si bien es verdad que Gregorio fue mucho más atemperado en sus interpretaciones que el francés, lo cierto es que la sensualidad lineal se une a la sensualidad que encarnan los propios personajes, personajes que exaltan la vertiente más viril de su fisionomía pero también la más sensible de sus miradas, de sus manos y de sus gestos.

15. E. Mendicutti, *Prólogo de Querelle de Brest*, Debolsillo, Madrid, 2003, pp.7 y ss.

16. *Ibidem*.

17. *Hecho el servicio militar y tras ganar una pensión en la Academia –que ahora llaman “Premio de Roma” por puro esnobismo los pensionados (estamos en 1928)- regresé a Italia. En la Academia trabé gran amistad con Gregorio Prieto, pensionado por el paisaje, y, narcisista como él era –siempre lo fue y lo sigue siendo-, literatoide como yo me sentía, acometimos la obra de fotografiarle a él de mil maneras, todas cargadas de narcisismo –no homosexualidad-, de surrealismo y de poesía, en fotografías que yo me puse a ilustrar con su correlativo texto literario -poético-. E. Chicharro, “Música celestial y otros poemas”. Madrid, Seminario y Ediciones, 1974, pp. 334-335.*

18. C. Reyer, “La recepción de la Vanguardia en los pintores españoles pensionados en Roma o como iniciarse en el “desorden” a través de la “vuelta al orden”, en *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte de la Universidad Autónoma de Madrid*, Madrid, 1994, p. 249.

19. G. Prieto, op. cit., 1935.

De la historia racionalizada a la memoria sentida. El papel de las emociones en los discursos sobre el pasado del arte indio contemporáneo

CARLOS GARRIDO CASTELLANO
Universidad de Granada

Resumen: Este trabajo se acerca a las representaciones sobre el Pasado propuestas por el arte indio actual. En concreto, se examinarán tres obras relacionadas con el derribo de la Mezquita de Ayodhya por parte de grupos de extrema derecha, así como con los disturbios y los actos de violencia que siguieron a dicho acontecimiento. El objetivo central del presente trabajo será, entonces, determinar la manera en que el artista se enfrenta al Pasado desde la realidad actual de la India; sin embargo, a ello se une la necesidad de determinar cómo se vinculan historia y memoria, qué papel juega lo emotivo en la recreación del Pasado y, por último, cuál es la relación entre lo traumático y su explicación racional.

Palabras clave: Arte contemporáneo; Emociones; Identidad; India; Memoria.

Abstract: *This paper intends to analyze the representations of the Past made by Contemporary Indian Art. Specifically, we will focus on three work that are related with the demolition of the Ayodhya Mosque by extreme right groups, and also with the riots and acts of violence that followed that event. The main objective of this essay will be, thus, to determine how the artist faces the Past from the reality of nowadays India; however, it will be necessary to add some questions to that aim: how History and Memory are linked? What role do emotions play in the representation of the Past? What is the relation between Trauma and its rational explanation?*

Keywords: *Contemporary Art; Emotions; Identity; India; Memory.*

I.- Introducción

En 1992 tuvo lugar uno de los acontecimientos con mayor carga simbólica de las últimas décadas del anterior milenio: un grupo de fundamentalistas hindúes derribó la *Babri Masjid*, una mezquita construida por el emperador Babur en la India. Tanto las explicaciones que dieron lugar a los acontecimientos (que incluyeron no sólo el derribo de la mezquita y la construcción de un templo hindú dedicado a Rama, sino también el asesinato de cientos de personas) como los hechos que siguieron a lo largo de los años siguientes parecen estar cargados por esa disyuntiva entre lo histórico y lo memórico.

El derribo de la Babri Masjid por grupos de extrema derecha y la posterior edificación de un templo hinduista marcan un antes y un después en el pensamiento indio¹. Ayodhya anticipa en cierto modo el papel que tendrán en el clima intelectual internacional la presencia de enfrentamientos religiosos y movimientos fundamentalistas, poniendo de manifiesto cómo la violencia estatal y las actividades terroristas y antiterroristas tendrán en lo religioso un punto referencial.

Lejos de constituir un acontecimiento cerrado—si es que dicho calificativo puede aplicarse a cualquier segmento de cualquier proceso histórico—, Ayodhya obliga a plantear varias cuestiones: ¿sigue siendo válido un modelo de historia que no parta de la confrontación de las emociones que determinan el proceso de recordar? ¿Cómo articular una explicación racional de cualquier acontecimiento generando un modelo lógico, causal, sin atender a las distorsiones y a las discontinuidades de lo traumático? ¿Cuál es el dominio de lo emotivo en la reconstrucción del Pasado?

Quizá resulte paradójico ese apresuramiento por cargar de significado una porción de espacio en un momento en que la cultura India parece estar abocada a lo volátil, a los ritmos vertiginosos de las telecomunicaciones. Sin embargo, puede que parte de la explicación así como de la posible respuesta a dichas preguntas radique en la coexistencia de esos dos imperativos, de esos dos tiempos: los disturbios de Ayodhya fueron convertidos en imágenes y difundidos por la televisión, dieron lugar a un elemento más del repertorio de la cultura visual india².

El contexto socio-histórico en el que se produjeron los hechos contribuyó a que su trascendencia en los medios, tanto a nivel nacional como internacional, creciera exponencialmente. Ayodhya no es el primer conflicto entre hinduistas y musulmanes en la India, pero sí uno de los más cruentos y duraderos y, además, uno de los más reproducidos. De hecho, el enfrentamiento puede remontarse a la época del emperador mogol Babur y sus campañas a través de la India, célebres por introducir en el subcontinente el uso de la pólvora en artillería. La victoria militar frente a varios reinos hindúes llevó a la resignificación del espacio y a la construcción de una mezquita, que se llamó en un primero momento “masjid-e-janamsthan”, o Mezquita del Nacimiento³, por pensar que el lugar sería el sitio de nacimiento de Rama.

Aunque el conflicto, pues, puede remontarse varios siglos atrás, los acontecimientos tomaron un cariz diferente a raíz del auge del fundamentalismo hindú en los noventa. Al hecho de que exista controversia sobre si realmente la mezquita de Babur sustituyó a un templo hindú, o, en caso de que ello se acepte—siendo, entonces, un episodio más de sustitución y reconfiguración de identidades religiosas, algo omnipresente a lo largo de la Historia—, sobre si el templo destruido conmemoraba el lugar de nacimiento de Rama, se une el hecho de querer asimilar la unidad religiosa basada en el hinduismo con un proyecto de Nación encargado de promover una identidad coherente.

1. AA.VV., *India Moderna*, Valencia, IVAM, 2008.

2. Véase N. Mirzoeff, *The Visual Culture Reader*, Londres, Routledge, 2002.

3. Para una información más completa sobre Babur y la construcción de la Mezquita de Ayodhya, véase W. M. Thackston. *Baburnama: Memoirs of Babur, Prince and Emperor*, Londres, Oxford University Press, 1996.

Suketu Mehta, en su *Ciudad Total: Bombay perdida y encontrada*⁴, relaciona el derribo de la mezquita con la explosión de las hostilidades entre musulmanes e hinduistas en Bombay, presentando un escenario desolador. En torno a Ayodhya ha quedado configurado un debate que se expande en varias direcciones, incluyendo la artística⁵. En efecto, desde 1992 son varios los artistas que se han preguntado sobre cómo expresar mediante su obra lo que significa Ayodhya en la India actual, promoviendo al mismo tiempo perspectivas y soluciones que permitan delinear nuevas maneras de confrontar críticamente el conflicto.

La presente propuesta se aproxima al contexto artístico de la India contemporánea desde una posición problemática: aquélla que se plantea la veracidad, la legitimidad y la credibilidad de los discursos sobre el Pasado, conectando la elaboración de un relato oficial, “oficializado” -que supone en todo momento una selección consciente y consensuada de los hechos ocurridos- con los conflictos derivados de la existencia de una pluralidad de memorias que contradicen -o al menos se superponen a- la versión aceptada.

Así, resultará necesario partir de una posición problemática, que se plantee la veracidad, la legitimidad y la credibilidad de los discursos sobre el Pasado. Dichas cuestiones entroncan con las reflexiones acerca de la subalternidad y la discursividad de la Historiografía planteadas por el Subaltern Studies Group. Las ideas del grupo encabezado por Ranahit Guha promueven una deconstrucción de la narrativa historiográfica, especialmente en lo referido al periodo colonial. El modelo de crítica discursiva que plantea el grupo en sus primeros años, pues, deriva de la noción gramsciana de Subalterno como individuo situado en una posición de inferioridad con respecto al grupo. El sujeto, así pues, no es capaz de expresarse por sí mismo, sino que necesita la voz del crítico, del teórico⁶. Incluso cuando se denuncia dicha subordinación, se convierte al representado en subalterno, ya que las herramientas utilizadas en el análisis, en el proceso de dotarle de palabra, mediante la aceptación tácita de ciertos sistemas de dominación -como el imperialismo, como la supremacía de Occidente, como el carácter marginal del pensamiento colonizado-, están contaminadas.

En este contexto, este trabajo examina tres obras producidas en las últimas dos décadas y que tienen a Ayodhya como elemento central de reflexión. El siguiente apartado expondrá las características más destacadas de éstas, comentando los aspectos que vinculan la actividad creativa con el pensamiento acerca de la memoria, la Historia y el Pasado. Finalmente, se expondrán las conclusiones derivadas de la confrontación crítica del material seleccionado. Antes de proceder al análisis de las obras escogidas es preciso señalar que éstas no constituyen un caso aislado; por

4. S.Mehta, *Ciudad total: Bombay perdida y encontrada*, Barcelona, Mondadori, 2006.

5. Superando, de este modo, el conflicto fundamentalismo hindú-Islam, y abarcando temas relacionados con el comunalismo, la concepción del Pasado y de la Historia y la influencia del periodo colonial en los conflictos actuales de India. Véase R. Thapar, *Cultural Pasts: Essays in Early Indian History*, Delhi, Oxford University Press, 2000; así como J. Bajaj (Ed.) *Ayodhya and the future of India*, Madras, Centre for Policy Studies, 1993.

6. Véase a este respecto el trabajo clásico de G.Spivak “¿Puede hablar el subalterno?”, *Revista Colombiana de Antropología*, 39, 2003, pp. 297-364.

el contrario, existe en las últimas dos décadas un interés en la producción artística y literaria india por examinar episodios del Pasado, que ha llevado a revisar las interpretaciones de algunos de los momentos más decisivos en la construcción de la nación india, como es el caso de la Partición.

II.- Variaciones en torno a Ayodhya

Quizá uno de los proyectos más profundos y potentes relacionado con los acontecimientos narrados sea el de Sheela Gowda⁷. En su reciente pero ya clásica composición *2/7-Agneepath*, la artista ponía en relación la violencia real con las mediaciones que la pantalla y lo digital introducen en cualquier acontecimiento moderno⁸.

Para ello, contraponía dos imágenes. La primera, tomada de un periódico, mostraba a un policía que cargaba contra una multitud de manifestantes. Algunos han caído al suelo, pidiendo clemencia; otros se apresuran a huir; otros, en fin, plantan cara al policía, que mira con gesto hosco a la multitud. Al fondo, una torre de electricidad y un tendido refuerzan la horizontalidad de la escena que, algo más abajo, se completa con varios mensajes publicitarios de tiendas y hoteles, uno de los cuales reza “Hotel Ayodhya”.

El complemento de esta escena es otra de tamaño algo mayor titulada *Agneepath*. En este caso, se trata de una instantánea extraída de una película protagonizada por el archiconocido Amithabh Bachchan. El héroe-villano del film, interpretado por Bachchan, se refugia ensangrentado en el regazo de su madre, quien lo acoge en sus últimos momentos, pagando finalmente las consecuencias de sus actos violentos.

Las imágenes tienen, pese a su carácter realista, algo de montaje, inducen a una sospecha de falsedad. ¿Tiene sentido seguir distinguiendo lo real y lo ficticio, seguir denunciando la violencia de algunos acontecimientos si dicha violencia no se conecta con el ritual de sangre a que la televisión nos tiene acostumbrados? ¿Cómo funcionan las mediaciones? ¿Quién las controla? ¿Hasta dónde es posible mantener “puro” el espíritu de una protesta, de una acción política, sin que quede homogeneizado con otros movimientos de expresión similares, pero completamente diferentes en la forma?

El díptico de Gowda consigue acertadamente dejar abiertos dichos interrogantes, utilizando para ello imágenes que el espectador percibe como familiares. De este modo, además de reflexionar sobre el carácter de la violencia en conexión con la representación, Gowda obliga al público de su obra a contemplar con nuevos ojos la avalancha de mensajes que llenan los espacios de la imagen en el mundo actual.

La referencia a Ayodhya, en el eslogan publicitario no es, entonces, casual en modo alguno, sino que vincula ambas imágenes a los conflictos de la India actual, aludiendo a cómo a menudo son desvirtuados y tergiversados al ser reflejados por los medios de comunicación.

7. Una revisión de la obra de la artista en AA.VV., Sheela Gowda, Nueva York, Bose Pacia Gallery y Steidl, 2007.

8. *2/7 Agneepath* fue incluida en la exposición monográfica sobre la artista que tuvo lugar en *Bose Pacia-New York*, obra que constituye la primera reflexión bibliográfica dedicada enteramente a la obra de la artista. Véase AA.VV. (*Op. Cit.*)

Quizá el elemento más destacado de la obra de Gowda sea la mirada oblicua que enfrenta los hechos, que trata de desentrañar las motivaciones ocultas en las mediaciones, declarando una imposibilidad de alcanzar la verdadera esencia de los acontecimientos. Una voluntad idéntica de permanecer al margen del cruce de acusaciones que dominan el ámbito de la política, de ir más allá de la proliferación de imágenes en que devino el conflicto, preside la obra que para muchos inicia el arte de instalación en la India.

*Memorial*⁹, de Vivan Sundaram, expuesta por primera vez en 1993, ofrece una revisión crítica igualmente indirecta, y quizá por ello igualmente efectiva, a los procesos de sacralización del espacio y de musealización de escenarios en conflicto. La obra, que participa del simbolismo lírico que caracteriza la producción de Sundaram, encardina la tragedia cotidiana en el ámbito de la Nación, construyendo una metáfora de cómo el dolor y la muerte son a menudo transformados en discursos que poco o nada tienen que ver con lo que pretenden representar.

Por su parte, la producción de N.N.Rimzon a partir de los noventa tiene entre sus principales motivos de reflexión la oposición entre la imagen de estado democrático, contrario a la violencia, que la clase política trata de defender, y la ritualización de la violencia que puede verse en la práctica cotidiana. Sus composiciones escultóricas a menudo mezclan símbolos referidos a la paz, la protección y la fecundidad con elementos que perturban dicho estado, introduciendo el desequilibrio. Es el caso de *Speaking Stones* o de *House of Heavens*, donde Rimzon da origen a una construcción intemporal, alusiva a la sacralización del territorio y a la vinculación de lo sobrenatural con la fertilidad y la paz simbolizada por el óvalo. Sin embargo, la perfección de las formas queda alterada por un matiz de incertidumbre, derivado de la posición que ocupan ambas figuras: la casa, ¿se apoya sobre el óvalo, o está a punto de ser aplastada por éste?

En el caso de *Speaking Stones*, el artista construye una poderosa metáfora de cómo la barbarie es a menudo trascendida por su propia representación, de cómo el sufrimiento colectivo se articula con el personal. Una figura reclinada, con el rostro oculto entre sus manos, ocupa el centro de un curioso monumento megalítico, en el que varias piedras emergen de testimonios fotografiados tomados de varias masacres. La búsqueda de veracidad a través del cuerpo que siempre ha presidido el arte de Rimzon se extiende al conjunto sacralizado, cuya interpretación resulta cuanto menos compleja: ¿se ha de entender la colocación de las piedras en sentido ascendente como una vía de escape ante el dolor, o como un peso? ¿Las fotografías sacadas de periódicos, suponen un testimonio directo, o bien han sustituido a las verdaderas emociones que pretenden representar?

La metáfora de Rimzon, necesariamente ambigua, modifica sustancialmente el debate en torno a Ayodhya. Al enfrentamiento ciego que enarbola derechos históricos sobre el territorio como arma política y excusa para la violencia Rimzon opone una visión donde la convivencia

9. La obra ha sido comentada en varias ocasiones, tanto en publicaciones monográficas dedicadas al artista como en análisis colectivos. Para una visión completa de la producción de Vivan Sundaram véase S. Craddock, *Map, Monument, Fallen Mortal*, Londres, South London Gallery, 1994.

aparece como algo frágil, como un proyecto a desarrollar. Así, afirmando la universalidad y atemporalidad de la violencia y lo sagrado y el carácter mediado de las representaciones del conflicto, tanto N.N.Rimzon como Sheela Gowda y Vivan Sundaram reclaman la necesidad de introducir una perspectiva diferente con la que afrontar los problemas religiosos y políticos de la actualidad.

III.- Conclusiones

Las tres obras aquí presentadas se acercan al mismo acontecimiento desde planteamientos estéticos diferentes, pero compartiendo al mismo tiempo ciertos elementos comunes. En primer lugar, en todos los casos es posible encontrar una teorización acerca del punto de vista, de la localización, a partir de la cual se construye el relato histórico. Éste aparece, pues, triplemente condicionado: en primer lugar, por su autoría; en segundo lugar, por las características del acontecimiento sobre el que se reflexiona; finalmente, por la sustitución de lo narrativo por lo emotivo como método de acercamiento al hecho histórico. Resultará de interés desarrollar cada uno de estos condicionamientos para acercarnos a las conclusiones de este trabajo.

Las tres propuestas seleccionadas muestran un interés por la problematización de la actividad del historiador, que, desde una posición parcial, ha de explicar procesos colectivos. En el caso de Sheela Gowda, la quietud de la escena, prelude del enfrentamiento, se contrapone con el momento, extraído del film de Bachchan, en el que la acción violenta ya ha tenido lugar. En ningún caso asistimos al momento clave del acontecimiento que es, de este modo, escamoteado. Además, la referencia indirecta a Ayodhya a través de la pancarta que anuncia el hotel alude al carácter discursivo del relato historiográfico, formado por una sucesión causal de elementos interconectados a través de la mirada del historiador. Igual transferencia epistemológica se encuentra en *Memorial*, donde el hecho ha quedado transformado en su conmemoración, que empieza a tener lugar ya en el mismo momento en que aquél se produce. Mucho más abstracta, la obra de Rimzon alude igualmente a la capacidad del sujeto creador del relato histórico de subsumir las memorias particulares en un relato general que las abarca.

Un segundo condicionante viene marcado por la naturaleza del hecho histórico narrado. Éste desde un principio se presenta como la culminación de una cadena de acontecimientos sin los cuales parece carecer de sentido histórico. Así, la “injusticia” de los hechos del Pasado es lo que motiva, como si de un boomerang se tratase, la vuelta de la violencia al Presente en la lógica explicativa fundamentalista.

La consecuencia más evidente de esta argumentación es la capacidad justificativa de la Historia. El proceso argumentativo podría ser resumido de la siguiente manera: se reconoce la existencia de un “Ellos” y de un “Nosotros”; dicha existencia se remonta a un momento pasado, y se basa en la diferenciación identitaria de los dos grupos merced a elementos religiosos, étnicos, sociales, culturales, o de cualquier otra índole; la diferencia se conceptualiza como algo negativo en sí, como un elemento capaz de situar a ambos colectivos -que, no lo olvidemos, presentan un

carácter constructo¹⁰- a entablar una relación conflictiva; la violencia de dicha relación se agudiza en la medida en que un acto “responde” a una acción violenta del pasado. Dicho modelo no resulta incompatible con el establecimiento de un sistema democrático; muy al contrario, durante las últimas dos décadas a menudo ha venido a quedar estrechamente vinculado a éste¹¹.

En los tres casos es posible encontrar una problematización de cualquier explicación “causal” del acontecimiento histórico; la adopción de una estética de lo ambiguo ha permitido que la búsqueda de la verdad, de la “razón histórica”, sea puesta en entredicho, dando lugar a una concentración de significados en torno al hecho analizado. El observador se enfrenta, pues, a tres obras que renuncian a posicionarse “a favor o en contra”, que desmontan la lógica de “Nosotros y los Otros” y que trasladan el debate hacia las víctimas, así como hacia las condiciones de posibilidad de la convivencia y hacia la responsabilidad ciudadana.

En tercer lugar, en el repertorio analizado se observa una sustitución de lo narrativo por lo emotivo. El filósofo inglés Peter Goldie ha teorizado ampliamente sobre la memoria vinculada a relatos que tienen que ver con hechos traumáticos. En una reciente conferencia propuso adoptar para casos de trauma un tipo de recuerdo autobiográfico que utilizara lo emotivo en lugar de lo narrativo como conclusión, un *emotional closure* en lugar de un *narrative closure*¹². De este modo, afirmaba el autor, la negatividad del hecho era afrontada directamente por quien recordaba; pero ocurría algo más. Al incidir en lo afectivo, se incorporaban a la experiencia del trauma elementos que permitían su superación, al tiempo que aportaban las herramientas necesarias para la potenciación de la convivencia.

En los casos analizados, dichas herramientas vienen dadas por la simbolización del acontecimiento y por la anulación del antagonismo entre las posiciones enfrentadas. Ello no supone relegar el conflicto al olvido; más bien, implica una revisión profunda de los lineamientos del relato sobre el Pasado que en las tres ocasiones lleva implícita una sustitución de la explicación racional por la investigación emotiva como medio de acercamiento al proceso histórico de Ayodhya.

En suma, a partir de esta posición es posible afirmar que las miradas sobre el Pasado del arte contemporáneo indio están aportando elementos que permiten plantear perspectivas novedosas a la hora de concebir las relaciones entre Memoria e Historia en el caso del subcontinente, al tiempo que enfrentan cuestiones ineludibles para comprender la sociedad india actual, como son el nacionalismo, la tolerancia, la responsabilidad o la ciudadanía.

10. Una reflexión de enorme interés, no sólo para el caso indio, en los trabajos de Martha Nussbaum. Véase M. Nussbaum, “Body of the Nation: Why Women Were Mutilated in Gujarat”, *Boston Review*, 29 (3), 2004, [en línea] Dirección web: <http://bostonreview.net/BR29.3/nussbaum.html>, [Consulta: 20 de Septiembre de 2010]; M. Nussbaum, *India: democracia y violencia religiosa*, Barcelona, Paidós, 2009.

11. Appadurai, Arjun, *El rechazo de las minorías. Ensayo sobre la geografía de la furia*. Barcelona, Tusquets, 2007.

12. P. Goldie, “Narrative Thinking, Emotion, and Autobiographical Memory”. Conferencia presentada en el Coloquio Internacional “Estética das Emoções-Mundos de Afectos, Livros de Experiência”, Lisboa, Centro de Estudos Comparatistas, Universidade de Lisboa, 26 de Octubre de 2009.

Un empuje al arte regionalista como símbolo de identidad. Prudencio Canitrot

CARLOS GEGÚNDEZ LÓPEZ
Universidad de A Coruña

Resumen: El objetivo de este trabajo es dar a conocer la figura de Prudencio Canitrot como gran promotor de la pintura gallega y la labor desarrollada por este intelectual gallego impulsando la denominada corriente regionalista entre los artistas más jóvenes para que Galicia pudiese avanzar en el terreno artístico.

Palabras clave: Canitrot, regionalismo, identidad, arte gallego, Madrid.

Abstract: *The objective of this work it is to announce the figure of Prudencio Canitrot as great promoter of the Galician paintings and the work developed by this Galician intellectual driving the current called regionalist among artists younger so that Galicia could move forward in the artistic field.*

Key words: *Canitrot, regionalism, identity, galician art, Madrid.*

1. Introducción

Prudencio Canitrot es una figura desconocida a pesar de la ingente labor que realizó en favor de la cultura gallega a comienzos del siglo XX. Al volver sobre sus pasos se abre una vía de conocimiento para los estudiosos del arte y la literatura regional. Una denominación que engloba en un sentido genérico a los textos literarios y obras de arte que reflejan la identidad del pueblo gallego.

Canitrot (Fig.1) a través de sus creaciones intentó siempre representar lo que podríamos denominar como *esencia de Galicia*: su folclore, paisajes y tradiciones utilizando diferentes formas de expresión artística, pero no se conformó con estas aportaciones tratando de convencer a aquellos artistas de su tierra que ansiaban la gloria en sueños de juventud de que ese era el camino correcto para consagrarse. Incluso se atrevió a dar un paso más realizando una labor de mecenazgo con la organización de una gran exposición de pintura gallega.

2. Prudencio Canitrot

● 2.1. El artista

Prudencio Canitrot (Pontevedra 1883 - Madrid 1913) se inició en la pintura con dieciséis años, sus primeros trabajos conocidos datan de 1899 y son tres óleos realizados por un artista adolescente a la altura de 1899 en su ciudad natal: *Retrato de Rogelio Lois, El Carballo de Santa Margarita* (Fig.2) y *Ruinas de Santo Domingo*¹, “son obras de excelente técnica y realismo”².

Esta vocación artística ya comenzó a aflorar en Prudencio desde niño y así lo manifestó su hermano Isidoro quien compartió con él los años de infancia, “contemplaba los seres y las cosas con una mirada distinta de la de los demás muchachos. Tenía un carácter reservado, y en más de una ocasión hubieron nuestros padres de preocuparse de ello”³.

Tras estas primeras manifestaciones artísticas en la etapa adolescente decide dejar Pontevedra iniciando un viaje que le llevó al norte de Portugal, Asturias, Francia y Barcelona, en la ciudad condal consiguió vender numerosos lienzos⁴.

Por aquel tiempo... vine yo á Madrid por vez primera, portando en mi maleta, pinceles, lienzos y colores. El departamento donde cupieran mis ilusiones, estaba ocupado al llegar á la villa y corte con cuellos, puños y calcetines, pues que allí lo había ido colocando durante mis andanzas por Portugal y Francia, ruta bohemia, por donde fuí desflorando las flores todas de mis sueños mozos⁵.

Fue el itinerario de su particular ruta bohemia hasta que se instaló en Madrid a finales de 1903. En estos primeros años era frecuente encontrar a Prudencio paseando por el Parque del Retiro con una caja de colores bajo el brazo tomando apuntes para pintar paisajes, su paleta era “apagada, lánguida, de hombre del Norte, donde los grises parecían temblar sobre los verdes de esmeralda y los azules del mar cántabro ó las opalescencias lentas de los ríos galaicos”⁶, también

1. Rogelio Lois (1842-1905) fue un escritor y periodista pontevedrés que trabajó como funcionario municipal y animó al propio Canitrot en su empeño inicial por dedicarse a la pintura.

El Carballo de Santa Margarita (Mourente, Pontevedra) es uno de los árboles legendarios y emblemáticos de Galicia, un símbolo para los regionalistas en ese momento, ideología política con la que simpatizaba Prudencio Canitrot. Se cree que bajo las ramas de este roble el general Solís se reunió con los militares que le apoyaron en el levantamiento contra el gobierno de Narváez en abril de 1846 en la ciudad de Lugo. A estos militares insurrectos se unieron los provincialistas, primera generación galleguista embrionaria del regionalismo que daría paso en el siglo XX al nacionalismo gallego. El *provincialismo* tenía como aspiración fundamental que el Reino de Galicia recuperase la unidad administrativa, cultural y económica perdida tras la división provincial de 1833. La rebelión fue sofocada por el gobierno, Solís y sus colaboradores pasaron a la historia como los *Mártires de Carral* tras su captura y ejecución en la localidad coruñesa semanas después del levantamiento.

2. M. Bara, “La obra pictórica del malogrado escritor Prudencio Canitrot Mariño”, *Faro de Vigo* [Vigo], 6 de agosto de 1953, sp.

3. I. Canitrot, “XXX”, in VV. AA., *La luz apagada*, Madrid, Imprenta de Antonio Marzo, 255.

4. A. Rey Soto, “Prudencio Canitrot”, in P. Canitrot, *Ruinas*, Madrid, Librería de los Sucesores de Hernando, 1910, 9.

5. P. Canitrot, “Joaquín de Arévalo”, in J. Arévalo, *El santiño*, Madrid, Imprenta de Alrededor del Mundo, 1911, 8.

6. J. Francés, “Evocación romántica”, in *La luz apagada cit.*, 216-217.

en este momento toma contacto con la técnica del dibujo “ilustrando con Penzol cuentos de Francés y Cristóbal de Castro en una revista titulada “Gente Novel”, que por aquel entonces dirigía en Madrid el veterano Antonio de Cañas”⁷.

En los primeros años de la etapa madrileña comienza su actividad periodística en diversos medios de comunicación redactando crónicas y artículos que fueron publicados en periódicos y revistas de Madrid y Galicia, pero no deja de lado la pintura que le proporciona algunas satisfacciones, pues consigue con alguna de sus obras reconocimiento internacional en exposiciones celebradas en Lieja y Munich⁸.

Parecía que se estaba fraguando la personalidad de un hombre que quería dedicarse en cuerpo y alma a la pintura, pero entre sus pasiones estaba también la literatura.

Prudencio tuvo que resolver un dilema en poco tiempo, elegir entre la pluma o el pincel.

Y no sabía por qué decidirse: “¡Ser pintor! ¡Ser escritor!... ¡He aquí la cuestión!”-se decía delante del enigma de su alma, parodiando á Hamlet enfrente de la eternidad.

Y permanecía indeciso, sin atreverse á seguir ninguno de los dos caminos, sabiendo que el mínimo error inicial es enorme en las postrimerías, y que los pasos dados en una dirección artística determinada son irrevocables, porque el camino va hundiéndose detrás del caminante⁹.

La literatura sería el camino elegido y las razones de esta decisión varias. Por un lado el éxito obtenido con su cuento “Caso” consiguiendo el primer premio en un certamen organizado por la revista *Galicia* del Centro Gallego de Madrid en 1907, un año después el periódico madrileño *El Liberal* le otorgaba un nuevo reconocimiento en otro concurso literario por su relato “La armadura”.

A mí me cabe la satisfacción de haber contribuído á empujarle definitivamente por la amplia senda de la derecha: la de las letras, que es su verdadera vocación...

Un triunfo inesperado acabó de darle la medida de sus fuerzas y aptitudes y de decidirle á trocar los pinceles por la pluma.

Su cuento Caso -una verdadera preciosidad- es elegido entre más de doscientos que se presentaron en un concurso organizado por la revista *Galicia*, y al que concurrieron los primeros cuentistas españoles...

Luego Canitrot escribió otro cuento delicioso, lleno de superstición y de encanto, en el que palpita toda la entraña de la tierra, La armadura, hoy popular y glorificado, que se pudiera poner en la primera fila de los grandes cuentos europeos, y fué premiado de nuevo en concurso más reñido que el anterior¹⁰, juzgado

7. L. Puente, “Prudencio Canitrot”, *El Heraldo Gallego* [Buenos Aires], 24 de enero de 1918, 1.

8. “Prudencio Canitrot y sus cuadros en la Exposición Gallega”, *La Correspondencia Gallega*, Pontevedra, 20 de mayo de 1912, 2.

9. A. Rey Soto, *op. cit.*

10. “La armadura” no obtuvo premio en dicho certamen como apunta Rey Soto, aunque fue el primer recomendado por el jurado del concurso de *El Liberal*.

por Galdós, Cavia, Cortón y Dicenta. Y La armadura consagró definitivamente en España á Canitrot¹¹.

Este cambio en su trayectoria profesional fue sorprendente para algunos intelectuales, como Alfredo Vicenti, “le conocía y le estimaba como pintor; pero hasta que un concurso de *El Liberal* ganó un premio con su cuento “La armadura”, no le conocí, ni aun le sospeché como literato”, el propio director de *El Liberal* quiso recalcar que Prudencio “se presentó con armas blancas y limpio de recomendaciones, dejó los pinceles por la pluma. Y al dejarlos y ponerse á escribir, fue cabalmente cando se hizo un paisajista y marinista de primer orden”¹².

Otra de las razones que pudo motivar esta decisión obedece seguramente a criterios económicos, el intelectual gallego llega a Madrid cargado de ilusión, pero con los bolsillos vacíos y parece que no consigue cierta estabilidad económica hasta que comienza a escribir.

Como todo ha de decirse también diré que cuando yo conocí á Canitrot, no andaba él tan holgado de ropa y galán de aspecto. Portaba un traje de pana y un sombrero de pícaro. Con su caja de pintura al brazo, su bigote rubio de capitán flamenco, tomárasele por un Van-Dyck disminuido. Su interesante catadura no daba idea de que estuviera ayuno de manducatoria, pero si de que la blanca no rebosaba de sus bolsillos amplios¹³.

Sin embargo, Prudencio no olvida la paleta, la mayoría de sus biografías señalan que abandonó la pintura para dedicarse a la literatura y es cierto que desarrolla con intensidad su trayectoria literaria a partir de 1907, pero no en exclusiva.

En este mismo año ilustra un libro de cuentos escrito por su amigo Basilio Álvarez, quien se convertiría poco después en uno de los líderes del movimiento agrarista gallego. En *Por los agros celtas* aparecen una decena de “grabados notables, por su factura originalísima”¹⁴ (Fig.3).

En apenas un lustro Canitrot publica dos libros de narraciones breves: *Cuentos de abades y de aldea* (1909) y *Suevia* (1911), un libro de viajes, *Rias de ensueño* (1910) y cinco novelas: *El Camino de Santiago* (1909), *El señorito rural* (1910), *Ruinas* (1910), *Tragedia ridícula* (1910) y *La última pirueta* (1913).

En medio de esta actividad literaria frenética, verdaderamente vertiginosa consigue encontrar tiempo para pintar algunos lienzos: *La Moureira*, *Una romería de Galicia*, *Monasteiro de Lérez*, *Ría de Pontevedra* (Fig.4), la pintura está siempre en su retina, tal y como atestiguan algunas críticas de arte que salen de su pluma en esta época, pero además el arte es reconfortante, alimenta su espíritu creativo.

11. A. Rey Soto, *op. cit.*

12. A. Vicenti, “Prudencio Canitrot”, *La luz apagada cit.*, 209.

13. A. González Blanco, “Un libro de Canitrot”, *La Correspondencia de España*, Madrid, 11 de julio de 1909, 6.

14. A. Rey Soto, *Galicia*, Madrid, 15 de abril de 1907, 5.

Canitrot vive todavía en un ambiente artístico muy semejante al de los pintores, á quienes sigue considerando como buenos camaradas.

Su cuarto de trabajo, antes que gabinete de hombre de letras, parece claro estudio de pintor. El sol y el aire entran a chorros por sus ventanales abiertos á la tendida campiña madrileña. Unos claveles rompen en una aromática carcajada sobre un antiguo cacharro de farmacia conventual; desde encima de las primorosas encuadernaciones de un estante, mira y calla la “Bella Desconocida” de Donatello; en un ángulo, sobre la pared, la mascarilla del Divino Beethoven escucha la intensa melodía del silencio y en la penumbra de un cortinaje parece desfallecer de secreto langor el torso inmaculado de la “Venus de Milo”...

Son magníficas reproducciones que dan paz, seguridad, dominio sobre los nervios y la fantasía.

Sobre una mesa se alzan dos ó tres figuras de Tanagra y se tiende una estatuita sepulcral faraónica. Un caballete ostenta un lienzo de pintor moderno; cubren las paredes antiguos apuntes tomados por el propio Canitrot cuando pintaba, y caricaturas del mismo, firmadas por Worms, Castelao, Tovar...¹⁵

Hacia el final de su vida recobró el interés por la pintura y fue el principal impulsor de la *Exposición de Pintura Regional Gallega* de 1912 celebrada en el Centro Gallego de Madrid donde muestra alguna de sus últimas obras pictóricas, en este mismo año cayó enfermo de tuberculosis, una enfermedad que le causaría la muerte en enero de 1913.

● 2.2. El crítico. Arte e identidad

Prudencio Canitrot tenía una visión del arte claramente funcional independientemente de los criterios estéticos. La obra de arte debe exteriorizar una serie de valores, debe reflejar el alma del pueblo gallego, los temas y motivos figurativos tienen que ser una muestra clara de la raza¹⁶. Es el mensaje que siempre quiso transmitir en sus cuadros y en las acciones que desarrolló para promocionar a los jóvenes artistas gallegos.

El arte cumple por tanto una función, el artista va creando con su obra un símbolo de identidad en la que el contenido tienen absoluta prioridad sobre las formas. Esta concepción del arte es extensible a la que tiene Prudencio de la literatura.

Y he aquí que vemos en las producciones de nuestros poetas y prosistas, en las romanzas y las baladas, los cuentos y las narraciones, aquella particularidad de que antes hablo, como si recogieran todos ellos la flor gentil y olorosa de la musa popular, los frutos añejos de la tradición y en suma, la gruesa cosecha de supersticiones, religión y creencias, que siempre han de tener entre su pletórica abundancia una sátira mordaz, una gracia fina y una profunda socarronería¹⁷.

15. A. Rey Soto, “Prudencio Canitrot”, in *Ruinas cit.*, 13-14.

16. En el contexto regionalista es frecuente apelar a la raza como elemento distintivo del carácter y la personalidad del pueblo gallego.

17. P. Canitrot “Prólogo”, in R. Barros Pintos, *Ventureiras*, Imprenta Barros Hnos., Pontevedra, 1909, 13.

Hay nombres propios dentro de la *literatura regional* que sobresalen en este momento, Ramón del Valle Inclán (Fig.5), Emilia Pardo Bazán y otras firmes promesas que apuntan alto como el propio Canitrot, “nadie ha descrito como él los campos y las playas de Galicia. Nadie ha echado tan adentro la sonda psicológica en el alma de los campesinos, de los pescadores y de los curiales”¹⁸, Javier Valcarcel, Wenceslao Fernández Flórez, pero no se puede decir lo mismo de la pintura.

La Exposición de Bellas Artes de 1908 cuenta con la presencia de varios pintores gallegos: Llorens, Pereira-Borrajo y Álvarez de Sotomayor, lo que supone un paso importante para la redacción de la revista *Galicia* de La Habana que augura tiempos prósperos para la pintura gallega¹⁹. El arquitecto Antonio Palacios pareció contagiarse de este optimismo proclamando a comienzos de 1909, “Galicia ya tiene su pintor” en referencia a Álvarez de Sotomayor que además de obtener varias medallas en las Exposiciones de Bellas Artes monta una exposición individual que deleitó a Palacios, “Todo el Madrid inteligente, que desfiló la primavera última por su estudio, visitando su Exposición personal, pudo admirar los asuntos *enxebres* que presentaba: romerías, foliadas, el gaitero, la charanga...”²⁰.

Estamos ante el primer Año Santo del siglo XX y para conmemorar esta fecha la *Sociedad de Amigos del País* bajo la presidencia de Pedro Pais Lapido organiza la *Exposición Regional Gallega* (1909) que cuenta con varias secciones, una de ellas dedicada al arte. Prudencio Canitrot visita la muestra y publica algunas crónicas y artículos en prensa en las que aporta jugosas reflexiones sobre la pintura gallega, aunque resultan poco alentadoras. La *Generación Doliente* pierde a todos sus miembros a comienzos del siglo XX y Prudencio lamenta que no haya referentes.

Es verdaderamente anormal lo que ocurre en Galicia con sus pintores. Todos se malogran en el preciso instante en que más esperanzas nos hacen fundar. Nuestros breves ratos de optimismo se convierten siempre en largas desilusiones, y, o bien, porque los artistas emigran, ya porque se truncan sus vidas ó porque se tuercen sus inclinaciones ó varían sus temperamentos, el caso es que no hay pintura esencialmente regional, ni descuella ninguno á por quien su arte personalísimo podamos llamarle “pintor gallego”, ninguno que lleve al lienzo las costumbres y el alma de esta tierra, como á la estrofa y al libro han sabido llevarla nuestros poetas y literatos.

No ha faltado quien pretendiendo buscar las causas, ha creído encontrarlas en la bruma que invade todo y hace cambiar frecuentemente la luz: en la falta de escuela o en la exagerada hermosura de estos campos, de estos valles, de estas costumbres y tradiciones²¹.

18. A. Vicenti, “Prudencio Canitrot”, *La luz apagada cit.*, 209.

19. “Galicia en la exposición de Bellas Artes”, *Galicia*, La Habana, 19 de abril de 1908, 4.

20. A. Palacios, *Vida Gallega* [Vigo], núm 2, febrero 1909, sp.

21. P. Canitrot “De la Exposición de Santiago. La pintura en Galicia”. *El Liberal*, Madrid, 7 de septiembre de 1909, 5.

A decir verdad, no me convence este argumento, y aunque no he de tratar de buscar otros, debo declarar llanamente, que en Galicia no tenemos pintores. La pintura gallega no existe. Ha muerto con Dionisio Fierros. Reapareció más tarde con Ovidio Murguía, con Jenaro Carrero y, Parada Justel, y aun con el desdichado Vaamonde, tan desdichado y malogrado como los anteriores. Pero desde entonces han transcurrido los días, y no hay quien recoja aquella esencia, de la que nos quedó un recuerdo fuerte, sentimental y juvenil²².

Señala que sólo hay dos pintores con calidad en ese momento, dos nombres que con su obra pudiesen contribuir a impulsar el arte regionalista, “es indudablemente, la obra de Llorens, la más amplia y completa, la más notable, y es el autor como dejo dicho, el que con Sotomayor podría hacer que la pintura gallega reviviese y reflejase el alma de Galicia”, pero con matices puesto que para el crítico gallego, Álvarez de Sotomayor se inspiró en el primer momento en el mundo clásico, “triunfando amplia y definitivamente; y al volver á su tierra, inspiróse en ella tan breve tiempo, que no nos lo dió para admirale en el nuevo camino”, en cuanto a Francisco Llorens señala que “vuelve con frecuencia los ojos hacia Italia, de cuyo cielo conserva en su retina un recuerdo que no se borra”²³.

Este desarraigo de los artistas gallegos se debe según algunos autores a que la mayoría de ellos se marchaban a Madrid para formarse en academias de pintores y en la lejanía acababan por distanciarse de sus orígenes²⁴.

Prudencio Canitrot se pregunta sin encontrar una respuesta “¿Apatía?, ¿Falta de temperamento?, ¿Deficiencias de la enseñanza?”, y en referencia a la formación de los artistas, “un hombre que como él llegó á Madrid, huérfano de toda protección y que rápidamente se eleva por su amor al trabajo”²⁵, considera que las ayudas recibidas por los pintores gallegos en la mayoría de las ocasiones resultan improductivas.

En cambio, cuando los pintores gallegos regresan de Madrid, lugar obligado para aprender y cobrar con más libertad la pensión provincial ó municipal, ni de eso se preocupan. Alguno conozco, que todos los años manda á la corporación que le protege, en vez de un cuadro original una copia. Este, al menos, cubre el expediente ó el hueco de una pared, porque el envío de la generalidad suele ser una ó varias cartas de recomendación para que amplíen por un año más la merced otorgada un día, al niño precoz que ya, maduro, no encuentra camino que le lleva á ninguna parte²⁶.

22. *Ibidem*.

23. *Ibidem*.

24. G. Fabra Barreiro, *Los Gallegos*, Ediciones Itsmo, Madrid, 1914, 390.

25. A. Alcalá Martín, “Un libro de Prudencio Canitrot”, *El Globo*, Madrid, 2 de marzo de 1910, 1.

26. P. Canitrot, *op. cit.*

En cuanto a los artistas más jóvenes que exponen sus obras en la muestra compostelana Prudencio destaca tres lienzos, *Brigidum* del asturiano Demetrio Montesión, un pintor al que le reconocería posteriormente su originalidad y humorismo²⁷, *El santero* obra del lucense Jesús Rodríguez Corredoira y *Nai chorosa* del ferrolano Felipe Bello Piñeiro, precisamente sobre el artista de *O Seixo* señala que se trata de “un pintor que tiende á reflejar la vida gallega, rústica y aldeana, y que sabe sentirla é inspirarse en ella”. Cita también a otros pintores que participan en esta muestra como Rodrigo Núñez, Pereira Borrajo, Balás, Fenollera, Castelao o Sanmartín, en los que aprecia virtudes y defectos, sin concretar en los nombres ni en las obras concluye, “no faltan cuadros absurdos y copias infames”²⁸.

● 2.3. El mecenas. La **Exposición de Pintura Regional Gallega (1912)**

El panorama que pintaba Prudencio del arte gallego resultaba realmente desalentador, pero él decidió no resignarse, pues era preciso incentivar y promocionar a los artistas ofreciéndoles la oportunidad de que pudiesen dar a conocer sus trabajos.

El intelectual gallego que en 1910 funda la *Biblioteca de Escritores Gallegos* junto a Luis Antón del Olmet para contribuir a la promoción y difusión de la literatura regional²⁹ toma la determinación de organizar una gran muestra de arte en el Centro Gallego de Madrid contando con la colaboración de Basilio Álvarez, el cura rebelde, José Romero Yáñez y Ricardo R. Vilariño, directivos del Centro Gallego y los jóvenes pintores José Seijo Rubio y Felipe Bello Piñeiro. A comienzos de 1912 los miembros de la comisión organizadora confirmaban la celebración de la *Exposición Regional de Pintura Gallega* y revelaban los propósitos de esta iniciativa cultural.

Muy señor nuestro: El arte gallego, huérfano de la protección y del estímulo á que tiene derecho por su historia y por el mérito de aquellos que actualmente la cultivan, atraviesa una época en que la indiferencia de todos le hace aparecer como algo sin vida y sin prestigio.

Moviéndonos el afán de coadyuvar á su desenvolvimiento y progreso, pensamos que nada mejor que la unión de sus cultivadores, y como primer paso para tan beneficiosa empresa, hemos creído oportuno celebrar en esta corte una *Exposición de Pintura* que venga á ser, dicho sea más modestamente, una agrupación de obras inspiradas en la tierra y en las costumbres de Galicia.

Después de diversos trabajos de organización y de vencer no pocas dificultades, hoy podemos participar á usted que dicha Exposición es un hecho y que el entusiasmo de gran número de paisanos nuestros es garantía del más completo triunfo³⁰.

27. N. Tielve García, *Crítica de arte en la Asturias del primer tercio del siglo XX*, Universidad de Oviedo, Servicio de Publicaciones, Oviedo, 1999, 69.

28. P. Canitrot, *op. cit.*

29. La *Biblioteca de Escritores Gallegos* (1910-1913) nació con el objetivo de impulsar la denominada literatura regional. La colección editó catorce obras alternando a autores jóvenes y consagrados.

30. “Exposición de arte gallego. A los artistas de la región”, *La Correspondencia Gallega*, Pontevedra, 17 de febrero de 1912, 1.

En el cuarto punto de las bases del certamen se establece el carácter cerrado de la muestra, puesto que “a esta Exposición sólo podrán concurrir los naturales de Galicia, y, á ser posible, se encarece que sus obras tengan sabor regional”, en el punto siguiente se deja claro que la técnica es libre, además se fija un máximo de ocho obras por participante que recibirá el importe íntegro de las ventas³¹.

Finalmente, el número de obras presentadas superó las trescientas e incluso se expusieron cuadros de los miembros de la *Generación Doliente* que habían fallecido: Ovidio Murguía, Carretero, Parada Justel, Vaamonde y Villaamil.

Antonio Palacios fue el encargado de la logística de la exposición que se inauguró a comienzos de mayo y permaneció abierta al público durante dos meses³². Incluía tres secciones, la más representativa era la de pintura, en la sala de caricaturas un nombre destaca sobre el resto, el del joven Alfonso Daniel Rodríguez Castelao que expone casi la mitad del total, la de escultura es casi testimonial y únicamente se exhiben cinco piezas.

Tomaron parte sesenta y cuatro artistas³³, el propio Canitrot presenta ocho cuadros que reflejan paisajes y motivos típicamente gallegos: *Tarde, La casa de Rosalía de Castro, Los robles de San Amaro, La casa de Juan Loureiro, La Ermita de Renda, Apuntes de Combarro, Taberna de aldea y Calma* “adquirido a buen precio por la infanta Doña María Teresa”, en este ciclo vital deja la creación literaria para centrarse de nuevo en la plástica, “Canitrot que ha vuelto á la pintura para bien de las letras, y no se tome á mal esta frase, pues con ser el exquisito periodista, un gran literato, es mejor pintor, nos ofrece media docena de preciosidades llenas de intelectualidad”³⁴.

Sobresalen varios nombres en la muestra, Sotomayor, Llorens, Bello Piñeiro, Rodríguez Corredoira, Eduardo Castillo, Carlos Sobrino, Vicente Díaz y González, Seijo Rubio, Imeldo Corral, Román Navarro, quien “acentúa el sabor galaico con varias obras luminosas y alegres” o Leopoldo Villaamil. “Es un éxito de la Exposición su descubrimiento”³⁵. Además se programa un ciclo de conferencias sobre el arte gallego pronunciadas por “Pardo Bazán, los Sres. Carracido, Valle Inclán, Vicenti (D. Eduardo), Balsa de la Vega, Vicenti (D. Alfredo), Álvarez (D. Basilio), Angel (D. Manuel), Besada, Canitrot y otros, sobre dichos pintores y el arte gallego en general”³⁶.

31. *Ibidem*.

32. La muestra se inauguró a comienzos de mayo (Fig.6.), el acto de apertura contó con la presencia de la familia real, encabezada por el monarca Alfonso XII.

33. La nómina de artistas que participaron en esta exposición figuran al final del texto. *Vid.* cuadro I.

34. L. Anton del Olmet, “La Exposición Gallega”, *El Barbero Municipal*, Rianxo (A Coruña), 18 de mayo de 1912, 2.

35. M. Bujados, “Exposición de Arte del Centro Gallego”, *Arte Español*, núm. 2, 1 de mayo de 1912, 74-80.

36. “En el Centro Gallego de Madrid. La Exposición de Pintura”, *La Voz de La Verdad*, Lugo, 1 de marzo de 1912, 3.

3. Conclusión

A modo de conclusión y una vez realizadas las consideraciones oportunas sobre la actividad cultural de Prudencio Canitrot se puede afirmar que su figura merece mayor relevancia de la que tiene dentro del arte gallego.

Es cierto que como creador plástico no tuvo éxito, su escasa e inconstante producción no atesora gran calidad, si exceptuamos los dibujos y grabados que resultan de sumo interés. La decisión de centrarse más en la literatura en un momento de su vida dejando de lado la pintura no le permitió seguir experimentando para mejorar técnicamente.

Sus críticas de arte están relacionadas con su faceta periodística, puesto que colabora habitualmente en la prensa y en muchas ocasiones incluye en sus crónicas y artículos reflexiones relacionadas con el arte. En cuanto a su labor de mecenas hay que destacar su esfuerzo como promotor y difusor de la corriente regionalista en la pintura gallega aconsejando a jóvenes pintores como Bello Piñeiro y coordinando la organización de la primera gran muestra de pintura de Galicia.

El artista tiene que contribuir con su obra a enriquecer el patrimonio artístico gallego, pero además no hay libertad en el tema de sus obras que deberán estar impregnadas del *alma de Galicia*, las consideraciones estéticas quedan relegadas a un segundo plano por la importancia que han de tener los motivos o asuntos que formen la composición.

La propuesta artística de Prudencio Canitrot y su concepción del arte convierte a las creaciones en símbolos de identidad contribuyendo de este modo a impulsar el regionalismo pictórico.

Cuadro I. Artistas de la Exposición Regional Gallega (1912)

-SECCIÓN DE PINTURA ³⁷
A
Abelenda, Manuel -A Coruña- (4) Álvarez de Sotomayor -Ferrol- (4) Angel y Alvarez, Manuel -A Guarda- (1) Ávila, Luis -Ourense- (7) Avendaño, Serafín -Pontevedra- (3)
B
Balás, Emiliano -Ferrol- (2) Bello Piñeiro, Felipe -Seixo, A Coruña- (8) Borrajo, Benigno -Vigo- (4)

³⁷. Entre paréntesis figura el número de obras que llevó a la muestra cada artista. Este cuadro ha sido elaborado a partir del Catálogo de la *Exposición Regional Gallega* de 1912, editado por el Centro Gallego de Madrid.

C
Campos, Manrique -Vigo- (3) Canitrot, Prudencio -Pontevedra- (8) Carrero Fernández, Jenaro -Noia- (15) Castillo, Eduardo -A Coruña- (9) Caula y Concejo, Antonio -A Coruña- (5) Cela, Darío de -Carballiño- (1) Corral, Imeldo -Ferrol- (9) Corredoira y Ruiz, Carmen -A Coruña- (4) Cuero, María de -A Coruña- (2)
D
Díaz y González, Vicente -Valdoviño- (6)
E
Enríquez, Esperanza -A Coruña- (3) Escobar, María -Monforte- (7)
F
Fernández. Balbuena, Félix -Ferrol- (1) Fdez. Cersa, Arturo -A Coruña- (4) Fdez. Pérez, Juan "Taxes" -Ourense- (4) Fdez. Silvio -Ribadavia- (6)
G
García Villar, Manuel -Vigo- (2) Garrido Casadevante, Rosario -Ferrol- (1)
L
López, Luis -S. de Compostela- (2)
LL
Llorens y Díaz, Francisco -A Coruña- (8)
M
Marcote, Angel -A Coruña- (2) Morelli, Victor -A Coruña- (1) Murguía, Ovidio -Lestrove, Padrón- (12)
N
Navarro, Román -A Coruña- (6)
O
Ortega, Enrique -Ourense- (1)

P
Palacios, Antonio -O Porriño- (1) Parada Justel, Ramón -Esgos, Ourense- (6) Pato, Carlos -Ferrol- (2) Pérez Villaamil, Jenaro -Ferrol- (2) Pereira Borrajo, Benigno -Vigo- (4)
R
Rodríguez, Alejandro -Ferrol- (8) Rodríguez Corredoira, Jesús -Lugo- (11)
S
Sanmartín, Benigno -Pontevedra- (5) Santiso, Elvira -S. de Compostela- (1) Santamaría, Leopoldo -A Coruña- (8) Sanz, Alfonso, -S. de Compostela- (7) Seijo Rubio, José -A Coruña- (8) Sobrino Buhigas, Carlos -Pontevedra- (13) Solá Mestre, Carlos -Vigo- (1) Solá Mestre, Teodoro -Vigo- (1) Souto y Cuero, Alfredo -A Coruña- (6)
T
Tenreiro, Antonio -Pontedeume- (1)
V
Vaamonde, Joaquín -A Coruña- (8) Vidales, Maximiliano -Vigo- (1) Villaamil, Leopoldo -Lugo- (2)
-SECCIÓN DE CARICATURAS
A
Avello, Gonzalo -A Coruña- (7)
B
Barros Merino, Rafael -A Coruña- (3) Buceta, Fernando -Pontevedra- (1)
F
Fdez. Balbuena, Félix "Chilet" -Ferrol- (6) Fuembuena, Rafael -Vigo- (2)
G
Granada, Augusto -Vigo- (3)

L
Lourido, Francisco (3)
N
Navaza, Juan (2)
R
Rodríguez Castelao, Alfonso -Rianxo, A Co- ruña- (26)
-SECCIÓN DE ESCULTURA
A
Asorey, Francisco Santiago (1)
C
Campos, Fernando -Pontevedra- (2)
M
Magariños, Maximino -S. de Compostela- (2)



Fig. 1. Caricatura de Prudencio Canitrot (1909) por Castelao. Museo Carlos Maside (Sada, A Coruña)



Fig. 2. *El Carballo de Santa Margarita* (1899) por Prudencio Canitrot. Museo Provincial de Pontevedra.



Fig.3. Una de las ilustraciones que realizó Prudencio Canitrot para el libro de cuentos *Por los Agros Celtas* de Basilio Álvarez publicado en 1907



Fig. 4. Detalle del lienzo *Ría de Pontevedra* (1910) por Prudencio Canitrot. Museo Provincial de Pontevedra



Fig.5. Caricatura de Ramón del Valle Inclán por Prudencio Canitrot, (*Galicia*, núm. 4, Madrid, 15 de septiembre de 1906, 8)



Fig.6. De izquierda a derecha aparecen en primera fila, José Andión, Manuel del Río, Antonio Palacios, Eduardo Vicenti, Basilio Álvarez, Manuel Cristóbal y Augusto de Santiago y en segunda fila, José Sánchez Anido, José Rey Taboada, José Romero, Alfonso R. Castelao, Antonio Gallego y Prudencio Canitrot. La fotografía fue tomada durante el acto de inauguración de la *Exposición Regional Gallega*, (*El Liberal*, Madrid, 3 de mayo de 1912, 1)

Cinturones mágicos, creencia, superstición y tradición

SUSANA GONZÁLEZ MARTÍNEZ

Consultarte, Consultoría Integral de Arte

Resumen: Los cinturones de protección infantil constituyen un excelente reflejo de las creencias supersticiosas en las que participa la sociedad de los siglos XVII y XVIII, principalmente a través de métodos profilácticos frente a la enfermedad y el ajamamiento del sector más desprotegido de la sociedad, los niños, el más expuesto a la enfermedad y a la muerte prematura.

En este sentido, la mentalidad de protección infantil a través de la magia y por medio de lo sobrenatural se ha conservado hasta nuestros días con comportamientos que perduran en el tiempo y cuyas prácticas se han ido solapando según épocas, culturas y ámbitos geográficos.

En España contamos con una peculiar tipología también llamada ceñidor, dijero, cinturón mágico o de infante. Estas cintas, cadenas o bandas se ciñen a la cintura de los más pequeños y de ellas penden una serie de elementos de índole religioso, pseudoreligioso y profano, que son utilizados a modo de profilaxis preventiva y curativa.

Las representaciones pictóricas ofrecen un excelente testimonio de su uso y configuración, siendo especialmente significativas las pinturas de origen civil que nos muestran los cinturones en retratos infantiles de la nobleza y burguesía española con especial incidencia en la corte de los Austrias, particularmente en el S. XVII, bajo reinado de Felipe III.

Palabras clave: protección, infancia, creencia, superstición, tradición.

Summary: *Child protection belts are an excellent reflection of superstitious beliefs into seventeenth and eighteenth centuries society, mainly through prevention methods against the disease and evil eye the most vulnerable sectors of society, children, the most exposed to disease and premature death.*

In this respect, the mentality of child protection through magic and the supernatural has been preserved to these days with behaviors that persist over time and whose practices have been continued by different ages people, cultures and places.

In Spain, we have a peculiar piece also called girdle, amulet belt, magic belt or baby belt. These belts, chains or bands hug the waist of child and from the most of them hang religious, pseudo-religious and profane items, which are used as prophylaxis and curative method.

Pictorial representations offer an excellent testimony of its use and configuration, and is especially significant civil origin paintings that show the belts in childhood portraits of Spanish nobility and bourgeoisie, with special emphasis on the Hapsburg court, particularly in the seventeenth century, under the reign of Philip III.

Keywords: *protection, childhood, belief, superstition, tradition.*

La necesidad de protección de un estrato vulnerable de la sociedad como es la infancia, alienta el uso de elementos de protección, amuletos, talismanes y objetos religiosos que se disponen de forma individual o conjunta sobre la indumentaria de los pequeños, ya sea en el pectoral, en el cuello, en los hombros, en la cabeza o en la cintura, este último es el caso del objeto que nos ocupa.

Los cinturones de protección infantil, también denominados cinturones mágicos, dijeros, cinturones de lactante o rastras de bautizar son cintas, bandas o cadenas ceñidas a la cintura de los más pequeños de las que penden de forma fija o móvil una nómina de objetos utilizados a modo de profilaxis preventiva y curativa.

Cronológicamente, se documenta su uso en los siglos XVII y XVIII principalmente. La necesidad de portar un objeto múltiple mágico-protector potencia el uso de los cinturones de lactante que se convertirá en una costumbre muy arraigada en los distintos estratos de la sociedad y cuyo uso se mantendrá en el tiempo hasta la segunda mitad del S. XX donde está constatado su uso en comunidades como la de Aragón. Estos elementos de protección constituyen un excelente reflejo de las creencias supersticiosas en las que participa la sociedad de estos siglos. A pesar de reiteradas prohibiciones y recomendaciones en contra, el arraigo popular, no solo no hace desaparecer estas prácticas, sino que las potencia hasta convertirlas en elementos de uso cotidiano. Lo que parece claro es que esta forma de religiosidad arrastra a las masas y también a la monarquía, el reclamo de un elenco de personajes con poderes sobrenaturales y facultades de adivinación y de sanación, es una generalidad social y rastreable, por tanto, en todos los grupos sociales y culturales de la época.

Geográficamente, no se conoce el uso de esta tipología en otras localizaciones que no sea España, aunque la protección infantil se de forma constante en los distintos periodos de la historia y en diferentes lugares.

La cultura del barroco se materializó también en la indumentaria, en la sociedad del S. XVII y XVIII la vestimenta era una seña de identidad y sobre todo entre los nobles y la burguesía un auténtico atributo de jerarquía. En consonancia con la vestimenta propia de lactante, que tiene su origen en el siglo XVII, se lucen los cinturones desde el nacimiento, durante el sacramento del bautismo y por lo menos, durante el periodo de lactancia de los pequeños.

Infancia y protección

A partir del siglo XVI los niños adquieren valor en sí mismos, en el siglo XVII, comienza a configurarse la idea de la ternura y afectividad hacia los pequeños. La obligación moral de protección de las mujeres próximas al entorno de los recién nacidos, vinculada a la potencialidad de la mujer como sanadora, es llevada a cabo en todos los estratos sociales, desde la corte hasta el ámbito rural.

Para la realeza engendrar hijos era un reto constante, ya que de ello dependía que se perpetuara o no la dinastía. El número de nacimientos era elevado en la corte, así Margarita de Austria, primera y única esposa de Felipe III, tuvo ocho hijos entre 1600 y 1611. Por su parte, Isabel de

Borbón, desde 1621 a 1638, concibió ocho veces en su matrimonio con Felipe IV, mientras que la sobrina y segunda mujer de éste, Mariana de Austria, alumbró seis hijos en diez años.¹

De igual manera, en la monarquía hereditaria de los Austrias, propiciada por un cúmulo de motivos, entre los que se encuentra la consanguinidad por la política de alianzas matrimoniales, la deficiente y poco especializada atención médica en los partos, la juventud de las reinas, los reiterados embarazos y la sífilis de los reyes, la mortalidad infantil es elevada al igual que en otros estratos sociales, afectando a la mitad de los nacidos, que fallecían en los primeros años de vida debido principalmente a epidemias, diarreas, catarros, tuberculosis o desnutrición.²

La protección sobrenatural es llevada a cabo antes, durante y después del nacimiento de los infantes de diversas formas y modos. Las madres y abuelas suponían el elemento transmisor de los valores de la época. Las primeras serán las que incluyan en las indumentarias infantiles los amuletos y talismanes asesoradas por las mujeres de mayor edad de la familia, o bien por la comadrona, que asistía en el parto y asumía el papel de satisfacer las necesidades materiales, psicológicas y espirituales de las futuras madres. En ese sentido, ellas eran las primeras que atendían al niño, lo vestían y vigilaban su salud durante los primeros días de vida hasta ser bautizado. En ocasiones, algunos de estos elementos ya habían sido portados por la progenitora, que hasta no recibir la misa de purificación no podía tocar a su hijo. Otras mujeres, como las sobadoras, que asisten durante el embarazo o las sanadoras y rezadoras, que tienen la capacidad de curar el mal de ojo mediante oraciones rezadas el Viernes Santo³, contribuirán en la defensa de los más pequeños.

Algunas reliquias eran utilizadas previamente al nacimiento de los pequeños, invocando la protección divina en el momento del parto, como el caso del báculo de Santo Domingo de Silos que fue utilizado desde la época de Margarita de Austria hasta la de la reina Victoria Eugenia; o la Santa Cinta que se venera en la Catedral de Tolosa, introducida por Isabel de Borbón, primera mujer de Felipe IV, en el nacimiento de su quinto hijo, Baltasar Carlos en 1629.⁴

Los amuletos colocados al nacer, en ocasiones se mantenían en el sacramento del bautismo. No solamente estos elementos tienen un valor protector, también las prendas relacionadas con el bautismo contienen una carga simbólica importante, además de valores protectores en sentido espiritual, moral y físico, preservando de maleficios y enfermedades. De igual manera ocurría con otros elementos del acontecimiento, sirva como ejemplo la pila utilizada en el bautizo de los hijos de Felipe III, mencionada por P. Flórez, la misma donde fue cristianado Santo Domingo de Guzmán en Caleruega.⁵

1. J. M. Fraile Gil, "Amas de cría, campesinas en la urbe", en *Revista del Folklore*. N°221, 1999.

2. R., Betegón Díez, *Isabel Clara Eugenia: infanta de España y soberana de Flandes*, Plaza & Janés, Barcelona, 2004. p. 29.

3. Abad González, Luisa y Moraleja, Francisco J., *La colección de amuletos del Museo Diocesano de Cuenca*, Universidad de Castilla-La Mancha, 2005. p. 30.

4. Op. cit., Cortés Echánove, Luis. p. 337.

5. Cortés Echánove, Luis, *Nacimiento y crianza de personas reales en la corte de España, 1566-1886*. C.S.I.C., Madrid, 1958. p. 36.

Otra modalidad de protección consistía en enviar los retratos infantiles reales al Monasterio de las Descalzas Reales en busca de la protección divina que asegurase un feliz crecimiento⁶, y como parte de la ortodoxia devocional eran abundantes las luminarias y rogativas como celebración por los partos de las reinas y princesas.

La entrega a la superstición fue en aumento a lo largo del reinado de los Austrias, desde Felipe II a Carlos II, donde llega al encumbramiento⁷.

Ya en el reinado de Carlos V existe constancia del uso de amuletos de protección infantil, dato que se conoce gracias a la Carta de cortesía de 1527 al cabildo catedralicio de Toledo, que informa del nacimiento del príncipe heredero. El niño va a permanecer fajado hasta los cuatro meses y en la vestimenta no va a faltar la protección fruto de la superstición del aojamiento, en este caso, un amuleto de coral o esmeralda⁸. Además, en el inventario de bienes del monarca, constan otros elementos protectores como seis cuernos de “unicornio”, una colección de piedras bezoares, dos panecitos de tierra sigilata y diversas piedras preciosas utilizadas como amuletos contra la enfermedad⁹. También existe constancia de una pieza protectora perteneciente al ajuar de Felipe II niño, inventariada hacia 1553, formada por cuentas de calcedonia con un cordón y anillo con letras talladas que rezan: “no se le romperá hueso alguno”, de San Juan 19-20, cuyo sentido protector parece evidente.¹⁰

De igual forma, Felipe II utilizó los amuletos como elementos preservativos en sus vástagos, así lo vemos en las representaciones de los infantes Catalina Micaela y Diego del pintor Sánchez Coello. Al igual que su padre, Felipe III presenta unas convicciones religiosas teñidas de sobrenaturalismo, que le mantenía pendiente de la luna, de la situación de los astros y del sortilegio de los amuletos.¹¹ El aumento de la protección infantil por medio de elementos vinculados a la magia y la superstición queda patente en el reinado de Felipe III, donde son varios los retratos en los que se representan estos peculiares objetos profilácticos. Ésta será también la línea seguida por su hijo Felipe IV.

Elementos constituyentes y principales tipologías

Las creencias en las propiedades sobrenaturales y místicas atribuibles a las formas y los materiales integrantes de los cinturones provienen de distintos periodos históricos, de manera que

6. VV.AA., *El Linaje del emperador: Iglesia de la Preciosa Sangre, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V*, Madrid, 2000.

7. F. Alonso-Fernández, *Historia personal de los Austrias españoles*, Fondo de Cultura Económica, Madrid, 2000.

8. VV.AA., *Catalogo Tesoros ocultos. Fondos selectos del Museo del Greco y el Archivo de la Nobleza*, Ministerio de Cultura, Secretaría General Técnica, Subdirección General de Publicaciones, Información y Documentación, Madrid, 2007.

9. M. Rey Bueno, *Magos y Reyes. El ocultismo y lo sobrenatural en las monarquías*, Edaf, Madrid, 2004. p. 126.

10. F. J. Bouza Álvarez, J. Fernando, *Corre manuscrito: una historia cultural del Siglo de Oro*, Madrid, Marcial Pons Historia, 2001, p. 99.

11. F. Alonso-Fernández, *Historia personal de los Austrias españoles*, Fondo de Cultura Económica, Madrid, 2000.

con el transcurso del tiempo se van adaptando a las tradiciones y creencias del momento, originándose, en muchos casos, en la tradición pagana y siendo posteriormente sacralizados.

Entre los principales minerales y materias orgánicas que se incorporan a los cinturones de protección destacan el cristal de roca, el azabache y el coral, todos ellos materiales con una fuerte carga simbólica y un gran valor profiláctico, directamente relacionados con la protección contra el aojamiento. Estos y otros materiales, se utilizaron además, con el fin de aumentar la eficacia de la representación de algunos objetos, de manera que a las virtudes inherentes a la forma se le añaden las propiedades atribuidas al material como las representaciones de las higas, los chupadores o los contenedores de líquidos, entre otros.

Entre los elementos vegetales destacan la raíz de peonía y la castaña de Indias. La primera mantiene desde la Antigüedad una vinculación con la protección infantil, la raíz es mencionada por Homero en *La Odisea*, en la que Hipócrates le reconoce una acción especial sobre el útero. Las castaña de Indias es uno de los amuletos más tradicionales en España y se le atribuye efectividad contra diferentes enfermedades infantiles.

Los amuletos animales ocupan un lugar destacado entre los objetos preservativos. En este sentido, es amplio el repertorio de objetos de tipo orgánico que se integran en los dijeros infantiles entre los que se encuentran cuernos y extremidades, mandíbulas, garras, espolones, colmillos y otros dientes de animales como el ciervo o el jabalí, junto con la mano de tejón o tasugo, uno de los amuletos más frecuentes, también denominada “pezuña de la gran bestia”. Simbólicamente las formas en punta de estos elementos, dota al portador de una virtud especial de defensa frente al mal. La inmunidad conferida se basa en la ley de *similia similibus curentur*, principio por el cual lo semejante se cura por lo semejante. Algunos de estos elementos fueron denominados por Salinas en 1905 como terroríficos y Covarrubias, le atribuye además, la función de distraer la atención y la mirada hacia la criatura.¹²

Por otro parte, las conchas empleadas como amuletos, principalmente las cipseas, están asociadas a la fertilidad, recordando el órgano sexual femenino, origen del nacimiento y vinculadas principalmente a la protección infantil, además de ser llevadas por las madres para favorecer la fecundación. En ese sentido, nos encontramos ante un amuleto propio del universo materno-infantil y frecuentemente utilizado en los cinturones como elementos de protección.

Entre las tipologías habituales que podemos encontrar en los dijeros infantiles se encuentran las higas, los corazones, los símbolos lunares y las pomas de olor. Por otro lado, son múltiples los elementos sonoros entre los que se encuentran campanillas, cascabeles, sonajeros o esquilas que eran incluidos con un fin disuasorio frente a las influencias negativas ahuyentándolas por medio de la emisión de sus sonidos, además de adquirir una significación propia como juguetes contribuyendo a la distracción de los pequeños. Otros elementos pertenecientes al ámbito infantil incorporados en los dijeros son los chupadores, que además de la función meramente práctica

12. S.Covarrubias y Orozco, Tesoro de la lengua castellana o española (1611), S.A. Horta, Madrid, 1943. p. 101.

como favorecedores de la salvación continuada que paliaría los dolores derivados del proceso de dentición, se les suma la función mágico-protectora atribuida al material constituyente.

De la misma manera, la búsqueda del bien y la protección contra el mal se produce a través de múltiples objetos religiosos entre los que se encuentran medallas con advocaciones marianas y a los santos, relicarios, textos religiosos con la Regla de San Benito o el comienzo del Evangelio de San Juan, *Agnus Dei*, *Lignum Crucis*, cruces o pequeños contenedores de agua bautismal, configuran el repertorio de objetos que se integran en los dijeros infantiles. Así, mediante el culto a Dios, a la Virgen y a los Santos se invoca para obtener la curación y prevenir distintas afecciones y enfermedades por medio de múltiples objetos que conviven y se funden con otros de carácter profano.

Funciones

Los distintos objetos integrantes de los cinturones de protección asumen distintas funciones entre las que se encuentran la función mágico- supersticiosa, la médico-preventiva, la decorativa, la lúdica y la simbólica.

La primera, vinculada a su uso como elemento profiláctico contra uno de los síndromes culturales más arraigados, el mal de ojo, conceptualmente unido a las mujeres como causantes y los niños de corta edad como los más vulnerables. En este contexto, los amuletos y talismanes se utilizan contra toda clase de artes maléficas y contra la enfermedad. La acumulación de elementos protectores de carácter sobrenatural se tenía como virtud y en este sentido, los cinturones de lactante se convertían en los objetos perfectos. El contexto histórico contribuyó notablemente a la proliferación de las múltiples supersticiones y creencias en las que se basa su utilización, hay que tener en cuenta el gran interés mostrado por la sociedad española de los siglos XVI y XVII ante toda una serie de sucesos circunscritos al ámbito de lo sobrenatural.

Por otro lado, respecto a la función médico-preventiva, la literatura científica alenta la práctica de remedios paganos, ya que algunas enfermedades eran consideradas como sobrenaturales y en esa línea, las soluciones de la misma naturaleza, para ello se aplican fórmulas de la tradición clásica a través de la recepción de autores como Galeno, Hipócrates o Avicena, que se incorporaban a la ciencia médica. En este sentido, las diferencias entre los remedios prescritos por los médicos y los utilizados en la tradición popular, fueron muy difusas.¹³ Teorías como las de la Curación simpática, basada en los afines y los contrarios o la Teoría de las similitudes, por la que se supone que la morfología de las plantas hace referencia a los órganos que curan, potencian que a muchos de los elementos integrantes de los cinturones de protección se les trasladen funciones propias de la medicina popular de la época.

Desde un punto de vista decorativo, por la riqueza material y artística que presentan los dijes que constituyen algunos de los cinturones, deben ser incluidos en la categoría de joyas, y en ese

13. P.Martínez-Burgos García, "Religiosidad popular y modelos de identidad en España y América", Facultad de Humanidades de Toledo, Seminario de Identidad, Cultura y Religiosidad Popular, Toledo, 2000, p. 172.

sentido, se les añadiría, una nueva función, la de adornar y dejar patente la posición social del que los porta, convirtiéndose por ende, en símbolo de prestigio y poder. Éste es el caso de los dijes integrantes de los cinturones mostrados por los infantes de la corte del siglo XVII. En el primer tercio las joyas siguen todavía los modelos renacentistas con esmaltes, aunque más empobrecidos, hasta que en 1630 se aprecia una simplificación y la introducción de formas geométricas. En el último tercio aparece la verdadera joya barroca, donde el esmalte carece de protagonismo y se presentan labores de engastar con piedras preciosas.¹⁴

Otra función atribuible a los cinturones es la lúdica. Objetos pertenecientes al ámbito infantil fueron integrados en los cinturones de protección como elementos sonoros (cascabeles, campanillas o esquilas) y los chupadores o mordedores. Los primeros contribuyen al entretenimiento, la distracción y la estimulación sensorial de los pequeños, los segundos, favorecen la salivación continuada y ayudan a paliar los dolores derivados del proceso de dentición de los pequeños. Algunos autores apuntan la utilidad de mantener a los pequeños localizados en todo momento.¹⁵

Representaciones pictóricas

En los siglos XV y XVI comienza a desarrollarse una iconografía laica de la infancia. Algunos de los primeros retratos infantiles independientes los realiza Bronzini, como el retrato de *Giovanni de Médici niño* y el retrato de *Don García de Medici*, realizados en 1545 y 1550 respectivamente, en los que se muestran amuletos de protección. En el primero, el pequeño Giovanni porta cuatro elementos entre los que se incluye un pequeño libro portador de textos, una rama de coral y una poma de olor; en el segundo, se nos muestra un importante joyel, se trata de un amuleto compuesto por una arpía que descansa sobre un cuerno en forma de creciente lunar del que pende una piedra preciosa en forma de esfera guarnecida¹⁶ que servía para ahuyentar el mal de ojo.

En la corte de Felipe II, de la mano del pintor Sánchez Coello, observamos el uso y disposición de los elementos de protección en los infantes, primero, en el retrato de las *Infantas Isabel Clara Eugenia y Catalina Micaela*, realizado entre 1568-1569, donde la más pequeña, Catalina Micaela porta un silbato en forma de media luna suspendido por una triple cadena de grosor progresivo del que cuelgan varios cascabeles y que Sánchez Coello sitúa en la cintura convirtiéndolo en precedente de los diferentes cinturones de protección infantil que veremos representados en la pintura de los siglos posteriores. Después, en el retrato de Diego de Austria, Infante, realizado por S. Coello en 1577, donde el pequeño muestra una llamativa sarta de amuletos suspendida del cuello por doble cadena, la primera rematada por un Agnus Dei y la segunda, integrada por numerosos elementos protectores, entre los que destaca un

14. M. J., Sanz, "Las Joyas en la pintura de Velázquez", Goya Revista de Arte. Madrid, 2000. pp. 240-251.

15. Op. cit., M. J., Sanz. pp. 240-251.

16. M. Falomir Faus, El retrato del Renacimiento, Museo Nacional del Prado, Madrid, 2008.

corazón de coral rojo, un crucifijo y una medalla, junto a otros elementos de carácter profano como garras o piedras de la virtud.¹⁷

Dentro de la pintura de origen civil son especialmente significativas las pinturas que nos muestran los cinturones en los retratos infantiles de la nobleza y la burguesía española, con especial incidencia en la corte de los Austrias, particularmente en el S. XVII, bajo reinado de Felipe III. De la misma manera que las imágenes de la pintura virreinal de los siglos XVII y XVIII, que atestiguan la extensión del uso de estos elementos profilácticos en América como proyección de las modas y costumbres de la España de la época.

Del matrimonio de Felipe III y Margarita de Austria nacen ocho hijos, de los cuales cinco son retratados con cinturones de protección, algunos de ellos en más de una ocasión. Ana Mauricia (1601-1666) es retratada con un excelente dijero por Pantoja de la Cruz en 1602, al igual que su hermana María Ana (1606-1646), representada en 1607. El retrato de Ana Mauricia muestra un bebé sentado y vestido con la ropa propia de los lactantes, modelo que en los próximos años se repetirá con frecuencia. La pequeña porta un dijero constituido por un amuleto trapezoidal de cristal de roca con cerquillo metálico contra la corrupción de la leche, la higa de azabache contra el mal de ojo, una poma de olor o esfera calada en cuyo interior se colocaban sustancias aromáticas que impedían la presencia del maligno, la campanilla para ahuyentar el mal y una defensa de jabalí con forma de creciente lunar engarzada y suspendida por una triple cadena que lo une al cinturón y una rama de coral que sujeta en su mano derecha.

Estos elementos se engarzan en guarniciones de oro esmaltado en blanco y negro siguiendo pautas manieristas, lo que nos indica que estas piezas pudieron haber sido hechas en época de Felipe II. La protección se completa con los elementos religiosos que luce en el pectoral, dos cruces y dos relicarios de caja, el primero contiene una reliquia con una filacteria que dice "SANTA ANA", madre de María y patrona de la infancia y el segundo acorazonado, pudiera tratarse de un relicario de Santa Espina, pues lleva una espina en su interior y la leyenda "SPINA DNI".¹⁸

La pequeña María Ana porta un cinturón integrado por siete elementos suspendidos de cadena que se ciñe a la cintura. Se trata de un elemento esférico rojo, una castaña de Indias, una campanilla suspendida de cadena larga y decorada con labor de engastería con piedras preciosas, una poma de olor, un cuerno con forma de creciente lunar engarzado y suspendido por una triple cadena que lo une al cinturón, una mano de tejón y una higa realizada en coral. En el pectoral muestra una gruesa cadena con medallón de anagrama mariano en labor de engastería. Estos dijes pudieron haber sido realizados en Valladolid y pueden tratarse de los que luce el infante Alfonso en el retrato de 1612. Datos como los anteriores nos constatan que los dijes solían ser heredados.¹⁹

17. P. Álvarez de Eulate, "Las sociedades ibéricas y el mar a finales del siglo XVI", Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 1998., p. 360.

18. Op. cit., P. Álvarez de Eulate.

19. Op. cit., P. Álvarez de Eulate.

Margarita Francisca (1610-1617) es representada con un rico dijero en el retrato realizado por el pintor Santiago Morán constituido por siete elementos: un cuerno con forma de creciente lunar engarzado y suspendido por una triple cadena que lo une al cinturón, un sonajero de cápsula globular del que penden cascabeles, una castaña de Indias engarzada, una campana, contenedor de líquidos posiblemente de azabache, una esfera de cristal de roca labrada y engarzada, y mano de tejón. Los dos elementos sonoros, el sonajero y la campanilla, cuelgan de cadenas largas y cuentan con vástagos para facilitar su manipulación.

En el *Retrato de los Infantes Carlos y Fernando* realizado por Andrés López Polanco en 1610, representa al niño Fernando (1609-1641) en carretón con cinturón de lactante compuesto por cinco objetos suspendidos del ceñidor, un medallón de piedra oscura engastado en oro poco legible, un sonajero con vástago y cápsula globular del que penden cascabeles, una campanilla suspendida de cadena larga, una mano de tejón y posiblemente, según permite apreciar la obra, una bola de cristal de roca engastada en oro y un sonajero en forma de esfera dividida en dos partes.

Alonso el Caro (1611-1612) es retratado con cinturón de protección en tres retratos realizados por Bartolomé González entre 1611 y 1613. Los infantes Alfonso el Caro y Ana Margarita, 1611-1612, Retrato del infante Alfonso de Austria el Caro, 1612 y Infantes Fernando, Alfonso y Margarita, 1612. Los tres cinturones no son iguales ni incluyen los mismos elementos a pesar de estar representados en un corto espacio de tiempo, lo que nos podría indicar el elevado número de dijes con los que se contaba en la corte y la posibilidad de intercambio, combinación y modo de presentación de los distintos elementos.

Además, conocemos la representación de otro cinturón en la obra de Bartolomé González de 1618, en el que retrata a un bebé desconocido.

Se sabe que alguno de estos retratos se realizaban copias con el fin de ubicarlos en distintos emplazamientos o enviarlos a miembros de la familia para dar a conocer a los pequeños.

En cuanto a los hijos de Felipe IV, debemos destacar la representación de amuletos y talismanes en el retrato de Felipe Próspero, realizado por Velázquez en 1657. El pintor rompe con lo establecido a favor de su lenguaje personal que queda impreso también en los retratos infantiles, que gozan de gran verismo y sobresaliente captación psicológica, al tiempo que muestra el uso de los amuletos de protección infantil en un contexto más cotidiano y menos rígido que los precedentes. De la misma manera, Velázquez ya había introducido años antes un elemento protector en el *Retrato de doña Antonia de Ipeñarrieta y su hijo Luis* realizado entre 1631-1632. El niño muestra una campanilla con una pequeña empuñadura cuya función podría ser triple, lúdica, como elemento de entretenimiento y diversión infantil; protectora, como elemento mágico ahuyentador de los males con sus sonidos y simbólica, en relación a la posible presencia del objeto en el bautismo.

Si bien en el siglo XVIII las representaciones pictóricas se reducen casi exclusivamente a los exvotos pictóricos, debemos destacar la presencia de un dijero en uno de los Caprichos de Goya,

en *El de la Rollona*, en el que Goya critica los modos educativos de la nobleza y por extensión, las supersticiones que estaban de moda en el momento.²⁰

En la pintura virreinal se conoce la representación del siglo XVII del cinturón que luce el quinto hijo del X Conde de Monforte de Lemos, XXVII virrey del Perú entre 1667 y 1672, año este último, en el que fue realizado el retrato familiar. El niño, que se presenta enfajado, luce ceñido a la cintura una cinta de la que se suspenden cinco objetos, un contenedor de textos sagrados realizado en tela que podría contener textos con el comienzo del evangelio de San Juan, una medalla de advocación a Santa Rosa de Lima, una cruz, una rama de coral y una mano, posiblemente de tejón. La protección del pequeño se completa con la pequeña higa de azabache prendida al hombro con un lazo rojo. Por otro lado, destacan las representaciones de cinturones en las *pinturas de castas* del siglo XVIII, presentes en el Museo de América. La primera, la obra de Andrés de Islas, pintor mexicano activo entre 1753 y 1775, titulada *De Español y Mestisa nace Castizo*, pertenece a la serie de la marquesa de Negrón de 1774. En ella se muestra un cinturón muy completo que incluye: “higa de azabache, chupador, pomo, reliquia y otros dijes sujetos por una faja decorada con encaje metálico y moñas de cintas”²¹. La segunda, titulada *De Mestiza y Español castizo*, pertenece a la serie de mestizaje de anónimo mexicano datada en el cuarto del siglo XVIII y en ella el pequeño porta un dijero del que penden un *Agnus Dei* y un colmillo prendidos por lazos rojos.

En las pinturas de origen religioso y en el ámbito de la religiosidad popular, destacan las representaciones de los cinturones de protección en los exvotos. Los exvotos pictóricos dan a conocer el favor recibido, describen el milagro y contienen los datos personales del beneficiario. Se trata de objetos simbólicos que representan un agradecimiento, generalmente por una sanación y que completan las oraciones del devoto, que han sido y siguen siendo la panacea religiosa contra la enfermedad. Además, el exvoto debe ser público y exponerse en ermitas y santuarios, para dar a conocer las actuaciones milagrosas.²²

Algunos ejemplos los encontramos en el exvoto perteneciente a la iglesia de San Miguel de Cuenca que retrata al niño Baltasar Manuel Blanco, fechado en 1673; en la obra anónima de 1707 presente en la capilla de Ntra. Señora de los Portentos de Villalba del Rey y la obra anónima de 1748 en posesión del Museo del Monasterio de Santa Cruz de las Madres Benedictinas. También están documentados el exvoto anónimo del siglo XVIII perteneciente al Museo Nacional de Antropología o la obra también anónima del siglo XVIII del Museu Frederic Marés de Barcelona. A éstos se le añaden los exvotos anónimos del siglo XVIII de la localidad de Arabayona de Mógica, (Salamanca) y de la ermita de San Illán (Cebolla, Toledo).²³

20. J. Carrete Parrondo, Goya: estampas, grabados y litografía, Grafos, Barcelona, 2007, p. 18.

21. L. Arbeteta Mira, “Precisiones iconográficas sobre algunas pinturas de la Colección del Museo de América, basadas en el estudio de la joyería representada”, *Anales del Museo de América* 15. 2007, pp. 156-169.

22. L. C. Álvarez Santaló, M.J. Buxo Rey y S. Rodríguez Becerra, “Antropología e historia”, en *La religiosidad popular I*, Anthropos, Barcelona, 2003.

23. L. Abad González, F.J. Moraleja, *La colección de amuletos del Museo Diocesano de Cuenca*, Universidad de Castilla-La Mancha, 2005. p. 72.

Todos ellos presentan cinturones con elementos de protección suspendidos de cintas o cadenas ceñidos a la cintura de los pequeños de los que se suspenden campanillas, sonajeros, manos de tejón chupadores, castañas de Indias, medallas, cruces, contenedores de textos sagrados o contenedores de líquidos. Los exvotos pictóricos presentan un esquema de composición propio que sigue una ordenación jerarquizada. En el plano superior aparece en lugar preferente y entre nimbos, la imagen devocional, ser divino o lugar sagrado; en el plano central se describe gráficamente el suceso milagroso y en la mayoría de las obras, en parte inferior, el texto descriptivo del milagro o curación.

Una de las más peculiares representaciones de cinturones de protección corresponde a obra *Desenclavo de Cristo*, de 1722, de *El mudo Neira* que conserva el convento de Santa María Magdalena de MM. Agustinas de Medina del Campo. La obra describe la función del Desenclavo de Cristo o representación dramática del acto del descendimiento de Cristo crucificado y ejecutado. Los tres niños representados en la obra portan los elementos de la pasión y se presentan con dijes de protección infantil. El motivo iconográfico se encontraría en “los niños Jesús de la Pasión”.²⁴

Además, se debe mencionar los cinturones portados por alguna representación escultórica de los Niños Jesús de la Pasión.

Cinturones conservados

Entre los cinturones conservados, destacan los pertenecientes al Museo de Artes Decorativas, del siglo XVII; al Museo Nacional de Antropología, del siglo XVIII; al Museo Sorolla, del siglo XVII; la rastra de bautizar del Museo de Creencias y Religiosidad Popular del Pirineo Central de Abizanda, de los siglos XVIII-XIX; el cinturón del Museo de la Farmacia Hispana, de los siglos XVII-XVIII; el existente en el Convento de Santo Domingo el Antiguo de Toledo, datado en el siglo XVII; el perteneciente al Museo Valdormes de La Bañeza, del siglo XVII; el existente en la Colección Etnográfica Caja España, de los siglos XVII y XVIII; y el cinturón del Museo de Jaén, de los siglos XVIII-XIX.

La aproximación a los cinturones mágicos nos revela el sincretismo del pensamiento precristiano, supersticioso y cristiano que se materializa en estos peculiares objetos vinculados al mundo de la infancia.

24. A. Sánchez del Barrio, “La función del Desenclavo en un cuadro de 1722. Objetos mágicos y simbólicos en algunos de sus personajes”, *Revista del Folklore*, N° 187, 1996, pp. 21-25.

En busca de lo pintoresco: La Mancha de Don Quijote

FERNANDO GONZÁLEZ MORENO
*Universidad de Castilla-La Mancha*¹

Resumen: La lectura de *Don Quijote* propició a lo largo del siglo XIX un notable interés por La Mancha como destino del viaje pintoresco. Este hecho puede constatarse a través de dos diferentes y a la vez confluentes procesos de gran valor para el historiador del arte por el rico material visual que generaron. Por un lado, la evolución de las propias ediciones del *Quijote*, cuyos ilustradores –que en los siglos XVII y XVIII apenas se habían interesado por los escenarios reales de la novela– comienzan ahora a incluir detalles de arquitecturas, paisajes, tipos humanos... tomados de La Mancha real. El segundo proceso es la publicación de libros ilustrados de viajes que empiezan a incluir La Mancha como parte de su itinerario; algunos incluso con La Mancha como su único destino.

Palabras clave: Don Quijote Ilustraciones Viaje La Mancha Pintoresco

Abstract: *The reading of Don Quixote favoured a remarkable interest in La Mancha as a destination of the picturesque travel along the 19th century. This fact can be noticed in two different and convergent processes of great value for the art historian due to the rich visual material generated by both of them. On the one hand, the evolution of Don Quixote editions themselves, whose illustrators –who had been barely interested in the real sceneries of the novel by the 17th and 18th centuries– began now to include details of architectures, landscapes, human types... taken from the real La Mancha. The second process is the publication of illustrated travel books that begin to include La Mancha as part of their routes; some of them only focused in La Mancha even.*

Keywords: *Don Quixote Illustrations Travel La Mancha Picturesque*

Los ilustradores del *Quijote* advirtieron de manera temprana la especial presencia que La Mancha, no sólo como mero escenario de las aventuras del hidalgo y su escudero, tenía en la novela cervantina. El espacio elegido por Cervantes aportaba una especial e incuestionable personalidad que debía recogerse en las ilustraciones que comenzaron a acompañar al texto a lo largo del siglo XVII, pero los encargados de las estampas se encontraban con el insalvable obstáculo de dar forma a un paisaje que en la Europa de esa centuria era una auténtica *terra incognita*. Ese desconocimiento, que propiciaba la percepción de La Mancha como un espacio tan

1. ^{*} Este estudio ha sido posible gracias al trabajo de investigación desarrollado para el Proyecto *Iconografía Textual del Quijote* (<http://dqj.tamu.edu>) del *Cervantes Project* (<http://cervantes.tamu.edu>) dirigido por el profesor Eduardo Urbina de la Texas A&M University [fecha de consulta: 9 de septiembre de 2010].

real como ficticio, sería solventado por los primeros ilustradores generando unos escenarios más o menos tipificados, pero en absoluto ni españoles ni mucho menos manchegos.

Los conocidos y bien difundidos a lo largo de todo el siglo XVII juegos de ilustraciones de Savery y Bouttats (Dordrecht: Savery, 1657 y Amberes: Verdussen, 1672-73) nos muestran ya algunos de estos espacios tipificados; por supuesto con el correspondiente regusto flamenco. Arquitecturas de índole popular que hacen las veces de posadas manchegas, algún austero bosque –donde sucede la liberación de Andrés–, ambientaciones paisajísticas de escasa vegetación e imponentes formaciones rocosas (y no sólo en las escenas que transcurren en Sierra Morena), una playa, y algunos interiores de arquitectura señorial en referencia al palacio de los duques, a Barataria y a la casa de don Antonio Moreno.

El elemento rural en la ambientación de las escenas en ediciones flamencas, inglesas y francesas domina a lo largo del siglo XVII y, aunque no se trate del mismo paisaje que vio y describió Cervantes –ni siquiera en la española de Madrid: Andrés García de la Iglesia/Roque Rico, 1674 con ilustraciones de Diego de Obregón–, sí es cierto que se convierte en verosímil. Así, en referencia al frontispicio que aparece en la edición de Londres: Tho. Hodgkin, 1687, no deja de ser sorprendente la observación que realiza Givanel. Este autor, en cuya *Historia gráfica de Cervantes y del Quijote* encontramos habituales críticas a las ilustraciones que no están correctamente ambientadas o se alejan de los correctos modelos españoles de época, llega a preguntarse *si había leído el dibujante la obra de Cervantes*. Sin embargo, siguiendo con Givanel, el paisaje del frontispicio le resulta *lo único auténtico y directo [...] Suave, verde, brumoso, salpicado de frondas tupidas, a inconmensurable distancia del páramo manchego. La alquería es una casa campesina inglesa, con su techumbre inclinada, cubierta de bálago o de paja, para protegerse de las inclemencias*².

Este paisaje tipificado, identificando La Mancha con un espacio rural-popular sin más, se mantuvo incluso en las cortesanías y galantes estampas de Charles-Antoine Coypel, difundidas desde 1723. En ellas seguimos encontrando las arquitecturas populares que han de pasar por ventas y los parajes boscosos que sustituyen al Campo de Montiel y a Sierra Morena. Ahora, sin duda alguna, el mayor contraste lo ofrecen los escenarios destinados a las escenas con los Duques, que nos trasladan irremediabilmente al Versalles de Luis XV³.

La cuestión del verdadero carácter español –antes de concretar aún más en el manchego– en la representación de los escenarios y vestimentas sí comienza a hacerse patente con la revolución editorial que supusieron las ediciones de lujo y académicas del siglo XVIII. En la primera de ellas, la de Londres: Tonson, 1738, patrocinada por Lord Carteret, encontramos la siguiente disculpa en la dedicatoria a la condesa de Montijo: *que excusará las faltas que en ella se hallaren, habiendo sido publicada en un país forastero, adonde los inventores de las Estampas no podían ser enterados perfec-*

2. J. Givanel, *Historia gráfica de Cervantes y del Quijote*, Madrid, 1946, pp. 113-114.

3. Véase F. González, "Don Quichotte conduit par la Folie: la herencia de Charles-Antoine Coypel en las ediciones ilustradas del Quijote", *Anuario de Estudios Cervantinos*, 4, 2008, pp. 23-66.

tamente de los Vestidos, ni de otras menudencias a España pertenecientes⁴. John Vanderbank, autor de los diseños guiado por las instrucciones de John Oldfield, vuelve a apostar por espacios agrestes, rurales y con arquitecturas populares a la hora de ambientar sus escenas. La inclusión de nuevos episodios, como el discurso de la Edad de Oro ante los pastores, implica la preferencia por este tipo de ambientaciones. Se sigue así desarrollando una imagen de La Mancha que, sin conocerla aún, la identifica con un espacio natural pintoresco como puede ser la propia campiña inglesa.

Este gusto por lo rural, la naturaleza y lo popular que implica recordar La Mancha descrita por Cervantes se hace aún más evidente en otra de las ediciones inglesas que dominaron junto a la de Carteret el siglo XVIII. Se trata de la de Londres: A. Millar *et al.*, 1755 con ilustraciones de Francis Hayman, y justamente ese continuo deleite por lo rústico en arquitecturas, ambientaciones y vestimentas –aquello que media centuria después acabaría siendo definido como lo pintoresco– es la característica que mejor diferencia las estampas de Hayman de las de Vanderbank.

Estas ediciones inglesas fueron además las causantes de que, finalmente, los editores españoles reaccionaran y se propusieran enmendar la pobreza y la falta de originalidad con las que había venido siendo editado e ilustrado el *Quijote* en nuestro país. La primera, la edición de Madrid: Ibarra, 1780, la edición de la Academia, en cuyo juego de ilustraciones sí se puso por primera vez un especial esmero en la fidelidad de trajes y ambientación.

La Mancha diseñada por Antonio Carnicero, José del Castillo, Bernardo Barranco y el resto de ilustradores de esta edición ya se ha vuelto, si todavía no completamente manchega, sí española. El paisaje árido y seco, las arquitecturas de cajas de ladrillo y tapial, el pueblo en el que destaca la torre de la iglesia –en alusión al Toboso⁵–, y, por encima de todo, como emblema de La Mancha, los molinos. Hasta ahora los habíamos visto holandeses, incluso en la ilustración de Diego de Obregón de 1674, medio tomada de la de Savery. La edición de 1780 no incluye la famosa escena del ataque a los molinos, siguiendo la tradición de Vanderbank y Oldfield de no potenciar con las ilustraciones la lectura humorística de la novela, pero sí los encontramos en el remate diseñado por Rafael Ximeno y grabado por Mariano Brandi, aunque con ligeras desproporciones, y en el frontispicio de Pedro Arnal y Juan de la Cruz.

No obstante, donde se refleja con mayor claridad el interés de esta edición por situar las andanzas del Quijote en su realidad espacial es en la inclusión por primera vez de un “Mapa de una Porción del Reyno de España que comprehende los Parages por donde anduvo Don Quixote y los sitios de sus Aventuras”; fue delineado por el geógrafo de S. M. Tomás López a partir de las observaciones hechas sobre el terreno por José de Hermosilla, capitán de ingenieros.

4. “A la Exma. Señora, Condessa de Montijo, &c. Antes Embaxadora en esta Corte de la Gran Bretaña”, dedicatoria en M. de Cervantes, *Vida y hechos del ingenioso hidalgo don Quixote de la Mancha*, Londres, 1738, vol. I, p. ii.

5. Givanel describe esta escena: *contemplad la estampa. Y sentiréis que de ella emana –del grupo formado por las tres labradoras, de la figura de Sancho, del paisaje austero, de la cruz y de la iglesia vistos en lontananza, de la anchura del cielo, de la tierra árida– un perfume de campiña castellana y de española sobriedad, que encanta*. J. Givanel, op. cit., pp. 156-157.

Otras ediciones españolas siguieron la brecha abierta por la Academia en el intento de ambientar correctamente el *Quijote*. A veces aún sorprende la mezcla de elementos arquitectónicos populares y paisajísticos de la realidad española con otros más ajenos, como los molinos, mitad manchegos mitad flamencos, que encontramos en la segunda edición de la Academia (Madrid: Ibarra, 1782). Para ésta, se decidió crear un nuevo juego de estampas del que se encargaron Antonio e Isidro Carnicero. No obstante, el interés por dotar de realismo al *Quijote* era ya algo imparable.

Este proceso queda bien recogido en la edición de Madrid: Gabriel de Sancha, 1797-98, en la cual se incluyó un breve estudio sobre la tradición ilustrada de la novela. En este estudio, titulado “De las estampas”, se repasan las ilustraciones de algunas ediciones anteriores poniendo el acento en su mayor o menor cercanía con la realidad de los ambientes y tipos españoles⁶. Así, sobre las estampas de la edición de Bruselas: Mommarte, 1662⁷, se indica que *además de lo tosco y miserable del buril, distan mucho de la propiedad de los trajes y el carácter de las figuras*. La ya comentada edición de Carteret con estampas de Vanderbank (Londres: Tonson, 1738) se alaba por su *magnífica impresión, [...] enriquecida con muchas estampas, en que sin embargo del esmero y curiosidad del dibujo y grabado, se echa mucho menos la propiedad en los trajes, y el carácter nacional español*. En cuanto a los también mencionados diseños de Coypel, recogidos en la edición de La Haya: Hondt, 1746⁸, se señala que *los dibujos son de mano maestra, y lo mismo el grabado; pero aunque en la Advertencia se da a entender que se remitieron de España a París, y se pondera la propiedad en los trajes, están distantes de esta conformidad y semejanza en las actitudes y usos españoles. Es verdad que algunas veces se intenta esta imitación, mas no se consigue por lo común*. La edición de la Academia es señalada como la primera en enmendar todos estos errores de carácter y propiedad, y se finaliza indicando que *no menor puntualidad se ha procurado observar también en los dibujos y en el grabado de las estampas que adornan la presente edición*.

También siguió la edición de Sancha a la Academia en cuanto a la inclusión de una “Carta Geográfica de los viages de Don Quixote y sitios de sus Aventuras”, ahora dibujada por Manuel Antonio Rodríguez según las observaciones históricas de Juan Antonio Pellicer, bibliotecario de S. M.; pero fue más lejos aún al añadir una “Demostración de la célebre Cueva de Montesinos citada por Cervantes en su Dn. Quixote / Vista exterior de la entrada” y un “Plano Geográfico de las Lagunas de Ruidera y curso que hacen sus aguas sobrantes con el nombre de Río Guadiana” [figura 1], todo lo cual confería ya no sólo verosimilitud al aparato ilustrado de la edición, sino realismo bien documentado. La escena de don Quijote entrando en la Cueva de Montesinos que

6. “De las estampas” en M. de Cervantes, *El Ingenioso Hidalgo don Quixote de la Mancha*, Madrid, 1797-98, vol. I, pp. XVII-XXV.

7. Esta edición incluía 2 frontispicios y 16 ilustraciones nuevamente grabados a partir de los diseñados por Savery para Dordrecht: Savery, 1657, edición que contaba con un total de 2 frontispicios y 24 ilustraciones.

8. En este breve repaso de ediciones ilustradas se comete el error de atribuir las 31 estampas que incluye la edición de 1746 a Charles-Antoine Coypel, pues sólo 25 le corresponden. Las otras 6 fueron diseñadas por François Boucher, Charles-Nicolas Cochin Fils, Jacques-Philippe Le Bas y Pierre-Charles Trémolières.

acompaña al segundo de los planos reseñados puede ser considerada la primera incursión del paisaje real de La Mancha en las ilustraciones de la novela.

Alcanzado el siglo XIX, será con la irrupción del Romanticismo en las ediciones del *Quijote* cuando se produzca un decisivo paso en el descubrimiento de La Mancha como un espacio con entidad propia que es necesario explorar y que alcanzará la categoría de un personaje más de la novela cervantina. Varias revoluciones inauguraron el siglo. Unas de carácter técnico; el desarrollo de la xilografía supondría la posibilidad de multiplicar el número de ilustraciones en una misma edición de manera nunca antes imaginada. Otras de carácter estético; los artistas se habían lanzado a explorar nuevos territorios que hasta ahora habían quedado relegados por el monopolio de la categoría estética de lo bello, superada por otras como la de lo sublime o la de lo pintoresco.

En 1768, en su *Essay on Prints*, el reverendo William Gilpin había sido el primero en definir lo pintoresco: *a term expressive of that peculiar kind of beauty which is agreeable in a picture*⁹. Posteriores obras, como sus *Three Essays: On Picturesque Beauty; On Picturesque Travel; On Sketching Landscape*, sirvieron para desarrollar y sistematizar algunas de las características de esta nueva categoría estética –el interés por lo rústico, lo variado, la ruina, lo novedoso, e incluso lo exótico...– que acabaría estando íntimamente vinculada con el hecho de viajar por la naturaleza y con el de dibujar aquello que nos va sorprendiendo en el viaje¹⁰. Consecuencia inmediata de esta novedad estética fue la reformulación del tradicional *Grand Tour*, que había estado más ligado a la categoría de lo bello en tanto que se concebía como un recorrido por los espacios históricos clásicos y académicos. Ahora, el viaje pintoresco no pretendía ser un recorrido destinado al intelecto, sino al sentimiento. Este cambio permitió que España comenzara a ser vista como un destino más que recomendable para aquéllos que querían experimentar este viaje pintoresco, pues el país vivía una situación de retraso en la que el viajero podía encontrar todas las cualidades antes citadas: la preeminencia de lo rural, de la naturaleza que nos sorprende con su variedad a cada paso, la rudeza y autenticidad de los tipos humanos, la presencia de continuas ruinas que evocan un pasado medieval, monumentos de tradición árabe, etc.

Por supuesto que fue Andalucía la primera en despertar la mayor atracción del viajero pintoresco¹¹, pero el resto de España pronto se fue sumando al itinerario, incluida La Mancha. En un principio, esta región de España era vista por los viajeros como una mera zona de paso entre sus dos destinos preferentes: el Sur (Al-Andalus) y Castilla la Vieja. Una zona no sin cierto peligro por la presencia de bandoleros y asaltantes, lo cual, por otro lado, acabó convirtiéndose en un punto de atracción para el viajero romántico. Así, el propio George Borrow, como parte de sus

9. Un término referido a esa peculiar clase de belleza que es agradable en un dibujo. W. Gilpin, *An Essay on Prints*, Londres, 1792 (4ª ed.).

10. Véase F. González y B. González, "English Travellers and the Belated Picturesque Tour", en J. M. Almeida (ed.), *Romanticism and the Anglo-Hispanic Imaginary*, Amsterdam/New York, 2010, pp. 341-360.

11. Véase E. V. Galán et al. (coord.), *La imagen romántica del legado andalusí*, Sierra Nevada (Granada), 1995.

periplos por nuestro país vendiendo *Biblias* entre 1835 y 1839, describe La Mancha insistiendo en ese aspecto:

[...] I was running into the den of a lion; the whole of La Mancha, with the exception of a few fortified places, being once more in the hands of Palillos and his banditti, who, whenever it pleased them, stopped the courier, burnt the vehicle and letters, murdered the paltry escort, and carried away any chance passenger to the mountains, where an enormous ransom was demanded, the alternative being four shots through the head, as the Spaniards say¹².

No obstante, La Mancha tenía un atractivo incuestionable: era la tierra de don Quijote y Sancho Panza. Los lectores ingleses y franceses del Romanticismo habían comenzado a leer la novela cervantina prácticamente como una guía hacia lo pintoresco: lo variopinto de sus personajes, los escenarios de la naturaleza descritos, las novelas intercaladas que remiten a otros espacios y tiempos, las sorpresas que aguardan a sus protagonistas a cada vuelta del camino, etc. El interés suscitado por la novela fue suficiente acicate como para que algunos viajeros comenzaran a aventurarse por esta tierra inhóspita y peligrosa. Fueron pioneros Edward Hawke Locker, quien, con motivo de su visita a España en 1813 como correo de Wellington, decidió desviar su ruta y dirigirse a La Mancha guiado por su admiración por Cervantes¹³; y, más especialmente, Henry David Inglis, periodista, escritor y viajero escocés. Inglis visitó España durante ocho meses entre 1829 y 1830, estancia de la que sería fruto su *Spain in 1830* (Londres: Whittaker, 1831) y *Rambles in the Footsteps of Don Quixote* (Londres: Whittaker, 1837)¹⁴. Esta obra, publicada dos años después de la muerte de su autor, es el primer libro de viajes específico de La Mancha del que tenemos constancia [figura 2].

El viaje de Inglis comienza en Toledo, donde, vistos ya los principales atractivos de la ciudad, concibe el plan de cruzar a La Mancha guiado por el creciente entusiasmo de poder conocer los escenarios de la genial novela cervantina siguiendo los pasos de don Quijote: *to set out with him from his village, to sleep in the inn which he mistook for a castle, to enter the Sierra Morena with him, to visit Toboso, and to feed the recollection of his adventures, with the realities of place, and scenery, and manners!*¹⁵. El viajero reconoce el carácter ficticio del personaje cer-

12. G. Borrow, *The Bible in Spain, or, the Journeys, Adventures, and Imprisonments of an Englishman in an Attempt to Circulate the Scriptures in the Peninsula*, Londres, 1899, p. 654. El viaje fue realizado entre 1835 y 1839 y la primera edición del libro apareció en 1842.

13. Véase el estudio de E. Almarcha e I. Sánchez, "La Mancha, y basta", en Azorín, *La ruta de Don Quijote* (edición a cargo del Centro de Estudios de Castilla-La Mancha), Ciudad Real, 2005, pp. 9-36; y F. Pillet, "De la ficción a la percepción. Del Quijote a la Mancha literaria", *Boletín de la A. G. E.*, 34, 2002, pp. 147-157.

14. Véase E. Ortas, "Rambles in the footsteps of Don Quixote (1837), de Henry David Inglis: un episodio singular de la recepción e interpretación de Cervantes", en E. Martínez (coord.), *Cervantes y El Quijote: actas del coloquio internacional*, Oviedo, 2007, pp. 261-274; y W. U. McDonald Jr., "Inglis's Rambles: A Romantic Tribute to Don Quixote", *Comparative Literature*, vol. 12, 1, 1960, pp. 33-41.

15. H. D. Inglis, *Rambles in the Footsteps of Don Quixote*, Londres, 1837, p. 6. La edición estaba ilustrada con 6 dibujos de George Cruikshank, quien nunca estuvo en La Mancha, además de una página titular ilustrada y un remate.

vantino, pero la impronta dejada en su imaginación por la reiterada lectura de la novela lo hace tan real como cualquier personaje histórico, y así se dirige a Miguel Esteban creyendo deducir que es ese el “lugar de La Mancha de cuyo nombre no quiero acordarme”, y le parece encontrar la casa del barbero Nicolás y la del bachiller Sansón Carrasco, llegando incluso a dormir en la casa del mismísimo hidalgo.

No faltan en el viaje de Inglis las correspondientes visitas a la misma venta que don Quijote tomó por castillo, a los molinos confundidos con gigantes y a los puertos de Sierra Morena, escenarios que para este autor son prueba de la veracidad de la narración de Cervantes; y, por encima de todo ello, la propia naturaleza, el pintoresco paisaje manchego que se ha mantenido invariable a lo largo de los siglos; *in all that he [Cervantes] relates as having happened to his hero, adheres most strictly to nature, such as we find her to be at this day in the district of La Mancha*¹⁶.

Regresemos a las ediciones ilustradas del *Quijote*. En el mismo año en el que se publicaba el viaje de Inglis, 1837, se terminaba de editar el segundo volumen de una nueva edición en cuyas ilustraciones advertimos la misma puesta en valor de la naturaleza y del paisaje. Se trataba de la edición de París: Dubochet, 1836-37, extensamente ilustrada con los 768 dibujos de Tony Johannot¹⁷. Entre las numerosas novedades que nos aporta Johannot para la lectura visual del *Quijote* se encuentra la presentación de la naturaleza y del paisaje como protagonistas autónomos de la novela. Así los encontramos representados en muchas de las viñetas, sin más personajes que los campos, los bosques, las ventas, los arroyos, los roquedales y las ruinas que pueblan los caminos de La Mancha. *Los románticos* –hace referencia Givanel¹⁸– *hicieron el gran descubrimiento de la naturaleza, en sí misma, como tema de arte. Ellos habían de ser quienes, también por vez primera, se percatasen de la belleza que encierra esa atmósfera única, constituida por los campos, montes, lugarejos y caminos, en que envuelve la acción en el Quijote.*

No obstante, los paisajes y escenarios de Johannot volvían a ofrecer un problema ya antiguo: el ilustrador nunca había pisado España. Faltaba, por tanto, que el interés por viajar a La Mancha que ya había comenzado a darse y el de los ilustradores por representar los escenarios manchegos con el debido protagonismo confluyeran. Este hecho se produciría de la mano de Charles Davillier y de Gustave Doré, cuyo viaje por España, uno de los más conocidos, se produjo entre 1861 y 1862. En este viaje confluyeron todos los elementos propios del viaje pintoresco, pues junto a un gran conocedor de la cultura española, Davillier, interesado por dar a conocer *la verdadera España, con sus rústicos aragoneses, sus vigorosos catalanes, sus valencianos medio desnudos y tostados como cabilenos, sus andaluces de trajes de cuero leonado y sus*

16. Ídem, p. 39.

17. Véase F. González, “Don Quijote en los albores del Romanticismo o el prodigio ilustrado de Tony Johannot”, en H. Ch. Hagedorn (coord.), *Don Quijote, cosmopolita. Nuevos estudios sobre la recepción internacional de la novela cervantina*, Cuenca, 2009, pp. 343-368.

18. J. Givanel, op. cit., p. 208.

*nobles castellanos*¹⁹, viaja el más hábil dibujante del momento, Doré; y no debemos olvidar que Gilpin defendía que dibujar, realizar bocetos o apuntes, *es para el viajero pintoresco lo que el arte de escribir es para el humanista. Uno y otro son igualmente necesarios para fijar y comunicar sus respectivas ideas*²⁰. Los apuntes tomados del natural por Doré no sólo servirían para ilustrar su *Voyage en Espagne*, que incluye todo un capítulo dedicado a “Por tierras de Don Quijote”, sino también para ambientar correctamente las ilustraciones de una nueva edición de la novela que sería publicada en París: Hachette, 1863.

Doré inaugura así una interesante tradición en las ilustraciones del *Quijote* que supone introducir en la ambientación de las escenas elementos monumentales y paisajísticos claramente reconocibles de la realidad manchega y española. Así, en sus dibujos contemplamos las vastas llanuras que ambos viajeros habían realmente conocido en su deambular por Argamasilla de Alba, El Toboso, Valdepeñas..., los cardos de la Mancha, los molinos de Campo de Montiel, la venta de Quesada –donde se cree que don Quijote fue armado caballero–, las tinajas del Toboso, los pasos de Sierra Morena, la cueva de Montesinos, etc. No faltan tampoco diferentes monumentos españoles, como la barcelonesa Catedral de Santa María del Mar, que sirve de fondo a la entrada de don Quijote con Antonio Moreno en la ciudad condal, el patio del Palacio de los Leones de la Alhambra, reconvertido en casa de Agi Morato, o las arquerías de la Aljafería zaragozana, que inspiran la galería por la que desfila la procesión de Belerma.

La experiencia de Doré no volvería a ser repetida hasta 1895, año en el que el editor T. Fisher Unwin anima al prestigioso ilustrador español, pero afincado en París, Daniel Urrabieta Vierge a viajar a La Mancha en compañía del americano August F. Jaccaci para tomar los necesarios apuntes para una nueva edición ilustrada del *Quijote*.

La edición del *Quijote* con las ilustraciones de Vierge no apareció hasta 1906-07 –póstuma a la muerte de Vierge–, siendo publicada de manera simultánea en Londres por Unwin y en Nueva York por Scribner’s Sons. Mucho antes sin embargo sí salieron a la luz 130 de los dibujos realizados en La Mancha incluidos en el libro de viaje redactado por Jaccaci, *On the Trail of Don Quixote. Being a record of Rambles in the Ancient Province of La Mancha* (New York: Scribner’s Son, 1896). A través de este relato y de las ilustraciones que lo acompañan descubrimos hasta qué punto la obra de Cervantes se ha convertido ya en una guía para descubrir el paisaje manchego bajo los ojos del pintoresquismo [figura 3]. Así, el alojamiento de Vierge en Argamasilla, el Parador del Carmen, se convierte en *the most picturesque place imaginable*²¹ por recordar una de aquellas ventas que don Quijote solía tomar por castillos; el paisaje salpicado por ruinas donde

19. Ch. Davillier y G. Doré, *Viaje por España*, Madrid, 1988, vol. I, p. 11. La obra, *Voyage en Espagne*, fue primero publicada por entregas en *Le Tour du Monde* entre 1862 y 1873.

20. W. Gilpin, *3 ensayos sobre la belleza pintoresca*, Madrid, 2004, p. 99.

21. A. F. Jaccaci, *On the Trail of Don Quixote. Being a record of Rambles in the Ancient Province of la Mancha*, New York, 1896, p. 18.

se produjo la aventura de los batanes es un *picturesque scenery*²²; los barrancos de Sierra Morena, donde don Quijote realiza su desesperada penitencia de enamorado, destacan por *all their wealth of picturesque and rugged beauty*²³; y en general todos los caminos por los que vagaron caballero y escudero aparecen llenos de *decrepit buildings, half-ruined villages, ragged mendicants [...] having variety in its picturesqueness and dignity in many of its buildings*²⁴.

Este interés pintoresquista y tardo-romántico por acudir a La Mancha para ilustrar de la manera más fiel posible las ediciones del *Quijote* se prolongaría en las primeras décadas del siglo XX. Algunas de estas ediciones, como la de Barcelona: Ramón Sopena, 1931, recurren ya a la fotografía para convertirse en completos compendios fotográficos de los parajes y construcciones manchegas citados en la novela. La edición incluye, junto a 51 ilustraciones de Luis Palao y Ortuibia, 6 ilustraciones y 46 fotografías de Carlos Vázquez Úbeda entre las que encontramos vistas de la Casa llamada de Cervantes en Argamasilla de Alba, el torreón de un castillo de la Mancha, la venta “La Traspensa” de Puerto Lápice, una bodega de Valdepeñas, vistas de las Lagunas de Ruidera, los batanes..., y también composiciones escenográficas de carácter costumbrista, como la de las mozas del partido aguardando a la puerta de una venta o la del cura, el ama y la sobrina durante el escrutinio de los libros [figura 4].

No falta todavía incluso algún viajero-ilustrador que sigue acudiendo a La Mancha en busca de la autenticidad de sus parajes para intentar dotar a sus ilustraciones del mismo espíritu que emana la novela cervantina. Sirva como colofón de este estudio el viaje que el ilustrador Berthold Mahn realizó en 1933 a la tierra de don Quijote para preparar las 219 ilustraciones recogidas en la edición de París: Union Latine d’Editions, 1935. Mahn, del que queda recogida una carta escrita desde Manzanares el 10 de octubre de 1933, se deleita en la representación de las extensas llanuras de La Mancha, de los pequeños pueblos de casas encaladas, de sus calles desiertas bajo el sol de verano, de los patios umbrosos, las torres de iglesia que destacan en los horizontes, las casonas solariegas, los paisajes dominados por castillos. Entre sus dibujos vemos a don Quijote llevado de regreso a casa atravesando la mismísima plaza mayor de Almagro, perfectamente reconocible; o al cautivo y a Zoraida atravesar la Puerta de Toledo en Ciudad Real [figuras 5 y 6].

La Mancha había pasado de ser un espacio imaginado a un espacio real y bien documentado. El Romanticismo y el gusto por el viaje pintoresco fueron los principales agentes en este proceso de descubrimiento del auténtico paisaje manchego; tan real y prosaico que ahora su comparación con Hircanias, Tracias, Inglaterra y Grecia agudizaba la sátira y el ingenio de la novela a la vez que daba mayor verosimilitud a los personajes cervantinos. Sin embargo, los descubridores literarios de La Mancha no podían dejar de ver esos parajes a través de los mismos ojos de don Quijote, transformando las ventas en castillos y los rebaños en ejércitos.

22. Ídem, p. 66.

23. Ídem, p. 208.

24. Ídem, pp. 137 y 149.

[...] we cross the frontier of La Mancha, the towns and villages of which have been made familiar to us by the genius of Cervantes. He sketched from nature. His art was intensely realistic. Except in the character of the Don himself, almost every detail can be made out and verified at the present day. Here is Toboso, the home of the “never-to-be-enough-admired Dulcinea;” yonder the Venta de Quesada, where the knight of the sorrowful countenance received the *accolade*. The lakes of Ruydera and the cave of Montesinos, the muleteers, and the windmills, and the wine-skins, are all to be seen just as Cervantes described them²⁵.

Gracias a la novela de Cervantes, realidad y ficción confluían de manera tan estrecha en La Mancha que sus ilustradores difícilmente podían optar por una sin incurrir en la otra. Su paisaje, aunque se quisiera representar desde el mayor realismo, había adquirido un poder evocador incuestionable; un valor intrínseco que, sin duda alguna, se perpetúa en la actualidad para todos los lectores del *Quijote*.

25. S. Manning, *Spanish Pictures drawn with pen and pencil*, Londres, [1870], p. 117.



Figura 1: Demostración de la célebre Cueva de Montesinos citada por Cervantes en su Dn. Quijote / Vista exterior de la entrada (Madrid: Sancha, 1797-98)

RAMBLES IN THE
FOOTSTEPS OF DON QUIXOTE.

BY THE LATE

H. D. INGLIS,

AUTHOR OF "SPAIN:"—"NEW GIL BLAS, OR PEDRO OF
PENAFLORE:"—"THE TYROL:"—"CHANNEL ISLANDS," ETC. ETC.

WITH ILLUSTRATIONS BY GEORGE CRUIKSHANK.



LONDON:
WHITTAKER AND CO., AVE-MARIA-LANE.

1837.

Figura 2: Página titular de *Rambles in the Footsteps of Don Quixote* con viñeta de George Cruikshank (Londres: Whittaker, 1837)



One of the Ancient Mills at Crijitano.



Estaban acaso a la puerta dos mujeres mozas, destas que llaman «del partido»... (Pág. 66.)

(Composición fotográfica de Carlos Vázquez.)

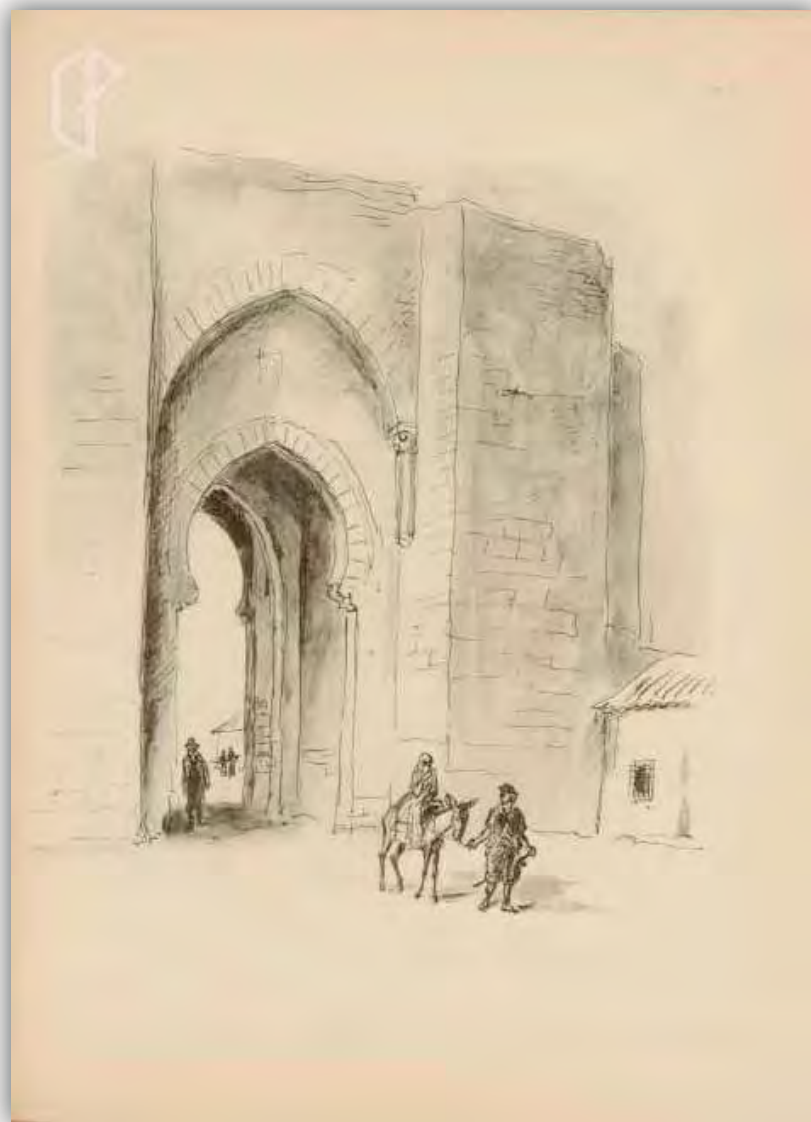


Figura 5: *Zoraida y el cautivo* por Berthold Mahn (París: Union Latine d'Éditions, 1935)



Figura 6: *Don Quijote y Sancho regresan a su pueblo* por Berthold Mahn (París: Union Latine d'Editions, 1935)

Raza e identidad en el arte cubano del siglo XX

MARTHA ELIZABETH LAGUNA ENRIQUE¹
Universidad de Salamanca

Resumen: El póster que presento al XVIII Congreso Español de Historia del Arte *Mirando a Clio. El arte español espejo de su historia*, constituye una aproximación al tratamiento del tema de la raza y la identidad en la plástica cubana del siglo XX, a través de la obra de algunos artistas representativos que de forma sistemática, indagan en cuestiones vinculadas con las relaciones raciales. Wifredo Lam, Manuel Mendive, José Bedia, Pedro Álvarez, René Peña, Alexis Esquivel, Belkis Ayón, María Magdalena Campos y Marta María Pérez constituyen algunos ejemplos cuyos trabajos artísticos, desde ópticas diferentes, realizan propuestas contundentes en torno a las contradicciones que subsisten en este sentido.

Palabras clave: Raza, identidad, arte cubano, siglo XX.

Abstract: *The poster that I present to the Congress XVIII Spanish of History of the Art Mirando a Clio. El arte español espejo de su historia, constitutes an approximation to the treatment of the topic of the race and the identity in the Cuban plastic arts of the 20th century, across the work of some representative artists that of systematic form, they investigate in questions linked with the racial relations. Wifredo Lam, Manuel Mendive, Jose Bedia, Pedro Álvarez, René Peña, Alexis Esquivel, Belkis Ayón, María Magdalena Campos and Marta María Pérez constitute some examples which artistic works, from different points of view; realize forceful offers concerning the contradictions that survive in this respect.*

Keywords: Race, identity, Cuban art, 20th century.

Los cambios políticos ocurridos en Cuba a partir de enero de 1959 marcaron el comienzo de un proyecto social que procuró la desaparición oficial de las desigualdades y la discriminación por raza, clase y género. La implantación de verdaderas políticas antidiscriminatorias y la ejecución de concretas medidas antisegregacionistas por parte del joven gobierno crearon la ilusión de que el problema racial, al igual que otras tantas “lacrmas del pasado”, podría ser eliminado por decreto en un corto periodo de tiempo, como consecuencia directa, de la indetenible fuerza transformadora de la Revolución. Quizás por eso, ya en la temprana fecha de 1962, el gobierno revolucionario declaró oficialmente resuelto el tema del racismo². Sin embargo, unos meses antes, el

1. Titular de una beca para iberoamericanos del Ministerio de Asuntos Exteriores y de Cooperación y de la Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo (Beca MAEC-AECID).

2. Sobre este particular, vid. F. Castro, *La Segunda Declaración de La Habana: incluye la Primera Declaración de La Habana*, Pathfinder Press, 1997.

mismo gobierno, había reclamado enérgicamente la unidad de toda la producción cultural e ideológica de los intelectuales y artistas de la isla, en torno al naciente proyecto político.³ Sacrificando también todo cuestionamiento posible sobre la temática racial e inaugurando un largo período de silencio en el debate social sobre esta problemática, que a pesar de todo, persistió de manera obstinada en la realidad, mutando en múltiples maneras, haciéndose más sutil y compleja, para resurgir con fuerza en la década del noventa y hacerse más visible como consecuencia derivada del *período especial* y la severa crisis que atravesó la isla tras el colapso del socialismo en Europa. Para entonces, *aunque los privilegios y las desigualdades tenían que ser toleradas, las autoridades cubanas probablemente esperaban que la crisis no tuviera un impacto racial específico. Los niveles relativamente altos de igualdad e integración racial efectiva que la sociedad cubana había logrado en los años ochenta, debían haber garantizado un impacto racialmente neutro de las fuerzas del mercado. Los individuos serían afectados según su posición social y su empleo, sin tener en cuenta su raza. Sin embargo, las evidencias disponibles indican que bajo el llamado período especial la desigualdad racial y las tensiones sociales racialmente definidas aumentaron sustancialmente.*⁴

De esa forma, la igualdad refrendada en las leyes era desmentida fehacientemente por la vida cotidiana donde los prejuicios raciales eran el caldo de cultivo de injusticias y desigualdades, negadas a desaparecer. No obstante, el arte de la segunda mitad del pasado siglo realizó aportes significativos al tratamiento de los temas de raza e identidad en las artes plásticas cubanas, con acercamientos que problematizan más allá de las diferencias fenotípicas y reflexionan acerca de prácticas racistas presentes en la experiencia cotidiana.

Las exposiciones *Queloides I Parte* (1997),⁵ *Ni músicos, ni deportistas* (1997)⁶ y *Queloides* (1999)⁷, otorgaron cierto realce al debate sobre el tema racial en la sociedad cubana y favorecieron la visualidad en conjunto de un grupo de artistas jóvenes, cuyas propuestas estéticas, desde

3. En este sentido, vid. F. Castro, *Palabras a los intelectuales*, Ediciones del Consejo Nacional de Cultura, 1961.

4. A. Fuente, *Una nación para todos. Raza, desigualdad y política en Cuba. 1900-2000*, Colibrí, p.435.

5. En enero de 1997 se inauguró esta muestra en la Casa de África de la Ciudad de La Habana como parte del Encuentro de Antropología de la Transculturación que sesionaba por esos días en la institución. La nómina de artistas participantes la conformaban Álvaro Almaguer, Manuel Arenas, Roberto Diago, Alexis Esquivel, Omar Pascual-Castillo, René Peña, Douglas Pérez, Gertrudis Rivalta, Elio Rodríguez y José Ángel Vincench y los curadores fueron Alexis Esquivel y Omar Pascual-Castillo. Queda constancia de ello en un humilde catálogo impreso para la ocasión.

6. Esta exposición colectiva comisariada por el desaparecido Ariel Ribeaux Diago se inauguró en el Centro Provincial de Artes Plásticas y Diseño "Luz y Oficios", de la Ciudad de La Habana, en diciembre de 1997 con la participación de René Peña, Manuel Arenas, Alexis Esquivel, Elio Rodríguez y Douglas Pérez que figuró en el listado de artistas aunque sus trabajos por cuestiones logísticas de último momento, no se expusieron. También existe un modesto catálogo como documento testimonial de la muestra. Con ese mismo título, Ariel Ribeaux presentó una ponencia en noviembre de 1998 en la Primera Bienal Nacional de Teoría y Crítica de Arte Contemporáneo Cubano, donde obtuvo el premio de dicho evento ante un jurado integrado por Gerardo Mosquera, Erena Hernández y Oscar Morriña. Vid. A. Ribeaux, "Ni músicos, ni deportistas (Notas para el libro oscuro)", *Arte Cubano*, 3, 2000, pp. 52-59.

7. Esta muestra fue comisariada igualmente por Ariel Ribeaux Diago y se exhibió en septiembre de 1999 en el Centro de Desarrollo de las Artes Visuales de la Ciudad de La Habana, contando en esta oportunidad con las obras de Manuel Arenas, Pedro Álvarez, Alexis Esquivel, Gertrudis Rivalta, René Peña, Lázaro Saavedra, Andrés Montalván, Elio Rodríguez, Douglas Pérez, Juan Carlos Alom y José Ángel Toirac. En este caso, existe un catálogo sencillo y el testimonio excepcional que recogen las imágenes de un video filmado el día de la inauguración de la exposición.

ópticas personales, reflexionan en torno a las contradicciones de las relaciones raciales en Cuba. Estas muestras expositivas han trascendido el paso del tiempo para convertirse en un punto de referencia obligatorio a la hora de analizar el acercamiento a esta temática en el arte cubano, la complejidad del fenómeno y su evolución.

Los críticos de arte, historiadores, investigadores y académicos han revalorizado estos eventos, dedicando cada vez más amplio espacio a su estudio y análisis, cual proceso artístico global, derivando un suceso atípico en la historia del arte cubano: la reedición de una misma idea comisarial, bajo idéntico título y concepto análogo, en tres momentos diferentes. Y es que, recientemente se ha retomado esta idea a través de *Queloides: Raza y Racismo en el Arte Cubano Contemporáneo* (2010), deudora directa de la impronta marcada por las muestras anteriores, basada en la misma idea rectora, aunque con los diferentes matices que aporta la propuesta específica de sus comisarios. Inaugurada en el Centro Wifredo Lam de La Habana,⁸ esta exposición colectiva se exhibirá en el mes de octubre de este año en Matress Factory Art Museum de Pittsburg.⁹

El impacto considerable de estas exposiciones, determina que la palabra *Queloides*, para el contexto cultural cubano, signifique mucho más que una simple cicatriz o marca irregular en la piel.¹⁰ Implica un acontecimiento artístico de más una década que se renueva en el tiempo y que formula una metáfora de la sociedad y la cultura toda, heridas mal cicatrizadas en la memoria de blancos y negros que conforman la nación misma. Así, ante las negativas y tendencias minimizadoras que han pretendido omitir la importancia del debate emerge la coherencia y solidez de este proyecto expositivo.

Para comprender la repercusión de este fenómeno en el contexto cultural cubano debemos ahondar un poco en la historia del arte de la isla. En el período colonial, la pristina mirada exótica del europeo cedió paso a la representación de lo criollo y lo local, donde la diversidad étnico-racial y el mestizaje se fueron consumando como especificidades conformadoras de una identidad nacional. Y es así, que la presencia del negro y el mestizo se muestran como prejuiciado documento costumbrista, que unas veces romantiza su imagen de subalterno y otras tantas, les ridiculiza de modo caricaturesco, desde una perspectiva de superioridad.

8. La exposición se inauguró el dieciséis de abril de 2010 y permaneció expuesta al público hasta el treinta de mayo de este año en esa prestigiosa institución de la capital cubana.

9. En esta oportunidad participan obras de Pedro Álvarez, Manuel Arenas, René Peña, Douglas Pérez, Alexis Esquivel, Armando Mariño, Juan Roberto Diago, Elio Rodríguez, Marta María Pérez, María Magdalena Campos, Belkis Ayón y el dueto autoral de Meira Marrero y José Ángel Toirac. La responsabilidad del comisariado y coordinación de la exposición ha estado en manos de Alejandro de la Fuente, investigador y profesor de Historia y Estudios Latinoamericanos de la Universidad de Pittsburgh y el artista Elio Rodríguez. La muestra se inaugurará el próximo quince de octubre de 2010 y permanecerá expuesta al público hasta el veintisiete de febrero del próximo año. Vid. <http://www.queloides-exhibit.com/>

10. El término *queloide* deriva del griego, *chele*, que significa pezuñas o pinzas de cangrejo, y *eidos*, apariencia. El significado de esta palabra se refiere a la lesión o tumor en la piel producido por la evolución irregular de una cicatriz. Resulta oportuno precisar que este título fue aportado por el artista Alexis Esquivel que participó en el comisariado y coordinación de la primera exposición y además, colaboró con Ariel Ribeaux en el comisariado de las dos muestras siguientes como queda plasmado en los catálogos de estos eventos.

La intervención norteamericana de 1898 y su posterior tutela de la isla creó, ya en el siglo XX, una república escuálida y dependiente, donde nuevamente les fue secuestrada a los afrocubanos la igualdad. Una vez más quedó postergado el sueño de la fraternidad, no obstante, dejaron de ser súbditos para ser ciudadanos y se convirtieron en un elemento dinámico de la vida económica y política de la nación. Por lo que no resulta casual el hecho de que uno de los temas que más interesó a la vanguardia artística cubana fue justamente la problemática racial y las profundas huellas que legaron los años de plantación esclavista.

En esencia, el ideal independentista que animó y acompañó al proceso mismo de conformación de una conciencia nacional, alcanzó gran auge en los inicios del siglo XIX y se forjó al calor de las guerras de independencia contra el colonialismo español por casi treinta años, donde compartieron la misma suerte blancos, mulatos y negros, donde los descendientes de la antigua población esclava ganaron por derecho propio un lugar como ciudadanos en la futura nación y donde reforzaron en el discurso de las élites independentistas el mito de la fraternidad racial, como opción política ante el reconocimiento de la naturaleza multiétnica de la cubanía.

Claro está, los discursos hegemónicos sobre la construcción de la cubanidad no constituían en la naciente república un todo homogéneo e iban desde los que propugnaban la necesidad de un blanqueamiento de la población para reducir al mínimo el componente negro mestizo del país, por considerarlo una insalvable traba *ignorante y salvaje*, incompatible con la magna tarea de gestar una nación moderna y civilizada, hasta los que desde otro extremo, veían en este ingrediente del pueblo cubano, un valioso elemento de distinción identitario que enriquecía y diversificaba el acervo cultural de la nación. Esta última visión se va haciendo patente en el arte de principios del siglo pasado, en la música, la poesía y la plástica cuando tímidamente va apareciendo en las obras de algunos pintores académicos, como por ejemplo Leopoldo Romañach Guillén (1862-1941) y Ramón Loy González (1894-1986), la presencia del negro dentro del género del retrato, representado esta vez como individuo, aunque de forma amable y edulcorada, mostrando apenas su perfil más inocuo y *domesticado*, sin hacer referencia a sus desventajas sociales, ni asumir la existencia de sus propios valores culturales.

De hecho, la primera generación de la vanguardia plástica cubana dejó ejemplos contados, muchas veces desde una perspectiva bastante estereotipada, como el caso de Carlos Enriquez (1900-1957) con su obra clásica *El rapto de las mulatas* (1938)¹¹, donde las líneas con trazos rápidos, las transparencias, el movimiento arremolinado y el ambiente violento en que se desarrolla la escena, cargan de sensualidad y pasión esta pieza, que remite a la idea del atractivo de la mulata como objeto sexual. Este tópico ya había sido planteado de manera más sarcástica en el siglo precedente por el pintor, dibujante y caricaturista bilbaíno radicado en Cuba, Víctor Patricio Landaluze (1830-1889),¹² en una buena parte de su obra plástica que documentaba, en gran medida,

11. Óleo sobre lienzo, 162,5 x 114,5 cm. Colección Museo Nacional de Bellas Artes, Ciudad de La Habana.

12. Para ahondar sobre la biografía de este artista, vid. L. Castellanos, *Víctor Patricio Landaluze*, Editorial Letras Cubanas, 1991.

las costumbres cubanas y los tipos populares de La Habana colonial, con sus atavíos pintorescos y la consiguiente dosis de folklorismo: la mulata, el calesero, los mataperros, la bollera, la partera, el oficial de causas, el organillero y muchos más.¹³

Posteriormente, en el último lustro de la década del veinte, algunos artistas de la vanguardia plástica cubana, bajo la influencia de las corrientes más renovadoras del arte europeo y el contagio de los movimientos intelectuales y políticos más avanzados de su época, comenzaron a aportar otro tipo de representaciones. Las obras de Eduardo Abela (1889-1965), fueron de las primeras en mostrar con un lenguaje moderno, escenas de negros y mulatas danzando frenéticamente a ritmo de los tambores. Su mirada, aunque exótica y superficial, ya implica por otra parte un reconocimiento, una dosis de legitimación de esas expresiones culturales y de sus ejecutores, en fin, un romántico enaltecimiento de lo afrocubano en la búsqueda esencialista de lo medularmente cubano.

Roberto Diago Querol (1920-1955), Wifredo Lam (1902-1982), y René Portocarrero (1912-1985) demostraron una mayor comprensión de los temas afrocubanos, enfatizando la presencia del negro a través de la referencia simbólica y los elementos alusivos a las religiones afrocubanas, encarnando de manera más profunda las esencias cosmogónicas de lo africano y devolviendo a la máscara cubista su contenido primigenio transcendental.

De la misma manera, los rasgos fenotípicos y el mestizaje como evidencia de una preocupación racial que subyace tras la representación física, se aprecian en la escultura, a través de las obras de Teodoro Ramos Blanco (1902-1972)¹⁴ y Agustín Cárdenas (1927-2001) quienes exaltan una reafirmación orgullosa de la belleza negra cuestionando los rígidos arquetipos impuestos por la cultura dominante. Mientras tanto, otros escultores como José Núñez Booth (1919-1993), Eugenio Rodríguez (1917-1968), Enrique Moret Astruells (1910-1985), Francisco Antigua Arencibia (1920-1983) y José Antonio Díaz Peláez (1924-1988), no permanecieron ajenos al tema e indagaron, con mayor o menor asiduidad, en el conocimiento de las raíces africanas y el sincretismo que caracteriza la cultura cubana,¹⁵ ese complejo y prolongado proceso de transculturación

13. Sobre la extensa obra creativa de Víctor Patricio de Landaluze, vid. A. Juan, *Pintura y grabados coloniales cubanos: Cuadernos de Historia del Arte, No. 1*, Editorial Pueblo y Educación, 1974, pp. 19-20 y J. A. Portuondo, "Landaluze y el costumbrismo en Cuba", *Revista de la Biblioteca Nacional "José Martí"*, 63, enero-abril, 1972, pp. 59.

14. Específicamente en este caso, los títulos de sus esculturas hablan por sí solos. Así nos encontramos con las obras que referimos a continuación: *Negro durmiente* (terracota, 1933), *Negra muy negra* (terracota, 1933), *Cabeza de negro* (talla en piedra, 1934), *Oblata* (talla en mármol, 1941), por solo citar los ejemplos más explícitos. Además podemos mencionar sus monumentos dedicados a Mariana Grajales y Antonio Maceo.

15. En Cuba las prácticas religiosas de la cultura yoruba cristalizaron en un solo cuerpo litúrgico al que se le denominó la Regla de Ocha o santería; las procedentes del Congo y Angola en la Regla de Palo o mayombe y, en forma parecida, nacieron los preceptos religiosos de la sociedad secreta masculina Abakuá, procedente de Nigeria; las casas de babalawos, etc. Existen otras expresiones de raíces africanas menos difundidas como la Regla Arará, de procedencia dahomeyana. También encontramos la práctica del vodú que fue introducido por los braceros haitianos llevados a Cuba al finalizar la trata esclavista.

que analizara Fernando Ortiz,¹⁶ representando en algunas de sus obras, diversos elementos procedentes de las religiones de origen africano.

La creación del Conjunto Folklórico Nacional en los primeros años de la década del sesenta entre otras acciones gubernamentales, fue un ejemplo de que la nueva sociedad intentaba cambiar su mirada hacia el otro, pero esta mirada no estaba exenta de prejuicios ya que manifestaba la perspectiva oficial de proteger y conservar un supuesto pasado folklórico, cuando en la realidad este ni era pasado, ni era tan folklórico, pues se trataba más bien de un amplísimo complejo de tradiciones vivas, religiosas y culturales que, por otra parte, sí chocaban en muchos aspectos, con el ateísmo científico de la nueva sociedad socialista. La discriminación racial y los conflictos raciales eran declarados rezagos del pasado, anulando todo debate sobre el tema. Al mismo tiempo, el país se convertía a escala internacional en uno de los más notables abanderados de la lucha contra el colonialismo, la pobreza y la discriminación racial, a través del apoyo a los movimientos de liberación nacional de África y otras partes del mundo¹⁷ y el establecimiento de estrechos vínculos con todo el movimiento tercermundista a escala global.¹⁸

En este marco, una nueva promoción de artistas cubanos, formados por el sistema revolucionario de escuelas de arte, junto a otros de generaciones anteriores, se acercan a lo afrocubano y lo popular. Cada uno de ellos, intenta aportar desde la investigación formal un sello particular, un estilo distintivo y una iconografía propia, desde la cual asumir y actualizar la tradición, más allá del propio grupo étnico racial del que provienen. El Grupo Antillano fue un magnífico ejemplo en este sentido puesto que, de manera individual y colectiva ayudaron a normalizar en la tradición del arte moderno occidental la presencia genuina de lo afrocubano.¹⁹ Justamente, Manuel Mendive Hoyo (n. 1944), se constituyó en uno de sus principales exponentes y logró defender con eficacia desde su obra plástica la verdad cultural de las tradiciones africanas, menospreciadas

16. Sobre este particular, vid. F. Ortiz, *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*, Editorial Ciencias Sociales, 1986, y F. Ortiz, *Las fases de la evolución religiosa. Conferencia pronunciada en el Teatro Payret el 7 de abril de 1914*, Tipografía Moderna, 1919.

17. Se refiere a la presencia cubana en importantes conflictos bélicos en el continente africano, tales como las guerras de Etiopía, Congo, Zaire, Guinea Bissau y República Árabe Saharaui Democrática (RASD) y fundamentalmente, la guerra de Angola, donde la derrota del ejército sudafricano por parte de las tropas cubano-angoleñas significó el tiro de gracia al régimen del apartheid.

18. Podemos mencionar la labor de Cuba en la Organización de Solidaridad de los Pueblos de África, Asia y América Latina (OSPAAL) y su activa participación en el Movimiento de Países No Alineados (MPNA).

19. El Grupo Antillano, que expuso por primera vez en septiembre de 1978 estaba integrado por los siguientes artistas: Rafael Morales Queneditt (n. 1942), Guillermo Esteban Ayala Ferrer (1929-1995), Osvaldo Romero Castilla (n. 1942), Manuel Couceiro Prado (1923-1981), Herminio González Escalona (n. 1944), Ever Fonseca Cerviño (n. 1938), Ramón Eduardo Haití (n. 1932), Ángel Laborde Wilson (n. 1942), Manuel Mendive Hoyo (n. 1944), Lionel Morales Pérez (n. 1940), Claudina Clara Morera Cabrera (n. 1944), Miguel de Jesús López Ocejo (n. 1940), Marcos Rogelio Rodríguez Cobas (n. 1925), Arnaldo Tomás Rodríguez Larrinaga (n. 1948), Oscar Rodríguez Lasseria (n. 1950) y Pablo Daniel Toscano Mora (n. 1940). Sus exposiciones se presentaron en diversos países como Suriname, Barbados, Guadalupe y Cuba. También como agrupación participaron en el Festival de las Artes del Caribe, CARIFESTA, celebrado en La Habana en 1979. Vid. J. Bettelheim (ed.), *Afrocuba Works on Paper 1968-2003*, Seattle: University of Washington Press, 2005, p. 36.

desde siempre; consiguió potabilizarlas para el gran público, haciéndolas clásicas y comprensibles, a través del atractivo y la sabiduría indudable de sus leyendas y patakíes, sin que estas religiones, sometidas por un largo período a discriminaciones, subvaloraciones y prejuicios por la cultura dominante, perdieran su esencia y misterio.²⁰

Por su parte, desde la experimentación técnica de la gráfica, Eduardo Roca Salazar (Choco) (n. 1949) también exalta la resistencia cultural del legado africano. Así las cosas, tenemos que en los años ochenta el campo artístico cubano dejaba tan solo un estrecho margen para la defensa de las tradiciones pero obviaba, casi por completo, las problemáticas y las contradicciones reales de los portadores activos de estas tradiciones. Aún por esas fechas, la euforia por las verdaderas conquistas y mejoras sociales para la población negro- mestiza de los primeros años del proceso político cubano, parecían eclipsar casi de forma absoluta, las múltiples maneras en que era desmentida cotidianamente esa ilusión igualitaria.

En esa época, aparece también con fuerza, la inquietud de algunos artistas por rebasar las herramientas tradicionales del arte y trascender la especificidad del campo artístico, para hacer de esta actividad humana un complejo y liberador sistema de conocimiento ontológico. Sirviéndose de disciplinas como la etnología o la antropología se replantean los temas de la identidad y el conocimiento a través del estudio y la reinterpretación de las culturas primigenias, cuestionando el predominio del modelo occidental y de su saber hegemónico en contraposición al saber ancestral de los pueblos primitivos, dándole voz y visibilidad a las culturas marginadas. La obra de artistas como José Bedia (n. 1959), Ricardo Rodríguez Brey (n. 1955), Juan Francisco Elso Padilla (1956-1988) o las propuestas de Rubén Torres Llorca (n. 1957) y Marta María Pérez (n. 1959),²¹ coexisten en una década caracterizada por la irrupción en el contexto cubano, de varios proyectos culturales de carácter alternativo e impacto social justificable, caracterizados por su agudeza crítica, más allá de la institución cultural y el discurso político regente.²²

A pesar de ello, el conflicto racial es soslayado una vez más y solo tangencialmente aparece formando parte del discurso crítico de las obras de artistas como Juan Tomás Eson (n. 1963), Adriano Buergo (n. 1964), Lázaro Saavedra (n. 1964) y José Ángel Toirac (n. 1966), figuras destacadas en la escena artística cubana de la segunda mitad de los ochenta, que aportaron propuestas puntuales que vinieron a diversificar el discurso sobre lo racial y, de modo general, el discurso sobre la diferencia.

Sin embargo, es en la década del noventa, como hemos expresado, cuando las problemáticas raciales se convierten en *una variable de primera importancia en la sociedad cubana*²³. Los artistas

20. M. E. Laguna, *¿Santa Bárbara o Shangó? La solución (in)determinable de la expresión plástica* (Texto inédito), II Coloquio de la Crítica de Artes Plásticas "Aristides Fernández", Galería de Arte Universal, 2002.

21. Sobre la obra de los artistas cubanos de los ochenta, vid. A. E. Fernández, "Acotaciones al Relevó", *Temas*, 22, 1992, pp. 81-88.

22. Más allá de *Volumen I*, hacemos referencia a colectivos como Hexágono-4x4, Grupo Puré, Arte-calle, Grupo Provisional y otros muchos creadores individuales. En este sentido, vid. *Ibidem*, pp. 81-82.

23. A. Fuente, "Nación, raza y cultura", *La Gaceta de Cuba*, 1, 2005, pp. 62-64.

reaccionan a esto con mayor valentía y claridad, asumen nuevas estrategias y se proponen nuevos modos de reflexión sobre esta controvertida temática y la posición subalterna del negro a través de la historia, con obras que aportan sus interpretaciones propias de manera mucho más desprejuiciada, pretendiendo un diálogo sin tapujos sobre las distintas caras de la desigualdad racial, las ideas y actitudes racistas disimuladas, los prejuicios en torno a un grupo social y la marginalidad que le ha acechado durante siglos de historia, para aportar así, una visión *otra* desde el punto de vista político y sociológico, trascendiendo los análisis etnológicos, etnográficos y en muchas ocasiones folklorizantes. La postura de estos artistas es heredera de todas las estrategias anteriores y en la misma medida, equidistante de ellas.

Por tal razón, resulta evidente que (...) *esta corriente no reivindicaba “un arte afrocubano”, como la vanguardia anti-académica de la década de 1930, ni le interesaba crear mitologías como Wifredo Lam en la década de 1940. No acuñaba un estilo visual específico, ni tenía intenciones de representar a sectores marginados.*²⁴ En esta línea, podemos encontrar una gran diversidad de propuestas entre las que, por vez primera, aparece con fuerza la voz de la mujer. La denuncia femenina se posiciona sobre la experiencia de la doble condición de mujer y negra, poseedora de una infinita capacidad de resistencia. En esta dirección encontramos las obras de María Magdalena Campos (n. 1959), Gertrudis Rivalta Oliva (n. 1971), Marta María Pérez (1959) (Fig. 2), y la precozmente desaparecida Belkis Ayón Manso (1967-1999). Esta última, establecía desde la estampa un paralelismo entre la exclusión de la mujer en la tradición de la sociedad masculina Abakuá y la sociedad moderna, como un intento de comprender desde el principio la injusticia cometida, para conjurarla en el presente.

Con una multiplicidad de medios y recursos expresivos los artistas abordan esta temática. Así, desde la pintura y el grabado en un inicio, y luego valiéndose de la instalación y la fotografía, Manuel Arenas (n. 1964), lanza la denuncia y provoca la reflexión con un lenguaje directo pero de gran pulcritud conceptualista. Por su parte, las potentes fotografías de René Peña (n. 1957), imágenes teatrales y auto representativas pero de gran intensidad psicológica, deconstruyen los mitos familiares y sexuales, reflexionando sobre la condición marginal de la población negra y el poder paralizante de los prejuicios raciales (Fig. 3). Las finísimas apropiaciones presentes en las pinturas del desaparecido Pedro Álvarez (1967-2004) recalcan en un erudito juego de citas e intertextualidades que escudriñan con rigor los mitos fundacionales de la nación y desenmascaran las retóricas políticas, estableciendo el tema racial como un eje esencial de las reflexiones de la sociedad postcolonial. (Fig. 4)

De modo semejante, Douglas Pérez (n. 1972) y Armando Mariño (n. 1968), desde una pintura conceptual que juega con la tradición, despliegan un andamiaje crítico que desmonta y reconstruye tópicos, en las que los referentes del pasado se entremezclan para esclarecernos el presente. Al unísono, Alexis Esquivel (n. 1968), se concentra en el relato histórico como construcción

24. A. Mena, *Cuba Avant-Garde. Arte contemporáneo cubano de la Colección Farber*, University of Florida, 2007, pp. 94.

interesada del poder e intenta desarticular sus contradicciones y manipulaciones inoperantes, para revelarnos posibles relatos paralelos que democratizen la percepción de la historia y el papel del negro. En su obra plástica, -que se extiende a la performance y la instalación-, se mezclan las referencias a personajes históricos y culturales diversos, el arte popular y la reflexión sobre la racialidad, abalados por la constante actualización de sus propuestas pictóricas y el regodeo en la tradición de la pintura unido a la más absoluta experimentación. (Figs. 5 y 6)

Igualmente, podemos mencionar las obras de Andrés Montalbán Cuellar (n. 1967), Juan Carlos Alom (n. 1964) y Elio Rodríguez Valdés (n. 1966). Sin pretender abordar sus poéticas individuales, cabe señalar que estos artistas han dedicado un amplio espacio en sus trabajos a la reflexión sobre la construcción de lo racial, la supervivencia y el reforzamiento de los prejuicios raciales, para propiciar desde las artes plásticas, la visualidad de un debate social necesario que ha sido postergado durante décadas.²⁵

Bibliografía

- A. Esquivel, "Queloides, la cicatriz dormida (Keloid, the Dormant Scar)", en J. Bettelheim (ed.), *Afrocuba Works on Paper 1968-2003*, Seattle: University of Washington Press, pp. 17-21.
- A. Fuente, *Una nación para todos. Raza, desigualdad y política en Cuba. 1900-2000*. Colibrí, 2000.
- A. Helg, *Lo que nos corresponde. La lucha de los negros y los mulatos por la igualdad en Cuba. 1886-1912*, Imagen Contemporánea, 2000.
- A. Ribeaux, "Ni músicos ni deportistas (Notas para el libro oscuro)", *Arte Cubano*, 3, 2000, pp. 52-59.
- F. Ortiz, "Por la integración cubana de blancos y negros", *Revista Bimestre Cubana*, 51, 1943, pp. 256-272.
- O. Hernández, *Without Masks. Contemporary Afro-Cuban Art*, The von Christierson Collection, 2008.
- O. Pascual, *Fugaces anécdotas e historias de cimarronaje o... de Queloides 1a parte a BLACK CUBAN GROOVE, una lectura racial del Nuevo Arte Cubano* (Texto inédito), 2010.
- R. Moore, *Nationalizing Blackness: Afro-Cubanismo and Artistic Revolution in Havana, 1920-1940*, University of Pittsburgh Press, 1997.
- S. Fernandes, *Cuba Represent! Cuban Arts, State Power, and the Making of New Revolutionary Cultures*, Duke University Press, 2006.
- T. Fernández, *El negro en Cuba 1902-1958. Apuntes para la historia de la lucha contra la discriminación racial*, Editorial de Ciencias Sociales, 1990.

25. Sobre algunos aspectos de la obra plástica individual de estos creadores, vid. A. Ribeaux, op. cit., pp. 52-59 y O. Hernández, *Without Masks. Contemporary Afro-Cuban Art*, The von Christierson Collection, 2008.

Raza e identidad en el arte cubano del siglo XX

Martha Elizabeth Laguna Enrique
Universidad de Salamanca
lagunaenrique@usal.es

Los cambios políticos ocurridos en Cuba a partir de enero de 1959, marcaron el comienzo de un proyecto social que procuró la desaparición oficial de las desigualdades y la discriminación por raza, clase y género. Ya en la temprana fecha de 1962 el gobierno revolucionario declaró oficialmente resuelto el tema del racismo lo cual significó el inicio de un periodo de silencio en el debate sobre esta problemática, que resurgió con fuerza en la década del noventa como consecuencia derivada del "período especial" y la severa crisis que atravesó la isla tras el colapso del socialismo en Europa.

La hibridez étnico racial que caracteriza a Cuba y el Caribe se encuentra representada en las diversas expresiones artísticas desde siglos anteriores, no obstante, la segunda mitad del pasado siglo realizó aportes significativos al tratamiento de los temas de raza e identidad en las artes plásticas con acercamientos que problematizan más allá de las diferencias fenotípicas para afrontar con responsabilidad y compromiso cuestiones del tema que pudieran resultar escabrosas como la religión, el racismo, la marginalidad, cual expresión patente de una conciencia racial.

Inquestionablemente, las exposiciones colectivas *Queloides I* (1997), *Ni músicos, ni deportistas* (1997) y *Queloides II* (1999), otorgaron cierto realce al debate sobre el tema racial en la sociedad cubana y favorecieron la visualidad en conjunto de un grupo de artistas jóvenes, cuyas propuestas estéticas, desde ópticas personales, reflexionan en torno a las contradicciones de las relaciones raciales en Cuba. Dichas exposiciones, que constituyen un punto de referencia obligatorio a la hora de analizar el acercamiento a esta temática en el arte cubano, su complejidad y trascendencia, han sido revalorizadas no solo por la crítica de arte, sino por los historiadores e investigadores que han dedicado un amplio espacio al estudio y análisis del fenómeno. Asimismo, prevalece la intención de reeditar estos eventos dentro y fuera del país. Tal es el caso de la reciente muestra *Queloides: Raza y Racismo en el Arte Cubano Contemporáneo* (2010), inaugurada en el Centro Wilfredo Lam de La Habana y que se exhibirá también en Mattress Factory Art Museum de Pittsburgh.

Artistas como Wilfredo Lam, Manuel Mendive, José Bedia, Pedro Álvarez, René Peña y Alexis Esquivel, junto a Belkis Ayón, María Magdalena Campos y Marta María Pérez, constituyen ejemplos de algunas de las firmas acreditadas cuyas propuestas estéticas se inscriben dentro de la historia del tratamiento de la problemática racial en el arte cubano y que demuestran la trascendencia y actualidad de un tópico ineludible en el debate sobre la sociedad cubana actual.

Bibliografía:

A. Esquivel, "Queloides, la cicatriz dormida (Kekelidhe Dormant Scar)", in J. Bethlehem (ed.), *Afrocuba: Africa on Paper 1962-2002*, Seattle University of Washington Press, pp. 12-21.

A. Fuente, "The New Afro-Cuban Cultural Movement and the Debate on Race in Contemporary Cuba", *Journal of Latin American Studies*, 40, 2008, pp. 697-720.

A. Fastre, *Una nación por nados. Raza, desigualdad y política en Cuba 1900-2000*, Curbis, 2000.

A. HING, *Lo que nos corresponde. La lucha de los negros e mulatos por la igualdad en Cuba 1890-1912*, Imagen Contemporánea, 2000.

A. Ribaux, "Ni músicos ni deportistas (Niitas para el libro oscuro)", *Arte Cubano*, 3, 2000, pp. 52-59.

**XVIII Congreso Español de Historia del Arte
Mirando a Clío. El arte español espejo de su historia
Santiago de Compostela
20-24 de septiembre, 2010**

Fig. 1. Póster científico. Martha Elizabeth Laguna Enrique, 2010
Impresión digital/cartulina, 79,4 x 62 cm



Fig. 2. *Jura*, Martha María Pérez, 1999
Fotografía, 100 x 80 cm
Colección von Christerson



Fig. 3. *Sin título*, de la serie *Ritos II*. René Peña, 1994
Fotografía, 40 x 50 cm
Colección del artista



In the Reign of Freedom & Necessity?

Pedro Álvarez

Fig. 4. *In the Reign of the Freedom and Necessity*, Pedro Álvarez, 2003
Serigrafía sobre papel con toques de pintura directa, 79,5 x 108 cm
Colección von Christerson



Fig. 5. Carlos Manuel de Céspedes y *la libertad de los negros*, Alexis Esquivel, 1993
Óleo/cartulina, 72 x 48 cm
Colección Giovanni y Carey Ferrero



Fig. 6. *¿Nos gusta la pachanga?*, Alexis Esquivel, 2004
Acrílico/lienzo, 128 x 164 cm
Colección particular

Joan Moreno, bordador, dibujante, y pintor. La complejidad del oficio de pintor a principios del siglo xv en Valencia

CARME LLANES DOMINGO
Universidad de Valencia

Resumen: Este trabajo, de carácter documental, pretende a partir del itinerario profesional de Joan Moreno, hacer una reflexión sobre la condición social y el nivel de organización de los pintores bajomedievales en Valencia. Joan Moreno era considerado un pintor, pero durante algunos años le veremos ejercer de dibujante, bordador, pintor de cortinas, telas o escudos. Estos encargos le convierten en un artesano más que en un artista. Sin embargo, sus clientes y el valor de los objetos que realiza le sitúan en una posición intermedia dentro de los oficios artísticos.

Palabras clave: arte medieval, pintura gótica, gótico internacional, Joan Moreno, Valencia

Abstract: *This documentary work tries to reflect on the social condition and the organizational level of the late-middle-age painters in Valencia. This reflection is made taking into account the professional itinerary of Joan Moreno. He was considered to be a painter, but for some years he worked as a draftsman, embroiderer and painter of curtains, cloths and badges. These orders made him into a craftsman rather than an artist. However, his clients and the value of the objects he made places him in an intermediate position within the field of artistic trades.*

Key words: *medieval art, gothic painting, gothic international style, Juan Moreno, Valencia*

La ciudad de Valencia a principios del siglo XV constituía un importante foco de producción artística dentro de la Corona de Aragón. En el seno de los talleres de pintura valencianos se había consolidado el estilo gótico internacional entre los años 1400-1410. La pintura sobre tabla y los retablos eran los objetos artísticos más demandados de este periodo, sin embargo, no eran estos los únicos productos artísticos realizados por los pintores. Precisamente, una de las características del gótico internacional es su carácter decorativo y la riqueza y diversidad de sus producciones: libros de horas, cajas pintadas, tejidos imperiales, cortinas, oratorios, y costosos objetos litúrgicos de oro o plata. Eran objetos de gran valor, de carácter devocional o litúrgico que obedecían, en la mayoría de ocasiones, al gusto del cliente y sobretodo, eran un símbolo de su prestigio social. Dentro de este contexto, ¿cuál era la diferencia entre un pintor y un artesano dedicado a trabajos decorativos? ¿Qué posición social o económica ocupaban ambos? ¿Cómo podemos definir la identidad de estos artesanos? Joan Moreno, dibujante, bordador y pintor puede ser un buen ejemplo de las variables que más allá de la producción artística nos ayudan a definir el oficio de pintor en la baja Edad Media.

En general, al referirnos a la pintura valenciana entre 1400-1450, surgen en un primer término los problemas de identidad o autoría y, en relación con ellos, contratos, atribuciones y una extensa lista de cuestiones de carácter estilístico. Por debajo de esta lectura de la pintura bajo-medieval subyace un concepto del arte y de los artistas excesivamente formal y poco vinculado al entorno social en que vivían los pintores. En consecuencia, consideramos que la identidad del pintor durante esta etapa no depende únicamente de la importancia del objeto artístico que es capaz de crear, lo valoramos por las obras conservadas y dejamos de lado algunos de los valores que lo distinguieron entre sus contemporáneos: aptitud, calidad y cumplimiento del trabajo.

Al leer de manera más completa la documentación de este periodo una de las primeras cosas que observamos es la abundancia de pintores, y que en la práctica, el oficio de pintor se confundía con lo que en la actualidad consideraríamos un artesano. Ni tan solo los pintores y, mucho menos, sus coetáneos consideraban el oficio de pintor como un oficio artístico, al menos en el sentido creativo, que tiene en la actualidad para nosotros. Si dejamos a un lado a los grandes maestros, los más conocidos como pintores de retablos: Pere Nicolau o Gonçal Peris, a su alrededor existía todo un universo de *pintores* que se consideraban a sí mismos artesanos y que eran valorados por su aptitud y sutileza en el manejo de los materiales. De igual manera, los clientes valoraban después de entregada una muestra, que la pieza estuviera bien hecha -*ben endrapat*-, el buen uso de los colores, del oro o del azul de Acre y la semejanza con el encargo del cliente. Incluso en muchas ocasiones exigían una tasación hecha por otros compañeros de oficio, es decir, se ponía especial énfasis en el buen hacer de un artesano, en el acabado y, en su capacidad para reproducir un objeto¹. Todo ello sin descartar que además se valorase su sutileza o la novedad de sus diseños.

En relación con la identidad del pintor otro aspecto a tener en cuenta es el grado de organización del oficio, su grado de inserción dentro de la estructura urbana. La existencia o no del gremio o de algún tipo de corporación de oficio es, sin duda, un indicador del grado de “identidad”, de colectividad social, que tienen los pintores. Durante mucho tiempo, de hecho hasta 1482 no encontraremos en Valencia unas ordenanzas en las que los pintores de retablos pidan diferenciarse de los cajeros². Es un hecho bastante conocido que los pintores y los dibujantes de la ciudad de Valencia a principios del siglo XV, forman parte del gremio de freneros. En la documentación se produce una mezcla entre pintores, carpinteros, doradores, *pavesers* (pintores de escudos) *perpunter*, *tapiners* (pintores de zapatos) o *caixers* (pintores de cajas), así mismo, vemos un mismo artesano que ejerce más de una especialidad, a veces figura como pintor, en ocasiones como *caixer*, otras como *perpunter*³ o como bordador. Esta mezcla de oficios nos está indicando que en Valencia durante la primera mitad del siglo XV, tal vez por circunstancias sociales y polí-

1. Uno de los contratos de pintura más detallados hechos en Valencia es el retablo que Pere Nicolau contrató con Gil Sánchez de las Vacas dedicado de San Juan Bautista para una iglesia de Teruel. APPV, *Protocols de Gerardo de Ponte*, 1.224 en SANCHIS SIVERA, J.: *Pintores medievales en Valencia*, 1930, pp. 60-64

2. FALOMIR FAUS, M.: *Arte en Valencia (1472-1522)*. Generalitat Valenciana. Valencia, 1996.

3. Aunque en sentido literal hace referencia a la persona que hace repuntes sobre una tela, en la Edad Media, consistía en un tipo de vestimenta militar- sobrevesta- hecha de tela de algodón o seda que estaba en la parte

ticas, aun no se ha consolidado con características propias el trabajo de pintor, entendido como un oficio diferenciado de otros que podríamos calificar de artesanales o decorativos. De hecho, los pintores producen, sobretodo, piezas que habría que situar entre el arte efímero. Dentro de este marco intervienen asimismo los aspectos jerárquicos y la especialización técnica propia del oficio. Hay que tener en cuenta que a lo largo del proceso de producción en la pintura de un retablo o de un oratorio interviene el maestro, diferenciado de los oficiales y aprendices. Actualmente entendemos perfectamente que un trabajo se subdivide en fases: diseño o dibujo, color y aplicación, sin embargo, nos cuesta imaginarlo al aplicarlo a los oficios artísticos en el siglo XV. Todo esto nos conduce a pensar que el oficio de pintor en el siglo XV, respondía a una realidad más compleja, en la que, en muchas ocasiones, se combinan o entremezclan los aspectos técnicos con los conceptos sociales.

Al dar a conocer la figura de Joan Moreno pretendo hacer visible la heterogeneidad y diversidad que en determinados momentos históricos esconde la etiqueta de *pintor*. Alrededor de esta denominación existía una realidad artesanal que acabó convirtiéndose en artística en respuesta a una demanda muy especializada pero que a su vez, también estuvo condicionada por las estrategias vitales de los pintores. Para la Valencia de principios del siglo XV aún son pocos los estudios detallados sobre los artistas/artesanos y su identidad social. La gran mayoría de los estudios para este período se centran en aspectos documentales o estilísticos⁴. Entre las publicaciones que para este período abordan los aspectos sociales y económicos del mundo bajomedieval valenciano hay que señalar algunas propuestas Ximo Company⁵. Más reciente es el libro de Matilde Miquel Juan, *Retablos, prestigio y dinero. Talleres y mercado de pintura en la Valencia del Gótico Internacional*⁶. Por ello, aun es necesario abordar estudios generales y de detalle que nos permitan conocer mejor la condición social de los pintores y aquellos procesos que años más tarde les llevaron a constituirse en diferentes gremios o corporaciones de oficio. La primera cuestión que surge es la elección de las variables que nos permitirán caracterizar su identidad social. Para determinar su condición social el profesor Yarza ya señaló que los rasgos que definían a estos pintores se corres-

superior de la armadura. También se usaba en el arreo de los caballos. En la documentación consultada incluso elaboraban colchas o cortinas.

4. Para una bibliografía y documentación recientes ver ALIAGA MORELL, J.: *Els Peris i la pintura Valenciana medieval*, Valencia, 1996; COMPANYY, X., y otros: *Documents de la pintura valenciana medieval i moderna I (1238-1400)*, Universitat de València, Fons històriques valencianes, València, 2005. ALIAGA MORELL, J.-TOLOSA, LI.- COMPANYY, X.: *Llibre de l'entrada del rei Martí. Documents de la pintura medieval i moderna-II*. Universitat de València. Col. Fons històriques valencianes. Valencia. 2007. También los catálogos de las sucesivas exposiciones de la Luz de las Imágenes publicados por la Generalitat Valenciana.

5. COMPANYY CLIMENT, Ximo: "Rerefons social de l'artista medieval", "La forja dels Països Catalans. L'evolució de les mentalitats. l'art i la cultura" en *Història, política i societat dels Països Catalans*, vol. III, Barcelona, 1996, pp. 332- 349. COMPANYY CLIMENT, Ximo: *L'Europa d'Ausiàs March, -Art, Cultura i Pensament-*. CEIC Alfons el Vell. Gandia, 1998.

6. MIQUEL JUAN, M.: *Retablos, prestigio y dinero. Talleres y mercado de pintura en la Valencia del Gótico Internacional*, PUV, Valencia, 2008; libro basado en su tesis doctoral MIQUEL JUAN, M.: *Talleres y mercado en Valencia (1370-1430)*. Universitat de Valencia, 2006.

pondían más con una realidad próxima al artesanado que al mundo artístico⁷. Para una mejor comprensión de la identidad de Joan Moreno distinguiremos en su perfil profesional los aspectos técnicos de los sociales.

Joan Moreno, perfil profesional y producción artística

Las noticias sobre Joan Moreno (1396-1448) relacionadas con su biografía son discontinuas y relativamente escasas. Asimismo, no es un pintor conocido, no nos consta como pintor de retablos ni ha sido destacado por la historiografía anterior sobre pintura valenciana. Disponemos de pocos datos sobre el origen de su familia y el trabajo de su padre, de quien sabemos que era ciudadano de Valencia. Por el contrario, la información sobre su formación y sobre como ejercía su oficio es bastante interesante y permite trazar su perfil profesional a pesar de que aun plantea algunos interrogantes. Joan Moreno se formó en el taller del pintor Pere Forner en San Mateu (Castellón), población próxima a Morella y a Tortosa, dos importantes núcleos donde se ubicaron talleres de pintura durante la segunda mitad del siglo XIV⁸. Ingresó como aprendiz a la edad de catorce años y dejó el taller de este pintor a los dos años y medio, fecha de cancelación del contrato de aprendizaje. Es curioso como su padre, le introduce en un taller bastante alejado de la ciudad donde vive. Los motivos los desconocemos, aunque la causa se deba solo al azar, también cabe la posibilidad que responda a la demanda de aprendices des de un foco tan destacado como eran las comarcas del Maestrazgo (norte de Castellón) a finales del siglo XIV. Tal vez permaneciese en San Mateu durante más tiempo del que especificaba el contrato sin embargo, en 1404 lo encontramos trabajando en Valencia⁹. La noticia documental sorprende por su rareza puesto que en pocas ocasiones se nos permite conocer de cerca las condiciones del trabajo artístico. Normalmente los contratos del trabajo artístico hacen referencia a un pintor y su cliente, no es usual que nos informen sobre subcontratación del trabajo entre artesanos. En esta ocasión Joan Moreno ejerce como bordador y trabaja para Francesc Clar, otro bordador, a quien ha de entregar *historias* y dibujos de sobre los Siete Gozos de la Virgen María¹⁰. Según parece es una subcontrata o un pacto de colaboración entre bordadores. Años después también estará relacionado con un importante bordador, procedente de Barcelona, Miguel Sadurní.

7. YARZA LUACES, J.: "Artista-artesano en el Gótico Catalàn, I". *Lambard*. III. Barcelona, 1983-1985, pp. 129-169. Con planteamientos similares cabe señalar algunas publicaciones de ESPAÑOL BERTRAN, F.: " La transmisión del conocimiento artístico en la Corona de Aragon, (siglos XIV-XV)". *Cuadernos del CEMYR*, 5 .1997, p. 73-117.

8. Este pintor despliega su actividad por la comarca del Maestrazgo (Castellón) en la década final del siglo XIV. Tiene documentados dos retablos en 1396, uno para Catí dedicado a san Martín y el altar mayor de la Iglesia de Vis-tabella. COMPANY CLIMENT, Ximo i altres: *Documents de la pintura valenciana medieval i moderna I (1238-1400)*, Fonts històriques valencianes, Universitat de València, València, 2005, documentos 707-711-712.

9. COMPANY, X. -ALIAGA J.-TOLOSA, L.-FRAMIS, M.: *op. cit.*, 2005, pp.427-428, doc. 769.

10. ARV. *Guillem Cardona*, 503 (3-3-1404). Inédito. Sobre Francesc Clar tenemos noticia de un trabajo para el pintor Pedro Morlans y de la venda de un animal de carga. ARV. Bartomeu de la Mata (1399) en SANCHIS SIVERA, *op. cit.*, 1917, p. 14

Joan Moreno fue básicamente un artesano decorador, el mismo se autodenomina bordador, perpunter y pintor, durante el tiempo que ejerció su oficio. Sin embargo, nuestro punto de vista no deja de ser parcial, pues su perfil profesional nos indica que se trataba de un artesano importante y por tanto gozaba de una cierta consideración social. A poco que revisemos la documentación observamos que Joan Moreno se sitúa entre el grupo de pintores que decoran los artesonados de la *Casa de la Ciutat* entre 1427-1428, una de las obras decorativas importantes de este período y en la que también participaron los grandes maestros del estilo internacional, Gonçal Peris Sarriá y Jaume Mateu¹¹.

Su trayectoria profesional nos confirma el perfil que hemos expuesto. En 1412 cobró una cantidad importante por trabajos decorativos en la sepultura de Martín Pardo de la Casta¹². Su trabajo consistió en pintar un escudo largo, un *penó*, un estandarte y una cota de armas para la sepultura del difunto. En 1413 firmaba una apoca a los albaceas de Maria d'Eiximenis por una tela de tejido imperial (*drap daurat*)¹³. En este mismo año, Vidal le autoriza a cobrar veinticinco florines por un escudo funerario y telas decoradas para la sepultura de Pere Bellvis. Por tanto, sus trabajos nos indican que su actividad principal era la de pintor decorador de telas y escudos. Al contrario de lo que nos pueda parecer estos trabajos eran muy valorados, en ocasiones mucho más que un retablo (*v. tabla 1*) De hecho, eran actividades que los pintores de retablos también ejercieron en sus talleres, aunque tal vez no con la misma frecuencia. Entre 1414 y 1415 realizó diversos encargos para la casa del rey y los Jurados de Valencia¹⁴. Las obras que ejecuta son el dorado y pintura de armas, igualmente pintó sobre tela, sobre muros o sobre madera, en todas las ocasiones trabaja para nobles y eclesiásticos de reconocido prestigio y a precios bastante elevados. Sin embargo, el hecho que el primer trabajo para ellos consista en la realización de unas cortinas y una colcha bordadas en asociación a con un sedero y una bordadora, dan continuidad a su especialidad, ya conocida, de bordador. Joan Moreno, se presenta como *perpunter* junto con un sedero, un mercader y una bordadora. Llama la atención el cambio en la denominación del oficio, de pintor a *perpunter*, aunque la importancia del cliente pueda justificar la aceptación del trabajo. En esta ocasión se le encargan a través del

11. AMV, Notal *Antoni Pascual* (1427-1450), p-2. TRAMOYERES BLASCO, Luis: "Los artesonados de la antigua Casa de la Ciudad de Valencia. Notas para la historia de la escultura decorativa en España". *Archivo de Arte Valenciano*. Valencia, 1917; pp. 31-71. ALIAGA MORELL, *op. cit.*, 1996, pp.192-194, doc. 43. SERRA DESFILIS, A.: "La Casa de la Ciudad en los siglos XIV y XV" en MIRA-ZARAGOZA, Catálogo de la exposición *Una arquitectura gótica mediterránea*, Valencia, 2003, pp.153-162. SERRA DESFILIS, A.: "El fasto del palacio inacabado. La Casa de la Ciudad de Valencia entre los siglos XIV y XV", *Historia de la ciudad III*, Colegio Oficial de Arquitectos de la Comunidad Valenciana, Valencia, 2004, pp. 74-99.

12. APPV, *Protocolo de Llorenç Saragossà*, 1.145 (31-12-1412). CERVERÓ GOMIS, Ll.: *op. cit.*, 1963, p.131. Apoca en la que reconoce cobrar 80 fl. y 9 sueldos (889 sueldos) de moneda de Valencia por realizar trabajos decorativos para la sepultura del noble Martín Pardo de la Casta.

13. APPV, *Protocolo de Gerardo de Pont*, 25.921. Noticia inedita.

14. ARV, *Bailia*, núm. 41, f. 325 r, 325v. (ant. t. I) SANCHIS SIVERA, *op. cit.*, 1914, p. 14, 1929, p. 12; 1928, p. 33.

Batlle (delegado del rey) Joan Mercader unas cortinas de seda con las armas y colores del Rey, las barras rojas y amarillas de la casa Real¹⁵. Además, participó junto con otros artesanos en la preparación y decoración de las bodas del infante Alfonso con María de Castilla (1415)¹⁶. Por otra parte, no solo hizo trabajos para Valencia, colaboró en la pintura de los campanarios en la baronía de Corbera, de Riola y Poliña, villas cercanas a Valencia¹⁷. De los trabajos realizados en estos años destaca, por su importe, el encargo de la decoración de los entremeses (escenas de representación) para la festividad del *Corpus Christi*. El resto de trabajos hasta 1427 parecen trabajos menores, aunque detrás de estos datos tal vez se esconda una etapa de continuidad y consolidación de su propio taller. Durante esta primera etapa los encargos nos hacen pensar más en un oficial independiente, puesto que contrata con otros artesanos, que en un maestro con taller propio.

Como podemos observar en la tabla 1, tanto los clientes como las cantidades cobradas por sus trabajos nos indican un artífice muy cualificado. Aunque en todo momento parece trabajar como un artesano autónomo, es posible que en algunos trabajos se asocie con otros artesanos, Francesc Clar o Francesc Vidal¹⁸. Entre los trabajos que realiza con otros pintores cabe señalar el frontal de altar que realizó para el Hospital d'En *Clapers* junto a Antoni Peris y otro conocido pintor decorador, Antoni Guerau. En ocasiones, incluso se aleja de la ciudad de Valencia y pinta, junto con Jaume Esteve, la cruz de piedra de la villa de Alcoy¹⁹.

Igualmente realizó tasaciones de los trabajos realizados por otros pintores. A finales del 1414 tasó el trabajo de Bartomeu Avellà, un destacado pintor decorador relacionado en años anteriores con el taller de Pere Nicolau (1396-1408)²⁰. Más tarde, el 21 de marzo del año 1415, tasó un trabajo de Jaume Mateu para el rey²¹. Tal vez, su tasación más importante sea la que realizó junto con Jaume Mateu de un trabajo de Jacomart, pintor muy valorado por Alfonso el Magnánimo²².

15. ARV, *Bailia*, 41 f. 289. (1-10-1414). Noticia inedita.

16. AMV, *Clavería Comuna*, libro 39, f. 2. SANCHIS SIVERA, *op. cit.*, 1929, p. 20. CERVERÓ GOMIS, *op. cit.*, 1963, p.131.

17. AMV, *Clavería Comuna*. SANCHIS SIVERA, *op. cit.*, 1929, p. 21.

18. ARV, *Protocolo Andreu Puigmitjà*, 1882. SANCHIS SIVERA, *op. cit.*, 1929, p. 20.

19. APPV. *Protocolo de Joan Marromà*, 26.178. CERVERÓ GOMIS, 1966, p. 24.

20. ARV, *Bailia*, núm. 41, f. 325 i 325v. SANCHIS SIVERA, J: *op. cit.*, 1914, p. 14; 1928, p. 33, 1929, p. 12.

21. ARV, *Bailia*, núm. 41, (ant. t. I), pp. 404v-405r. Jaume Mateu era sobrino de Pere Nicolau y un destacado pintor de retablos.

22. ARV, *Registro de apocas de la Bailia*. SANCHIS SIVERA, *op. cit.*, 1929, p. 22 (1443, abril) y ARV, *Mestre Racional. Compte del Batlle general de 1443*, f. 305v.en TORMO Y MONZÓ, *op. cit.*, 1913, pp. 106-107, doc. IX; SANCHIS SIVERA, *op. cit.*, 1914, p. 40; SÁNCHEZ GOZALBO, 1932, p. 23. (1443, octubre)

Tabla 1. Clientes, obras y precios de Joan Moreno

AÑO	CLIENTE	TIPO DE TRABAJO	PRECIO
1412	Martín Pardo de la Casta	Arreglo y pintura de la sepultura: escudo largo, <i>penó</i> , estandarte y cota de armas.	889 sueldos ²³
1413	María Eiximenis	Decoración y pintura de una tela dorada (<i>drap daurat</i>) y un escudo para sepultura.	
1413	Pere Bellví	Pavés, tarja, bandera y sobrevesta	275 sueldos
1414	Casa del Rey	Cortinas de terciopelo con los colores reales.	460 sueldos, 3 d
1415	Casa del Rey	Decoración para la boda del Infante Alfonso con María de Castilla	2.860 sueldos
1415	Casa del Rey/Jurados	Dorar y pintar una <i>sobrevesta</i> , un estandarte y un <i>penó</i>	809 sueldos
1419	Baronía de Corbera, Riola y Poliña		
1416	Jurados	Fiesta del Corpus	2.720 sueldos
1417		Drap imperial	
1418	Hospital d'En Clapers	Frontal del altar de la Capilla del hospital	52 sueldos.
1419		Confección de banderas (<i>penons</i>)	
1421	Ursula, mujer de Jaume Burgesa		285 sueldos
1421	Jurados de la ciudad	<i>Penons</i>	227 sueldos, 6 dineros
1422	Francesc de Vilarrosa	Escudo, <i>penó</i> y sepultura	286 sueldos
1423	Pere Daries	Arreglo y pintura de la sepultura	256 sueldos
1424	Jurados	Pintura de una cruz de piedra (Alcoy)	77 sueldos
1424	Jurados	Confección y decoración de pintura de una cortina terciopelo y la corona de un crucifijo ²⁴ .	
1424		Dibujar un escudo real con hojas.	10 sueldos y 6 dineros
1427-1431	Jurados de la ciudad de Valencia	Decoración del artesonado de la casa de la ciudad	
1430	Damiata, hija de Pere Calderó	<i>Drap imperial</i>	574 sueldos y 2 dineros ²⁵
1435	Caterina de Natea, hija de Francesc Mascarós	Arreglo y pintura de la sepultura	540 sueldos
1440	Caterina de Natea, mujer de Pere de Natea	Arreglo y pintura de la sepultura	550 sous

23. En estas fechas, pintores tan reconocidos como Gonçal Peris o Jaume Mateu cobraban por un retablo cantidades entorno a los 1.000 sueldos.

24. ARV, *Notal de Berenguer Cardona*, 2.533 (14-4-1424). SANCHIS SIVERA, *op. cit.*, 1929, p.21.

25. ARV. *Protocolo de Juan Garcia*, 1094. SANCHIS SIVERA, *op. cit.*, 1929, pp. 21-22.

De los datos que acabamos de exponer hay que destacar en primer lugar el alto nivel social de sus clientes, todos ellos pertenecen a la nobleza y al patriciado urbano de la ciudad. Los encargos que le hacen son productos que solo estaban al alcance de las jerarquías eclesiásticas o de las corporaciones puesto que los precios están al mismo nivel que un retablo. Las cortinas, *draps* y escudos se confeccionaban para ornar las capillas funerarias y se hacían con la voluntad de perdurar durante generaciones como muestra de prestigio familiar.

Probablemente la consolidación como pintor le llegaría hacia 1428 cuando trabajaba en la decoración, riquísima, del artesonado de la Casa de la Ciutat²⁶. Por las noticias que disponemos en estas fechas su taller está plenamente consolidado, incluso sabemos el nombre de algún oficial. En ningún documento vuelve a denominarse *perpunter* o bordador, Joan Moreno continuará durante casi 20 años más ejerciendo su oficio de *pintor*²⁷. Por su trayectoria profesional ha obtenido el reconocimiento y el prestigio social. Sin embargo, el tipo de trabajos más habitual de su taller seguirá siendo la confección de banderas (*penons*) que adornaban las trompetas, eran encargos de los Jurados o de la casa del Rey²⁸. No obstante destacan más los trabajos decorativos en para las sepulturas, por su valor y por los clientes²⁹.

Joan Moreno, condición social y estrategias profesionales

En torno del año 1400 no existía en Valencia un gremio de pintores ni ninguna asociación de carácter profesional que agrupase a los artesanos que ejercían oficios artísticos ni recogiese sus intereses. En estos momentos, el oficio de pintor carece del nivel de institucionalización que conocemos para otras profesiones. Des de 1380 los pintores figuran como miembros del gremio de armeros o freneros junto a los carpinteros y bordadores³⁰. La ausencia de un gremio de pintores no significa que no existiese algún tipo de organización cívica. Es evidente que la condición social viene marcada en primer lugar por la familia o el taller para el que trabaja. Dentro del ámbito urbano la agrupación se produce a través de la parroquia. En Valencia entre 1400-1450 la mayoría de los pintores documentados eran parroquianos de san Martín, parroquia que cercana a la plaza de los cajeros (carpinteros o pintores de cajas). De hecho, las organizaciones en las que con mayor facilidad figuran los pintores suelen ser de carácter religioso o cívico, en pocas ocasiones les encontramos asociados por motivos laborales. Des del punto de vista social todos aquellos que practicaban el oficio de pintor formaban parte del artesonado, de la *terça mà*, que tan bien indico fray Francesc Eiximenis.

26. Este artesonado, decorado junto con Jaume Mateu y Gonçal Peris Sarriá se ha conservado. Actualmente puede contemplarse en el salón del Consolat del Mar en la Lonja de Valencia.

27. Decoró las sepulturas del padre y el marido de Caterina de Natea (16 de febrero de 1435).

28. AMV. *Claveria Comuna*.(9-1-1419 ;11-12-1421) SANCHIS SIVERA, J.: *op.cit.*, 1929, p. 21.

29. APPV. *Notals de Dionis Cervera*, (a.s. 238). CERVERÓ GOMIS, *op.cit.*, 1963, p.132. (15-4-1423). APPV. *Notals de Joan Marromà*, 893 (30-4-1422). CERVERÓ GOMIS, *op.cit.*, 1966, p. 24.

30. SANCHIS SIVERA, *op. cit.*, 1917, pp. 203-206. COMPANY CLIMENT, X. *op. cit.*, 2005.

En este sentido, y en relación con su posición social, podemos señalar que Joan Moreno, tanto por sus orígenes como por su matrimonio, formaba parte de este estamento artesanal. En efecto, contrajo matrimonio con la hija de un curtidor y a su vez, la hermana de Joan Moreno estuvo casada con un zapatero³¹.

Sin embargo, por su trabajo debía moverse dentro de un nivel elevado de las capas urbanas, tanto con la nobleza, sus clientes, como con los mercaderes, sus proveedores y socios³². Por otra parte, aparece fuertemente asentado en la ciudad de Valencia, un factor bastante importante para el éxito profesional. Nos llama la atención como se relaciona con los bordadores. Aunque no podemos ser del todo concluyentes, hemos observado dos niveles en relación con los trabajos de bordado. Unas veces colabora o es procurador de bordadores de fuera de la ciudad, entre los que destaca Miguel Sadurni y, otras veces son mujeres u otros bordadores los que trabajan para él³³. Su posición económica debió ser bastante estable, con lo que sabemos, por ahora, no parece tener muchas deudas y, como ocurre con otros pintores y artesanos, posee alguna propiedad urbana o rural, generalmente, una viña³⁴.

Por sus relaciones sociales y por su implicación en la vida de la ciudad parece estar bien situado entre los estamentos urbanos del artesanado. Ejerció cargos en la cofradía y fue algunos años el encargado de distribuir las limosnas entre los pobres de su parroquia³⁵. Los encargos de la fiesta del Corpus también responden a esta situación pues los pintores que sucesivamente se encargan de estos trabajos tienen una larga trayectoria profesional en la ciudad. De la misma manera que el hecho de asumir ser albacea de la viuda de un pintor, nos indica que debió actuar por su oficio puesto que era una de las funciones que de hecho tenían encomendadas las cofradías o corporaciones. Gracias a un pleito relacionado con su papel de albacea sabemos que gozaba de un gran aprecio profesional y de algunas noticias sobre su taller³⁶.

Una parte de su éxito profesional se lo debió, con toda probabilidad, a una estrategia de diversificación de los productos que salían de su taller. Las cortinas, estandartes, *sobrevestas*, *draps imperials*, escudos tenían en común no solo los materiales usados, sino también una cierta especialización de los procesos de elaboración: bordado y pintura sobre tela. Todo ello nos conduce a plantear la hipótesis de que Joan Moreno debió ser un buen dibujante, lo que justificaría su preeminencia como maestro de su taller. Hemos de tener en cuenta que en los talleres de pintura, para garantizar su demanda, debían contar con buenos dibujantes, aunque esta especialidad

31. ARV. *Justicia Civil*, 1925, mà 3, fol. 19. ARV. *Justicia Civil*, 1.922, mà 5ª, f. 16r. CERVERÓ GOMIS, *op.cit.*, 1966, pp. 24-25.

32. ARV. *Protocolo de Jaume Vidal*, 3.100.(1-9-1434).

33. APPV. *Protocolo de Joan de Sant Feliu*, 25.870 (23-11-1415). Es posible que este bordador catalán acudiese a la ciudad porque estaba trabajando para las bodas entre el Infante Alfonso y María de Castilla.

34. ARV. *Protocolo de Antoni Altarriba*, 54, (24-4-1431) SANCHIS SIVERA, *op. cit.*, 1929, p. 22. CERVERÓ GOMIS, *op. cit.*, 1963, p. 132.

35. APPV. *Protocolo de Lluís Guerau*, 27.181 (19-7-1428).

36. ARV. *Justicia Civil*, 1.926, mà 1ª, f. 8. CERVERÓ GOMIS, *op. cit.*, 1966, p. 25.

quede escondida detrás de la figura del maestro o de alguno de sus colaboradores más aptos. Incluso si usaba las muestras y patrones era necesario saber trazar bien los diseños sobre la tela o los escudos. Esta hipótesis se enriquece si consideramos sus alianzas profesionales: mercaderes, bordadores y pintores. Joan Moreno trabajó durante su trayectoria profesional con los pintores más destacados que en ese momento encontramos asentados en la ciudad de Valencia. Además, su reconocimiento profesional le permitió tasar trabajos de pintores destacados como Jaume Mateu o Jacomart.

A principios del siglo XV en Valencia se consolidó de manera progresiva el oficio de pintor, fue a partir de estas fechas cuando se inició la diferenciación entre pintores decoradores y pintores de retablos. Hasta ese momento se mantenía, tal y como hemos indicado antes, el bajo grado de organización gremial. Para comprender mejor la situación solo hay que observar como a finales del XIV aparecen junto a los freneros, los dibujantes, carpinteros y pintores. De hecho, en un documento de finales del siglo XIV, los mayores del gremio de freneros y armeros acuerdan la confección y bordado de un *drap [blanc] amb la ymatge storiada(...) de sant Martí*. En cambio, en el transcurso de la primera mitad del siglo XV, estos oficios no volverían a figurar juntos. Pese a ello, colaboraran en las entradas reales, se asociaran para la confección de cajas y de retablos o, en la pintura y reparación de los entremeses del Corpus. Asimismo con frecuencia se citan pintores destacados, decoradores, cajeros o pintores de retablos, ejerciendo cargos dentro de la cofradía. Solamente, años más tarde carpinteros, cajeros y pintores crearan sus propios gremios o corporaciones de oficio. Es decir, el proceso por la diferenciación de los oficios artísticos fue largo. Los pintores, sobretudo los pintores sobre tabla, tardaran en ser un oficio diferenciado y en ser considerados artistas. La situación de Joan Moreno respondía a una posición intermedia en lo social y en lo laboral, y en una etapa en la que se pueden adoptar diferentes estrategias profesionales y vitales para ejercer el oficio de pintor sin que ello afecte a su posición económica y estamental.

La identidad artesanal de los pintores bajomedievales³⁷.

Para concluir y, en relación con la identidad de los pintores en la baja Edad Media, queremos señalar que la documentación notarial y jurídica consultada nos muestra un colectivo fuertemente enraizado en el seno de los estamentos urbanos y artesanales de Valencia. Sus nombres y actividades aparecen citados junto con los *prohoms* y ciudadanos más destacados y también junto a los freneros, curtidores, carpinteros, y tejedores; artesanos que formaban el tejido social intermedio en la ciudad. A lo largo de la etapa que estamos comentando hemos observado leves cambios en el nivel de organización y de especialización profesional, sin embargo, los pintores aun están lejos de alcanzar el grado de cohesión social suficiente para constituir un gremio. Su

37. Algunas de las ideas expuestas en este apartado forman parte de las conclusiones de mi tesis doctoral *El taller de Pedro Nicolau y los pintores de la segunda generación del Gótico Internacional en Valencia* (depositada en la Universidad de Valencia).

ámbito social está vinculado a la parroquia, y por tanto a la cofradía y a las corporaciones de oficio. Sobre todo, está muy alejado de la posición social de los pintores flamencos y italianos para este mismo período. Su posición social respecto del patriciado urbano es efímera y depende de la *fortuna* personal, del azar o de estrategias muy particulares que de su progreso colectivo en la escala social.

El término pintor asociado a la noción actual de artista puede resultar conflictivo puesto que este apelativo, en el siglo XV incluía una gran diversidad de especialidades artesanales relacionadas con la pintura y una jerarquía social bastante heterogénea.³⁸ Una lectura de las referencias documentales de Sanchis Sivera y de Cerveró Gomis saca a la luz la existencia de gran número de artesanos dedicados a la pintura en la primera mitad del siglo XV. Por este motivo es necesario clasificar y definir las diferentes especialidades de pintura detectadas, distinguiendo entre su especialización técnica y sus estrategias sociales y profesionales.

De hecho, el oficio de pintor agrupaba a su alrededor diversos trabajos artesanales relacionados con la pintura pero muy alejados de la idea de artista que tenemos en la actualidad. En realidad se trataba de un oficio artesanal, con un sistema de producción muy jerarquizado dentro del taller pero que no disponía de una reglamentación específica para su oficio. A lo largo del siglo la competencia profesional favorecerá una mayor cohesión y estabilidad hasta que lleguen a alcanzar una normativa gremial propia y diferenciada de otros oficios³⁹. El nivel de especialización entre pintores irá evolucionando en la medida que la estructura urbana de Valencia se consolide. No obstante, esta diversidad no implica ausencia de solidaridad, de oficio o estamental. En la documentación, podemos detectar cierto grado de solidaridad: asociaciones para comprar materiales, atención a viudas y huérfanos, avales, préstamos (censales), sutiles pruebas de la colaboración entre talleres, más allá de otro tipo de colaboraciones profesionales.

Para el caso de Valencia y durante el período analizado podemos diferenciar dentro del oficio de pintor, al pintor de retablos, miniaturistas o al pintor mural, que constituirían una categoría profesional superior. En un segundo nivel situaríamos a los pintores decoradores, aunque seguramente existirían diferencias entre aquellos que trabajaban sobre papel, telas, pintaban cartas y los pintores de cajas o de zapatos. En conclusión, podemos señalar la enorme heterogeneidad y versatilidad de los pintores bajomedievales. El pintor es un artesano que ha dejado de trabajar únicamente en los ámbitos religiosos y cortesanos pero, aún bastante alejado de la individualización e independencia de las etapas posteriores. En este sentido, el ejemplo de Joan Moreno por su posición intermedia entre los pintores de retablos y los pintores decoradores, su arte era más suntuario, constituye una muestra de la complejidad social y profesional que esconde el término pintor en la etapa final de la Edad Media.

38. BRESCH-BAUTIER, G. "Artistes et Société a Palerme", *Artistes, Artisans et production artistique a Moyen Age*, Rennes, 1983, p. 75.

39. FALOMIR FAUS, *op. cit.*, 1996, pp.175-229.

Bibliografía

- ALIAGA MORELL, J.: *Els Peris i la pintura Valenciana medieval*, València 1996.
- ALIAGA MORELL, J.-TOLOSA, LL.- COMPANYY, X.: *Llibre de l'entrada del rei Martí. Documents de la pintura medieval i moderna-II*. Universitat de València. Col. Fonts històriques valencianes. Valencia, 2007.
- CERVERÓ GOMIS, L.: "Pintores valentinos: su cronología y documentación", *Anales del Centro de Cultura Valenciana*, Valencia, n. 48 (enero-diciembre 1963)
- CERVERÓ GOMIS, L.: "Pintores valentinos: su cronología y documentación", *Archivo de Arte Valenciano*, Valencia, 1966; pp. 19-30.
- COMPANY CLIMENT, X.: "Rerefons social de l'artista medieval", "La forja dels Països Catalans. L'evolució de les mentalitats. l'art i la cultura" en *Història, política i societat dels Països Catalans*, vol. III, Barcelona, 1996
- COMPANY CLIMENT, X.: *L'Europa d'Ausiàs March, -Art, Cultura i Pensament-*. CEIC Alfons el Vell. Gandia.1998.
- COMPANY CLIMENT, X. y ALIAGA MORELL, J.-TOLOSA, LL.- FRAMIS, M.: *Documents de la pintura valenciana medieval i moderna I (1238-1400)*, Fonts històriques valencianes, Universitat de València, València, 2005.
- ESPAÑOL BERTRAN, F.: "El taller d'un orfebre medieval a través del inventario de sus bienes" IV Congreso Nacional de Historia del Arte, Zaragoza, 1982.
- ESPAÑOL BERTRAN, F.: " La transmisión del conocimiento artístico en la Corona de Aragón, (siglos XIV-XV)". *Cuadernos del CEMYR*, 5 .1997, p. 73-117.
- FALOMIR FAUS, M.: *Arte en Valencia (1472-1522)*, Generalitat Valenciana, Valencia, 1996.
- MIQUEL JUAN, M.: *Talleres y mercado en Valencia (1370-1430)*, Universitat de València, Tesis doctoral, Valencia, 2006.
- MIQUEL JUAN, M.: *Retablos, prestigio y dinero. Talleres y mercado de pintura en la Valencia del Gótico Internacional*. PUV Valencia, 2008.
- SANCHIS SIVERA, J.: "Pintores medievales en València". Revista *Estudis Universitaris Catalans*. Barcelona, 1914.
- SANCHIS SIVERA, J.: "El Arte del bordado en Valencia en los siglos XIV y XV". *Revista de archivos, bibliotecas y museos*. Madrid, 1917.
- SANCHIS SIVERA, J.: "Pintores medievales en València", *Archivo de Arte Valenciano*. València, 1928.
- SANCHIS SIVERA, J.: "Pintores medievales en València", *Archivo de Arte Valenciano*. València, 1929.
- SANCHIS SIVERA, J.: *Pintores medievales en Valencia*, 1930.
- SERRA DESFILIS, A.: "La casa de la ciudad en los siglos XIV y XV" en MIRA-ZARAGOZA, *Catalogo de la exposición Una arquitectura gótica mediterránea*, Valencia, 2003.

SERRA DESFILIS, A.: “El fasto del palacio inacabado. La Casa de la Ciudad de Valencia entre los siglos XIV y XV”, *Historia de la ciudad III*, Colegio Oficial de Arquitectos de la Comunidad Valenciana, Valencia, 2004.

TRAMOYERES BLASCO, L.: “Los artesonados de la antigua casa de la ciudad de València. Notas para la historia de la escultura decorativa en España”. *Archivo de Arte Valenciano*. València, 1917.

YARZA LUACES, J.: “El pintor en Cataluña hacia 1400”. *Artistes, artisans et production artistique au Moyen âge*. Actes du colloque. Rennes. 1983, pp. 381- 405.

YARZA LUACES, J.: “El pintor en Cataluña hacia 1400”. *Boletín del Museo e Instituto “Camón Aznar”* XX Zaragoza, 1985, p. 31-57.

Diseñando identidades: Balenciaga y Rabanne

ANA LLORENTE VILLASEVIL

Universidad Autónoma de Madrid

Resumen: A partir de la segunda mitad del siglo XX, la revolución en los mecanismos de producción industrial en la moda conllevó nuevas estrategias de exhibición y difusión de tendencias que potenciaron el principio socialmente integrador y democratizador de su sistema moderno. Esta comunicación, basada en la investigación presentada al Tribunal de Estudios Avanzados en el departamento de Historia del Arte de la UAM, analiza las aportaciones de dos grandes creadores españoles, Cristóbal Balenciaga y Paco Rabanne, dentro de la reflexión en torno a la representación de identidades a través de la indumentaria y la moda. Desde los antagónicos valores formales y materiales de sus obras, comprobaremos cómo se generó una redefinición del cuerpo femenino y una exploración de los nuevos lugares en los que se inserta culturalmente, oscilando entre conceptos tan dispares como la diferenciación, el mito transformacional y la abstracción uniformadora.

Palabras clave: Moda/ Diseño/ Visual Culture/ Género.

Abstract: *From the second half of the 20th century, the revolution of the mechanisms of industrial production in fashion entailed new strategies of exhibition and diffusion of trends that enhanced the socially integrative and democratizing basis of its modern system. This paper, based on the dissertation presented to the Tribunal of Advanced Studies in the department of History of Art of UAM, analyzes the contributions of two great Spanish creators, Cristóbal Balenciaga and Paco Rabanne, within the reflection on the representation of identities through clothing and fashion. From the opposed formal and material values of their work, we will reveal how it was generated a redefinition of the feminine body and an exploration of the new places in which it is culturally inserted, oscillating between different concepts such as differentiation, transformational myth and standardizing abstraction.*

Keywords: *Fashion/Design/ Visual Culture/ Gender.*

En 1968, tras más de cinco décadas consagrado a la Alta Costura, el modisto Cristóbal Balenciaga (1895-1972) cerraba las puertas de su emblemática Casa en la avenida Georges V de París tras proclamar su famoso lamento por la “vulgarización de la moda”. A pesar de sus intentos por abrir nuevos campos de producción que le habían llevado a ceder ante los compradores comerciales e introducir adaptaciones exclusivas de sus diseños en grandes almacenes como Saks Fifth de Nueva York o Lafayette de París, el maestro se vio finalmente afectado por la revolución surgida en los valores asociados a la creación y al consumo. Si bien la Alta Costura seguía ejerciendo su poder a través de la producción de un capital simbólico formado por códigos de jerarquía y distinción social, a partir de los años cincuenta, la definitiva importación a Europa del

prêt-à-porter - estrategia comercial sostenida en la producción en masa y formulada una década antes en Estados Unidos bajo el genuino *ready to wear* - había impuesto una nueva lógica en la democratización de la moda. Como causa directa del cauce industrializado, masivo y más dinámico de la sucesión de tendencias indumentarias, se asentó el fenómeno de “retroalimentación” del sistema, consumando definitivamente la propensión a la inversión del gusto arrastrada desde la modernidad. De esta forma, la moda emergería de un proceso de selección que reflejaría (e impondría) las preferencias colectivas, en constante contradicción entre lo plural y lo uniformador¹.

Nuevas conciencias, deseos y comportamientos comenzaban a ser detectados o codificados para participar en la promesa de (trans-)formación del sujeto a través de la ropa. Dentro de este contexto llamado a ampliar el marco de intervención de la industria, medios como la fotografía o el cine se alejarían de los convencionales modos de exhibición y representación de los diseños, ayudando a fijar a través de mecanismos esencialmente narrativos un abanico de “identidades y comportamientos aceptables”². Con todo ello, la moda se estaba revelando como un campo de agentes con funciones difusamente compartimentadas para intervenir en el germen del llamado *look* - la auto-definición a través de la imagen -, resultando difícil percibir el dominio de los modistos y diseñadores sobre los significados inmanentes en sus creaciones. Ahora bien, las manifestaciones teóricas y prácticas desarrolladas por estos a partir de la segunda mitad del siglo XX, fundamentales para la demanda de su autonomía en un sistema altamente coercitivo, conducirían a complejos diálogos con la industria y a sólidos debates en torno a la diferenciación de identidades por medio de la indumentaria.

Resumiendo de forma ejemplar esta determinación, en 1967, el diseñador guipuzcoano Paco Rabanne (n. 1934) declaraba para *Marie Claire*, “mis modelos son armas; cuando uno los monta cree oír el gatillo de un revólver”³; un posicionamiento combativo que, a pesar de la aparente derrota con la que, un año después, Cristóbal Balenciaga parecía afrontar su retirada, fue sin duda

1. Durante los sesenta, Herbert Blumer desarrolló la “teoría de la selección colectiva” de la moda dentro del llamado “interaccionismo simbólico”. Véase H. Blumer, *Symbolic interactionism: perspective and method*, Berkley, 1986. A pesar de que el sociólogo norteamericano contribuyese a la superación de los principios de lucha competitiva de clase, sería finalmente Lipovetsky quien lograra neutralizar el determinismo social de los análisis clásicos de la modernidad para integrar conceptos como el impulso creativo y la iniciativa estética en las explicaciones acerca del devenir de estilos indumentarios. Véase G. Lipovetsky, *El imperio de lo efímero: la moda y su destino en las sociedades modernas*, Barcelona, 2004.

2. P. Soley-Beltrán, “Charming Power. Models as Ideal Embodiments of Normative Identity” [en línea]. *Trípodos*. Llenguatge, Pensament, Comunicació. 2006, nº 18. http://www.tripodos.com/pdf/18m_SoleyBeltran.pdf. [Consulta: octubre de 2009].

A este respecto, la moda empezaría a ser “modelada” por el medio durante los sesenta: los “Tres Terribles” – Brian Duffy, Terence Donovan y David Bailey - establecían con sus objetivos, y sobre los cuerpos de Shrimpton, Twiggy o Birkin, sólidos estereotipos cargados de ambigüedad y sexualidad [véase H. Radner, “On the Move: Fashion Photography and the Single Girl in the 1960’s”, en S. Bruzzi, P. Church Gibson (eds.), *Fashion Cultures. Theories, explorations and análisis*, Nueva York, pp. 128-142]; Peggy Moffitt promovía la estética mod en estrambóticas poses al servicio del objetivo de William Claxton; al mismo tiempo, ante la exigencia de transformación rápida y la demanda de adaptación y novedad, William Klein se preguntaba quién era la ficticia modelo “Polly Maggoo”.

3. P. Rabanne, citado en L. Kamitsis, Paco Rabanne, Barcelona, 1999, p. 11.

compartida por el gran maestro, autor de la influyente definición de modisto: “arquitecto para los planos, escultor para las formas, pintor para el color, músico en la armonía y filósofo en el sentido de la medida”⁴. De hecho, formando desde París polos dispares en sus lenguajes y medios, y alcanzando puntos igualmente divergentes en sus discursos, ambos creadores coincidieron en adoptar una misma actitud crítica y reflexiva, formando dos de los pilares más sólidos para la legitimación cultural y artística de la moda⁵.

Abstracta Costura

Instalado desde 1931 en París - donde fundó seis años más tarde su Casa -, y con sedes bajo el nombre de EISA en San Sebastián, Barcelona y Madrid, Cristóbal Balenciaga ejerció una reformulación de las líneas del cuerpo a través de diseños próximos a la “abstracción indumentaria”. Desde la sastrería⁶ desarrolló una depuración de las formas y una revisión de su relación de ajuste y desajuste al cuerpo que replantearía la función del traje como representación del mismo; planteamiento que, en principio, no dejaba de servir a la liberalización de la anatomía femenina, en términos de comodidad, adaptación y narratividad personal. Así, en 1947, año en el que Dior presentaba su *New Look* - un polémico retorno posbélico al aristocratizante corsé y las suntuosas faldas -, Balenciaga comenzaría a trazar este camino con la llamada “línea Barril”. Siguiendo una disposición inestable de los planos que lo aproximaban a sus precursores del llamado “cubismo indumentario”⁷, esta silueta destacaba por el dinamismo pronunciado en el desplazamiento o dislocación de la superficie de la espalda, desconcertantemente volumétrica frente a la planitud del frente [Fig. 1]. Un lenguaje que, por reacción, y como sucedió en su día con Chanel, algunos consideraron masculino y deudor de la tradición de la sastrería en la que, por otro lado, se había formado en su ciudad natal, Guetaria. Así, la anatomía se escondía entre las líneas “Barril”, pero

4. Según Leslie Ellis Miller, esta cita tiene su origen en las palabras que Balenciaga solía decir a Gustav Zumsteg, fabricante suizo de tejidos. [Véase L.E.Miller, Balenciaga, Barcelona, 2007. p. 30].

5. Estos momentos fueron decisivos para la justa reflexión en torno a los valores creativos de la moda. A este respecto, Pierre Bourdieu estaba a punto de desarrollar en los setenta la definición del proceso de “sucesión” en la Alta Costura, fijando implícitamente el concepto de “creador de moda”, sentenciado a un posible reemplazo bajo el amparo de la permanencia del nombre de marca o firma (*griffe*). Así, justo en el momento en el que se da paso a un nuevo marco de actuación como es el de las “industrias creativas”, el sociólogo francés posibilitaba con su teoría una analogía entre la adaptación de la moda a la implantación del *prêt-à-porter*, y la de la “alta cultura” frente a los nuevos modelos de creación y producción industrial [Véase P. Bourdieu, “Alta costura, alta cultura”, en P. Bourdieu, Sociología y cultura, México, 1990, pp. 215-224].

6. Por lo general, las Casas dividían sus talleres en tres sectores: sastrería – encargado de la confección de abrigos y trajes sastre; fantasía o modistería - dedicada a los trajes de noche, cóctel o tarde; y sombrerería.

7. No es casual que Balenciaga fuese nombrado el “Picasso de la Moda” por Cecil Beaton [C. Beaton, El espejo de la moda, Barcelona, 1990, p.271]. Sin embargo, la interacción de este movimiento artístico con el diseño indumentario tuvo lugar realmente entre 1908 y 1925 a través de modistos como Vionnet, Louiseboulanger o Chanel. Más allá de ser un estilo que justificase su denominación añadiendo motivos decorativos sustraídos del cubismo a un todo preconstruido, sirvió a una concisa representación geométrica, simplificada y descompuesta de las líneas del cuerpo que, por otro lado, fue uno de los estandartes de la abolición del encorsetamiento. Véase R. Martin, Cubism and Fashion, Nueva York, 1999.

también lo haría bajo las siluetas “Caja” (1949), “Túnica” (1955) y “Saco” (1957). No obstante, el español superaba la tendencia al derretimiento o “informalismo” atribuida al “traje Chanel”, y recreaba las cualidades corporales a través de un calculado uso de los volúmenes y planos, encerrando, por lo pronto, una reflexión técnica del diseño indumentario como lenguaje potencialmente arquitectónico y escultórico. El cuerpo, con su calidez y materialidad, quedaba intelectualizado en beneficio de una reinención sometida a la ambigüedad, multiplicidad y liberación en el ocultamiento.

Ahora bien, estas piezas provocaron una distinción visual entre el cuerpo y la prenda que parecía invitar a un análisis de esta como artefacto que podía escapar del uso y, en último término, de su consumación por parte del sujeto; un estado que comulgaba con la idea de resistencia de la Alta Costura frente a la posesión, desgaste y anulación - uno de los anhelos convencionalmente perseguidos en la defensa de la cualidad artística y estética de sus productos. De hecho, se puede afirmar que esta pulsión fue una constante en muchas de las facetas de la Casa Balenciaga, delatada en sus pases privados, en los que logró alcanzar de modo extraordinario una ausencia de subjetividad en sus creaciones, previa a la implicada en la posesión y uso por parte de sus compradoras. Las maniqués que desfilaban los diseños conservaban como en ningún otro salón la cualidad inerte propia de sus homólogas de fibra de vidrio. El modisto respetaba de esta forma la individualidad de la usuaria al presentar en los desfiles trajes - nunca iconos - en un acto de estratégica generosidad creativa ante la entrega de sus diseños a mujeres que los transformarían libremente sin atender a ningún estereotipo exterior más allá del inducido por las formas.

“Poética de lo efímero” y los cuerpos presentes

Esta cualidad de la obra de Balenciaga se manifestó igualmente en la sugerencia de cierta volatibilidad de sus formas; una poética de lo efímero⁸, que alcanzaría su paradigma en un abrigo con el que el maestro de Guetaria inauguró la década de los cincuenta [fig. 2]. En un concepto próximo a la recreación de la “mujer-flor”, que ya ofreció Dior de modo diferente con la falda *Corolla*, Balenciaga aportó a esta pieza cierta intangibilidad formal a pesar de que sus contornos seguían remitiendo a una abstracción “*hard-edge*” análoga a la definida en los trajes de día. Mantenido en vestidos, abrigos y capas, esta oda a lo efímero siempre se manifestaba en una inestabilidad - bien sea en la exquisita e indecisa línea que flotaba como si escapase de su soporte, bien en la rigidez de las líneas rectas y geométricas -, que no dejaba de aportar una redundante metáfora de la moda misma.

Sin embargo, estas piezas parecían depender en paralelo de un lenguaje gestual, de la supe-ditación final a lo corpóreo entendido como experiencia subjetiva⁹. Sólo entonces encontramos

8. Esta definición es sugerida por Lorenzo López Sánchez a propósito de la retrospectiva de la obra de Balenciaga que tuvo lugar en Madrid en 1974, un año después de que Diana Vreeland la inaugurase en el MET de Nueva York. Véase Productoras nacionales de Fibras Artificiales y Sintéticas (ed.), *El mundo de Balenciaga*. Catálogo de la exposición celebrada en el Palacio de Bibliotecas y Museos del 20 de febrero al 5 de abril de 1974, Madrid, 1974, p. 58.

9. *Ibid.*

la razón formal de la “abstracción indumentaria” y su completa aprehensión estética. Esto tendría unas consecuencias paradójicas en la medida en que, desde la Alta Costura, estaría fomentando el desplazamiento del peso de la moda desde la “forma estructural, institucional del vestido (la que corresponde a la lengua)”, al “vestuario”, es decir, “la forma actualizada, individualizada, llevada (la que corresponde al habla)”¹⁰. En consecuencia, se aproximaba a un sometimiento potencial a las nuevas estrategias de exhibición que complementaban el significado de los diseños indumentarios. De hecho, las prendas de Balenciaga encontraron en su representación por parte de la fotografía un frecuente refuerzo para su mensaje. A pesar de ello, nunca dejó de existir una lógica simbiosis con los lenguajes transmitidos por las piezas y muchas imágenes siguieron un distanciamiento frío en el tratamiento de las poses, respetando el cuerpo institucional de la maniquí como “una forma pura que no soporta atributo alguno, sino que remite al vestido”¹¹.

El mito transformacional

Esa fugacidad tuvo una interesante representación en los escaparates de la Casa Balenciaga, no tanto por la lógica de su caducidad como por las esculturas que allí se exhibieron; unas olvidadas puestas en escena que contaron con la colaboración de Janine Janet, quien también trabajó para otros creadores de moda como Givenchy, Dior o Hermès¹². En estos escenarios públicos urbanos - en los que la firma mantendría igualmente la anulación del consumo al prescindir de la exhibición de prendas - la artista realizó composiciones de extraordinaria fantasía que giraban en torno a la naturaleza de la Alta Costura, la moda, y las identidades creadas a través de ella. Era frecuente que Janet crease extraños seres híbridos, e incluso se apropiase de personajes mitológicos relacionados algunos con las metamorfosis. Sus figuras, tanto femeninas como masculinas, sustitutos de las hiperrealistas maniqués, ejercían simbólicamente su función como suplentes de la potencial clienta, mostrando la concepción mágica del poder del vestido para recrear a la persona envuelta entre materiales preciosos. Aún más, todos ellos apelaban sugerentemente al concepto de transformación, de camaleonismo que, en última instancia conducía a una idea de comodidad y adaptación [fig. 3].

De este modo, podemos considerar que la obra de Janet convirtió los escaparates del rey de la Alta Costura en la trasgresión de elementos clásicos a través de su identificación alegórica con el mito contemporáneo de la transmutación perpetua de la moda - y el sujeto a través de ella - como catalizador que habría de culminar con la creación de estereotipos en constante renovación en la futura eclosión de las modelos en los sesenta. Ahora bien, en los personajes de Janet las transformaciones eran estáticas, por lo que, más allá de la libertad expresiva que sacudiría a las modelos,

10. R.Barthes, *El Sistema de la Moda*, Barcelona, 2003, p. 36.

11. *Ibid.*

12. Lesley Ellis Miller aborda en su biografía algunas de las instalaciones de esta artista, esposa del escultor Jean Claude Janet [Véase, Miller (2007), *op. cit.*]. Para una detallada monografía de la vida y obra de Janine Janet, véase C. D’Anthenaise, *Janine Janet. Métamorphoses*, París, 2003.

cabe plantearse si se trató una referencia crítica hacia el determinismo al que dirigía la moda y que conduciría a otro tipo de mistificaciones ajenas al lujo y la exclusividad y próximas a la glorificación de personalidades a las que emular: “preparar técnicamente la ilusión de una riqueza casi infinita de la persona que en Moda se denomina precisamente la personalidad”¹³. No concebimos a este respecto que el efectismo de Janet fuese intencionado o que, en tal caso, comulgase con las reflexiones que Balenciaga haría en torno a su profesión cuando se puso en jaque el destino de la Alta Costura. Pero sí habría una intuición percibida del “mito de mutabilidad” que causaría el sueño de totalidad promovido desde la venta de identidades a través de la modelo, todas válidas y contradictorias por acumulación de opuestos.

“Alta Metalurgia”

Una de las cuestiones que fue explorada - y explotada - con mayor profundidad y riqueza por distintos medios asociados a la industria fue la violencia torturadora asociada al cumplimiento con los procesos de reconocimiento y autodefinición a través de la ropa. Este fenómeno se alimentó de la intensificación de los eternos tópicos de la subyugación de la moda derivados del *prêt-à-porter*, y arraigados en la tendencia a la feminización del consumo. En este sentido, las creaciones del diseñador Paco Rabanne constituyeron una magnífica y compleja reflexión en torno a la transformación y localización cultural del cuerpo y la identidad femenina. Para ello, desarrollaría un inteligente y cínico análisis de los principios de la moda que lo llevó a desacostumbrar a todos los agentes pasivos y activos de su sistema. Hijo de una costurera de la Casa Balenciaga, con quien se exilió en Francia junto a sus hermanos, la obra del guipuzcoano sobrepasó intencionadamente las proporciones del campo de la industria, especialmente en relación a los materiales de fabricación tolerables para una pieza “lista para llevar”, y los modos de exhibición y uso que generaban esas infinitas posibilidades a través del dinamismo y la narración. Además, este marco de actuación abarcó ciertos parámetros que permitieron la inmersión de sus obras en las inquietudes de otros lenguaje artísticos con los que interactuó. De hecho, en medio de un contexto convulso y cambiante, Rabanne iniciaría una carrera que puso en jaque a la moda en el tablero del discurso cultural y artístico, convirtiéndose en un destructor de barreras para el cual «*sans révolte, il n’y a pas de création*»¹⁴.

La fuerza de este extraordinario creador se puso de manifiesto cuando, germinando en todas estas estrategias, levantó una batalla entre la anatomía y el traje que llevaría al límite la resistencia física de sus modelos y sus clientas. El 1 de febrero de 1966, en el Hotel Georges V de París, un grupo de modelos desfilaron al son de la cantata *Le Marteau sans maître* que Pierre Boulez había compuesto una década antes basándose en los poemas surrealistas de René Clair. Como no podía ser de otra forma, sus movimientos se abandonaban al azar sacudiendo frenéticamente las anillas

13. Barthes (2003), op. cit. p. 290.

14. [sin revolución no hay creación] P. Rabanne citado en L. Kamitsis, “Entretien avec Paco Rabanne”, Musée de la Mode de Marseille (ed.), Paco Rabanne, Marseille, 1995. pág.11.

metálicas y láminas de plástico que las cubrían, y que componían las prendas de la colección que presentaban: “12 vestidos inllevables en materiales contemporáneos”. Nació en este título lo que en principio se convertiría en una de las definiciones de la obra de Paco Rabanne: la subversión de la materia comúnmente empleada para la indumentaria, bien fuese prenda o accesorio.

En efecto, ya en 1964 el diseñador español había saltado a la esfera de la Alta Costura con una profanación del concepto primario de lujo al anular la esencia de la bisutería como simulacro de joyería con su colección de “accesorios extravagantes”, realizados en materiales plásticos y, más adelante, en el nuevo rhodoïd. Esta búsqueda voluntaria de una “falta de distinción” en sus piezas – que, por otro lado, complementarían las colecciones de grandes maestros como Dior, Givenchy o el mismo Balenciaga –, se convirtió en el telón de fondo de una reacción potencialmente destructiva del poder simbólico de estos objetos en la separación de estamentos. Esto se vería confirmado en sus “vestidos inllevables” y futuras piezas indumentarias para las cuales, entre los materiales empleados, destacaron de forma icónica el metal y el plástico; este último recluso, por otro lado, a prendas como los impermeables para el *prêt-à-porter*¹⁵. Ahora bien, las creaciones de Rabanne transmitían desde su materialidad una cualidad industrial en términos radicales que debe entenderse igualmente desde la exigencia de una permanencia que roza el sentido de “anti-moda” - como tomaron este término los antropólogos Ted Polhemus y Lynn Proctor en cuanto a su identificación con la prenda invariable¹⁶. Así, la pieza desprendía una resistencia que contradecía en sí a los imperativos de los cambios del sistema, conduciendo a lo fijo [Fig. 4]. En aquellos trabajos, la lucha de la Alta Costura frente al “listo para llevar”, no se autoafirmaba en la volatilidad del objeto, como podía suceder con la poética de Balenciaga, sino en el despliegue de lo “im(so)portable”; por medio de la extrema simbiosis estratégica con la industria pesada y duradera, Rabanne convertía sus obras en artefactos difícilmente consumibles.

Manifiesto de la “artesanía furiosa”

Dentro de unos planteamientos materialistas, la que se convertiría en la primera “colección-manifiesto” de Paco Rabanne confiaba en la pieza como arma parlante para su declaración de intenciones. No obstante, consumando el fenómeno iniciado desde la abstracción, la elocuencia era manifiesta no sólo en el traje estático - con la potencialidad de su cualidad material - sino en la exploración de su relación con el cuerpo, convirtiendo a sus creaciones en auténticas esculturas cinéticas animadas por los modos de exhibición y desfile que la industria de la moda

15. No obstante, Mary Quant ya había combatido desde comienzos de los sesenta con este material junto con el PVC, dando lugar en el 63 a la “*Wet Collection*”. Esta experimentación con materiales inusuales, técnicas químicas en la producción de tejidos o aplicaciones electrónicas en la indumentaria estaban marcando una nueva actitud en la cubrición del cuerpo que daría como resultado a un lenguaje dadaísta y, especialmente, al desarrollo de la llamada “moda espacial”, lidiada por Pierre Cardin y André Courrèges, y frecuentemente aplicada como categoría de la obra de Rabanne, lo cual consideramos insuficiente.

16. Véase T. Polhemus, L. Proctor, *Fashion and Anti-Fashion: An Anthropology of Clothing and Adornment*. Londres, 1978.

permitía y promovía. La prenda era concebida así como un estado de energía llevado al extremo de su continuidad expresiva y formal con su interacción con la anatomía; llamaba a encarnar la incoherencia de su portabilidad, a experimentar el calor conducido por el metal, las láminas que herían la carne o el peso sobre el cuerpo que impediría la movilidad y la simbiosis con la pieza indumentaria. En definitiva, el “vestido inllevable” sometería a los cuerpos de las modelos a condiciones para las que únicamente estarían preparadas las maniqués estatuarías.

A este respecto, recurrir a la cantata *Le Marteaux sans maître* para su presentación suponía ya una oda a la violencia por parte de Rabanne y una declaración manifiesta de “*L’artisanat furieux*”¹⁷. Las múltiples facetas del concepto de anti-moda desarrolladas por el diseñador llevaban impresa la inquietante proyección de un laberinto de violencia y sacrificio destinado, por orden natural de la industria, a ser atravesado por el cuerpo real. De hecho, mientras el choque de las placas metálicas o las láminas de plástico producido con el movimiento de los cuerpos de las modelos al son de la música de Boulez podía ser suficientemente ruidoso y violento, no llegaba a ser del todo explicativo de las intenciones de Rabanne. La interdependencia del objeto y el espectador no podía ser pasiva, y se debía trasladar al acto de vivenciar para consolidar su manifiesto. El discurso debía cerrarse en esa experiencia propia del vestido, dando pie a legitimar esa “teoría de la práctica” que Bourdieu defendía para la completa lectura e inscripción cultural del vestir.

“Juana de Arco del 2000”

La asunción de una vivencia torturadora ofrecida por Rabanne a través de las modelos, instrumentos potencialmente coercitivos de la formulación de “imitación prestigiosa y deseo”¹⁸, planteaba a la mujer una actuación significativa dentro del proceso de autodefinition a través de la moda. Encerrando desde su experiencia empírica una metáfora de la dominación violenta de las “tecnologías del poder” sobre los cuerpos, las prendas inllevables colocaban simbólicamente a sus poseedoras en una lucha dentro de las expectativas generadas cultural y socialmente a través de la moda: “la penitencia es una forma de vida continuamente regida por la aceptación del tener que descubrirse a sí mismo...”¹⁹. De ello emanaría cierto espíritu sacrificial, una forma de auto-castigo que fue directamente apuntada por William Klein en el film de 1966 “*Qui êtes-vous Polly Maggoo?*”. Su extraordinaria escena de apertura recreaba el aire sacro de la Alta Costura en un desfile en el interior de una “escultura habitable” localizada en Billancourt que, tal y como declaró

17. “La artesanía furiosa” es el título de uno de los ciclos que reunían los movimientos de la composición de Bourree junto a “*Bourreaux de solitude*” o “Los verdugos de la soledad” y “*Bel édifice et les pressentiments*” o “Bello edificio y los presentimientos”. En los tres casos, las palabras refuerzan una simbólica auto-referencia del español, arquitecto frustrado que fue reconocido inicialmente por Chanel como un metalúrgico más que como un diseñador, mítica exclusión que remite las distinciones y marginalizaciones de raíz intelectual por parte de otros lenguajes artísticos.

18. Véase Soley-Beltrán (2006), *op. cit.*, p. 41.

19. M. Foucault, *Tecnologías del Yo. Y otros textos afines*, Barcelona, 1990, p. 84.

el director a *Vogue UK*, remitía a una iglesia²⁰. En él familiares trajes metálicos diseñados por el paródico personaje Isidore Ducasse – evidente alter ego de ficción de Rabanne - acaban por cortar la piel de la protagonista, Polly, interpretada por Dorothy McGowan. El clímax se alcanza cuando la mítica modelo Donyale Luna, se eleva como una vírgen envuelta en un columnario diseño tubular mientras se aplaude la creación con euforia [fig. 5]²¹. Más adelante en el *film*, la directora de una prestigiosa revista, supuestamente *Vogue*, se refiere a la obra de aquel ficticio diseñador, Isidore Ducasse, con las siguientes palabras definitorias: “¡il a recréé la mode et il a parrainé à l’Ève de la ère atomique. Depuis la terre incomparable de la France est née une armoire de métal pour Jeanne d’Arc!”²². Paradójicamente, dentro de la burla se apuntaba a un elemento clave para el entendimiento de la obra de Rabanne.

En efecto, frente a las determinaciones de la moda, las estrategias de persuasión mediática en las promesas de totalidad constitutiva del ser o incluso la sempiterna presencia de los fantasmas patriarcales con sus antecedentes relativamente inmediatos del corsé, la localización reservada finalmente por Rabanne al cuerpo femenino a través de su obra ha resultado especialmente desafiante. En este sentido, no es casual que algunos de los vestidos que construyó en el llamado “punto de aluminio” bebiesen directamente de la influencia de las coracinas de chapas de hierro o las mallas de placas de acero engranadas con anillas, pertenecientes a los atuendos militares de la Edad Media y el Renacimiento. Es por ello que otorgó a la mujer la potencial capacidad de defensa en lo que se torna un binarismo paradójico: la prenda torturante, atacante, adquiere a la vez el aspecto de prenda defensiva, supuestamente protectora. Esta dualidad ha conferido heroísmo para a su idealizada musa, una “Juana de Arco del 2000” - como tantas veces la denominó - quien, en una aceptación voluntaria de asumir lo “inllevable”, revela la vulnerabilidad de su cuerpo, su propia realidad frente a la institucionalización conferida por la moda.

Conclusiones

La heroína de Rabanne no fue retratada con la Barbarella a la que enfundó en mallas metálicas en la adaptación cinematográfica de Vadim, volcada en actitudes heroicas como una “astronauta” pacifista rendida a una sumisión erotizante que parodiaba el lema “haz el amor y no la guerra”. Sus amazonas contemporáneas se mostraban bajo los cuerpos de Françoise Hardy,

20. “Qui êtes-vous, Polly Magoo? And for that matter who is G.G. Passion and what is Privilege?”, *Vogue UK*, Noviembre 1966, p. 117.

21. Desde el interior del mundo de la moda en el que él participa como fotógrafo, Klein desarrolló una incisa parodia de las creaciones de nuestro diseñador. No obstante, consideramos más relevante su precisa y aguda crítica hacia ese absurdo de la creación de mitos que alejan a la mujer de su auténtica esencia a través de la modelo, al tiempo que la acercan al sufrimiento. Una postura, por otro lado, que aunque el director no lo supiese entender, fue compartida por Rabanne desde sus conflictivos trabajos, lo cual acrecienta todavía más en este sentido la utilización de aquellos recreadores vestidos de aluminio en el *film* si tenemos en cuenta el discurso de penitencia a través del autocastigo como modo de descubrimiento interior que hemos defendido anteriormente.

22. [ha recreado la moda y ha apadrinado a la Eva de la era atómica. Desde la tierra incomparable de Francia ha nacido un armario de metal para Juana de Arco]. W. Klein, “Qui êtes-vous Polly Maggoo? [DVD]. Francia, 1966.

elocuentemente combativa enfundada como una amazona en un pesado vestido de metal para encabezar su presentación de la colección de verano del 68. Pero aún más en la ambigua Amanda Lear - a la que vestiría en sus apariciones en los *happening* de Dalí, con el que tanto colaboró el español en una relación de admiración mutua -, o en la malograda Donyale Luna quien, precisamente en 1966, consiguió convertirse en la primera modelo afroamericana portada de la edición de *Vogue US*, rompiendo heroicamente la barrera del “*whites only*” [“sólo blancos”] y logrando ser aceptada por los mejores fotógrafos del mundo²³. Desde el diálogo con estos cuerpos a los que estaban llamadas a cubrir, desde la interacción con los medios a los que los diseñadores eran persuadidos a recurrir, las piezas de Rabanne rompieron el bienestar celebrado por la moda en una oportuna práctica de sutil sadismo hacia las miradas acomodadas. Del mismo modo, desde un planteamiento opuesto, Balenciaga creó sus propias armaduras en unas formas simplificadas, nacidas al servicio de unas cualidades como la liberación indumentaria impulsadas a partir de la modernidad. En este sentido, no es aventurado detectar que muchas de sus prendas enmascarasen un ideal de libertad política, y no sólo social, ligada a un lenguaje que entraba en un concepto próximo a la “ignorancia del cuerpo”, concepto que, como sugiere Scopa, es conductor de la creencia en un ideal social constituyente²⁴. Aunque el maestro de Guetaria trabajó a lo largo de toda su carrera para la cúpula del régimen - de hecho, ya retirado, su última creación fue el traje de boda de Carmen Martínez Bordiú -, no perteneció a la Cooperativa sino a la *Chambre Syndicale de la Couture* de París. Al margen de lecturas políticas, su obra se sostuvo en una inteligente maniobra de institucionalización propia que permitiría un distanciamiento frío y objetivo hacia cualquier estrategia de promoción de la moda y, con ello, una libertad individualizadora. En cualquier caso, en el seno de un proceso de reflexión que se antoja intrínseco a este campo, ambos maestros iniciaron un replanteamiento de la autonomía creativa del modisto y diseñador dentro de la transformación de un sistema marcado por las bases de un campo de seducción de común funcionamiento con otros lenguajes artísticos.

23. Avedon dijo de ella: “*Era l’equivalente di Veruschka. Di una bellezza e di una fantasia sbalorditive (...) Io la fotografai per una rivista, ma pregiudizi razziali e le logiche del fashion business mi impedirono di ritrarla ancora*” [Era el equivalente de Veruschka. De una belleza y una fantasía asombrosa (...) Yo la fotografié para una revista, pero los prejuicios raciales y la lógica del negocio de la moda me impidió retratarla más] Citado en L. Acquarone, “Donyale Luna”, *A Black Issue*. *Vogue Italia*, julio de 2008, p. 281.

24. Véase, O. Scopa, *Nostálgicos de la aristocracia. El siglo XX a través de la moda, el arte y la sociedad*, Madrid, 2005



Fig. 1. Chaqueta *línea Barril* de Balenciaga, en *Vogue UK*, 15 de Abril de 1966. Fotografía: David Bailey



Fig. 2. Abrigo de Balenciaga de 1950. Portada de *Harper's Bazaar*, noviembre de 1950. Fotografía: Irving Penn



Fig. 3. Janine Janet. *Nymphe*. 1957. Estatua en yeso, recubierta de paja en nicho (aprox. 140 cm). Originalmente en los escaparates de la Casa Balenciaga de avenida Georges V de París, otoño 1957. Colección particular. Fotografía: Michel Tayals



Fig. 4. Donyale Luna posando con "vestido inllevable" de Paco Rabanne, en *Vogue UK*, 15 de abril de 1966.
 Fotografía: David Montgomery



Fig. 5. William Klein, *Qui êtes vous Polly Maggoo?* (1966).
 Vestuario de Bernard y François Baschet y Xavier de la Salle. La secuencia inicial nos muestra a una Donyale Luna envuelta en un columnario vestido de aluminio

Alphonse Mucha: identidad nacional y estética masónica

DAVID MARTÍN LÓPEZ
Universidad de Granada

Resumen: Este trabajo aborda, de manera reflexiva y holística, la identidad masónica en la obra del pintor francmasón Alphonse Mucha (1860-1939), relacionando ésta con varios artistas modernistas y simbolistas, tanto europeos como españoles, adscritos a la Orden del Gran Arquitecto del Universo. Tales son los casos del simbolista Néstor Martín Fernández de la Torre o de José Aguiar, quienes al igual que Mucha conjugan perfectamente los postulados herméticos del metalenguaje universal de la masonería con las formulaciones teóricas de las corrientes artísticas y la identidad nacional donde se inscriben.

Palabras clave: Identidad nacional, Alphonse Mucha, estética masónica, Moravia, lenguajes herméticos.

Abstract: *This Project shows, from a holistic perspective, the masonic influence and identity in the work of the free-mason painter Alphonse Mucha (1860-1939), relating his art with others intellectuals, Spanish and European, who were members of the Order. These are the examples of José Aguiar and Néstor Martín Fernández de la Torre. Both, like Mucha create their art performing the bases of the national identity and at the same time being covered by the universal and hermetic metalanguage of Freemasonry.*

Key words: *National identity, Alphonse Mucha, masonic aesthetic, Moravia, hermetic languages.*

Introducción

La masonería especulativa europea, surgida en Inglaterra en las primeras décadas del siglo XVIII y establecida desde un primer momento como una entidad asociativa corporativista con vocación internacional, paulatinamente fue llenándose de contenidos simbólicos, al mismo tiempo que de las propias inquietudes filantrópicas, culturales, éticas y herméticas que han llegado a nuestros días. Desde mediados del siglo XIX y hasta principios del siglo XX la Orden del Gran Arquitecto del Universo se esmeró en proyectar buena parte de sus aspectos estéticos ante el gran público¹.

La intencionalidad estética de la francmasonería europea, en sentido artístico, se encuentra presente desde sus Constituciones -obra de Anderson y Desaguliers (1723)-². Por tanto no es de

1. El análisis estético de la masonería, su significado y origen ha sido analizado en la tesis doctoral *Estética masónica, arquitectura y urbanismo, siglos XVIII-XX* defendida en julio de 2010 en el Departamento de Historia del Arte y Música de la Universidad de Granada, bajo la dirección de la Dra. Guillén Marcos y el Dr. Reyerro Hermosilla.

2. Para una introducción metodológica sobre arte y masonería, cfr. D. Martín López, "Arte y masonería, consideraciones metodológicas para su estudio", en REHMLAC, Universidad Costa Rica, Universidad de de Sheffield y Universidad de La Habana, núm. 1, vol. 2, 2009, pp. 17-36.

extrañar así que el lenguaje simbólico de la misma no sólo sea perceptible en el espacio estricto de la logia -ya sea interior o exterior- sino que valiéndose de toda una serie de artistas e intelectuales, la masonería plasme intencionadamente su ideario en el arte y la literatura, incluso de forma reconocible para los receptores no iniciados.

Desde 1968, la simbología de la obra de Mucha ha sido estudiada en ocasiones aludiendo a las referencias rosacruceanas, cabalísticas y masónicas³. Brian Reade justificó que el empleo por parte del pintor moravo de determinados símbolos masónicos, en sus inicios artísticos, bien perceptibles en el cartelismo y en algunas de sus primeras representaciones (1894-1898), aduciendo que no eran realmente intencionados sino que se encontraban dentro de los parámetros propios del hermetismo⁴ (Fig. 1). En verdad Alphonse Mucha todavía no había sido iniciado en masonería; para ello ha de esperarse a 1898, año en el que se adscribe a una logia parisina. Por aquellas fechas, bien es sabido el cosmopolitismo de la urbe francesa, pero a éste debe sumarse la importante proyección masónica contemporánea, donde confluían varias vertientes francmasónicas, que con el Gran Oriente de Francia a la cabeza formaban parte activa de la vida social y cultural del país. En Bélgica artistas e importantes arquitectos como Víctor Horta también participaban del discurso estético e identitario de la Orden, plasmando a través del modernismo una nueva forma de entender la sociedad moderna.

La masonería funciona en aquel entonces como una red social; tal vez la primera desde un punto de vista histórico, con nexos y garantes de amistad internacionales, que se fortalecían a través del secreto, forjándose en los principios y valores éticos que dignificaban al ser humano. Al mismo tiempo, los avances tecnológicos, ideológicos y artísticos, se extendían claramente por su entramado de forma inaudita, superando las fronteras geográficas y políticas. No resulta extraño que Mucha se relacionara desde fechas muy tempranas en París con un círculo de intelectuales, socialistas y masones, donde se encuentran todas las élites burguesas de París, como el joyero Georges Fouquet, uno de sus más afamados comitentes en la ciudad del Sena.

No es hasta el año 2002, y a raíz del descubrimiento de nuevos fondos fotográficos y documentales checoslovacos, salvaguardados por una familia checa durante tantos años de represión nazi y, posteriormente comunista, cuando el arte, la ideología y la figura de Alphonse Mucha pudieron definitivamente entroncarse con su pertenencia masónica, apreciando así el destacado papel de su persona en la configuración nacional de las logias checas. Algunas de estas piezas se encuentran en el Archivo Museo de la Gran Logia de Inglaterra⁵ (Fig. 2).

Cuando analizamos los procesos de identidad nacional de un país, estado o región, podría entenderse que los parámetros de universalidad quedarían marginados del discurso estético, más

3. B. Reade, *Art Nouveau and Mucha*, H.M.S.O., 1968, p. 18.

4. *Idem*, *ibídem*, p. 19.

5. S. A., "Masonic Art of Czech Painter Re-discovered", *Freemasonry today*, Boletín informativo de la Gran Logia de Inglaterra, Londres, abril de 2002, núm. 20. <http://www.freemasonrytoday.com/20/p05.php> [consultado el 2 de febrero de 2009].

aún si se trata de un sentido francmasónico que aboga por los principios supranacionales de obra, pensamiento y forma. Sin embargo, y de forma reiterativa en la historia del arte, muchos de los artistas generadores de la exaltación nacional –estatal, regional y local– de una identidad particular han formado parte de la masonería. Esta supuesta ambigüedad a priori que se deriva del desconocimiento organizativo e ideológico de la masonería decimonónica queda esclarecida con los principios de compatibilidad de todo un imaginario colectivo donde prima por encima incluso de la propia elevación nacional del lugar, la dignificación del ser humano, de su trabajo y costumbres, de su ética y sus hazañas. De esta forma, Mucha junto a José Aguiar, y en ocasiones Néstor Martín Fernández de la Torre, participan de un mismo Imago que los lleva a plasmar pictóricamente una fórmula estética bajo pautas masónicas independientemente del estilo empleado para la resolución de la obra. De la misma manera, escultores de alto grado como Ettore Ferrari, Gran Maestro del Gran Oriente de Italia, participan de la idea nacional de revalorización de los personajes ilustres oprimidos, de los símbolos patrióticos como Giordano Bruno que trascienden las fronteras intelectuales y geográficas⁶.

Alphonse Mucha es, en este sentido, uno de los artistas paradigmáticos que refleja de manera sincrética el sentir nacional de su pueblo checo repesaliado históricamente⁷ y los parámetros estéticos de la Orden, asociación que vela además por los propósitos de universalidad bajo un amplio corpus iconográfico de talismanes protectores. Esta cuestión, sin lugar a dudas, entronca con el contexto estilístico del modernismo europeo donde alquimia, hermetismo y la simbología ritualística de la masonería se funden con la exaltación local.

Tras la formación nacional de Checoslovaquia en 1918, Mucha ayudó de manera importante a la creación de la logia *Komenský*, primera logia checa de Praga⁸, obteniendo más tarde en ella el grado 33, máximo rango que otorga la institución filosófica; y siendo además Gran Maestro de la Gran Logia de Checoslovaquia y Soberano Gran Comendador de Checoslovaquia. Mucha, por tanto, como artista y como masón activo, conoce directamente el entramado simbólico y tradicional de la masonería, lo que lleva a sugerirlo en determinadas actuaciones artísticas dentro y fuera de la misma. En su ingente producción de bocetos para decorar logias checas, diseños de joyas masónicas y regalías, el cartelismo francés y eslavo, sus pinturas murales o diseños de vitrales, se refuerza el mundo eslavo y al mismo tiempo transmite esperanza y superación, progreso y dignificación del Ser Humano, actitudes que se aprecian en artistas masones, algunos subversivos a la oficialidad, como José Aguiar García.

En una de estas obras recientemente encontradas, el obrero aparece como un cantero de piedra. Se encuentra semidesnudo, con mandil blanco y rosas rojas, en la acción de tallar la piedra

6. Cfr. E. Passalalpi Ferrari, *Il Monumento a Giordano Bruno in Campo de' Fiori di Ettore Ferrari*, Roma, Associazione Culturale Ettore Ferrari, 2009.

7. Relata su hijo Jirí, que pocos años antes de nacer su padre, en la misma escuela donde estudió, cualquier palabra que en el recreo se dijera en checo era altamente castigada. J. Mucha, *Alphonse Mucha; the master of art nouveau*, Artia, 1966, p. 15.

8. S. Mucha, *Alphonse Mucha*, Mucha Foundation, 2005, p. 154.

bruta que se sitúa a su derecha, con cincel y maza en las manos. Deposita el cincel sobre la piedra pulida, símbolo de perfección personal. Todo ello símbolos son propios de la Orden y reiterados por la misma. Lo circunda un áurea de arco iris, propia de los nimbos de santidad y de las soluciones del Art'nouveau de Mucha. A la izquierda de la composición, la letra G del Gran Arquitecto del Universo se percibe como una hoz, por el otro lado la estrella flamígera de 5 puntas. Las soluciones circulares tan redundantes en la obra del artista moravo permiten interpretar en clave masónica toda la simbología áulica que subyace en ésta.

Cuando nos referimos a la identidad nacional de un país, a su exaltación simbólica del pasado cultural, nos encontramos casi siempre en estos artistas masones con una vindicación del campesino, del arquetipo autóctono y rural, que busca la libertad. En Mucha esta cuestión supera toda barrera geográfica, interesándose así por tipos de toda Europa, desde normandos, bretones, rusos, eslavos, checos, húngaros, austriacos, bosnios, moravos, bohemios, griegos hasta un sinfín de regiones balcánicas (Fig. 3).

Su gran epopeya eslava será sin duda alguna la que mejor represente las formas básicas de la filantropía masónica y el discurso nacional que se mantiene dentro de algunas logias. Los trabajos en los talleres del momento están encaminados hacia la búsqueda de la identidad libertadora del yugo opresor del imperio, de las formas totalmente progresistas que luchan precisamente por la diversidad y riqueza de historias, leyendas y formación eslava (Fig. 4). En más de 20 lienzos de gran formato y realizados a lo largo de más de 16 de producción, contando con el patrocinio de Charles Crane, fundador de la *American Slav Society*, podemos apreciar cómo los temas de componente filomasónico y las iconografías propias de la Orden: seres libertadores, alegorías de la tierra, de la república, de la inocencia, ramas de acacia, laurel, etc. se van intercalando en el discurso estético que promueve los nuevos valores de la patria. Ejemplos como *La coronación del zar serbio Stepan Dusan como emperador del Imperio Romano de Oriente* (1905), *Los eslavos en su patria originaria* (1912), *La abolición de la servidumbre en Rusia* (1914), *La verdad prevalece* (1916), *La apoteosis eslava* (1926) forman parte de una visión extensa, de un significado global del mundo eslavo -a veces ambiguo-, con consideraciones locales, regionales y nacionales según qué tipo de obras, pero con unos cánones marcados bajo el clasicismo academicista de la pintura de historia y el simbolismo propio del arte modernista de Mucha.

La estética masónica desde esta perspectiva analizada en el ámbito de la las bellas artes, trasciende geografías y estilos, adaptándose a las circunstancias culturales y políticas de un determinado momento. En este sentido, la obra del pintor checo se ve condicionada por los factores identitarios de un pueblo que busca afianzar sus lazos dentro del imperio desde una perspectiva diferente, de igual a igual.

Esta simbología no se supedita a un tiempo concreto, actúa en función de una necesidad de trasmisión y visualización que no poseen otras emblemáticas contemporáneas. Si bien la intencionalidad de Mucha no es señalar una serie de recursos masónicos en buena parte de su obra, cuando aparece la epopeya eslava y los discursos regionalistas, el artista consagra toda la simbología a los elementos protectores y dignificantes de su pueblo. Alegorías universales como la

libertad, la razón, la esperanza se muestran aquí como talismanes y formas sagradas de empatizar con el ciudadano que busca una nueva identidad.

En obras destacadas como *Le Pater* (Fig. 5) todo el corpus simbólico de la masonería se hace presente⁹. En otras reivindicaciones identitarias de la nacionalidad bajo una perspectiva masónica se producen paralelismos en empleo de simbología y tipos. Así, cuanto respecta a las inquietudes míticas y legendarias del pasado eslavo también sucede en el caso canario, que se despierta desde el interés de su masonería. La inquietud por lo aborigen en Canarias en personalidades como Juan Bethencourt Alfonso, la familia de notables masones como Agustín Millares, Luis Diego Cuscoy, entre otros se había desencadenado con el descubrimiento de numerosos yacimientos arqueológicos en Gran Canaria, en Tenerife y La Palma. Las nuevas instituciones como el Museo Canario de Las Palmas albergarían en sus fondos cuños cerámicos aborígenes -pintaderas-, que el regionalismo canario o estilo neocanario retomaría como elementos arquitectónicos dentro de una retórica subversiva, adentrándose en un pasado, un tanto prohibido y en disonancia con el nacional-catolicismo del Régimen. En 1934, Néstor diseña el traje típico de Gran Canaria, inspirado en diversas formas de apreciar los trajes insulares mediterráneos, especialmente griegos, a los que incorpora simbología prehispánica¹⁰. Este traje insular de Néstor se convertiría en la primera muestra pública de la pintadera triangular con valor vernáculo y sirviendo como sello de identidad de la Isla, con vocación turística y universal, planteándose con los colores de su bandera azul y amarilla¹¹. El simbolista grancanario, ya fuera desde París o desde Canarias, siempre marcó un nuevo paisaje regionalista, incluso en la arquitectura, diseñando junto con su hermano Miguel Martín-Fernández de la Torre algunos paradigmas neocanarios como el Parador de Tejeda o el Museo Néstor.

También Mucha, en sus estudios de arquetipos rusos, eslavos y de cualquier índole, conjuga las pautas simbólicas de los artistas modernistas con un estilo propio en el que el paisaje y el elemento arquitectónico están supeditados al conjunto representacional de seres humanos, de campesinos, reyes, intelectuales y monjes que aparecen en la escena. El traje moravo es entendido como una actitud estética de vida moderna, desligada de la opresión previa a 1918. Mucha incluso se viste con este tipo de ropa, y en ocasiones se ve junto a su familia con trajes contemporáneos con una marcada inspiración vernácula.

A modo de conclusión se debe incidir en el factor significativo de la vinculación de los próceres, gestadores de identidades nacionales en las artes, con los propios lazos masónicos que ahondan en un lenguaje atemporal y universal, donde los hermanos son ciudadanos del mundo, habitantes de la libertad. La creación artística de Mucha y otros altos grados de la masonería sirvieron para aunar en ideología y pensamiento plástico una serie de fórmulas identitarias, reflejo de una época que debe ser revisitada con especial atención.

9. A. Dvořák, H. Bieri, y B. de Boysson, Mucha, *Le Pater: illustrations pour Le Notre-Père*, París, Somogy, 2001.

10. P. Almeida Cabrera, *Néstor*, Biblioteca de Artistas Canarios. Tenerife, Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias, 1991, pp. 118-119.

11. D. Martín López, "El neocanario como lenguaje subversivo: las pintaderas en la arquitectura", en *El Museo Canario* (2ª época nº 7). Gran Canaria, El Museo Canario, 2003, p. 23.



Fig. 1. Alphonse Mucha, La Luna y las Estrellas, 1902

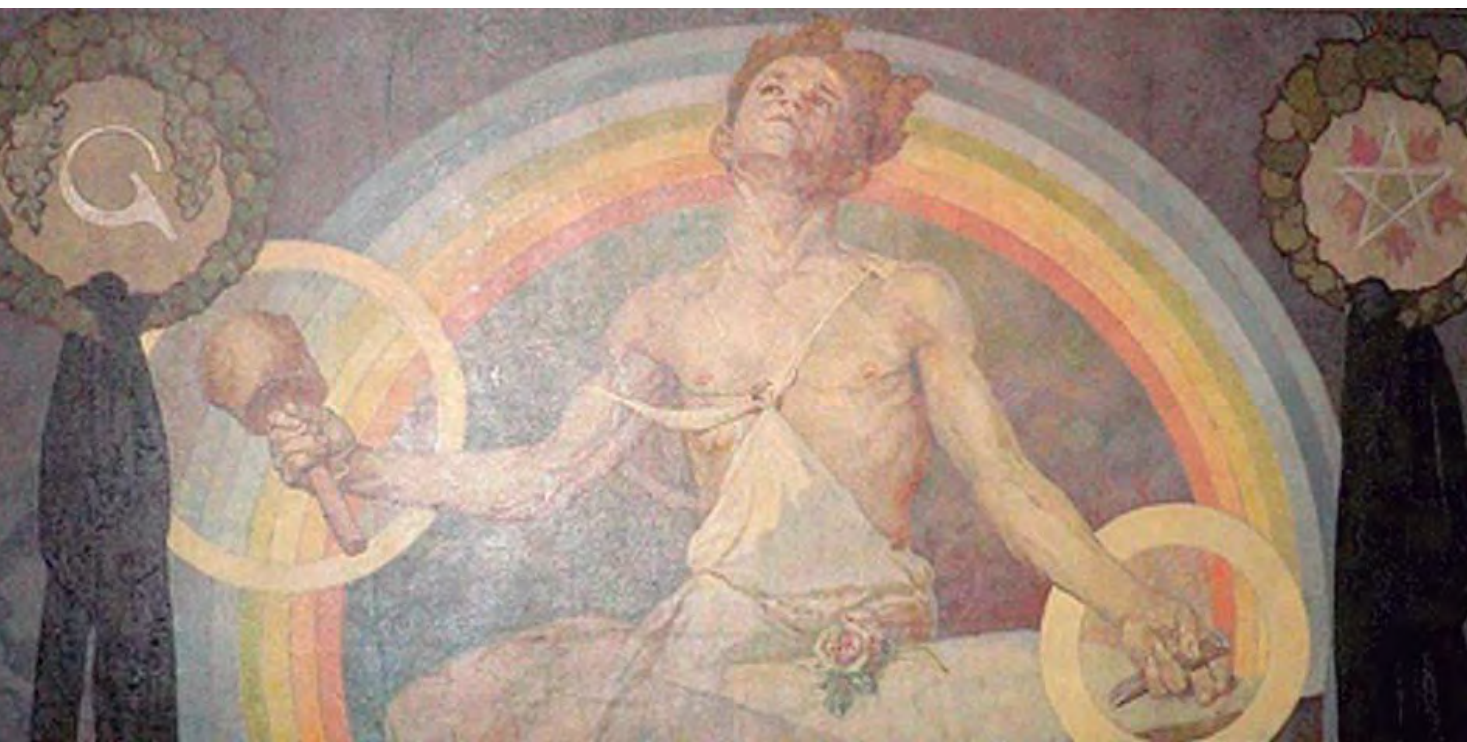


Fig. 2. Alphonse Mucha, alegoría masónica de un obrero con mandil, cincel y maza, primera mitad del siglo XX



Fig. 3. Alphonse Mucha, Cartel Festival de Sokol, 1925



Fig. 4. Mucha sentado junto a "La epopeya Eslava" en el Klementinum, Praga, 1919

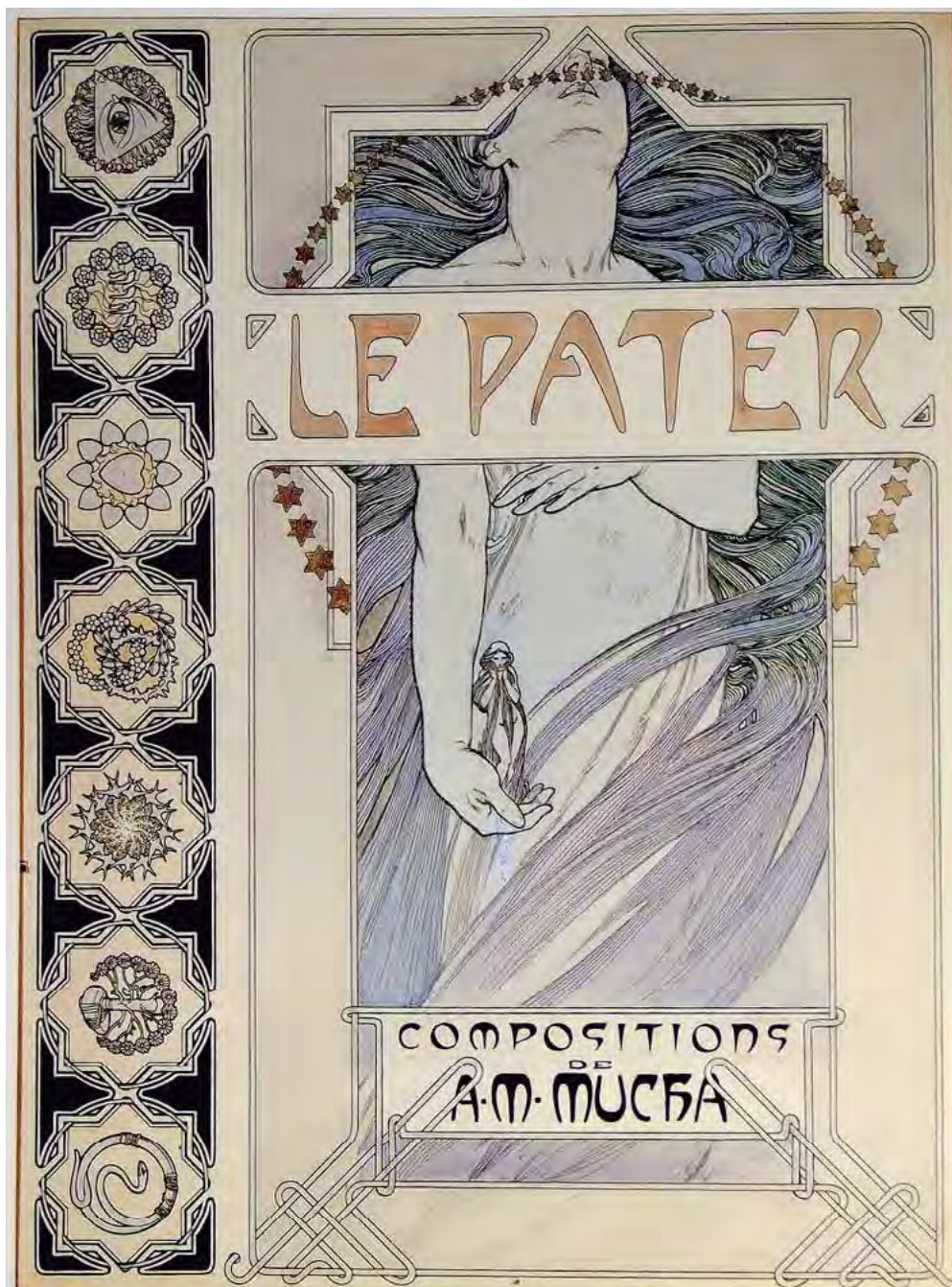


Fig. 5. Alphonse Mucha, Le Pater, París, 1904. Obra impresa de 500 ejemplares con varias láminas alusivas a la oración del Padre Nuestro, oración de profunda carga simbólica en la masonería

Episodios de la Historia de España en la arquitectura y el arte romanos

JUAN MARÍA MONTIJANO GARCÍA
Universidad de Málaga

Resumen: Conocidos y estudiados en su mayoría, los palacios, iglesias y conventos, los cuadros, esculturas y ciclos pictóricos producidos por la comitencia y el patronazgo hispanos, casi siempre han sido vistos desde una única perspectiva. Pero aunque ubicados en Roma y en sus contextos histórico-artísticos, en muchos de sus aspectos, formas y simbologías, incluso en su topografía, responden a acontecimientos, intereses y significaciones de la historia de España, más que a la local o trasalpina. Esta aportación pretende visionar y esclarecer algunos de estos casos, interpretando sus formas, sus localizaciones, sus presencias y también sus ausencias. Desde San Pietro in Montorio con las variaciones que pueden incluirse de los Reyes Católicos a los primeros borbones, de la Primera República a la Dictadura del General Franco; las dos iglesias nacionales; las órdenes hispanas y sus preferencias topográficas o la formalización artística del exilio republicano.

Palabras clave: Roma, San Pietro in Montorio, Carlos IV, Godoy, Palazzo Albani-Del Drago, San Carlino alle Quattro Fontane, San Giacomo degli Spagnoli, Santa Maria in Montserrat, Palazzo Altemps, Francisco Franco, Rafael Alberti, Mateo Múgica Urrestarazu.

Abstract: *Known and studied in his majority, the palaces, churches and convents, the pictures, sculptures and pictorial cycles produced by the comitencia and the patronazgo Hispanic, almost always have been seen from an only perspective. But although situated in Rome and in his historical contexts-artistic, in many of his appearances, forms and simbologías, even in his topography, answer to events, interests and significances of the history of Spain, more than to the local or trasalpina. This contribution pretends visionar and esclarecer some of these cases, interpreting his forms, his locations, his presences and also his absences. From Saint Pietro in Montorio with the variations that can include of the Catholic Kings to the first borbones, of the First Republic to the Dictatorship of the General Franco; the two national churches; the Hispanic orders and his topographical preferences or the formalización artistic of the republican exile.*

Keywords: *Roma, San Pietro in Montorio, Carlos IV, Godoy, Palazzo Albani-Del Drago, San Carlino alle Quattro Fontane, San Giacomo degli Spagnoli, Santa Maria in Montserrat, Palazzo Altemps, Francisco Franco, Rafael Alberti, Mateo Múgica Urrestarazu.*

La comunicación que aquí presentamos forma parte de un proyecto de investigación más amplio y global, que tiene como principal finalidad el estudio y análisis, desde perspectivas muy diversas, de la presencia hispana en Roma, sus dominios y zonas de influencia, desde la Edad Media hasta la época previa a los regímenes fascistas y totalitarios de la primera mitad del siglo XX¹. En este contexto, casi inabordable, integramos desde hace años investigaciones

1. Las relaciones entre los arquitectos de la autarquía franquista y los principios estéticos y formales de la arquitectura fascista italiana marcarían el límite final de este proyecto. Sobre este aspecto algo hemos trabajado, en

y publicaciones más parciales, que engloban estudios de arquitectura, urbanismo y patronazgo, centralidad y periferia como categorías estéticas, sociología artística, imaginarios artísticos e ideológicos, topografías y simbolismos, por mencionar algunos aspectos tratados y publicados, aunque sólo en parte².

El pequeño discurso que ahora inicia pretende ensayar una visión algo novedosa en este aspecto. Intentar explicar y situar acontecimientos de la historia de España que han dejado una huella en el patrimonio arquitectónico y artístico romano, a través de monumentos muy concretos, dejando de lado los lugares e instituciones más conocidas, y que necesitan de análisis y exposiciones mucho más amplios –en algunos casos ya han visto la luz-, y cuyos desarrollos suponen una imbricación con la propia historia de Roma o de Italia³. Aquí dejaremos de lado, al menos en parte, la Embajada de España en Piazza di Spagna y sus protagonistas, políticos, diplomáticos y artistas, la iglesia, convento y lugar de San Pietro in Montorio, y por tanto, el *tempietto* de Donato Bramante y la Real Academia de España en Roma, l'Accademia di San Lucca y la mayoría de órdenes religiosas hispanas. Se preguntarán, entonces ¿de qué se va a hablar?

Esbozaremos algunos aspectos de edificios y detalles apenas conocidos que indican acontecimientos de la Historia de España que, desde la perspectiva de los nacionalismos, la política más seria o de crónica social, ambiciones geoestratégicas o picarescas personales, encuentros y desencuentros que permitan leer monumentos romanos en clave histórica hispana. Siempre teniendo en cuenta que esto no es más que un esbozo, y que cada uno de los puntos reseñados tendrá en el futuro un análisis pormenorizado dentro del marco general de lo hispano en Roma.

Dos lugares, Piazza Navona y los alrededores de Via Giulia, dos iglesias, San Giacomo degli Spagnoli y Santa Maria in Montserrat, dos coronas, Castilla y Aragón, y dos momentos socio-culturales y políticos, el Renacimiento romano y el siglo XIX con la unificación de Italia y las distintas desamortizaciones, necesitan en nuestro discurso un breve detenimiento.

La antigua iglesia nacional de la corona de Castilla *San Giacomo degli Spagnoli* es la actual Nostra Signora dei Miracoli, abandonada en 1818 precisamente cuando tras la ocupación napoleónica y sus desamortizaciones, muchos edificios eclesiásticos volvieron a sus legítimos propietarios. Tras su secularización, y casi en ruina, pasó a los Misioneros del Sagrado Corazón, franceses, en 1879, y sin su mantenimiento, España pudo utilizar todos los fondos de la Opera

relación con la formación en la Academia de España en Roma durante las décadas de los años 30 y 40, y con un sentido más amplio, estamos dirigiendo en este momento una tesis doctoral que debería ver pronto la luz.

2. J.M.Montijano García, *La Academia de España en Roma*, Madrid, Ministerio de Asuntos Exteriores, Embajada de España en Roma, 1998.

3. Por ejemplo, el cardenal Egidio, o Gil, Álvarez de Albornoz y Luna. De origen hispano y fundador entre otras instituciones del Colegio Español en Bolonia, tiene una dimensión tal para la historia del Vaticano y de los estados pontificios que trasciende la finalidad y dimensiones de esta breve comunicación. Algo así podríamos argumentar sobre el cardenal de Santa Cruz, Bernardino López de Carvajal, embajador de Fernando el Católico, personaje principal de las luchas internas durante el pontificado de Julio II y cabecilla, junto al cardenal Oliverio Carafa, del bando perdedor. Sin embargo, por lo significativo y curioso, señalaremos aquí esa especie de *damnatio memoriae* que ha sufrido su imagen en las pinturas, frescos y mosaicos romanos.

Pia para poder finalizar la iglesia de *Santa Maria di Montserrat*, iglesia nacional de la corona de Aragón, y desde 1807, de toda la nación española⁴.

La fábrica de San Giacomo fue levantada por Bernardo Rosellino, según algunas opiniones, sobre un templo anterior⁵, y fue construida por voluntad del canónigo de la catedral de Sevilla Alonso Paradinas, que la encarga en 1440 para servir al Jubileo de 1450 del papa Nicolás V junto al antiguo hospicio de los catalanes ubicado en la casa contigua, también en Piazza Navona⁶. Paradinas, en su testamento, la legó al Reino de Castilla como iglesia nacional. Con el primer pontífice Borgia, Calixto III, se embellece con grandes obras de arte que con el segundo, Alejandro VI, alcanza cotas de magnificencia. Así, en 1506 se convertirá definitivamente en la iglesia nacional del Reino de Castilla. Antonio da Sangallo il Giovane reforma y amplía algunas partes a partir de 1518, levantando la bellísima Capella di S. Giacomo. Por las mismas fechas, Pietro Torrigiano realiza una de sus obras más celebradas, la cantoría.

El modelo de planta y alzado de Santiago, planta de salón, lonja o *hallenkirche*, remite a otros templos romanos de patronazgo alemán⁷, como Santa Maria del Anima, y a otros hispanos, sobre todo valencianos. Hoy es difícil leer la original ya que cuando en 1932-36 la intervención urbanística mussoliniana de Arnaldo Foschini crea el Corso del Rinascimento, fue necesario sacrificar, además de una manzana completa de casas, parte de esta iglesia, en concreto el gran transepto con sus capillas⁸.

La iglesia de *Santa Maria in Montserrat* se sitúa en el corazón de Campo Marzio, en el *rione Regola*, entre Via Giulia y el actual Corso Vittorio Emanuele, muy cerca de Palazzo Farnese y San Giovanni dei Fiorentini. Fundación de aragoneses y catalanes, debía servir a un hospital de pere-

4. En 1798 se clausura la iglesia debido a la invasión francesa de la ciudad. En 1807, el papa Pío V aprobó una unión canónica de las dos iglesias nacionales españolas en la de Montserrat, unión que debía ser provisional pero que se hace definitiva por otras razones. Ante la imposibilidad económica, al parecer, de mantener dos iglesias nacionales en Roma, Fernando VII se decide por la opción de Montserrat, inacabada, peor ubicada en Roma, nada significativa y, artísticamente, mucho más pobre que San Giacomo. Esta opción siempre fue cuestionada, incluso por las propias autoridades romanas o los críticos de arte. Mariano Armellini afirma al respecto: "Sembra impossibile come la nobile nazione spagnuola abbia venduto cotanto insigne monumento, vero tesoro di storia e d'arte" M. Armellini, *Le chiese di Roma. Dalle loro origini sino al XIX*, Roma, Tipografía Vaticana, 1891, pág. 382.

5. M. Armellini, *Le chiese di Roma. Dalle loro origini sino al XIX*, Roma, Tipografía Editrice Romana, 1887, pág. 250: "Fu eretta questa Chiesa presso lo stadio di Severo Alessandro dall'infante D. Enrico, figlio del re di Castiglia Alfonso III l' anno 1259".

6. En esta casa de acogida residieron algunos de los personajes históricos y religiosos más importantes de la presencia hispana en Roma, como Ignacio de Loyola, todavía laico. A este respecto Mariano Armellini añade la de san José de Calasanz y concluye "infatti in quell'ospizio i Pellegrini spagnuoli aveano diritto all'alloggio gratuito per tre giorni, compreso il vitto" (Armellini, ed. 1891, cit., p. 382)

7. Son frecuentes las vinculaciones entre las artes y arquitectura flamenca y alemana y las artes y arquitectura hispanas en la Roma renacentista. Focos como la zona de Santa Maria in Trastevere, San Pietro in Montorio, Santa Croce o Santa Maria del Popolo son sólo algunos ejemplos más.

8. Cuando en 1878 el papa León XIII se hace cargo de ella antes de pasar a manos francesas, le encarga al arquitecto Luca Caremini una restauración global, responsable en gran parte, y como en otros edificios vinculados a la arquitectura del siglo XV, de un peculiar aspecto interior que ha llegado a nuestros días.

grinos catalanes muy cercano. En 1495 bajo el patrocinio del pontífice de origen valenciano Alejandro VI Borgia se decide su construcción y se dota de fondos la obra, que se inicia en 1518 en el solar de una iglesia más antigua dedicada a Santo Tomás, según proyecto de Antonio da Sangallo il Giovane. Ya bajo patrocinio de los Reyes de España y como iglesia nacional del antiguo reino de Aragón, se completa su interior en 1675. La fachada responde a un proyecto de Francesco da Volterra, a quien se debe el cuerpo inferior. La portada es del siglo XVII y el grupo escultórico de la Virgen, el Niño que corta con la sierra la montaña –interpretación literal del “montserrat”- del escultor barroco Gianbattista Contini, de 1675. El siglo XIX romano, difícil y penoso para todos los establecimientos religiosos de la ciudad, conduce a su clausura en 1808, pero se consagró de nuevo en 1822, cuando una vez decidido sacrificar San Giacomo degli Spagnoli, se trasladan a Montserrat todas las obras artísticas de importancia, incluidas la espléndida solería de mármol que hoy se puede contemplar y la casi totalidad de monumentos funerarios⁹, *Santiago Apostol* de Sansovino, *San Diego de Alcalá* de Annibale Carracci, la *Virgen del Pilar* de Preciado de la Vega o la *Crucifixión* de Sermoneta. Hoy, su aspecto original es difícil de apreciar por las constantes modificaciones sucedidas a lo largo de más de cuatro siglos, y su nombre se ha modificado por el oficial de Iglesia Nacional Española de Santiago y Montserrat¹⁰.

Después de estas aclaraciones sobre las dos iglesias nacionales españolas en Roma, y dejando por ahora de lado, fábricas y monumentos de hispanidad manifiesta tanto en los acontecimientos de Roma como en los de España, detengámonos en otros menos concurridos por la crítica y la historiografía cuando de España en Roma se trata.

El primero será *Palazzo Altemps*, entre Piazza Navona y la iglesia de S. Apollinare, muy cerca del río.

Montserrat y San Giacomo y sus hospitales sirvieron durante siglos a los sacerdotes diocesanos y su formación en las universidades e institutos teológicos romanos. Pero se trataba de estancias y aprendizajes realizados de manera individual y sin ningún tipo de control o normalización. A principios del siglo XIX y adivinándose la gran crisis que la iglesia e demás instituciones eclesiásticas conocerán en esa centuria, desamortizaciones, desaparición de universidades religiosas y crisis de vocaciones, parece imprescindible la fundación de un colegio español para la formación superior de los sacerdotes españoles. Esta coyuntura no era únicamente de nuestro país sino que en parámetros similares se encontraba en Alemania, Francia, Inglaterra, Bélgica, Polonia o Norteamérica, por citar algunos ejemplos. Los pontífices del siglo XIX no son ajenos al problema y consideran, que si se quiere mantener la universalidad de la Iglesia como eje rotor de

9. Destaquemos los del obispo Paradinas y Juan de Fuensalida, de Andrea Bregno, o el del rey Alfonso XIII, aquí sepultado en 1941 pero cuyos restos reposan en el Panteón de Reyes de El Escorial desde su traslado solemne en 1980. También podemos destacar, aunque por razones diversas, el sepulcro de los dos únicos pontífices de origen español, Calixto III y Alejandro VI.

10. Los datos más generales están tomados de J.M.Montijano García, *Guía de Roma y el Lacio*, Madrid, Límite Visual, 2003; Armellini, ed. 1891, *cit.*, pp. 415-418; M. Espada Burgos, *Buscando a España en Roma*, Barcelona, Lunwerg, CSIC, 2006, pp.103-106 y E. Tormo, *Monumentos de españoles en Roma y de Portugueses e hispano-americanos*, Roma, Ed. de la Obra Pía Española, Fratelli Palombi, 1939-1940, pp. 128-172.

su espiritualidad, se debe educar a todos los seminaristas en la romanidad oficial y controlada del catolicismo, para que, desde Roma puedan llegar a todos sus países de origen.

Tras varios intentos a lo largo del siglo XIX, en 1890 llega a Roma Manuel Domingo y Sol, que será pocos años después, con la ayuda del papa León XIII y del cardenal Rafael Merry del Val, el fundador del Pontificio Colegio Español de San José. Los primeros estudiantes llegaron en 1892 y fueron hospedados en Montserrat. Los estudios los realizaban en la jesuita Universidad Gregoriana. De 11 sacerdotes estudiantes se pasó en dos años a 52, y era preciso buscar una sede definitiva. Se barajaron varias posibilidades¹¹, pero finalmente, 1893, la decisión y compra recayó en Palazzo Altemps, que desde 1894 a 1965 ha servido como sede de Colegio Español de San José¹².

El palacio, cimentado sobre restos de los murallones romanos y medievales que salvaban esta zona de las crecidas del Tíber, se ubica topográficamente en una de las zonas más conflictivas de la Roma tardomedieval¹³. Tal vez esa fuera la razón por la que el conde Girolamo Riario, sobrino de Sixto IV, encargue su construcción alrededor del año 1471, unificando varios edificios ya existentes en una única fábrica que adquiere una planta en L¹⁴. Los primeros artistas que intervienen serán Leon Battista Alberti, Melozzo da Forlì y Luca Pacioli¹⁵. Tras la revuelta popular de 1488 y el posterior asesinato en Forlì del conde, las obras recayeron en Pasquale da Caravaggio, que será su arquitecto durante todo el pontificado de Inocencio VIII. Es en estos años cuando sirve de residencia al cardenal Rafael Riario, mientras se concluía su palacio junto a Campo de' Fiori¹⁶. En 1511 por cesión de la familia Riario el edificio pasa al cardenal Francesco Soderini, que modifica la fachada de via di Sant'Apollinare y encarga su decoración a Polidoro da Caravaggio y Maturino da Firenze¹⁷. Se construye y decora también el nuevo *cortile*, obra de

11. Entre otras, y como también ocurriera con la Academia de España en Roma, el convento de los Trinitarios Calzados españoles de Via Condotti. Esta era la opción preferida por el cardenal Merry del Val, pero ni el gobierno italiano ni el superior de los trinitarios llegaron a un acuerdo con el gobierno español.

12. El edificio será devuelto a la Santa Sede en 1971, a pesar de que desde 1965, e inaugurado solemnemente por el papa Pablo VI, la nueva sede del Pontificio Colegio Español de San José se encontraba en un edificio construido por José María de la Vega Samper en Via di Torre Rossa, a las afueras de Roma.

13. Límite fronterizo entre la Roma de los Colonna y la de los Orsini, estuvo en numerosas ocasiones en uno y otro territorio (en las partes más antiguas aún se conserva alguna "rosa heráldica" de los Orsini).

14. Esta planta en L será casi lo único que se conserve de esta primera fábrica.

15. La participación de estos tres artistas en una obra de homogenización arquitectónica se ha puesto en duda por la crítica actual, aunque hay fuentes literarias del siglo XVI que así lo afirman.

16. Actual Palazzo della Cancelleria.

17. Especializados en un tipo de decoración pictórica de fachadas, esgrafiados, pinturas al temple y pinturas al óleo exponían a través de mitos y leyendas clásicos, tanto de la mitología greco-romana como de la historia de la antigua Roma, los orígenes y virtudes de sus propietarios. Muy alabados por la crítica tardomanierista, sobre todo Giorgio Vasari, se desarrollaron fundamentalmente en el llamado *quartiere rinascimentale*, cuyo centro serían la actual Piazza di Tor Sanguigna y la Via dei Coronari. Es en esta zona donde todavía se pueden ver algunos ejemplos, la mayoría muy mal conservados. Giorgio Vasari, en la "Vita" dedicada a Polidoro y Maturino, señala un largo elenco, en el que se incluye Palazzo Altemps, designado aquí como antigua casa del Cardenal de Volterra (Francesco Soderini). El

Antonio Giamberti. En 1524, a la muerte de Soderini pasa a Inocencio Cybo, y se amplía con fábricas de Baldassare Peruzzi. Pero su aspecto actual lo adquiere a partir de 1568, con las obras que el nuevo propietario, el cardenal Altemps¹⁸, encarga, primero a Martino Longhi il Vecchio, ayudado por Giacomo della Porta, Flaminio Ponzio y Tommaso Achiratti¹⁹, y después a Girolamo Rainaldi y Onorio Longhi la conclusión²⁰.

Pero aún es posible encontrar huellas de su antigua vinculación hispana. En una de las escaleras principales se pueden encontrar sendas placas conmemorativas que lo certifican. La primera recuerda la visita de Alfonso XIII y su esposa Victoria Eugenia en 1923²¹ [fig 1], pero llama especialmente la atención por lo excepcional de su mantenimiento la segunda, sobre todo a los ojos de un visitante español actual. Está dedicada a Francisco Franco como Jefe Supremo y de Estado de España y data de 1949, cuatro años antes de la firma del Concordato con la Santa Sede y, por tanto, del primer reconocimiento oficial e internacional del Nacional-Catolicismo del Régimen [fig. 2]²². Este aspecto, indudablemente, es el primero que nos obliga a detenernos en ella y analizar su existencia como proclama política en un país, Italia, que no reconocía el

historiador aretino sobre esta intervención alaba la fachada, realizada monocromática o en claroscuro, como Vasari los llama, mientras que los frescos del interior le disgustan por su mal dibujo y su colorido exagerado –propios del estilo de Polidoro-. Textualmente dice así: “Fecero [se refiere a Polidoro y Maturino] ancora molte camere e fregi per molte case di Roma, col colori a fresco et a tempera lavorati, le quali opere erano da essi esercitate per proua, perché mai a’ colori di chiaro e scuro, o in bronzo, o in terretta, come si vede ancora nella casa che era del cardinale di Volterra da Torre Sanguigna. Nella faccia della quale fecero un ornamento di chiaro scuro bellissimo, e dentro alune figure colorite, le quali son tanto mal lavorate e condotte, che hanno deviato dal primo essere il disegno buono ch’eglino avevano”, Giorgio Vasari, *Le vite dei più eccellenti pittori, scultori e architettori...*, Florencia, Guinti, 1568, [ed. Roma, Newton Compton, 1993, p. 750]

18. Sobrino de Pío IV, en realidad se llamaba Marco Sittico Hohenems, apellido italianizado en Altemps.

19. Las obras se realizan entre 1577 y 1579, y destaca la torre mirador, la altana quizá más bella de toda Roma.

20. Entre en 1584 y 1589 construyen la capilla de san Aniceto, el teatro y la biblioteca.

21. *Hispaniarum regi catholico // Alphonso XIII // eiusque augustae uxori // Victoriae Eugeniae // quod XI Kalendas Decembris anno domini MCMXXIII // has aedes // alumnis Hispanae ditionis erudiendis // in urbe a Leone XIII Pontifice Maximo destinatas // sua praesentia honestarint // et litterariae alumnorum exercitationi // libentissime interfuerint // adstante uniuersa hispanica colonia // in laetitiam effusa // moderatores ad perennandam memoriam // possuerunt.* (A Su Católica Majestad el Rey Alfonso XIII y a su augusta esposa Victoria Eugenia, con motivo de su visita el 20 de diciembre de 1923 a esta sede en Roma dedicada por el Pontífice Máximo León XIII a la erudición de los alumnos de la nación española, y con motivo asimismo de su gustosa asistencia al ejercicio literario de sus estudiantes, ante toda la colonia española que los vitorea, los directores [de la escuela] colocaron esta placa para perpetuar su recuerdo) [trad. de Eduardo Fernández].

22. *Quod hoc collegium // coniu[n]cto cum utilitate decori // feliciter instauratum fuit eius moderatores et alumni // litteratum hunc lapidem possuere // ut gratum publice testaretur animum // in Pium XII Pont. Max // quo fuit auspice res suscepta // in supremum Hispaniae moderatorem // Franciscum Franco Bahamonde, // cuius munificentia inceptum ad exitum deductum est // et in honorabiles viros // Albertum Martin Artajo ab exe neg administrum // Pablo de Churruca Dotres et Ioachimium Ruiz Gimenez // apud sedem apostolicam legatos // quorum actiuosa sollertia // in hanc causam exsequendam // tantopere contulit A. D. MCMXLIX* (En cuanto al feliz establecimiento de este Colegio, unido el decoro a la utilidad, sus directores y alumnos pusieron esta placa para conmemorar públicamente su agradecimiento al Sumo Pontífice Pío XII, siendo testigo el cual se colocó esta placa; al Jefe Supremo de España, Francisco Franco Bahamonde, gracias a cuya generosidad la empresa fue llevada a cabo con éxito, y asimismo a los respetables señores Alberto Martín Artajo, Pablo de Churruca y Dotres y Joaquín Ruiz Jiménez, embajadores ante

Estado franquista, y en segundo, en un edificio propiedad de la Santa Sede, que aún no lo había hecho, como decíamos antes²³. Pero aún hay más. La política española actual sobre el patrimonio histórico-artístico del período franquista ha llevado en muchos casos a exagerar la necesidad de su eliminación, tanto que a veces simula una *damnatio memoriae*. Esta actitud contrasta con la italiana, que independientemente del color político de los gobernantes, mantiene y se enorgullece por sus valores artísticos e históricos de las manifestaciones artísticas del fascismo de Mussolini²⁴.

Si en Palazzo Altemps es la historia de los vencedores de nuestra Guerra Civil la que encontramos, deberemos buscar en lugares más alejados del centro de la ciudad los ejemplos de los perdedores. De los exiliados españoles, el más conocido por su larga permanencia y por la importancia que le dieron medios de comunicación italianos y españoles, fue el del poeta Rafael Alberti en el *Trastevere* septentrional. En la entrada a Via Garibaldi, junto a Porta Settimiana, la imagen de Alberti con un joven poeta español, un cargo comunista italiano o un turista curioso y arriesgado era bastante frecuente. Sin embargo su presencia romana no ha dejado huella en el patrimonio de la ciudad, más allá del recuerdo de algunos y la nostalgia de los que solían tomar un *cappuccino* en el Caffè Settimiano. Si las nostalgias y los recuerdos no se pueden incluir en los catálogos patrimoniales, como así parece a la mayoría, la imbricación de Alberti con su entorno trasteverino-romano puede reducirse a sus palabras y versos²⁵.

Pero los exilios romanos para los españoles comienzan antes de finalizar la Guerra. Mucho antes. En sus propios inicios, y para aquellos que, podría parecer, no tendrían problemas con el bando que luego aparecerá como victorioso, encontramos los primeros casos. Sin detenernos en los refugiados en la *Academia de España en Roma*, cuya historia y vicisitudes desarrollamos en la monografía citada y dedicada a la Academia²⁶, tendremos que cruzar el río y subir hasta la colina

la Sede Apostólica, cuya vehemente industria tanto ayudó en la consecución de esta causa. En el año del Señor de 1949) [traducción de Eduardo Fernández].

23. Y eso a pesar del afecto demostrado en numerosas ocasiones por el pontífice reinante, Pío XII.

24. No nos referimos a la desastrosa política sobre el patrimonio histórico-artístico de los gobiernos del primer ministro Berlusconi, que en muchas ocasiones vuelve la vista con añoranza a los años 30 del siglo pasado, sino a la que enseñó al mundo un modelo establecido como estándar en los primeros años 80 y actualmente válido para muchos países.

25. Rafael Alberti, *La arboleda perdida 2, Tercero y cuarto libros (1931-1987)*, Madrid, Alianza Editorial, 1998, pp. 205-206: "Pero ya vivía en el Trastevere, la verdadera capital de Roma. Ya había descubierto yo a Giuseppe Gioachino Belli, el inmenso poeta sonetista, de originalísima gracia popular y burla casi quevediana. Ya había pasado yo de la otra orilla, Via Monserrato, 20, a la Via Garibaldi, 88, que baja de lo alto del Gianicolo hasta el arco de la Porta Settimiana. Sí, ya vivía en aquel ilustrísimo barrio, resurgimiento de todas las basuras, todas las ratas, todos los gatos, todas las más largas y libres meadas del mundo. Barrio de ladrones, con su Piazza y todo, de pequeños y graciosos rateros, a pie o en motocicleta, bellos como escapados de algún mural del «Pinturicchio», capaces de robar, huyendo a todo escape, un luminoso pectoral de diamantes a un bien obeso monseñor en el momento de alzar su bendición a una pareja de recién casados, ante el pórtico de la iglesia de Santa María".

26. J.M.Montijano, *op.cit.*, pp. 151 y ss. "Hablar de la historia de la Academia entre 1936 y 1947 es hablar de una crónica negra... Todas las esperanzas y anhelos depositados por la República en un cambio cultural profundo en España, y del que formaba parte la Academia de Roma, se derrumbaron el 18 de julio de 1936. Su director en ese momento era Emilio Moya, que se había hecho cargo de la dirección sólo tres meses antes. La Embajada de

del Quirinale para encontrar razón de nuestros argumentos. San Carlino no es sólo una de las obras maestras de uno de los mayores genios de la arquitectura barroca, es también convento de trinitarios descalzos españoles. Y en calidad de tal vive y ha vivido la historia de España; y en sus muros, formas, ornamentos y decoraciones la recuerda y conserva.

En octubre de 1936 el obispo de la diócesis de Vitoria, Mateo Múgica Urrestarazu, se ve obligado al exilio por orden expresa del gobierno de Franco recién instalado en Burgos²⁷. Mateo Múgica, monárquico y antirrepublicano²⁸, nunca había renunciado a un ideario claramente nacionalista y, de hecho, y junto al obispo de Pamplona, se había enfrentado al primado Gomá²⁹ cuando éste en una homilía que debían leer los dos obispos vascos, identificaba al nacionalismo vasco con el gobierno de la República y, por tanto, los dos enemigos del Alzamiento y la Cruzada. Desde el exilio se negó, junto a los cardenales Francesc Vidal i Barraquer, y Pedro Segura y Saenz, a firmar la *Carta Colectiva de los obispos al mundo*, publicada el 1 de julio de 1937, redactada por el cardenal Gomá con el visto bueno del papa Pío XI³⁰ y firmada por todos los obispos, arzobispos y cardenales españoles, a excepción de los tres antes señalados. La carta supone la adscripción de la iglesia española, total y absolutamente, al bando de los levantados en armas.

En octubre de 1936 el obispo Múgica llega a Roma acompañado de su hermano Celedonio, y encuentra casa y cobijo en el convento de San Carlino alle Quattro Fontane. Aquí residió hasta su marcha a Bélgica, en el otoño de 1937. La elección, sin más, e incluso la aceptación como huésped por parte de los frailes, puede llamar la atención sino se tienen en cuenta otra serie de variables del convento y de su historia. Los trinitarios descalzos o recoletos de la orden de España fundan

España ante el Quirinal, desde el primer momento en el bando de los alzados en armas, lo destituyó en agosto, quedando la Academia bajo el mando del secretario José Olarra, afecto a los sublevados. Durante los tres años de guerra, la Academia nunca estuvo cerrada... De los pensionados de promociones anteriores quedaron tres, José Ignacio Hervada, José Muñoz Molleda y Enrique Pérez Comendador junto a su esposa Magdalena Leroux. Los tres comulgaban con el ideario franquista... La Academia tuvo otros fines... En 1936 se instaló una estación de radio-telegrafía y fue, refugio también para muchas familias del bando nacional que huyeron de España... La embajada periódicamente pedía informes al secretario sobre los ocupantes de la Academia y también los solicitó sobre los antiguos pensionados, de los que pedía sus filias políticas y, de los "rojos" toda la información posible sobre sus direcciones o contactos en España, a lo que desde la Academia se contestaba con detalle... Fueron tiempos tristes y difíciles, y los problemas en la casa eran el hacinamiento, la crispación y el hambre. Estos aspectos dramáticos no nos pueden extrañar en una España en guerra, pero lo que sí entristece es la deslealtad y la traición por parte de compañeros...". El novelista Emilio Calderón publicó en 2006 *El Mapa del Creador*, ambientado en la Academia en este período y en, según sus propias palabras, en mi ensayo sobre la Academia. Se trata de un relato heredero del celeberrimo *Código da Vinci*, y como éste, desajustado a la historia y la realidad en beneficio de tramas imposibles.

27. En concreto, la orden de expulsión es del general Miguel Cabanellas, presidente de la Junta de Defensa Nacional. Antes se había barajado la posibilidad de su asesinato, pero temiendo la repercusión internacional, se optó por el exilio forzado.

28. Entre 1931 y 1933 fue expulsado de España, residiendo en Poitiers hasta su regreso.

29. Isidro Gomá y Tomás, cardenal Arzobispo de Toledo, Primado de España, adicto al Alzamiento y muy beligerante en la contienda. Célebre es su imagen realizando el saludo fascista junto a los militares golpistas.

30. Algunos historiadores, como Gabriel Jackson (*La República española y la guerra civil*, Madrid, RBA, 2005) y Julián Casanova (*La Iglesia de Franco*, Madrid, Temas de Hoy, 2001) entienden que fue el propio Pío XI quien encargó al cardenal Gomá la elaboración de la Carta.

casa en lo que hoy es San Carlino en 1612, pocos años después que se aprobara la Reforma Delcalza de San Juan Bautista de la Concepción³¹. Durante los siglos XVII y XVIII la orden no para de crecer, siendo famosos algunos de sus rescates, como el de Miguel de Cervantes. Sufre, como todos los institutos religiosos, las desamortizaciones napoleónicas en Roma, en el caso de San Carlino se evita la exclaustración echando mano de una picaresca propia de lo hispano³², y en España conoce una crisis debida a las diversas desamortizaciones que lleva a su desaparición³³. Tras su reinstalación en España –en Roma nunca desaparecieron–, con Alfonso XII, la espiritualidad trinitaria tuvo especial fuerza en las tierras vascas y navarras, hecho que lógicamente repercute en su legación romana de San Carlino. Superiores, vicarios y conventuales de la casa, entre 1890 y 1970, serán principalmente vascos y navarros, que desde un primer momento, se muestran muy cómodos instalados en el pensamiento nacionalista vasco³⁴. No es extraño, por tanto, que el obispo Múgica optara por exiliarse en el convento trinitario. Son muchos los aspectos que señalan esta dirección en San Carlino³⁵, pero destacaremos uno por su excepcionalidad. En la Sala de los

31. Reforma aprobada por Clemente VIII en 1599. La consagración de la primera iglesia data del 3 de junio de 1612.

32. Para evitar la pérdida del convento durante la desamortización de iglesias y conventos del período napoleónico, los trinitarios que, pese a la subasta, no salieron nunca del convento, pidieron a un vecino que pujara por éste y la adquiriera a su nombre. Tras esta argucia, el vecino lo cedió a perpetuidad sin coste alguno a los trinitarios. En cuanto a la segunda gran desamortización, la de 1870 con la unificación de Italia, los trinitarios salvaron San Carlino argumentando el patrocinio regio español, algo que aunque recogido en documento oficial, nunca había sido cierto. Manuel Espadas Burgos, en su monografía sobre la presencia de españoles en Roma, recoge parte de la resolución liquidadora nombrada por el nuevo Estado italiano en 1873 con respecto a las propiedades eclesiásticas. Afirma Espada "...los entes españoles eran la iglesia y el convento de San Pietro in Montorio; el conjunto de este establecimientos de Santiago y Montserrat de los españoles; el hospicio y la iglesia de Santo Tomás de Villanueva y San Ildefonso, en vía Felice, residencia del procurador general de los Agustinos de estricta observancia de España en las Indias; el convento hospicio de los franciscanos españoles bajo el título de san Pascual Bailón, en vía de San Francisco; residencia del procurador general de los descalzos de España en las Indias, la residencia del comisario general de los franciscanos españoles en la parte inferior de la torre de Aracoeli; el convento hospicio de los padres trinitarios calzados españoles de vía Condotti, residencia del procurador general de la orden; el convento colegio de San Carlos, en vía delle Quattro Fontane, de los trinitarios descalzos españoles, residencia del comisario apostólico general de la orden; el monasterio de carmelitas de San José a Capo le Case, y el convento de mercedarios de España de San Adrián, en vía Bonella" (M. Espadas Burgos, *Buscando a España en Roma*, Madrid, Lundberg, CSIC, 2006, p. 234)

33. Cosa que sí ocurrirá con la rama calzada, cuyo último representante murió en Roma en 1894. J. Pujana, *La Orden de la Santísima Trinidad*, Salamanca, Secretariado Trinitario, 1993, p. 108, relata este final así "... por culpa de tales sangrías [se refiere a las desamortizaciones españolas del XIX], la rama calzada entró en una agonía mortal. Al perder sus posesiones de Portugal y España en 1835 no le quedaba más que el convento de Roma. Ministro de esta casa y último superior mayor de los calzados (1856-1894), en calidad de comisario apostólico, fue el español Antonio Martín Bienes. Entre sus postreras acciones ... fue la cesión de la casa (en Vía Condotti) a los padres dominicos en vez de a los descalzos. Murió en Roma el 28 de enero de 1894, cuando se cumplían setecientos años de la primera misa de san Juan de Mata".

34. Este hecho no sólo ocurre con los trinitarios, aunque en éstos y en los jesuitas es más frecuente. La mayoría de institutos religiosos vascos de ese período se vinculan al nacionalismo.

35. La presencia de un frontón para practicar la pelota vasca, hecho que aún hoy, llame la atención de la prensa española (Íñigo Domínguez, "Un frontón en el centro de Roma", *El Correo*, 15 de marzo de 2010); la gran cantidad de monografías y estudios del siglo XIX y primer tercio escritos en eusquera conservados en la Biblioteca Borromi-

Venerables, en la decoración del techo, realizada alrededor de 1885, podemos observar, dos grandes escudos pintados al fresco. Los dos de iguales dimensiones, los dos con igual tratamiento, los dos decorados con los mismos ornamentos. Uno es el del rey Alfonso XII [fig. 3], el otro es el de Vizcaya [fig. 4], con el árbol de Guernica³⁶.

Dos exilios regios, uno por motivos políticos, otro por motivos amorosos, señalan algunos de los principales edificios que circundan San Carlino. Frente al lateral de la iglesia y ocupando el chaflán contiguo del cuadrivio, se erige la monumental fachada del actual Palazzo del Drago, antes Albani. Pared con pared, la antigua iglesia de Santi Anna e Gioacchino alle Quattro Fontane, en la que se formó el papa Wojtyła y estuvo enterrado el cardenal Gil Carrillo de Albornoz. Buscando los Dióscuros, el desaparecido convento de Santa Maria Maddalena al Quirinale, y hacia Porta Pia, las “barberinas” del convento de la Encarnación, de carmelitas, y San Caio. Y aún hay más, andando hacia el Aventino en busca de los restos de un palacio del exilio español, el antiguo hospital de Santo Tomasso in Formis y la Villa Celimontana con sus espléndidos restos arqueológicos. Todos ellos custodian parte de la Historia de España en su devenir romano.

Pero esto ahora no toca, lo veremos en una próxima segunda parte.

niana y en el archivo del convento, o el papel fundamental de las obras del escultor guipuzcoano Isidoro Uribealgo en la decoración de la iglesia, hasta la restauración de 1997 cuando se trasladan al *De Profundis* del convento.

36. Tendrá que pasar mucho tiempo para que algo así vuelva a ocurrir.



Fig. 1 : Placa conmemorativa Palazzo Altemps

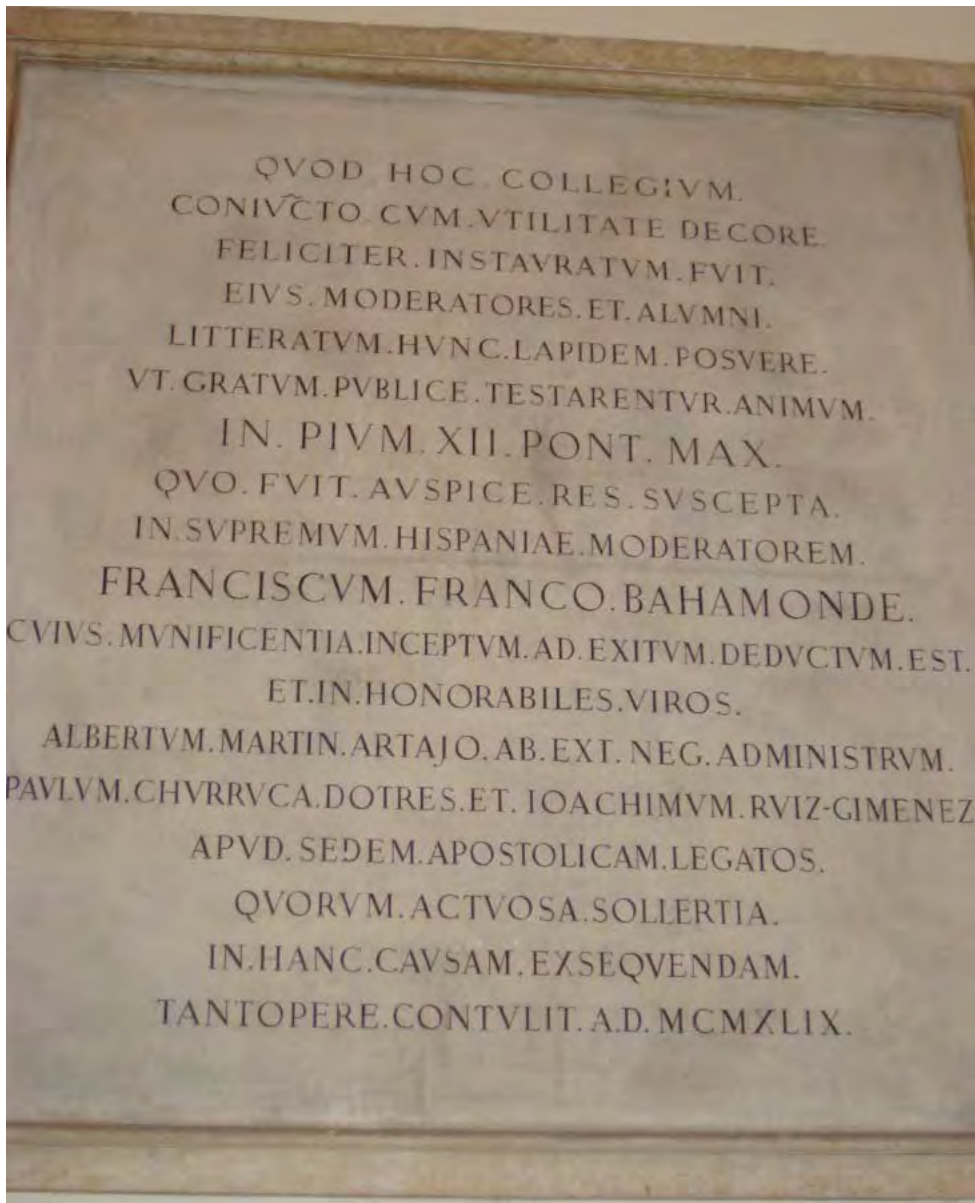


Fig. 2: Placa con agradecimiento a Francisco Franco en Palazzo Altemps



Fig. 3: Escudo de Alfonso XII en la bóveda del Salón de los Venerables de San Carlino alle Quattro Fontane



Fig. 4.- Escudo de Vizcaya con el Árbol de Guernica en la bóveda del Salón de los Venerables de San Carlino alle Quattro Fontane

De la memoria individual a la perpetuación del linaje: la escultura funeraria gótica toledana como distintivo social¹

SONIA MORALES CANO
Universidad de Castilla-La Mancha

Resumen: El estudio de la escultura funeraria gótica en Toledo permite comprobar que, aunque la idea y sentimiento de la muerte son comunes a todos los cristianos, se muere según la condición social a la que pertenece el difunto como demuestra el lugar de enterramiento, la liturgia de los funerales y la fama póstuma que sólo lograron alcanzar los más privilegiados.

Palabras clave: sepulcro, lápida, Toledo, muerte, escultura funeraria gótica.

Abstract: *The study of funerary sculpture in Toledo shows that, although the idea and feeling of death are common to all christians, were killed according to social status that owns the deceased as show the place of burial, funeral liturgy and the posthumous fame managed to reach the most privileged.*

Key words: *sepulchres, tombstones, Toledo, death, gothic funeral sculpture.*

La muerte fue una de las mayores preocupaciones del Occidente medieval. Más aún desde que, el nacimiento del purgatorio, a finales del siglo XII, cuando las relaciones entre los vivos y los difuntos eran más intensas², abriera una puerta a la esperanza en la Salvación. Este nuevo espacio intermedio entre el infierno y el paraíso, supuso la “gran remodelación geográfica del más allá”³ y tuvo una gran repercusión temporal: había un tiempo, entre el día de la muerte y el Juicio Final en el que las almas podían beneficiarse de las buenas obras y de las plegarias de los vivos. Y, en el ámbito de lo imaginario, era el reflejo de una sociedad cada vez más individualista⁴. De este modo, el anhelo por alcanzar la vida eterna, así como el miedo a lo des-

1. El trabajo que ahora se ofrece forma parte de la Tesis Doctoral realizada por la autora, *Símbolos, formas y espacios de la escultura funeraria gótica de Castilla-La Mancha: Toledo*. La Tesis, dirigida por el catedrático de Historia del Arte de la UCLM, don Miguel Cortés Arrese, fue defendida en la Universidad de Castilla-La Mancha en octubre de 2009 y obtuvo la calificación de Sobresaliente “cum laude” por unanimidad.

2. J. Le Goff, “Los gestos del purgatorio”, en *Lo maravilloso y lo cotidiano en el Occidente medieval*, Barcelona, 1985, p. 44.

3. *Ibíd.*, *El nacimiento del Purgatorio*, Madrid, 1985, p. 60.

4. M. Cortés Arrese, *El espacio de la muerte y el arte de las Órdenes Militares*, Cuenca, 1999, p. 27. Un estudio sobre el purgatorio en la literatura y su influencia en la iconografía cristiana en J. A. Ruiz Domínguez, *El mundo espiritual de Gonzalo de Berceo*, Logroño, 1999, pp. 303-311.

conocido, hizo que los hombres y mujeres de todas las condiciones sociales se prepararan para el momento del óbito porque en el cristianismo, a diferencia de los que ocurría en el paganismo, la muerte se sacralizaba y se presentaba como una celebración litúrgica y un misterio de fe⁵. Todo ello generó un universo de valores que se materializó de forma muy diversa durante toda la Baja Edad Media: desde las mandas testamentarias a la liturgia de los funerales, pasando por la elección de sepultura; sin olvidar su implicación en el inventario artístico y literario: libros de Horas, frescos, sepulcros o portadas ofrecen sendos programas alusivos a la buena y a la mala muerte; también a los tres espacios mentales más significativos: infierno, paraíso y purgatorio.

Pero, a pesar de que la idea de la muerte y los sentimientos que produce son comunes a todos los cristianos, hay que tener en cuenta que, en los siglos del gótico, se muere según la condición social a la que se pertenece: el lugar de enterramiento, la liturgia de los funerales y la fama póstuma que sólo lograron alcanzar unos pocos, así lo demuestra. Durante este tiempo, Toledo fue el lugar de enterramiento elegido por los monarcas castellanos, desde Sancho IV hasta Enrique III; sin olvidar que los Reyes Católicos pensaron que el monasterio de San Juan de los Reyes sería su panteón funerario hasta que cambiaron de opción por Granada, una vez reconquistada.

La elección de sepultura y la función de los enterramientos góticos

Si en la Alta Edad Media se había prohibido, en muchas ocasiones, la inhumación en el interior de los templos, claustros y otras dependencias eclesiásticas, en la Baja Edad Media se convirtió en una práctica habitual para aquéllos que, haciendo gala de su riqueza, linaje y religiosidad, se lo pudieron permitir, que no fueron otros que los reyes, nobles, *miles Christi*, eclesiásticos y personas muy cercanas a ellos. El enterramiento en el interior de las iglesias y monasterios ofrecía algunas ventajas muy atractivas para el fiel cristiano: su carácter sacro iba acompañado de la protección de los santos; además, hacía que los vivos se acordasen más fácilmente de los muertos al acudir a los oficios litúrgicos y, por último, los demonios tenían más dificultades para acercarse a sus sepulturas⁶. Se creaba, de esta forma, un *circuitos mortuorum* en contacto subterráneo con el espacio sagrado⁷.

Y si la jerarquía de clases era muy marcada, incluso en el ámbito funerario, dentro de las iglesias también se puede hablar de jerarquización, en este caso, espacial. El presbiterio era el lugar más codiciado y el sepulcro exento el más ostentoso. Aún así, la opción predominante durante la Baja Edad Media entre la nobleza fue la adquisición de una capilla funeraria propia⁸ que no dificultaba la celebración de la liturgia y, además, servía a los más pudientes para demostrar su

5. J. Ch. Didier, *El cristiano ante la enfermedad y la muerte*, Andorra, 1962, p. 122.

6. J. Yarza, "Despesas fazen los omnes de muchas guisas en soterrar los muertos", en *Fragmentos*, 2 (1984), p. 6

7. F. A. Ferrer García, "La muerte individualizada en la vida cotidiana y en la literatura medieval castellana (siglos XI-XV)", en *Espacio, Tiempo y Forma*. III, 20 (2007), p. 131.

8. I. G. Bango Torviso, "El espacio para enterramientos privilegiados en la arquitectura medieval española", en *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte y Arqueología*, XLII (1976), pp. 93 y ss. y J. Yarza, *La nobleza ante el rey: los grandes linajes castellanos y el arte en el siglo XV*, Madrid, 2003, p. 117.

posición privilegiada intentando, incluso, superar los panteones de sus contemporáneos: la capilla de don Álvaro de Luna, en la catedral de Toledo, con la que no sólo quiso emular, sino también, superar la de San Ildefonso, en la que está enterrado el cardenal Gil Álvarez de Albornoz, es un buen ejemplo. No hay que olvidar que, hasta entonces, la concesión de un lugar tan distinguido, en la cabecera de la catedral de Toledo, había estado reservado a la realeza.

Junto a las capillas, otro de los lugares más requeridos como lugar de inhumación era el coro porque era el espacio en el que el clero cantaba solemne y perpetuamente el oficio divino a imitación de la corte celestial y el oficio de difuntos incluido en el rezo de las Horas desde el siglo X⁹. Unos cantos y rezos que reconfortaban las almas de los difuntos cuando pasaban por encima de su tumba. A partir de ahí, los enterramientos se iban sucediendo hacia los pies del edificio y, consecuentemente, el coste del terreno se abarataba, lo cual no dejaba de ser un lujo que sólo podían permitirse unos cuantos¹⁰. Los claustros, también fueron lugares habituales de sepultura. De su éxito da buena muestra el claustro catedralicio de Toledo, mandado construir a fines del siglo XIV por Pedro Tenorio. Con frecuencia, quienes optaban por este recinto eran los capellanes, racioneros, familiares, criados de los beneficiarios, escribanos, médicos, notarios y demás personal auxiliar de la catedral¹¹. Este espacio, entonces, se convirtió en un auténtico camposanto, en una necrópolis de lujo donde podían reposar familias enteras, tras solicitar el correspondiente permiso del cabildo para la apertura de la tumba. En la catedral de Toledo:

“El claustro se dividía en cuatro lienzos: el primero, que iría desde la puerta de Santa Catalina a la capilla de San Blas, era el más caro, 800 mrs.; el segundo, desde la capilla de San Blas hasta el altar de los castellanos, y el tercero, desde éste a la puerta del Mollete, reducían el precio a la mitad, 400 mrs.; el cuarto, desde la puerta del Mollete a la de Santa Catalina, no admitía entonces sepulturas. En 1472, el cabildo ha de revisar las tasas ordenadas para los enterramientos y dispone que el precio suba hasta los 1000 mrs. en el tercer lienzo y hasta los 2000 en los otros tres, pues se habilitó el que antes no se utilizaba”¹².

De esta forma, los templos pronto se llenaron de tumbas y la fisonomía de esos espacios se vio cada vez más alterada. Se puede afirmar, en este sentido, que en la Baja Edad Media, la iglesia llegó a ser un lugar tanto de los muertos como de los vivos; así lo ponen de manifiesto las reformas llevadas a cabo en la catedral de Toledo donde, para erigir las capillas de San Ildefonso y de Santiago, hubo que derribar sus dos inmediatas para monumentalizarlas; o el traslado de la

9. J. Arias Nevado, “El papel de los emblemas heráldicos en las ceremonias funerarias de la Edad Media (siglos XIII-XVI)”, en M. Ladero Quesada coord., *Estudios de genealogía, heráldica y nobiliaria*, Madrid, 2006., pp. 52-53.

10. F. Martínez Gil, *La Muerte Viva: muerte y sociedad en Castilla durante la Baja Edad Media*, Toledo, 1996, pp. 93-94.

11. M. J. Lop Otín, *El cabildo catedralicio de Toledo en el siglo XV. Aspectos institucionales y sociológicos*, Madrid, 2003, pp. 276-277.

12. *Ibid.*

capilla de Reyes Nuevos desde las proximidades al *Pilar de la Descensión*, hasta su emplazamiento actual en la girola. Este mismo criterio se puede observar en el coro del convento de Santo Domingo el Real [Fig. 1], en Toledo, que se convirtió en un verdadero cementerio con todo el pavimento cubierto de lápidas tan interesantes como las de Teresa de Ayala, Juana de la Espinosa o los hijos de Pedro I el Cruel: los infantes don Diego y don Sancho.

Independientemente del lugar de enterramiento, el monumento funerario, más allá de su valor funcional, es un objeto simbólico con una clara intención comunicativa. En un periodo como el de referencia, en el que el individuo elude la muerte espiritual, pero también la social, no es de extrañar que la escultura funeraria se conciba como un elemento didáctico-memorial.¹³ De ahí que su ornamentación y belleza atraiga todas las miradas y se mantenga vivo el recuerdo del difunto entre las generaciones venideras; de ahí, también, que la tumba, la *domus aeterna*¹⁴ del finado desde el instante en que recibe sepultura, marque el lugar preciso de culto al que tienen que acudir los familiares para orar y llevar ofrendas porque:

“Sólo la sepultura mantiene juntos, hasta donde es posible, el cuerpo y el recuerdo del muerto. Y por eso sepultamos a nuestros muertos, para tener un lugar donde seguir juntando lo que queda de su cuerpo y de su identidad mediante nuestro cuidado de ese sitio y de esos recuerdos. Evitar que los restos y los cuidados se dispersen hasta perderse es dar sepultura: velar su identidad depositada en recuerdos y su cuerpo convertido en lugar”¹⁵.

La escultura funeraria adquirió, durante los siglos del gótico, un rango de privilegio y contribuyó, mejor que cualquier otra manifestación artística, a conseguir la fama póstuma tan anhelada por las clases altas¹⁶. Tal es así, que los monumentos funerarios eran encargados a los artistas más cualificados y prestigiosos del momento que, en el caso toledano, fueron Ferrand González, Egas Cueman y Sebastián de Toledo¹⁷. Pero no bastaba con que la decoración del sepulcro fuera

13. Ph. Ariès, *El hombre ante la muerte*, Madrid, 1983, p. 173.

14. I. Herklotz, “Sepulcra” e “Monumenta” del Medievo, Roma, 1990, p. 15.

15. H. Martín, “Muerte, memoria y olvido”, en *Thémata. Revista de Filosofía*, 37 (2003), p. 313.

16. F. Español Beltrán, “*Sicut ut decet*. Sepulcro y espacio funerario en la Cataluña bajomedieval”, en J. Aurell y J. Pavón eds., *Ante la muerte. Actitudes, espacios y formas en la España medieval*, Pamplona, 2002, pp. 147-148.

17. Ferrand González dirigió el taller escultórico toledano más importante del siglo XIV, especializado en sepulcros. Las características formales de todos los sepulcros realizados en este taller, presentan unas características propias, como la escasa altura de las camas y su decoración a base de medallones polilobulados o la presencia de leones sosteniendo entre sus garras figuras humanas y animalillos, que han permitido atribuir a este taller un buen número de sepulcros ubicados dentro y fuera de la provincia de Toledo, como el de María de Orozco, en el convento toledano de San Pedro Mártir, Juan Alfonso de Ajofrín, en el convento de Santo Domingo el Antiguo, también en Toledo, el de Pedro López de Ayala y su esposa, en el monasterio de Quejana, el de Lorenzo Suárez de Figueroa, en el Panteón de Sevillanos Ilustres de la Universidad de Sevilla, el de Diego de las Roelas, en la catedral de Ávila o el de Juan Serrano, en el monasterio de Guadalupe. La primera autora que se encargó de catalogar todos estos sepulcros fue T. Pérez Higuera en un trabajo titulado “Ferrand González y los sepulcros del taller toledano (1385-1410)”, en *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*, 44 (1978), pp. 129-141. Posteriormente, A. Franco Mata, adelantó la fecha de inicio de la actividad de este taller de 1385 a 1374 en su estudio “El sepulcro de Don Pedro Suárez III (siglo

espléndida para perpetuar el reconocimiento social alcanzado en vida; eran necesarios algunos recursos que ayudaran a la identificación del finado como las inscripciones, los escudos heráldicos y las estatuas yacentes que, en ocasiones, constituían verdaderos retratos.

La identidad del difunto: las inscripciones y los escudos heráldicos

Los primeros epitafios medievales manifiestan la necesidad de autoafirmación del individuo. Es su seña de identidad, el documento que acredita su existencia. Los epitafios más antiguos se reducen a una leve alusión a la identidad del finado y, a veces, contienen alguna palabra elogiosa¹⁸. Pronto, al nombre del difunto se añadiría la fecha del fallecimiento, con fórmulas escritas frecuentemente en latín, sobre todo en los siglos XII y XIII. Suelen comenzar con la fórmula *Hic jacet*. En el siglo XIV, se diferencian dos clases de epitafios: por una lado, el nombre y apellido, su función en el mundo de los vivos, en ocasiones con una breve palabra elogiosa como *honrrable*, la fecha de defunción y, a veces, la edad con la que contaba cuando murió; por otro lado, puede aparecer una plegaria a Dios por la salvación del alma del difunto como, por ejemplo, *que Dios misericordioso tenga en su seno*¹⁹.

Un siglo después, las inscripciones no sólo aludirán a la memoria individual del difunto, sino que se hará mención a su familia para tratar de dejar constancia del linaje al que pertenece y del que se siente orgulloso. Los epitafios de los reyes, además, debían expresar virtudes tan importantes como la justicia y la sabiduría porque, en definitiva, eran los máximos representantes del poder temporal y tenían que ser el espejo en el que mirarse los súbditos para el bien común y, especialmente, para la defensa de la fe cristiana en vistas a alcanzar la salvación. Así se refleja en el epitafio de Enrique III, situado en la capilla de los Reyes Nuevos, en la catedral de Toledo:

“AQUI YAZE EL MUI TEMIDO I JUSTICIERO/REI DON ENRIQUE DE DULZE
MEMORIA DE DIOS DE SANTO PARAISO HIJO DEL CATHOLICO REI/DON
JUAN NIETO DEL NOBLE CAVALLERO DON ENRIQUE EN 16 AÑOS QUE
REINO FUE CASTILLA TEMIDA I HONRADA/NACIO EN BURGOS DIA DE
SAN FRANCISCO MURIO DIA DE NA/BUIDAD EN TOLEDO IENDO A LA
GUERRA LOS MOROS/CON NOBLES DEL REINO FINO AÑO DEL SEÑOR
DE 1407”.

XIV) y el taller toledano de Ferrand González”, en *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*. Tomo IX, 1 y 2 (1991), pp. 87-100. La escuela escultórica de Sebastián de Toledo, discípulo de Egas Cueman, cuyos sepulcros se caracterizan por la incorporación de pajes y doncellas a los pies de las estatuas yacentes y orantes, en sustitución a los tradicionales perros, también ha sido objeto de estudio en varias ocasiones: J. Carrete y Parrondo, “Sebastián de Toledo y el sepulcro de Don Álvaro de Luna”, en *Revista de Ideas Estéticas*, 231 (1975), pp. 232-237, J. M. Azcárate, “El maestro Sebastián de Toledo y el Doncel de Sigüenza”, en *Wad-al-Hayara*, 1 (1974), pp. 7-67 y C. Miranda García, “La idea de la fama en los sepulcros de la escuela de Sebastián de Toledo”, en *Cuadernos de Arte e Iconografía*. II, 3 (1989), pp. 117-124 y S. Morales Cano, “La producción escultórica en Guadalajara durante el siglo XV. A propósito de la escuela de Sebastián de Toledo y el sepulcro de don Álvaro de Luna”, en *XII Encuentro de Historiadores el Valle de Henares*, Madrid, 2010, pp. 501-513.

18. Ph. Ariès, *op. cit.*, p. 185-187.

19. *Ibid.* y A. Arellano Córdoba, *En torno a inscripciones toledanas*, Toledo, 1980, p. 115.

El afán de los más privilegiados por diferenciarse del resto de la sociedad, incluso en el ámbito de la muerte, se vio reforzado con la utilización repetitiva de emblemas heráldicos que daban buena cuenta del linaje al que pertenecía el difunto o que él mismo había fundado²⁰. El surgimiento de la heráldica se debe a la necesidad de diferenciar unos ejércitos de otros en las batallas: los escudos defensivos se utilizaron para pintar en su superficie unos signos distintivos. En el siglo XII, las familias comenzaron a utilizar los mismos signos para identificarse y los transmitían a sus herederos²¹. Un siglo más tarde, se adoptaron las armas de los progenitores añadiendo algunas figuras para que los hermanos se pudiesen diferenciar. A partir de esos momentos, el escudo dejó de tener un carácter guerrero y pasó a convertirse en un elemento de prestigio para los miembros más destacados de la sociedad: la milicia, el clero y la nobleza²².

La Iglesia, que en un primer momento se mostró reticente a incorporar signos que habían sido creados fuera de su influencia, fue aceptando los blasones progresivamente de tal modo que llegaron a formar una parte fundamental en la liturgia y escenografía funeraria. Los obispos fueron los primeros en implementar escudos de armas y, más tarde, los canónigos, clérigos seculares, abades y las comunidades monacales, de tal manera que, en el siglo XIV, los edificios religiosos se convirtieron en verdaderos museos de blasones expuestos en los muros, vidrieras, rejas, techumbres, objetos de culto y ropas litúrgicas²³. Don Pedro de Cardona, arzobispo toledano que vivió en la segunda mitad del siglo XII, fue el primer personaje ligado a la “ciudad del Tajo” en ostentar la heráldica familiar en su escudo. El segundo prelado que tuvo escudo propio —un castillo de oro en campo de sinople— fue don Rodrigo Jiménez de Rada. A partir de entonces es cuando se desarrolla la heráldica castellana, se fija la de los arzobispos de Toledo²⁴, y se incluye en la escultura gótica castellana sobretodo porque, a partir del siglo XIII, comienza la exaltación del linaje y cada individuo privilegiado trata de permanecer unido a los suyos, incluso después de la muerte, a través de los blasones que lucen sus sepulturas²⁵. Se permitía, así, que aquéllos que no sabían leer las inscripciones supieran a quién pertenecía el monumento que contemplaban²⁶.

20. J. Yarza, “La Capilla Funeraria Hispana en torno a 1400”, en M. Núñez y E. Portela coords., en *La idea y el sentimiento de la Muerte en la Historia y el Arte de la Edad Media*. I, Santiago de Compostela, 1988, pp. 68-69 y J. Arias Nevado, *op. cit.*, p. 55.

21. J. P. Molénat, “La volonté de durer: majorats et chapellenies dans la pratique toledane des XIIIe -XVe siècles”, en *En la España Medieval*, 5 (1986), p. 696.

22. V. Lebric García, “La heráldica arzobispal toledana”, en *Toletvm*, 23 (1989), p. 10.

23. M. Pastoureau, *Una historia simbólica de la Edad Media occidental*, Madrid, 2006, pp. 247-248.

24. V. Lebric García, *op. cit.*, p. 11.

25. M. Cendón Fernández, “El poder episcopal a través de la escultura funeraria en la Castilla de los Trastámara”, en *Quintana*, 5 (2006), p. 177 y J. Yarza, *La nobleza ante el rey*, *op. cit.*, p. 113.

26. F. Menéndez-Pidal de Navascués, *Los emblemas heráldicos. Una interpretación histórica*, Madrid, 1993, p. 49.

El mensaje de las imágenes

Las inscripciones y los escudos heráldicos bastaban para identificar al difunto pero, los más pudientes, quisieron que la estatua yacente colocada sobre su tumba se convirtiese en un retrato que se les pareciese²⁷. En el siglo XIII, estas imágenes se representan con un rostro idealizado y joven, con gesto sereno y, a veces, en actitud sonriente, a la espera de la Salvación: en estos momentos iniciales del gótico, no sólo se busca la belleza individualizada en las estatuas yacentes porque se piensa que, el día de la resurrección, todo los hombres renacerán a la edad perfecta de unos treinta años, que era la edad aproximada con la que contaba Cristo al morir²⁸.

La imagen del yacente aparece, con frecuencia, con los ojos abiertos porque simboliza que el representado está vivo en el más allá; y cuando aparecen con ellos cerrados se hallan sumidos en un profundo sueño dulce: existe la esperanza de que, al despertar, se habrá alcanzado la vida eterna. La apariencia de personajes vivos se subraya porque sostienen en sus manos un libro o una espada y, en otras ocasiones, las unen en posición orante. Además, los pliegues de los vestidos, en la centuria de referencia caen rectos: como si estuvieran de pie y no tumbados. Esta idealización, poco a poco tiende hacia el realismo hasta que, en el siglo XV, se consigue realizar verdaderos retratos gracias, en buena medida, a la utilización de máscaras mortuorias²⁹. Una verosimilitud en los rostros que alcanzará su punto más álgido en el siglo XVI³⁰. Y todo porque “fijar sus rasgos en la piedra significaba protegerlos de los estragos de la muerte, vencer las fuerzas destructoras, perdurar”³¹.

Las estatuas yacentes representan al difunto ataviado con la indumentaria propia de su ocupación en vida porque, lo que en realidad se pretendía, era perennizar la gloria terrenal pero, también, elevar el vestuario a una categoría simbólica, al privilegio de una élite³². Tal es así, que los caballeros se distinguen por su traje militar, con el que proclaman una actitud de orgullo y prestigio que se pone de manifiesto al mostrar sus armas: el *miles Christi*, además, se representa con la

27. G. Duby, *Fundamentos de un nuevo humanismo: 1280-1440*, Barcelona, 1996, p. 125.

28. M. J. Gómez Bárcenas, *Escultura funeraria gótica en Burgos*, Burgos, 1988, p. 27.

29. A. Franco Mata, “La imagen del yacente en la Corona de Castilla (ss. XIII-XIV)”, en *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*, 20 (2002), p. 125.

30. M. J. Gómez Bárcenas, “Pervivencias góticas en los monumentos burgaleses del siglo XVI”, en L. Reinoso Robledo ed., *Arte Gótico Postmedieval*, Segovia, 1987, p. 198.

31. G. Duby, *La época de las catedrales: arte y sociedad*, Madrid, 1995, p. 242.

32. M. Núñez Rodríguez, “El discurso de la Muerte: Muerte épica. Muerte caballeresca”, en *Archivo Español de Arte*, 68 (1985), p. 19. Son muchas las publicaciones referidas a la indumentaria medieval como distintivo social que han visto la luz, como ésta de M. Núñez; del mismo autor, “La Indumentaria como Símbolo en la Iconografía Funeraria”, en M. Núñez y E. Portela coords, *op. cit.*, pp. 9-20; sobre el atuendo como símbolo de humildad y acatamiento a una Orden, M. Echániz Sanz, “Austeridad versus lujo. El vestido y los freiles de la Orden de Santiago durante la Edad Media”, en *Anuario de estudios medievales*, 23 (1993), pp. 357-382; sobre el bonete masculino, C. Bernis, “El tocado masculino en Castilla durante el último cuarto del siglo XV: los bonetes”, en *Archivo español de arte*, 81 (1948), pp. 20-42 y, de la misma autora, “Indumentaria española del siglo XV: la camisa de mujer”, en *Archivo español de arte*, 119 (1957), pp. 187-209.

espada que, dispuesta sobre su pecho, adopta la forma de crucifijo en señal de su religiosidad y su entrega a la fe cristiana³³. El escultor que realiza monumentos funerarios es consciente que debe expresar la muerte-sueño del caballero y su pertenencia socio-profesional. Debe conseguir, por tanto, plasmar el principio de inmortalidad espiritual y lograr, al mismo tiempo, la inmortalidad social del difunto.

La sociedad bajomedieval sabía que los caballeros podían morir de dos formas muy diferentes entre sí: de manera honrada en el campo de batalla, defendiendo la fe, o de modo violento, por una condena pública principalmente³⁴. Don Juan Alfonso de Ajofrín, falleció en la batalla de Aljubarrota y fue sepultado con todos los honores en el convento toledano de Santo Domingo el Antiguo [Fig. 2]; Don Álvaro de Luna, por su parte, fue decapitado públicamente en la plaza de Valladolid y no tuvo un entierro digno, a pesar de que su espléndido sepulcro expresa todo lo contrario. Y es que la hija del Condestable, doña María de Luna, hizo todo lo posible para que su padre tuviera una sepultura digna, acorde a su estatus social, para que se recuperase su buena fama: por este motivo esperó hasta 1489, treinta y seis años después de la muerte de su padre, para contratar su sepulcro a Sebastián de Toledo, una vez que se había olvidado, en cierto modo, el trágico final de don Álvaro de Luna. En el contrato, ordenó que el monumento funerario estuviera decorado con la personificación de las Virtudes y que en los ángulos se colocaran cuatro caballeros santiaguistas de bulto redondo cuya pose manifestara que acaban de depositar el sepulcro en su morada definitiva después de un sepelio acorde a su estatus [Fig. 3].

Los monarcas castellanos, por su parte, quisieron que sus estatuas yacentes mostraran la indumentaria que vistieron el día de su coronación para expresar su rango como se puede apreciar en la imagen de Enrique III, actualmente en la capilla de los Reyes Nuevos de la catedral de Toledo. El manto, era un distintivo de las clases sociales más altas y, en el caso del manto real, era una prenda que, desde antiguo, se consideró como *regalía*, un símbolo del poder del soberano, al igual que la corona³⁵. El poder temporal de los reyes se refuerza con una serie de atributos que indican su influencia en los designios del reino, incluso después de muertos: la corona, el cetro o la espada son los más destacados³⁶.

Las estatuas de las damas siempre cubren la cabeza con una toca, una prenda propia de las monjas que también podían utilizar las mujeres viudas: la efigie de doña Juana Pimentel, esposa de don Álvaro de Luna enterrada en la capilla de Santiago de la catedral y la de doña María de Orozco, esposa de don Lorenzo Suárez de Figueroa, son buenos ejemplos. Las reinas, además,

33. M. Núñez Rodríguez, "El Discurso de la Muerte: Muerte épica, Muerte caballeresca", en *Archivo Español de Arte*, 68 (1985), p. 19.

34. *Ibid.*, p. 18.

35. E. Fernández González, "Las galas del ajuar funerario", en I. G. Bango Torviso dir., *Monjes y Monasterios. El Císter en el medievo en Castilla y León*, catálogo de la exposición, Valladolid, 1998, p. 345.

36. M. Núñez Rodríguez, "La Indumentaria como símbolo en la Iconografía Funeraria", *op. cit.*, p. 18.

lucen una corona sobre la toca: así se aprecia en las estatuas de doña Catalina de Lancáster y doña Juana Manuel, ambas sepultadas en la renombrada capilla de los Reyes Nuevos.

Los eclesiásticos, dependiendo de su cargo, llevan un bonete o una mitra. Esta última es utilizada por los obispos pero, según la costumbre antigua, puede ser utilizada por los cardenales y, con privilegio papal, por abades y otras dignidades eclesiásticas³⁷. Se trata, en definitiva, de un elemento que simboliza el honor, la majestad y la jurisdicción. Junto a estos elementos simbólicos, no podía faltar el báculo y el anillo, un objeto, este último, que estaba en relación con las sumisión y que, cuando era besado por otros miembros de la jerarquía eclesiástica o por los fieles, significaba que éstos reconocían su poder con ese gesto. Estos atributos religiosos, que tenían un gran contenido simbólico y una importancia trascendente el día de la consagración del obispo, se representan de manera fidedigna en las estatuas yacentes porque, en la ceremonia de la toma de posesión de su cargo, la Divinidad ha estado muy presente y se busca su clemencia en el momento de la muerte.

La estatua que representa al difunto, obviamente, necesitaba un apoyo iconográfico que atendiera a sus virtudes y su alcurnia haciéndole merecedor, de este modo, del reconocimiento social perpetuo. Ya se ha mencionado más arriba que la personificación de las Virtudes forma parte de la decoración del sepulcro de Álvaro de Luna: su hija, sabía que eran los mejores elementos parlantes para elogiar las cualidades de su padre y rendirle homenaje. Pero existen otro tipo de recursos que hacen alarde de la posición económica del difunto. En primer lugar, cabe mencionar a los tradicionales perros que, normalmente, aparecen a los pies de las estatuas yacentes y que, como es bien sabido, simbolizan la fidelidad³⁸, al tiempo que aluden a una de las actividades feudales más prestigiosas: la caza. Sin embargo, estos animales son sustituidos, a partir del siglo XV, por pajes y doncellas en los sepulcros de la escuela de Sebastián de Toledo. Estas figuras, simbolizan la fidelidad a su amo y ponen de manifiesto el rango de su señor.

Y, como el sepulcro con estatua yacente no es sino una prolongación pétreo de la ceremonia de las exequias éstas, y cuanto más asistentes participaran en la misma, mayor era la importancia del finado, a veces, se esculpían en la cama sepulcral: en ellas participaban, de manera general en el caso de personajes de alta alcurnia, familiares, plañideros, gritadores, numerosos pobres a los que el difunto había ordenado, mediante testamento, dar de comer y vestir el día del sepelio,

37. M. Cendón Fernández, *op. cit.*, p. 181.

38. La leyenda del can de don Pedro Suárez de Toledo, de la que se hizo eco Amador de los Ríos, expresa muy bien la asociación de este animal con la fidelidad. Según esta leyenda, don Pedro murió en 1385 en la batalla de Troncoso. El perro que le acompañaba, cogió la mano que habían cortado los portugueses a su señor y la llevó hasta el convento toledano de Santa Isabel de los Reyes, donde estaba su hija, doña María "La Pobre", quien comprendió el mensaje e hizo trasladar los restos de su padre para que recibiera honrada sepultura. Y, como reconocimiento a la labor del perro fiel, mandó colocar a los pies de su señor el bulto del can, R. Amador de los Ríos, *Monumentos Arquitectónicos de España: Toledo*, Madrid, 1905, p. 300, nota 1. En la actualidad, este magnífico sepulcro gótico, labrado en el taller de Ferrand González, se halla expuesto en el Museo Marés de Barcelona.

clérigos, representantes de órdenes religiosas y un cortejo civil³⁹. Con todo, el tema de las exequias fúnebres no alcanzó mucho éxito en la escultura funeraria gótica toledana: los mejores ejemplos los encontramos en los sepulcros de Gil Álvarez de Albornoz [Fig. 4] y Álvaro de Luna.

En definitiva, las clases sociales altas pusieron todos los medios a su alcance para perpetuar su poder y, sobretudo su memoria y la de los suyos, incluso después de la muerte. Y la manera más adecuada de conseguirlo fue a través de sus enterramientos. Al mismo tiempo, fueron un buen ejemplo para que sus contemporáneos tuvieran esperanza en la vida eterna: quienes contemplaban los sepulcros góticos toledanos, advertían que la muerte era inevitable pero, al mismo tiempo, recibían un mensaje positivo porque, en estas manifestaciones artísticas, no se incide en aspectos desagradables que tienen que ver con la representación de cadáveres, sino en la idea de la muerte con un sentido redentorista gracias a la representación de escenas como la Coronación de la Virgen o el Juicio Final⁴⁰.

39. A. Franco Mata, "Iconografía funeraria gótica en Castilla y León (siglos XIII-XIV)", en *De Arte: Revista de Historia del Arte*, 2 (2003), pp. 64-65.

40. Un estudio sobre la representación de la Coronación de la Virgen en el gótico español en M. Azcárate de Luxán, "La coronación de la Virgen en la escultura de los tímpanos españoles", en *Anales de Historia del Arte*, 4 (1993-1994), pp. 353-363. El tema iconográfico elegido para decorar el tímpano que conforma el gablete del arcosolio del arzobispo Juan Martínez de Contreras es la Coronación de la Virgen, un tema que cierra el ciclo de su muerte y glorificación que determina su entrada en el Cielo y, por consiguiente, el triunfo sobre la muerte. Durante toda la Baja Edad Media, la Virgen desempeña una función redentorista, junto a su Hijo; de ahí que esta escena se asocie, a menudo, a las representaciones del Juicio Final que es el que aparece representado en el monumento funerario de Íñigo Carrillo de Mendoza, virrey de Cerdeña: en el centro aparece Cristo Varón de Dolores, con las manos levantadas y el torso desnudo para dejar al descubierto sus llagas, en señal del martirio que ha sufrido para salvar a los cristianos de la muerte eterna. A su lado, la Virgen y San Juan, flanqueados de ángeles que portan los instrumentos de la Pasión, actúan como intermediarios entre la Divinidad y el difunto. Esta composición repite el mismo esquema que la Puerta del Juicio Final, también llamada Puerta de los Escribanos, situada en la fachada occidental de la catedral: la diferencia es que, en la representación del sepulcro, sólo tienen cabida los bienaventurados y se ha omitido la escena de los condenados en el infierno. Ambos enterramientos se pueden contemplar en la capilla de San Ildefonso, en la catedral de Toledo.



Fig. 1, Lápidas del coro del monasterio de Santo Domingo el Real, Toledo, siglos XV y XVI



Fig. 2, Sepulcro de don Juan Alfonso de Ajofrín, Ferrand González, mármol.
Coro del convento de Santo Domingo el Antiguo, Toledo, siglo XIV



Fig. 3, Sepulcro de don Álvaro de Luna, detalle, Sebastián de Toledo, alabastro, capilla de Santiago. Catedral, Toledo, 1489



Fig. 4, Sepulcro de don Gil Álvarez de Albornoz. Estatua yacente atribuida a Ferrand González, alabastro, capilla de San Idefonso. Catedral, Toledo, siglo XIV

Arte latinoamericano e identidad: Balance de un debate crítico

JOSÉ LUIS DE LA NUEZ SANTANA
Universidad Carlos III de Madrid

Resumen: Este artículo se plantea como una visión de síntesis de aportaciones significativas de la crítica latinoamericana reciente sobre el tema de la identidad a partir de varios ejes temáticos. El primero de ellos, gira en torno a la dicotomía modernidad/ postmodernidad y el segundo se centra en la globalización como asunto de referencia. También interesa la imagen que se ha dado a conocer del arte latinoamericano en los circuitos internacionales, prestando atención a los estereotipos que sobre él se han creado y las distintas alternativas propuestas.

Palabras claves: Identidad, modernidad, postmodernidad, globalización, hibridación, desterritorialización, multiculturalismo, arte popular

Summary: *This article is conceived as an overview of significant contributions of recent Latin American criticism on the issue of identity from various viewpoints. Firstly, it centres on the modernity/postmodernity dichotomy and then it focuses on globalization. It also concerns itself with the way Latin American art has been portrayed in the international circuits, dealing with the stereotypes that have been created about it and the various alternatives proposal.*

Keywords: *Identity, modernity, postmodernity, globalization, hybridization, deterritorialization, multiculturalism, popular art.*

El tema de la identidad ha protagonizado el debate de la crítica artística latinoamericana en innumerables ocasiones a lo largo del siglo XX, si bien este debate presenta rasgos bien distintos según consideremos la época moderna o bien la que se abre con la irrupción de la postmodernidad y la expansión de la globalización. En cualquier caso, se trata de un asunto que, considerando todas las revisiones profundas que se quieran y los nuevos enfoques interpretativos a que se ha visto sometido, ha seguido estando muy presente en la agenda de los teóricos del arte y la crítica latinoamericana de las últimas décadas, como así lo demuestran la celebración de distintos seminarios o simposios y varios proyectos editoriales dados a conocer durante este periodo¹. Nos interesa a nosotros presentar en el texto que sigue una muestra significativa de las

1. Valgan como ejemplos importantes los compendios de textos editados por Gerardo Mosquera (*Beyond the Fantastic*, 1995, y *Adiós identidad: Arte y cultura desde América Latina*, 2001). También merece destacarse *Arte-latina*, programa avanzado de cultura contemporánea celebrado por el Museo de Arte Moderno y la Universidad Federal de Río de Janeiro (2000), congreso en el que se debatieron distintos aspectos relacionados con el tema de la identidad.

aportaciones de la crítica en torno a este asunto, siguiendo para ello el trabajo de autores tan destacados como Ticio Escobar, Nelly Richard, Gerardo Mosquera, Mari Carmen Ramírez y Néstor García Canclini. Sin pretender ser exhaustivo –algo imposible en un texto de estas características–, guiaremos nuestro análisis a través de varios núcleos temáticos fundamentales con el fin de subrayar cuáles son las principales líneas de argumentación en relación a la cuestión de la identidad. El primero de ellos se refiere a la dicotomía modernidad/postmodernidad. Las grandes diferencias existentes entre los planteamientos de cada una de estas manifestaciones de la crítica afectan directamente a la definición de la identidad, que se convierte en un concepto clave para entender la complejidad de la controversia suscitada. En un segundo momento tomaremos como referencia el contexto de la globalización, que ha propiciado también un interesante debate sobre lo identitario, sobre todo en lo que concierne al fenómeno de la hibridación cultural. Algunos de los críticos señalados se han interesado asimismo por la imagen del arte latinoamericano en la escena internacional, en algunos casos con la intención de desvelar la naturaleza de los estereotipos con los que se identifica lo latinoamericano, y en otros tratando de reconocer su inserción idónea en los circuitos artísticos globalizados.

Modernidad/postmodernidad

Una parte significativa del debate a propósito del tema de la identidad en el arte latinoamericano que recoge la crítica de estos años se interpreta a partir de la dialéctica creada entre modernidad y postmodernidad, entendiendo ésta como superación de la primera por implosión de sus categorías modélicas de referencia en el mundo contemporáneo. La crisis de la modernidad crea no solamente nuevas expectativas para el arte latinoamericano desde la visión postmoderna; también una reflexión de calado sobre el significado histórico que la modernidad ha tenido en el continente. En cualquier caso, los análisis que podemos estudiar al respecto pasan por la reconsideración de las asimetrías entre centro y periferia y su supuesta superación, certeza ésta sobre la que se ciernen fundadas dudas.

Plantea Nelly Richard cómo el discurso moderno, creado a partir de unas condiciones económicas y sociales ligadas al desarrollo del capitalismo industrial y multinacional y basado en una exacerbación de lo nuevo, respondía a una elaboración histórica de una racionalidad y coherencia temporal muy distinta de la vivida en América Latina. Aquí la modernidad europea no puede sentirse más que como algo artificial, pues se imponen las “estratificaciones irregulares y discontinuas de una historia cruzada de múltiples pasados sedimentados en memorias fragmentarias y mestizas”²; en suma, la modernidad se vivió siempre aquí como algo “*disociativo* por quienes aspirarían a la coherencia de un sistema identificador de lo «propio»”³. Por eso la autora chilena reconoce que, en su lado más crítico, la desconfianza hacia la modernidad y su difícil implantación en América Latina se ha visto acompañada de diversas afirmaciones identitarias esencialistas

2. Nelly Richard, “Modernidad, postmodernidad y periferia”, en *La estratificación de los márgenes*, Santiago de Chile, Francisco Zegers Editor, 1989, p. 40.

3. *Ibidem*, p. 41.

que le achacan el haber impedido su manifestación plena. Caben aquí los discursos indigenistas, los valedores de la tradición o los de la pureza de lo popular. Se trata de la reivindicación de una autenticidad cultural que remite a unos orígenes primigenios y que se ha visto desvirtuada por la implantación de lo moderno como elemento extraño a esta realidad. En todo caso, más allá del mayor o menor interés por la renovación que estos discursos muestran, todos responden a un “esquema dualista que contrapone categorías-esencias derivadas de la oposición entre lo propio (internalidad) y lo ajeno (externalidad), tales como lo local (lo auténtico) y lo internacional (lo falso), el pasado (raíz vernacular) y el presente (disolución de los nexos de pertenencia comunitaria), la cultura popular (arraigo nacional) y la cultura de masas (dispersión comunicativa), etc.”⁴

No cabe, sin embargo, sobrevalorar estas posturas en el marco general de la cultura artística latinoamericana de las últimas décadas, por más que algunos críticos o teóricos del arte, como Juan Acha o Mirko Lauer, sigan apostando por la definición de una especificidad latinoamericana en el ámbito artístico, con especial atención hacia lo popular⁵. En realidad, el principal debate en el que se ve implicada la crítica artística ahora es el que se asocia con el pensamiento postmoderno, que rompe con las visiones totalizadoras y universales de la realidad artística que había impuesto la modernidad hegemónica y exalta el valor de la diferencia. Por eso podrá decir Richard que el “desmontar el canon para exhibir la violencia representacional de la cual lo Universal impone su jerarquía a costa del silenciamiento y tachaduras de la diferencia; potenciar las *luchas interpretativas* que se desatan en los márgenes de la representación oficial para cuestionar el monopolio de una categoría superior”⁶ han estado entre los objetivos de la crítica postmoderna.

Desde los nuevos posicionamientos de esta crítica se ha procedido a una revisión histórica de las aportaciones de la modernidad latinoamericana, desvelándose ahora en qué medida las incorrecciones y las heterodoxias de sus resultados, provocadas por una asimilación impura de los modelos centrales, han adelantado en gran parte la sensibilidad postmoderna. El crítico Gerardo Mosquera ha señalado cómo en realidad esta resignificación de los lenguajes de la vanguardia emitidos desde los centros hegemónicos es un fenómeno propio de los territorios periféricos y tiene en América Latina el ejemplo por antonomasia, “debido a su problemática relación de identidad-diferencia con Occidente y sus centros, en virtud de la especificidad de su historia colonial. La «antropofagia» cultural consciente y selectiva proclamada por los modernistas brasileños en los años veinte ha sido una constante de los modernismos latinoamericanos, curiosamente pre-postmoderna”⁷. Se procede, por tanto a una relectura de este pasado moderno, insistiendo no

4. *Ibídem*, p. 43.

5. Valgan como ejemplos indicativos de esta orientación el texto de Juan Acha publicado en *Hacia una teoría americana del arte* (Buenos Aires, 1991) y los de Mirko Lauer aparecidos en la edición citada de Gerardo Mosquera, *Beyond the Fantastic* (Londres, 1995)

6. Nelly Richard, “El régimen crítico-estético del arte en el contexto de la diversidad cultural y sus políticas de identidad”, en Simón Marchán (comp.), *Real/Virtual en la estética y la teoría de las artes*, Barcelona, Paidós, 2005, p. 117.

7. Gerardo Mosquera, “Robando del pastel global. Globalización, diferencia y apropiación cultural”, en José Jiménez y Fernando Castro, *Horizontes del arte latinoamericano*, Madrid, Tecno, 1999, p. 64.

tanto en la vinculación con los lenguajes establecidos desde la vanguardia hegemónica (algo que no se niega) como en aquella otra parte hasta ahora despreciada que tiene que ver con la presencia de lo singular o lo propio que condiciona y altera la pureza de los estilos originales. El mismo Mosquera nos ilustra sobre estas reconsideraciones de la crítica en su estudio sobre el artista cubano Wifredo Lam. Su aportación ha sido siempre interpretada por la historia del arte canónica a través de su participación en el movimiento surrealista, o valorando sus relaciones con Picasso, mientras quedan en un segundo plano todos aquellos aspectos que responden a su particular visión de la vanguardia desde claves identitarias que remiten a sus orígenes afroamericanos. La propuesta de Mosquera revierte los análisis tradicionales sobre la obra de este artista, planteando un enfoque en el que se privilegia su ligazón a la cultura caribeña como elemento determinante en la conformación de su producción más característica. La pintura de Lam, señala el crítico cubano, “construye identidad asumiendo lo diverso desde lo no occidental, una respuesta fecunda a los problemas crónicos del Yo en América Latina, tan a menudo extraviada entre el mimetismo euronorteamericano, el repudio a Occidente, la utopía de la «raza cósmica» o el nihilismo de sentirse en medio de un caos”⁸.

En la medida en que el nuevo pensamiento crítico postmoderno exalta la alteridad y la hibridez cultural y pone en entredicho los discursos uniformadores y universalistas con los que se había revestido de autoridad el eurocentrismo, cabe pensar en una nueva situación favorable para la cultura latinoamericana, que se vería ahora liberada de la servidumbre impuestas por las tradicionales relaciones de dependencia y las asimetrías entre centro-periferia tan propias de la modernidad. Sin embargo, resulta discutible deducir de la crisis de la modernidad un debilitamiento de los poderes de decisión e influencia de los centros hegemónicos, que a través de su aparato institucional (universidades, museos, editoriales) siguen autorizando una interpretación de la realidad artística, por muy plural y heterogénea que sea ésta. Ya advertía a este respecto Nelly Richard cómo esta exaltación de lo descentrado en la cultura postmoderna “llega a ser algo más que un mero subterfugio retórico en circunstancias en que el Centro -aunque se valga de la figura del estallido para metaforizar su más reciente descomposición- sigue funcionando como base de operaciones y puesto de control del discurso internacional”⁹. Y es que a pesar de que se puede constatar “una desterritorialización de los signos del poder, esto no significa que estos signos dejaron de operar como marcadores de dominación”¹⁰. Desde estos supuestos debe entenderse la perpetuación de muchos de los estereotipos con los que se reconoce lo latinoamericano en la escena internacional, como veremos posteriormente.

8. Gerardo Mosquera, “La apropiación afroamericana del modernismo: Wifredo Lam”, en AA.VV., *Arte, Historia e Identidad en América Latina*, XVII Coloquio Internacional de Historia del Arte, México, Universidad Nacional Autónoma, 1994, p. 537.

9. Nelly Richard, “Latinoamérica y la postmodernidad: la crisis de los originales y la revancha de la copia”, en AA.VV., *La estratificación...*, op. cit., p. 58.

10. Nelly Richard, “La puesta en escena internacional del arte latinoamericano: montaje, representación”, en *Arte, Historia e Identidad...*, op. cit., p. 1015.

Ticio Escobar aborda el tema de las relaciones entre centro y periferia desde un planteamiento en el que empieza por reconocer, como ya indicaba Richard, que las asimetrías entre los poderes centrales de decisión y la periferia no se han diluido. Pese a ello, las profundas transformaciones sociales de las últimas décadas, marcadas por los fenómenos migratorios y la consiguiente inserción de poblaciones procedentes del Tercer Mundo en las áreas desarrolladas, sitúan estas relaciones polarizadas en un marco nuevo, multicultural y transterritorial, lo que obliga a su reevaluación. Defiende el crítico paraguayo la demarcación de determinadas estrategias de respuestas a los poderes hegemónicos desde el lado de la cultura latinoamericana que vayan más allá de las oposiciones abstractas y se basen, por el contrario, en la oportunidad de circunstancias históricas concretas. Por tanto, “no se trata, pues, de impugnar lo que viene del Norte porque viene de allí, sino porque conviene o no a un proyecto propio. Sobre este supuesto, la negociación se vuelve instrumento cotidiano de las identidades en la difícil arena global: permite (exige) crear sistemas de alianzas provisionales, apropiarse de imágenes o discursos ajenos, desconocerlos, tergiversar su sentido o reinscribirlo en otro lugar, renovar las tácticas de la presión y los argumentos de la protesta, replegarse para buscar un flanco mejor de acometida”¹¹.

Las identidades en el contexto de la globalización

No es difícil encontrar en las argumentaciones de la teoría cultural latinoamericana reciente continuas alusiones al fenómeno de la globalización, que por su dimensión económica, política y social se manifiesta como el gran espacio marco de la historia actual planetaria. Se trata, pues, de una referencia ineludible que afecta de lleno, como es lógico pensar, a la cuestión de la identidad. En todo caso, el concepto se presta a una diversidad interpretativa, que va desde la consideración de sus límites temporales, pasando por la valoración de sus consecuencias para la cultura, hasta las conclusiones más o menos predictivas que señalan la conformación de una sociedad nueva. Para Néstor García Canclini, la globalización sólo puede entenderse en un espacio internacional en el que se impone un desarrollo frenético de las comunicaciones y la información, a la vez que se consolida un mercado mundial desterritorializado de bienes y los mensajes. Según el antropólogo argentino, las valoraciones que sobre la globalización se han hecho apuntan en dos direcciones bien distintas, pues si en un caso podemos encontrarnos con los que “identifican la globalización con el neoliberalismo (un solo modelo económico y político para países desarrollados y subdesarrollados, si no quieren quedar fuera de la economía mundial)”, en otro estaría “la de quienes se despreocupan de que no constituya una paradigma de acuerdo con el principio postmoderno que acepta la reducción del saber a la coexistencia de narrativas múltiples”¹².

No son pocos los críticos que se hacen eco de una visión de la globalización como fenómeno uniformador que amenaza con la preservación de las identidades diversas. “En la fase actual de la globalización –escribe Gerardo Mosquera– lo que se teme es una radicalización planetaria hacia

11. Ticio Escobar, *El arte fuera de sí*, Asunción, Fondec, 2004, p. 76.

12. Néstor García Canclini, *La globalización imaginada*, Buenos Aires, Paidós, 1999, p. 48.

una suerte de cultura internacional homogeneizada desde los Estados Unidos. Esa tendencia acabaría eliminando las tradiciones locales como reservorios de identidad”¹³. Por su parte, Mari Carmen Ramírez, basándose en los estudios de la socióloga Saskia Sassen, alerta sobre el control casi monopolístico que ejerce los Estados Unidos sobre el mercado de las industrias culturales, que condicionan el gusto del consumo cultural a nivel planetario. Este fenómeno iría en contra de una “deseable multiplicidad de alternativas tal y como se produjeron hasta el momento en que la globalización irrumpe”¹⁴. Sin embargo el desarrollo de este asunto por los mismos críticos dista mucho de ser coincidente y revela hasta qué punto la globalización ha suscitado valoraciones dispares cuando atiende sobre todo a la incidencia que ésta tiene sobre la cultura. Por un lado, Gerardo Mosquera, aun reconociendo los peligros de esa tendencia uniformadora que conlleva la globalización, apunta una interpretación en su análisis que revela la complejidad de una realidad que dista mucho de ver en aquella el resultado de una dominación cultural sin fisuras. Entiende Mosquera que la cultura en la era de la globalización se manifiesta como un campo lleno de tensiones de poder entre “la metacultura occidental extendida y la pluralidad cultural del mundo”¹⁵; de modo que, lejos de la temida uniformización que algunos proclaman, a lo que asistimos es a un proceso en el que se manifiestan “la asimilación, el tokenismo, la rearticulación de la hegemonía, la afirmación de las diferencias, la crítica al poder y las apropiaciones y resemantizaciones hacia todos los lados entre otras tensiones”¹⁶. No cabe, con todo, confundir este proceso dinámico y enormemente variado con una recuperación o actualización de identidades ya conocidas, pues todo está ahora señalado por los fenómenos de hibridación y resignificación. Distingue el crítico cubano hasta tres formas distintas de ruptura con la tendencia a la homogeneización con la que se quiere identificar la globalización. La primera de ellas se refiere a la manera heterodoxa con la que se interpreta la metacultura occidental desde posiciones subalternas, mientras que la segunda se caracteriza por la “apropiación, transformación y resemantización de la cultura globalizada desde los centros”¹⁷. Mosquera entiende que el territorio por excelencia donde se presentan estos fenómenos es América Latina, que cuenta con los precedentes a este respecto que remiten a los inicios de la época colonial. Una última forma de esta pluralidad de situaciones interculturales que se dan en la globalización es la que está caracterizada por la expansión internacional de lo local desde la periferia, algo que se explica por el progreso de las comunicaciones, los intercambios económicos y los procesos migratorios. Una gran diversidad de productos culturales (desde las artesanías hasta las telenovelas) así lo atestiguaría.

13. Gerardo Mosquera, “Islas infinitas: sobre arte, globalización y cultura”, en Francisco Jarauta (ed.), *Mundialización y periferia*, Arteleku Cuadernos 14, Diputación Foral de Guipúzcoa, 1998, p. 124.

14. Mari Carmen Ramírez, “Identidad o legitimación. Apuntes sobre globalización y arte en América Latina”, en AA. VV. *Artelatina*, Programa avanzado de cultura contemporánea de la Universidad Federal de Río de Janeiro, Museo de Arte Moderno, Academia Latinidade, noviembre de 2000 (<http://www.pacc.ufrj.br/artelatina>).

15. Gerardo Mosquera, “Islas infinitas...”, op cit., p. 133.

16. *Ibidem*.

17. *Ibidem*, p. 135.

Por su parte, el estudio de Mari Carmen Ramírez sobre los efectos de la globalización en el arte le lleva a centrarse en la cuestión de la legitimación de las identidades, lo que considera más importante que abordar una supuesta crisis de éstas. Para la crítica puertorriqueña existe una visión optimista del mundo global según el cual el imponente desarrollo tecnológico habría permitido la creación de un espacio horizontal en el que sería factible una relación multicultural, de modo que “la identidad no se afirma ni se impone, sino más bien se negocia”¹⁸. La realidad, advierte Ramírez, es bien distinta, pues siguen siendo determinantes la acumulación y la hegemonía como factores definitivos de la legitimación del arte. Siguiendo a la ya citada Sassen, subraya cómo asistimos ahora a un debilitamiento de las funciones atribuidas hasta ahora al Estado Nacional y a la irrupción de una red de ciudades globales (Tokio, Nueva York, Londres, etc.), que son las que articulan los nuevos centros de poder. “Estas ciudades ilustradas –explica Ramírez- ya no operan como centros de la cultura o la política de sus países respectivos. Integran, en cambio, un complejo sistema o red de negociación del capital global”¹⁹. Le interesa a esta autora destacar también cómo este fenómeno se ha ido generando al mismo tiempo que se iba fortaleciendo el liberalismo económico como motor de la globalización. En este marco se produce la integración del arte latinoamericano en la escena internacional. Se trata, en todo caso, de una integración limitada, pues afecta a un porcentaje pequeño de los artistas latinoamericanos en activo. Es más, “para la mayor parte de los creadores que continúan operando dentro del contexto y las tradiciones locales, el problema de la legitimación, aunque concreto y fundamental, sigue siendo una abstracción inalcanzable”²⁰.

En cualquier caso, no parece que del razonamiento de Ramírez se pueda deducir una interpretación de la globalización como un fenómeno homogeneizador que acabará por disolver las diferencias identitarias. Una conclusión como ésta parecería demasiado aventurada y carece de fundamentos suficientes para ser sostenida con seriedad. Bien señala García Canclini que los flujos migratorios tienen un límite y “ni siquiera dentro de la economía puede generalizarse la idea de que la globalización sustituya a las naciones y vivamos en un mundo sin frontera”²¹. En realidad, como apuntaba Mosquera, son los estudios que atienden a los entrecruzamientos culturales los que adquieren ahora en la teoría artística especial relevancia, poniendo en cuestión las propuestas que insisten en la pervivencia de las formas identitarias puras.

● Hibridación

Desde luego, si hay un concepto clave en la teoría de la cultura que toma como marco de análisis el contexto de la globalización, éste es el de «hibridación». García Canclini identifica la hibridación con “procesos socioculturales en los que estructuras o prácticas discretas, que exis-

18. Mari Carmen Ramírez, op. cit.

19. Ibídem.

20. Ibídem.

21. Néstor García Canclini, *La globalización imaginada*, op. cit., p.53.

tían en forma separada, se combinan para generar nuevas estructuras”²². Como ya adelantamos, el fenómeno de la hibridación cultural es consustancial a la historia de América Latina desde el momento en que se inició la colonización europea, pero es ahora, con la exacerbación de las comunicaciones y las migraciones, cuando adquiere una importancia nunca antes vista en el espacio global. Apunta García Canclini que el concepto de hibridación viene a incluir otros usados por la antropología y la historia, como son el de mestizaje, sincretismo y creolización, lo que se explica porque “parece más dúctil para nombrar esas mezclas en las que no sólo se combinan elementos étnicos o religiosos, sino que se insertan con productos de las tecnologías avanzadas y procesos sociales modernos y posmodernos”²³.

Qué duda cabe que la idea de hibridación se opone frontalmente a la de identidad cuando ésta se entiende como esencia que define la autenticidad cultural de un territorio; incluso “pone en evidencia el riesgo de delimitar identidades locales autocontenidas o que intenten afirmarse como radicalmente opuestas a la sociedad nacional o la globalización”²⁴. Por lo que respecta al mundo latinoamericano, el fenómeno de la hibridación se ve contestado desde dos posiciones bien diferentes, según el autor argentino. Por un lado, la de quienes exaltan la pervivencia de las tradiciones y apuestan por una idea de patrimonio puramente conservacionista, convencidos de que los elementos distintivos nacionales han sido depurados por la historia y deben ser preservados. El colmo de esta postura que mira al pasado –continúa este autor– sería la de aquellos que defendieron durante la celebración del Quinto Centenario la recuperación de las formas de vida indígenas anteriores al descubrimiento. Sin llegar a esos extremos, en general todas las repúblicas latinoamericanas han afirmado su nacionalismo de origen decimonónico en un conjunto de señas identitarias idealizadas, cuya conservación ha sido uno de los grandes acicates para el desarrollo del coleccionismo folclórico. Por otro lado estarían los que se vuelcan de manera incondicional en un afán modernizador y ven en la continuidad de actividades como la artesanía una rémora de un pasado preindustrial que debe ser dejado atrás cuanto antes mediante el progreso industrial y tecnológico. Estos dos posicionamientos, bien diferentes entre sí, son una muestra de la forma equivocada con la que se afronta muchas veces la cuestión cultural latinoamericana, pues ambas han llevado, según García Canclini, a rotundos fracasos: “Tales fracasos se deben a que esa disyuntiva no toma en cuenta la heterogeneidad multitemporal constitutiva de las sociedades latinoamericanas ni la consiguiente hibridación social y cultural”²⁵. La hibridación, sin embargo, no puede absolutizarse. Estos procesos tienen un límite, de modo que “una teoría no

22. Néstor García Canclini, *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, Buenos Aire, Paidós, 2001, 2ª ed., p. 14.

23. Néstor García Canclini, “Noticias recientes sobre la hibridación”, en AA.VV., *ArteLatina..*, op cit.

24. Néstor García Canclini, *Culturas híbridas...*, op. cit., p. 17.

25. Néstor García Canclini, “La historia del arte latinoamericano hacia un debate no evolucionista”, en AA. VV., *Quinta Bienal de la Habana*, 1994, p. 40.

ingenua de la hibridación es inseparable de una conciencia crítica de sus límites, de lo que no se deja o no quiere o no puede ser hibridado”²⁶.

Ticio Escobar también ha mostrado sus objeciones frente a determinadas formas de entender la hibridación y la fragmentación. Por lo que se refiere a la primera, lamenta este crítico cómo se ha fomentado, sobre todo desde los Estados Unidos, una exaltación de sus posibilidades que resulta realmente equívoca, pues “abolidos todos los lindes interculturales, entremezclados todos los símbolo, el panorama global es concebido como un enorme revoltijo, una nueva totalidad en cuyo enmarañado interior resulta imposible identificar señas de identidad alguna”²⁷. Por otra parte, la “absolutización del fragmento” se entiende en un contexto en que se prodigan los particularismos de género, etnia, opción sexual, etc., y queda arrumbada la idea ilustrada de la emancipación universal. “Por eso, encerradas en sí, las posiciones que exaltan la fragmentación y la consideran una categoría autosuficiente, terminan promoviendo la desarticulación de las demandas particulares y estorbando la posibilidad de que compartan ellas un horizonte común de sentido”²⁸.

En sintonía con los procesos de hibridación debemos entender las transformaciones de la cultura popular, tema éste que ha promovido una interesante producción teórica, como lo demuestran las aportaciones de Ticio Escobar y García Canclini, entre otros. Aunque podemos encontrar razonamientos que sostienen la necesidad de preservar el patrimonio popular en la órbita de una pureza de rasgos específicos que destacan su autonomía frente a las formas del arte culto²⁹, lo que prevalece en los estudios del arte popular es un reconocimiento de la influencia poderosa de los medios de comunicación. “Es indudable –escribe Ticio Escobar– que las industrias culturales han devenido un factor fundamental en la transformación de los imaginarios y las representaciones sociales, y aun en la constitución de nuevas identidades culturales. Este hecho determina que una parte importante de lo cultural popular se encuentre hoy configurada por pautas y discursos provenientes de la cultura industrializada”³⁰. Para García Canclini, lo que se impone en las últimas décadas es una evolución del arte culto y el popular en una dirección que supone la desaparición de las fronteras nítidas entre ambos, lo cual no condiciona su pervivencia. En gran medida, tanto lo culto como lo popular se manifiesta a través de una cultura visual generalizada en la que “la tendencia a la uniformidad coexiste con las diversas identidades en que se reconocen los sujetos sociales, se apropian de lenguajes heteróclitos, siguen manifestando sus códigos de representación y sus estilos narrativos”³¹. Incluso, si valoramos el arte popular desde su concepción más tradicional

26. Néstor García Canclini, “Noticias recientes de la hibridación”, en AA.VV., op. cit.

27. Ticio Escobar, “Acerca de la modernidad...”, art. cit., p. 119.

28. *Ibidem*.

29. Vid. los textos del argentino Adolfo Colombres en *Sobre la cultura y el arte popular* (Buenos Aires, 2007).

30. Ticio Escobar, *El mito del arte y el mito del pueblo*, Santiago de Chile, Ediciones metales pesados, 2008, 2ª ed., p. 12

31. Néstor García Canclini, *El debate postmoderno en Iberoamérica*, Quito, Fondo Editorial C.C.E, 2000, p. 20.

y consideramos la contribución básicamente artesanal, tampoco tiene mucho sentido pensar en un declive de esta producción que apunte a su desaparición, como temían algunos defensores del folclore en la década de los setenta. En realidad, la expansión del mercado no solamente no ha hecho desaparecer todo este tipo de producciones, como se creía, sino que, al contrario, se constata una expansión. Por eso, “más allá de las variadas motivaciones de cada sector –afirmar su identidad, marcar una definición política nacional-popular o la distinción de un gusto refinado con arraigo tradicional- lo cierto es que esta ampliación del mercado contribuye a extender el folclore”³².

En la órbita de la hibridación cultural encontramos dos fenómenos que han estado presentes también en los debates de la crítica artística: la desterritorialización y el multiculturalismo. El primero se explica sobre todo por el auge de las migraciones y la porosidad creciente de las fronteras. La desterritorialización supone un escenario cultural cambiante, donde resulta imposible establecer formas identitarias ligadas a espacios cerrados. La diferencia –escribe Ticio Escobar- es formulada “a partir de posiciones transitorias y sobre suelo inestable. Impulsada por la reorganización transnacional de los mapas, la desterritorialización implica el desmontaje de las grandes oposiciones (y las grandes síntesis) así como la emergencia de entremezclados conflictos multifocales”³³. Seguramente, uno de los ejemplos más interesantes de cultura desterritorializada es el que se manifiesta en la frontera entre México y los Estados Unidos. Como reconoce García Canclini³⁴, los desplazamientos interculturales que se producen en este territorio desvelan una situación dolorosa de desempleo y desarraigo, pero también una actividad cultural muy viva. Sin embargo, no parece fácil evaluar los resultados de estas interacciones culturales. De hecho, encontramos muy optimista la visión del antropólogo argentino cuando escribe, en 1993, sobre las posibilidades de algunos artistas latinos en el marco cultural norteamericano. Su “calidad y aptitud para hacer interactuar la cultura con la simbólica moderna y postmoderna -afirma- los incorpora al *mainstream* norteamericano”³⁵. En realidad, la historia del arte norteamericano contemporáneo, pese al auge creciente de la cultura latina, se sigue mostrando muy reticente a incorporar al muestrario de sus aportaciones la de estos creadores. Incluso, en el caso de una cultura tan asentada como la chicana, que ha obtenido un reconocimiento indudable y ha conseguido afirmarse a partir de sus especificidades, cualquier análisis historiográfico sobre su repercusión como fenómeno cultural y artístico en el medio estadounidense nos desvelaría un grado muy alto de autosuficiencia a la par que una limitada capacidad para integrarse en la *mainstream*.

Por otro lado, la valoración de la desterritorialización como fenómeno a estudiar en relación con la expansión de la globalización no puede significar la clausura de muchos temas relaciona-

32. *Ibíd.*, p. 18.

33. Ticio Escobar, “Acerca de la modernidad y del arte: cuestiones finiseculares”, *Casa de las Américas*, n° 214, La Habana, enero-marzo de 1999, p. 114.

34. Véase el estudio que le dedica a este tema en *Culturas Híbridas* (op. cit., pp. 281-297).

35. Néstor García Canclini, “Escenas sin territorio. Estética de las migraciones e identidades en transición”, en AA.VV., *Art from Latin America. La cita transcultural*, Sidney, Museum of Contemporary Art, 1993, pp. 31-32.

dos con el territorio. “Hay cuestiones –escribe Ticio Escobar- cuyo tratamiento exige la consideración de las figuras del suelo y las fronteras”³⁶, como sucede con la demanda de los pueblos indígenas o la ejecución de determinadas políticas culturales. El propio García Canclini llega a reconocer que “necesitamos definir identidades, ver quiénes somos, necesitamos arraigo en territorios por más desterritorializada que esté la sociedad contemporánea”³⁷.

También el multiculturalismo ha provocado en las últimas décadas interesantes aportaciones en torno a su significado y las perspectivas que ofrece como fenómeno social y cultural complejo. García Canclini –de todos los autores seleccionados el más preocupado por el tema- enfoca todo lo concerniente a lo multicultural sin olvidar la perspectiva histórica, sobre todo cuando se habla de América Latina, donde la convivencia de etnias es un hecho secular que tiene su arranque con la llegada de los europeos y el inicio de la colonización. Distingue este autor dos formas distintas de explicar la multiculturalidad en el tiempo presente. La primera de ellas, la más comúnmente aceptada, es la que se refiere a la convivencia de grupos étnicos diversos en un mismo espacio, algo que es propio de países con importante población indígena. Otro enfoque del multiculturalismo “tiene que ver con el acceso segmentado y desigual a los bienes y mensajes de la modernidad que están en principio ofrecidos a todas las sociedades del mundo”³⁸. Entendido así, el multiculturalismo muestra grandes diferencias entre los países centrales y periféricos; incluso en el seno de los países periféricos las desigualdades se manifiestan entre distintos sectores sociales, no solamente por razones económicas, sino también por cuestiones de género y generacionales. Esto es, “la crisis de las identidades locales y nacionales, no su desaparición, sino la crisis en el sentido de la disminución de su peso y la recomposición de sus repertorios, se manifiestan con mayor claridad en los sectores más jóvenes”³⁹.

Si atendemos al multiculturalismo entendido como forma de coexistencia entre grupos étnicos distintos, el mismo autor distingue entre varias referencias posibles que pueden ser tenidas en cuenta. La más conocida y estudiada⁴⁰ de todas, sin duda, es la norteamericana, donde “las identidades tienden a esencializarse y la heterogeneidad multicultural es concebida como separatismo y dispersión entre grupos étnicos para los cuales la pertenencia comunitaria se ha vuelto la principal garantía de los derechos individuales”⁴¹. Frente a este modelo, en América Latina la historia ha sido determinante para entender las actuales relaciones sociales tan heterogéneas. Y es que, pese al exterminio indígena y el trato discriminatorio hacia poblaciones como los negros, esto “coexistió con políticas de mestizajes desde el siglo XIX y con un reconocimiento (des-

36. Ticio Escobar, *El arte fuera de sí*, op. cit., p. 69.

37. Néstor García Canclini, *La globalización imaginada*, op. cit., p. 81.

38. Néstor García Canclini, *Cultura y comunicación: entre lo global y lo local*, op. cit., p. 78.

39. *Ibidem*.

40. El propio García Canclini cita a varios autores de referencia, como Peter McLaren, Nancy Fraser, Paul Ricoeur y Mongin. Cfr. *La globalización imaginada*, op. cit., pp. 110-12,

41. *Ibidem*, p. 110.

igual) de su ciudadanía, que llegó a la exaltación simbólica de su patrimonio en el indigenismo mexicano⁴². La diferencia principal entre las sociedades latinoamericanas y la norteamericana radica en el rechazo del mestizaje en esta última y su valoración en las primeras como factor positivo de modernización, más allá de “políticas y actitudes cotidianas discriminatorias”⁴³. La visión de García Canclini, en todo caso, se vuelve crítica cuando apunta al modelo norteamericano de multiculturalidad, pues “entendido como programa que prescribe cuotas de representatividad en museos, universidades y parlamentos, como exaltación indiferenciada de los aciertos y penurias de los que comparten la misma etnia o el mismo género, arrincona en lo local sin problematizar su inserción en unidades sociales complejas de gran escala”⁴⁴. Por eso su propuesta apunta hacia una superación del multiculturalismo por la interculturalidad. Desde su punto de vista, las transformaciones sociales últimas, motivadas sobre todo por la fuerza creciente de las mezclas interculturales, hacen difícil mantener un sistema multicultural estable que controla la convivencia de grupos en espacios reconocibles. A diferencia del multiculturalismo, en el que la variedad de culturas se sustenta en el respecto a la diferencia, a veces con el riesgo de la segregación, “la interculturalidad remite a la confrontación y el entrelazamiento, a lo que sucede cuando los grupos entran en relaciones e intercambio”⁴⁵. Si en el multiculturalismo lo heterogéneo se manifiesta como rasgo definidor esencial, en la interculturalidad dominan “las relaciones de negociación, conflicto y préstamo recíproco”⁴⁶.

La imagen del arte latinoamericano en la escena internacional

El interés creciente mostrado hacia el arte latinoamericano en las últimas décadas en el ámbito internacional ha propiciado una interesante aportación crítica a propósito de la imagen que a través del arte se transmite de lo latinoamericano en el mundo. “Se pone en juego –escribe Nelly Richard– criterios de selección y organización de los bienes culturales basados en trazados de valores que delimitan los contornos de la identidad simbólica. Son esas fronteras las que (des) marcan el contenido de esa identidad, fijando los *límites de propiedad* que nos separan a “nosotros” de los “otros”⁴⁷. En este sentido, la imagen que se transmite del arte latinoamericano a través de exposiciones internacionales en Europa y los Estados Unidos se ha visto sometida por parte de sectores amplios de la crítica a cuestionamientos que tratan de denunciar lo que sería una visión sesgada llena de estereotipos, que se explica en gran medida por el desconocimiento que los responsables de estas muestras tienen de la historia cultural de un mundo tan variado. Siguiendo a Foucault, Nelly Richard recuerda que la modernidad occidental define su identidad, condicionada por una

42. *Ibidem*, p. 115.

43. *Ibidem*.

44. Néstor García Canclini, *Diferentes, desiguales y desconectados*, Barcelona, Gedisa Editorial, 2004, p. 22.

45. *Ibidem*, p. 15.

46. *Ibidem*.

47. Nelly Richard, “La puesta en escena internacional del arte latinoamericano...”, *op. cit.*, p. 1011.

racionalidad trascendental, por oposición a lo diferente, lo otro, cargado de heterogeneidad y negatividad. Una antinomia clara separa “lo humano, lo cristiano, lo europeo, lo civilizado, lo masculino” de “lo animal, lo pagano, lo indio, lo salvaje y lo femenino”⁴⁸. Es desde la consideración de esta dualidad cómo la crítica chilena entiende la creación de los estereotipos existentes sobre el arte latinoamericano. Lo latinoamericano se representa desde “una identidad primaria y virgen: es decir, aún no mediatizada (no contaminada) por las tramas de signo. Lo mágico, lo surreal, lo fantástico, son las categorías artísticas de éxito internacional, encargadas de asociar lo latinoamericano a esa imagen cándida de fusión integral con el mundo”⁴⁹. Existe, según Richard, dos direcciones que contribuyen al sostenimiento de esta imagen de lo latinoamericano, pues a la que se proyecta desde los centros de decisión del arte internacional hay que unir la que proviene del mismo arte latinoamericano más complaciente con la búsqueda de un esencialismo identitario basado en “valores permanentes y definitivos que garantizan la continuidad de lo «propio»”⁵⁰.

La ya citada Mari Carmen Ramírez ha insistido también en este aspecto de los estereotipos sobre el arte latinoamericano, aunque sus análisis atienden sobre todo a los contenidos de exposiciones concretas realizadas en los Estados Unidos⁵¹ a través de las cuales se reiteran puntos de vista que confirman una batería de prejuicios que inciden en los sistemas de valoración de las obras mostradas. Puntualiza esta autora que “las exposiciones de arte son vehículos privilegiados para la representación de las identidades colectivas e individuales, sean ésta expuestas conscientemente o no”⁵². Lo que revela el estudio de la labor curatorial responsable de estas actividades expositivas del Primer Mundo son dos orientaciones claras para Ramírez. Por un lado, la aplicación de esquemas lineales basados en la evolución del modernismo euroamericano a los que, por lo general, el arte latinoamericano se adapta mal. Por otro, la tendencia a ubicar estas manifestaciones en la órbita de lo irracional, como si no hubiese alternativa posible en un espacio artístico tan amplio como el latinoamericano. Además, esa relación con lo irracional desde lo exótico se hace sin comprender realmente las raíces culturales que lo informan, pues se plantea en clave de dependencia de los modelos de la vanguardia occidental, especialmente del surrealismo. Por tanto, “las prácticas curatoriales basadas en esta perspectiva, no solamente son incapaces de ver las artes de las sociedades del no Primer Mundo sin las lentes etnológicas que resultaron del colonialismo, sino que tienden a despojar a estas

48. *Ibidem*, p. 1014.

49. *Ibidem*.

50. *Ibidem*.

51. Especialmente dos que coinciden con el llamado «boom» del arte latinoamericano: «Art of the Fantastic: Latin America, 1920-1987» (1987) e «Image of Mexico: The Contribution of Mexico to the Twentieth Century Art» (1988).

52. “Art exhibitions are privileged vehicles for the representation of individual and collective identities, whether they consciously set out to be so or not”. Mari Carmen Ramirez: “Beyond «the fantastic»: Framing Identity in US Exhibitions of Latin American Art”, en Gerardo Mosquera (ed.), *Beyond the Fantastic*, Londres, INIVA, 1995, p. 229.

artes de la complejidad de sus orígenes y desarrollo”⁵³. Una actitud que se vio fortalecida además por la especial vinculación de surrealistas europeos (como André Breton) con América Latina.

Desde luego, el panorama del arte latinoamericano contemporáneo es de una gran pluralidad y el trabajo de muchos artistas no solamente está lejos de la confirmación de dichos estereotipos, sino que también se puede presentar como una respuesta crítica a este respecto. Desde un plano puramente teórico, la respuesta proviene del mismo pensamiento postmoderno y su “deconstrucción del pensamiento metafísico de la identidad”⁵⁴, en palabras de Nelly Richard. Frente a la estabilidad buscada por los partidarios de una identidad esencialista, se propone en su lugar una identidad como construcción conformada por “un conjunto de tácticas locales de posicionamiento crítico de las marcas de la diferencia que juega con *los bordes y en el entremedio* de las culturas”⁵⁵. Néstor García Canclini cita a varios artistas (Ditborn, Ehrenberg, Kuitka, Jaar, Ferrari) representativos de esta postura abierta y crítica, en la que se “reconoce el agotamiento de las monoidentidades étnicas o nacionales”⁵⁶. Por el contrario, “sus obras son políglotas y migrantes, pueden funcionar en múltiples contextos y permitir lecturas divergentes de su constitución híbrida”⁵⁷. Mari Carmen Ramírez coincide con esta interpretación cuando señala la especial atención que un sector del arte latinoamericano de fin de siglo muestra por los “estímulos globalizantes de la cultura contemporánea”⁵⁸, a la vez que su desinterés por detenerse en los límites identitarios nacionales. En gran medida, el éxito de estos artistas en la escena internacional se explicaría por su inserción en el conceptualismo, «lingua franca» del arte internacional para esta autora. No siendo un movimiento en el sentido estricto del término, las manifestaciones artísticas ligadas a la herencia conceptual ponen de relieve una «estrategia antidiscursiva» “que le permite una movilidad asombrosa dentro de las oscilaciones intrínsecas de este movimiento histórico de ideología inasible. Estas cualidades han facilitado la apropiación de dicho legado por artistas de comunidades marginales o subordinadas”⁵⁹.

53. “Curatorial practices based on this perspective, therefore, are not only incapable of viewing the arts of non-First World societies without the ethnological lens that resulted from colonialism, but also tend to divest these arts of the complexity of their origins and development”. *Ibidem*, p. 232.

54. Nelly Richard, “La puesta en escena internacional del arte latinoamericano...”, *op. cit.*, p. 1014.

55. *Ibidem*, pp 1014-1015. El subrayado es del autor.

56. Néstor García Canclini, “Rehacer los pasaportes. El pensamiento visual en el debate sobre multiculturalidad”, en AA.VV., *Arte, Historia e Identidad en América Latina*, *op. cit.*, p. 1008.

57. *Ibidem*.

58. Mari Carmen Ramírez, “Contexturas: lo global a partir de lo local”, en José Jiménez y Fernando Castro, *Horizontes del arte latinoamericano*, *op. cit.*, p. 73

59. *Ibidem*.

La presencia hispana en el patronazgo artístico de Blanca de Castilla

MARÍA PELLÓN GÓMEZ-CALCERRADA

Resumen: Blanca de Castilla fue una afamada promotora artística en la Francia del segundo cuarto del siglo XIII. Las obras que conoció en su tierra de origen, así como la relación que mantuvo con la corona de Castilla una vez que se encontró en territorio galo, pudieron haberle influido a la hora de desarrollar dicha promoción. Uno de los indicios más útiles para vincular una obra de arte con esta dama y su entorno es la heráldica castellana. En la presente comunicación se pretende mostrar qué aspectos pudo haber tenido en cuenta doña Blanca para que podamos considerar que debió existir una presencia hispana en el arte francés del momento.

Palabras clave: Blanca de Castilla, siglo XIII, heráldica castellana, influencia, promoción artística

Abstract: *Blanche of Castile was a well-known arts patron in France during the second quarter of the thirteenth century. The works of art known by her in her homeland, and the relationship she established with the Castilian crown once she settled in France, could have influenced her when she developed her patronage. Castilian arms are one of the most outstanding evidences to link a work of art with this lady and her environment. In this paper we aim to show what kind of aspects Blanche could have taken into account, in order to consider a Spanish presence in the 13th century French art.*

Key words: *Blanche of Castile, 13th century, Castile arms, influence, arts patronage*

El patronazgo artístico fue una faceta muy habitual dentro de las casas reales europeas a lo largo de la Edad Media. Uno de los aspectos más interesantes de este contexto fueron las relaciones que existieron entre las distintas cortes, como por ejemplo las promovidas a raíz del matrimonio de Blanca de Castilla con el futuro Luis VIII de Francia en 1200¹. El vínculo que existió entre los dos reinos fue muy estrecho y sin duda tuvo un reflejo en el arte de su tiempo. Con la presente comunicación se pretende mostrar en qué consistieron dichas relaciones y qué aspectos pudo haber tenido en cuenta Blanca de Castilla a la hora de desarrollar su labor de promotora artística en la Francia del segundo cuarto del siglo XIII.

Blanca de Castilla fue una de las hijas de Alfonso VIII de Castilla (1158-1214) y Leonor de Plantagenet (†1214), por lo tanto, nieta de la reina Leonor de Aquitania (†1204). Nació en Palen-

1. Para las relaciones artísticas entre las cortes europeas en la Baja Edad Media se puede consultar C. COSMEN ALONSO, M^a V. HERRÁEZ ORTEGA y M. PELLÓN GÓMEZ-CALCERRADA (coords.), *El intercambio artístico entre los reinos hispanos y las cortes europeas en la Baja Edad Media*, León, 2009.

cia en 1188 y sirvió de moneda de cambio para asegurar el *status quo* de dos familias, la capeta y la Plantagenet. Dicho equilibrio se manifestó con el enlace entre esta infanta y el delfín de Francia, ya que los territorios que debía el rey de Inglaterra a Felipe Augusto (1180-1223) pasaron a formar parte de la dote de la joven y, así, de manera indirecta, volvían a la casa real francesa².

Visto esto, hay que preguntarse qué fue lo que conoció doña Blanca antes de realizar su viaje a Francia en 1200. Su padre Alfonso VIII luchaba duramente contra los musulmanes. De todas formas, a pesar de estos objetivos bélicos, también fue un afamado promotor artístico. Fue el responsable, junto con su esposa, de la fundación del monasterio de Las Huelgas Reales de Burgos en 1187, por lo tanto un año antes del alumbramiento de doña Blanca. Se trataba de un monasterio femenino cisterciense, empleado por la corona de Castilla como panteón dinástico³. Junto con esta gran empresa podemos citar otras, como el Hospital del Rey, también en la capital burgalesa, o su intervención en el monasterio cisterciense de San Andrés de Arroyo en la provincia de Palencia⁴. Ya en solitario, tenemos que resaltar el papel que desempeñó doña Leonor en relación con las manifestaciones artísticas. Su nombre se suele asociar con la creación y protección de unos altares dedicados a Santo Tomás de Canterbury en las catedrales de Toledo y de Sigüenza⁵. Igualmente tenemos que llamar la atención sobre dos estolas bordadas custodiadas en el museo de la Real Colegiata de San Isidoro de León, atribuidas a las manos de esta mujer mediante una serie de inscripciones en las que leemos “*me fecit*”⁶.

Además de las obras promovidas por los padres de Blanca de Castilla, podemos mencionar las originadas gracias a su hermana doña Berenguela (†1246). Esta mujer se convirtió en reina consorte de León en 1197 al esposarse con Alfonso IX (1188-1230). En la ciudad de León se ocupó de la restauración de las murallas y de la construcción de un palacio real ubicado junto al monasterio de San Isidoro⁷. Cuando pensamos en doña Berenguela vienen a la memoria algunos de los textiles conservados en el monasterio de Las Huelgas, piezas que pudieron haberse debido a

2. Existen numerosas biografías sobre Blanca de Castilla. De las más completas resultan la de E. BERGER, *Histoire de Blanche de Castille. Reine de France*, Paris, 1895 o la de R. PERNOUD, *Blanca de Castilla. La gran reina de la Europa medieval*, Paris, 1972, ed. Barcelona, 2002.

3. J. GONZÁLEZ, *El reino de Castilla en la época de Alfonso VIII*, Madrid, 1960, vol. I, pp. 526-539 y vol. II, doc. 472, pp. 808-812.

4. Para el hospital vid. *Crónica de Veinte Reyes*, ed. Burgos, 1991, libro XIII, cap. XXV, p. 280. Para San Andrés de Arroyo se puede consultar M. T. GUTIÉRREZ PAJARES, *El monasterio cisterciense de San Andrés de Arroyo*, Palencia, 1993, p. 24.

5. Sobre el altar toledano, J. GONZÁLEZ, *El reino de Castilla...op.cit.*, vol. II, doc. n° 324, pp. 542-543. Sobre el altar de la catedral de Sigüenza, E. LAMBERT, *El arte gótico en España en los siglos XII y XIII*, Madrid, 1982, p. 188; D. OCÓN ALONSO, “El papel artístico de reinas hispanas en la segunda mitad del siglo XII: Leonor de Castilla y Sancho de Aragón”, en *La mujer en el Arte Español*. VIII Jornadas de Arte, Madrid, 26-29 noviembre 1996, actas, Madrid, 1997, pp. 27-39, en concreto p. 29.

6. C. PARTEARROYO LACABA, “Estolas de la reina Leonor de Inglaterra”, en I. BANGO TORVISO (dir.), *Maravillas de la España medieval: Tesoro sagrado y monarquía*, León, 2001, vol. I, ficha n° 130, p. 357.

7. Para las murallas vid. M. RISCO, *España Sagrada*, Madrid, 1786, vol. XXXV, p. 265. Sobre el palacio real vid. L. de TUY, *Crónica de España*, ed. J. Puyol, Madrid, 1926, p. 411.

su encargo o gusto⁸. También gestó, junto a Alfonso IX, la creación del monasterio cisterciense de Santa María de Valdediós, en Asturias, cuya carta de fundación fue dada en noviembre de 1200⁹.

En el momento de realizar su traslado a Francia, Blanca de Castilla tenía doce años pero, a pesar de su corta edad, había vivido en un ambiente de constante promoción de obras de arte. Había sido testigo directo de las obras promocionadas en los reinos hispanos occidentales por aquellos años. Conocía los intereses y devociones de su familia por la orden del Císter y por algunos santos ingleses, como por ejemplo Santo Tomás de Canterbury. Tuvo conocimiento de la creación de algunas obras civiles, como el palacio de León, así como de la reconstrucción de las murallas de esta misma localidad. Todo esto, junto con el gusto por los textiles y probablemente por otras obras suntuarias, fue asimilado por doña Blanca y puesto en práctica posteriormente en tierras galas.

No obstante, para poder afirmar el peso de su herencia castellana, es necesario conocer cuál fue el panorama artístico que se encontró doña Blanca a su llegada a Francia. En aquella época reinaba su suegro Felipe Augusto. En varias ocasiones se ha estudiado su papel de promotor artístico, destacando su marcado interés por fortificar y amurallar una gran cantidad de villas francesas¹⁰. En este sentido, tenemos que recordar los continuos problemas con la casa real inglesa, por lo que asegurar y defender sus dominios debió ser uno de sus principales objetivos. De la misma manera, pero en relación con el arte religioso, podemos atribuir a este rey la creación de dos abadías victorianas, la de Notre-Dame de la Victoire, cerca de Senlis, y la de Val-des-Écoliers en París, ambas edificadas como acción de gracias tras la batalla de Bouvines, librada en julio de 1214¹¹. De 1223 a 1226 reinó en Francia Luis VIII, marido de doña Blanca. Dado el corto reinado del monarca, solamente podemos referirnos a su testamento para conocer algunos aspectos relacionados con el plano artístico. En dicho documento el rey señalaba sus principales devociones al dejar ciertas cantidades de dinero a comunidades premostratenses, victorianas y cistercienses así como a Notre-Dame de la Victoire, para que celebraran el aniversario de su muerte. Sobre todo podemos ver una devoción especial por la orden de San Víctor, ya que pretendía que el oro de sus coronas y sus joyas sirviera para financiar una nueva abadía dedicada a dicha Orden¹². Todo este panorama enmarcado en el primer cuarto del siglo XIII informa sobre un interés por fortificar y proteger Francia, y sobre unas devociones muy variadas.

8. C. HERRERO CARRETERO, "Ropas de Berenguela, reina de León y Castilla" y "Almohada de Berenguela, reina de León y Castilla", en J. YARZA et al. "Vestiduras ricas. El monasterio de Las Huelgas y su época 1170-1340, Catálogo de exposición, Madrid, 2005, fichas nº s 17 y 48, pp. 168-169 y 232-233, respectivamente.

9. J. GONZÁLEZ, *Alfonso IX*, Madrid, 1944, vol. II, doc. 143, pp. 204-205.

10. A. ERLANDE-BRANDENBURG, "L'architecture militaire au temps de Philippe Auguste: une nouvelle conception de la défense", en R.-H. BOUTIER (dir.), *La France de Philippe Auguste. Le temps des mutations*, Actes du Colloque international organisé par le C.N.R.S., Paris, 29 sep-4 oct. 1980, Paris, 1982, pp. 595-603.

11. A. VATTIER, "L'abbaye de la Victoire. Notice historique", *Comité archéologique de Senlis. Comptes-rendus et mémoires*, troisième série, vol. II, année 1887, Senlis, pp. 3-32; F. BONNARD, *Histoire de l'abbaye royale et de l'ordre des chanoines réguliers de St. Victor de Paris*, Paris, 1904, vol. I, pp. 298-300.

12. A. TEULET, *Layettes du trésor des chartes*, Paris, 1866, ed. consultada Mendeln/Lechtenstein, vol. II, pp. 54-55, doc. nº 1710 (J. 403. Testaments, I, nº 2, original- nº 2 bis- copie).

Además de las manifestaciones artísticas debidas a la familia de Blanca de Castilla y las existentes en el entorno regio francés, podemos analizar cuál fue la relación que existió entre las dos cortes una vez que la joven se encontró en el país vecino. Lo primero en lo que debemos pensar es que en el viaje que realizó hacia Francia debieron acompañarla, aparte de su abuela Leonor de Aquitania, algunos personajes procedentes de Hispania. Asimismo es muy posible que se llevara algunas obras a su nuevo destino, como textiles, pequeños objetos suntuarios y algunos libros de reducido tamaño. Una vez allí, el principal contacto con su tierra de origen consistió en el carteo que mantuvo con dicha corte, principalmente con su hermana doña Berenguela. Se conservan pocos testimonios documentales en este sentido, pero es probable que se tratara de un carteo frecuente. Ha llegado a nuestros días, por ejemplo, la misiva enviada a Francia con motivo de la victoria del padre de ambas en la batalla de las Navas de Tolosa en 1212¹³. Otro tipo de noticias que recibió, aunque esta vez mucho más tristes, fueron las de la muerte de sus padres en 1214, la de sus hermanas Constanza y Leonor, en 1243 y 1244 respectivamente, y la de su sobrino Fernando III el Santo en 1252. Blanca de Castilla encargó misas de aniversario por las almas de sus familiares a su orden favorita, la del Císter¹⁴. Uno de los aspectos más llamativos sobre la correspondencia entre Francia y Castilla son nueve cartas que enviaron una serie de nobles, encabezados por Rodrigo Díaz de Cameros, a Luis VIII y a su esposa, solicitando que mandaran a su hijo como heredero del reino de Castilla, en caso de que falleciera Enrique I (1214-1217), hermano de doña Blanca y de doña Berenguela. Estas cartas manifestaban una clara señal de rebelión nobiliaria contraria a doña Berenguela y a su hijo, el futuro Fernando III, a las cuales los reyes de Francia hicieron caso omiso¹⁵.

Junto con la correspondencia, y mucho más interesantes desde el punto de vista artístico, podemos incluir los regalos que intercambiaron ambas cortes. Tenemos noticia de algunos que se enviaron desde Francia a Castilla o a personajes hispanos, a través de la documentación que recoge los pagos de la casa real francesa. Sin embargo, esto lleva a pensar que el mismo tipo de regalos existieron en sentido contrario, es decir, desde tierras hispanas a la Galia. Uno de los primeros ejemplos que encontramos es la compra de unos paños de lino en 1239 para Alfonso, sobrino de la reina¹⁶. Dos años después, en 1241, Blanca de Castilla regaló un cinturón a su hermana Leonor,

13. J. GONZÁLEZ, *El reino de Castilla...op.cit.*, vol. II, doc. n° 398, pp. 572-574.

14. R. PÉROUD, *Op. cit.*, p. 65. Para el aniversario por sus padres J. M. CANIVEZ, *Statuta Capitulum Generalium Ordinis Cisterciensis Ab anno 1116 ad annum 1786*, en *Bibliothèque de la Revue d'histoire ecclésiastique*, vol. II *ab anno 1221 ad annum 1261*, año 1244, p. 261, n° 12. En honor de Constanza *Ibidem*, n° 15. Por Leonor *Ibidem*, pp. 260-261, n° 9. Para Fernando III *Ibidem*, p. 377, n° 6.

15. F. J. HERNÁNDEZ, "La corte de Fernando III y la casa real de Francia: documentos, crónicas, monumentos", en *Fernando III y su tiempo*, VIII Congreso de Estudios Medievales, León, 2003, pp. 103-156, en concreto pp. 110-119 y 141-143.

16. "Dominus Alfonsus nepos, pro pannis linesi, LXVIII s. teste Roberto de Piasiaco". "Recepta et expensa Anno M.CC.XXXIII. Inter Candelosam et Ascensionem", en *Recueil des historiens des Gaules et de la France*, vol. XXI, Paris, 1855, pp. 226-260, en concreto p. 235F.

Doña Blanca tenía una hermana llamada Urraca cuyo hijo Alfonso se encontraba por aquellas fechas en territorio francés bajo la protección de su tía Blanca de Castilla. Por intercesión de ésta, contrajo matrimonio con la condesa de Boulogne, de ahí que no resulte extraña la donación, pudiendo haber servido de obsequio por alguno

reina consorte de Aragón¹⁷. En ese mismo año se enviaron pieles y tejidos a Hispania, probablemente a algún familiar de la reina¹⁸. Una de las pocas noticias que conocemos en sentido contrario consiste en la compra de púrpuras “*de Hyspania*”, también en el año 1241¹⁹. En medio de los registros económicos de ese año figuran algunos pagos relacionados con personajes hispánicos. De esta manera, se pagó a un emisario que informó sobre los rumores de alumbramiento de la reina de Navarra, se subvencionaron los viajes del sacerdote Rodrigo y de su socio Pedro, y se hicieron variadas donaciones económicas a conversos, soldados, religiosos, entre los que figuraba el abad de Retuerta, comerciantes, enfermos o niños, todos de origen hispano²⁰. Por todas estas anotaciones se debió acusar a doña Blanca de despilfarrar las arcas reales con su familia castellana²¹.

Este tipo de intercambios y regalos se siguieron cultivando años más tarde y de manos del primogénito, Luis IX (1226-1270). Podemos recordar el muestrario de las reliquias de la Pasión que regaló al arzobispo de Toledo Juan de Medina, personaje que asistió a la consagración de la Sainte-Chapelle de París y que acompañó al monarca cuando tomó la decisión de emprender una nueva cruzada²². Otra de las obras que recayó en tierras hispanas fue la conocida Biblia de San Luis, custodiada en la catedral de Toledo, y que probablemente llegó con motivo de los esponsales de uno de los hijos de Alfonso X (1252-1284), el infante don Fernando, con Blanca de Francia,

de los alumbramientos de dicha dama. A. J. MARTÍN DUQUE (coord.), *La expansión peninsular y mediterránea (c. 1212- c. 1350). Vol. II: El reino de Navarra. La Corona de Aragón. Portugal*, en *Historia de España de R. Menéndez Pidal*, vol. XIII/2, Madrid, 1990, p. 530.

17. “*Pro quadam cintura habita de domino Ferrando Marescalli, quam domina Regina misit sorori sue regine Arragonie, XV l.*”. E.-S. BOUGENOT, *Comptes de dépenses de Blanche de Castille (1241)*, Paris, 1889, pp. 4-5.

18. “*Pro uno persio, tribus camelis missis in Hispaniam... Pro duobus coopertoriis, duabus pellicis de grisio missis in Hispaniam et pelleteria robarum domine Regine, de isto termino, LVIII l. VII. 5*”. E.-S. BOUGENOT, *Op. cit.*, p. 8.

19. “*Et pro roba unius purpure de Hyspania, quam domina regina dedit eidem forrenda de cendato XXVI s.*”. E. BOUTARIC, “Compte des dépenses de la chevalerie d’Alphonse compte de Poitiers (Juin 1241)”, *Bibliothèque de l’École des chartes*, Année 1853, vol. 14, n° 1, pp. 22-42, en concreto p. 35. “*Pro una purpura de Hyspania pro juveni regina ad supertunicale et domicellas et ad comitissas similiter XXX l.*”. *Ibidem*, p. 38.

20. Algunos de los pagos que se hicieron a Rodrigo, clérigo de Hispania, y a su socio Pedro, se recogen en “*Itera, dona et hernesia. Anno domini MCCXXXIX*”, en *Recueil des historiens des Gaules et de la France*, vol. XXII, Paris, 1865, pp. 583-615, en concreto pp. 590C, 595F y H, 598E, 601F, 603F, 605B y 606G; “*Recepta et expensa...op. cit.*”, pp. 228K y 236J. Las citas a los conversos se recogen en “*Itera, dona...op. cit.*”, p. 594K; “*Recepta et expensa...op. cit.*”, p. 238E. Para los soldados hispanos, consultar “*Itera, dona...op. cit.*”, pp. 604F y 605E; “*Recepta et expensa...op. cit.*”, p. 230G. El abad de Retuerta y otros religiosos hispanos, como el capellán de la reina Beatriz de Suabia, figuran en “*Itera, dona...op. cit.*”, pp. 590H, 597D, 602B y 606L; “*Recepta et expensa...op. cit.*”, pp. 233J y 236J. Para los comerciantes vid. “*Recepta et expensa...op. cit.*”, p. 233H. Los personajes con apellido “*Hispanus*” o simplemente procedentes de Hispania figuran en “*Itera, dona...op. cit.*”, pp. 594K y 605K, y en “*Recepta et expensa...op. cit.*”, pp. 231C, 236K, 239C y 247E. Para los enfermos hispanos vid. “*Itera, dona...op. cit.*”, p. 604C. Para la niña castellana vid. “*Recepta et expensa...op. cit.*”, p. 235H.

21. Comenta este aspecto una de las biógrafas de la reina, Isabelle, comtesse de Paris, *Blanche de Castille, mon aïeule*, Paris, 1991, pp. 164-169.

22. Archivo Catedralicio de Toledo, x.12.B. 1.1. F. J. HERNÁNDEZ, *Cartularios de Toledo*, Madrid, 1985, p. 532; F. J. HERNÁNDEZ, “La corte de Fernando III...op. cit.”, p. 132, nota 131.

hija de Luis IX²³. Nuevamente la existencia de este tipo de regalos indica que también debieron existir en sentido inverso.

En último lugar, tenemos que plantearnos cuál pudo haber sido la influencia de todo lo anterior en la promoción artística que Blanca de Castilla desarrolló en Francia. Esta mujer tuvo un papel realmente destacado en el arte francés; ideó y gestó numerosas obras, colaboró con otros promotores de la época y con las distintas órdenes religiosas de su tiempo; fundó, renovó y reconstruyó una gran cantidad de edificios; subvencionó y costeó obras de todo tipo; hizo encargos y regalos; reutilizó y transformó algunos edificios y piezas suntuarias; supervisó obras, participó en algunos eventos e incluso se atrevió a componer poemas²⁴.

En la arquitectura religiosa vemos un marcado interés por promover y proteger abadías cistercienses. Al respecto, podemos indicar que no era lo más habitual en la Francia del momento, ya que se promovían obras de diversas órdenes religiosas y no de los cistercienses en particular. La promoción del Císter debió ser uno de los aspectos que doña Blanca tuvo en cuenta en relación con la tradición castellana que había heredado. Una de las primeras obras que encomendó junto a su hijo Luis fue la abadía de Royaumont en 1228 (Fig. 1). En numerosas ocasiones se atribuye su fundación en exclusiva a Luis IX. Sin embargo, por esas fechas, el joven todavía era menor de edad y contaba con apenas trece años. Es más razonable pensar que doña Blanca estuvo detrás de esta obra, al menos en cuanto al papel de *concepteur* se refiere. En teoría, este edificio debió ser la manifestación física de las últimas voluntades de Luis VIII²⁵. En su testamento disponía que sus objetos más preciados se vendieran para poder levantar una abadía victoriana. Dicha abadía fue materializada finalmente pero su titular fue el Císter. En dicho cambio podemos ver una intervención y devoción por parte de la reina madre. Esta obra es especialmente significativa ya que cumple varios requisitos vistos en el contexto hispano; se trataba de una abadía cisterciense y además sirvió como panteón para los hijos y otros familiares de la casa real francesa²⁶. Francia contaba con la abadía de Saint-Denis como panteón de la dinastía capeta; la habilitación de un nuevo espacio y su adscripción a la orden del Císter parece ser idea de Blanca de Castilla, ya que debió tener en cuenta el ejemplo que ella había conocido de primera mano en su tierra natal, Las Huelgas de Burgos, no tanto por las características estilísticas sino por la idea en sí.

Un poco más adelante, en 1235, doña Blanca se embarcó en una nueva empresa artística. Se trataba de la abadía de Maubuisson, un centro femenino y cisterciense (Fig. 2). Aunque no

23. J. LOWDEN, *The Making of the Bibles Moralisedes*, Pennsylvania, 2000, pp. 132-133.

24. Para algunas de las obras que hizo Blanca de Castilla se puede consultar G. SIVÉRY, *Blanche de Castille*, Paris, 1990, pp. 221-228.

25. Así se considera en la mayoría de la bibliografía que trata sobre la abadía de Royaumont, desde H. DUCLOS, *Histoire de Royaumont. Sa fondation par Saint Louis et son influence sur la France*, Paris, 1867, vol. I, pp. 2-4, hasta A. ERLANDE-BRANDENBURG, *Royaumont. Abbaye royale*, Paris, 2004, p. 27.

26. La colaboración de madre e hijo en esta empresa artística solamente es reconocida por algunos de los biógrafos de la reina, como por ejemplo P. DELORME, *Blanche de Castille. Épouse de Louis VIII, mère de Saint Louis*, Paris, 2002, p. 253.

se convirtió en un panteón oficial, sí que acogió los restos mortales corporales de esta dama. Blanca de Castilla quiso que su cuerpo fuera dividido para descansar eternamente en sus centros predilectos. Uno de esos centros fue la abadía de Maubuisson, edificio del cual se conservan las cuentas de construcción y uno de los ejemplos que resulta indiscutible atribuir a doña Blanca, ya que afortunadamente también ha llegado a nuestros días la carta de fundación²⁷.

Otra de las obras que encomendó Blanca de Castilla fue la abadía de Lys (Fig. 3). Esta abadía, fundada en 1248, también se entregó a la orden cisterciense y también acogió alguno de los restos de doña Blanca, en este caso su corazón²⁸. Por lo tanto, estamos ante un nuevo ejemplo que pudo haberse gestado gracias a la tradición castellana.

Entre medias, el nombre de Blanca de Castilla aparece relacionado con un amplio listado de obras, entre las que se cuentan la renovación de la cabecera y del transepto de Saint-Denis, a petición de su abad Eudes Clement y con la ayuda de su hijo Luis IX, la fundación de la abadía de Biaches, donaciones a los centros de Fervaques, Longpré, Parc-aux-Dames, Val-des-Vignes o Villiers-aux-Nonnains, así como las obras del claustro de la abadía de Trésor-Notre-Dame, casi todas pertenecientes al Císter²⁹.

Doña Blanca también se ocupó de algunas iglesias, capillas, probablemente de la decoración de las distintas residencias regias, del encargo de libros miniados y por supuesto de las artes decorativas, tanto textiles, como orfebrería, eboraria y vidrieras. Sin embargo, en este extenso conjunto de obras no podemos ver una presencia clara de la tradición hispana a simple vista. Se trata de un elenco que puede ser común a cualquier casa real y a las manos de cualquier promotor medieval.

De todas formas, algunas de esas obras comparten una serie de motivos que permiten relacionarlas con su promotor artístico o con su entorno. Me refiero a la heráldica y en concreto a la abundancia de castillos que recorren algunas de las obras de ese periodo. Sin duda, los primeros ejemplos en los que podemos pensar son las vidrieras de la Sainte-Chapelle de París (Fig. 4). Muchos de los tramos de vidriera incluyen la heráldica castellana en mayor o menor tamaño junto con la específicamente francesa, las flores de lis. Recientemente se ha vinculado la creación de la capilla con la actuación de Blanca de Castilla y de su hijo Luis IX, en contraposición a lo que se venía considerando hasta entonces, cuando el único promotor admitido era el rey santo³⁰. Por lo tanto, no sería de extrañar que la reina madre seleccionara algunos temas para representar en

27. T. KINDER, "Blanche of Castile and the Cistercians. An Architectural Re-evaluation of Maubuisson Abbey", *Cîteaux-Commentarii Cistercienses*, n° 27, 1976, pp. 161-188.

28. A. GAJEWSKI-KENNEDY, "Recherches sur l'architecture cistercienne et le pouvoir royal. Blanche de Castille et la construction de l'abbaye du Lys", Y. GALLET (ed.) *Art et architecture à Melun au Moyen Age*, Actes du colloque d'histoire de l'art et d'archéologie tenu à Melun les 28 et 29 novembre 1998, Paris, 2000, pp. 223-254.

29. Para Saint-Denis vid. C. A. BRUZELIUS, *The 13th. Century Church at Saint-Denis*, Yale, 1985. Para la abadía de Biaches vid. J. M. CANIVEZ, *Op. cit.*, vol. II, año 1236, p. 155, n° 12. Para el resto de abadías vid. E.-S. BOUGENOT, *Op. cit.*, pp. 5-6.

30. Por ejemplo, habla de esta corriente Jean-Michel Leniaud, quien en la presentación de la reedición del libro de A. P. HUBERT DECLoux, *Histoire archéologique, descriptive et graphique de la Sainte-Chapelle du Palais par M. M.*

dicha obra, principalmente aquellos que pudieran resultarle más atractivos, y que quisiera dejar constancia, ella o los distintos artífices, de quién estaba realmente detrás de su patrocinio. En este sentido, sabemos que en plenas obras de la Capilla, san Luis decidió emprender una nueva cruzada, por lo que al frente de la supervisión de las mismas se debió colocar la reina madre. Otra de las edificaciones que presenta castillos en su decoración es la catedral de Chartres (Fig. 5). En esta ocasión, dicho motivo se alterna con flores de lis y se ubica bajo el rosetón norte que está dedicado a la glorificación de la Virgen³¹. Además de estos dos ejemplos, que podemos datar y contextualizar en la vida de Blanca de Castilla, podemos hablar de algunas de las vidrieras de la catedral de Tours o de las de la pequeña iglesia de Santa Ana de Gassicourt en Mantes (Fig. 6)³². Al igual que en las vidrieras mencionadas con anterioridad, encontramos algunos temas en los que figura la heráldica castellana. Su estilo pone de relieve un acusado parecido con las de la Sainte-Chapelle. Además el tipo de castillos de la heráldica es prácticamente idéntico. Cuando se habla de este motivo, muchos historiadores tienden a considerar que se trata simplemente de un ornamento y que no tiene por qué vincularse con doña Blanca o su entorno³³. Sin embargo, tenemos que tener en cuenta que esta heráldica se introdujo en Francia a partir del enlace de la joven con el futuro Luis VIII, por lo que las primeras obras que la incluyen deben hacer una referencia muy precisa acerca de quién fue su promotor artístico. En otras ocasiones, se ha pensado que dicha muestra de linaje fue un reconocimiento a tal familia y por lo tanto se puede encontrar en obras mucho más tardías³⁴. Lo más normal sería pensar que tras este tipo de manifestaciones artísticas estuvo la promotora inicial, Blanca de Castilla, ya que al fin y al cabo es su heráldica la que figura. Es posible que en momentos más tardíos apareciera este motivo para ligar las obras con alguno de los descendientes de doña Blanca pero que no se convirtiera así, sin más, en un motivo decorativo.

Todas estas páginas nos llevan a una serie de conclusiones. Blanca de Castilla partió a Francia con una tradición artística consolidada. Su principal modelo fue el de sus padres y la promoción que desarrollaron en obras del Císter. El ejemplo más destacado que tomó como referencia fue el monasterio de Las Huelgas de Burgos y así lo puso de manifiesto en obras como las abadías de Royaumont, Maubuisson y Lys. La primera de ellas cumplía con todos los requisitos vistos en Las Huelgas, principalmente el carácter de panteón dinástico. De la misma manera, Maubuisson y Lys albergaron finalmente los restos corporales de doña Blanca, su cuerpo y su corazón respectivamente. Además de estas obras promocionó otros centros cistercienses

Decloux et Doury suivi de la Sainte-Chapelle de Paris après ses restaurations, 1852, ed. 2007, pp. 22-30, incluye un apartado titulado "Quelques énigmes non résolues", en concreto en la p. 23.

31. Uno de los últimos trabajos sobre las vidrieras de la catedral de Chartres es el de C. et J.-P. DEREMBLE, *Vitraux de Chartres*, Paris, 2003, en el que se analiza vidriera por vidriera. Para el rosetón norte vid. *Ibidem*, p. 236.

32. H. BOISSONNOT, *Histoire et description de la cathédrale de Tours*, Paris, 1920; M. LANGLOIS, *Étude historique et architecturale de l'église Sainte-Anne de Gassicourt à Mantes*, Paris X Nanterre, 1988.

33. L. BRUGGER et Y. CHRISTE, *Bourges. La cathédrale*, Orleans, 2000, p. 319.

34. H. BOISSONNOT, *Op.cit.*, pp. 70 y 106.

ses. Vemos, por lo tanto, cómo se trataba de su orden predilecta, probablemente por influencia castellana, al no ser lo más habitual en la Francia del momento. Su vinculación con el Císter fue tan estrecha que además de fundar monasterios o de dotarlos de manera económica, pidió que rezaran por las almas de sus familiares e incluso consiguió asistir a un capítulo de la Orden en 1244 acompañada por su familia³⁵.

Además de la preferencia por el Císter, algunas de sus obras llevaron un símbolo más claro de su patronazgo y de sus orígenes. La heráldica castellana está muy presente en obras francesas, sobre todo en algunas vidrieras contemporáneas a la reina. Igualmente, podemos señalar su presencia en los escudos de armas de algunas de las abadías que promocionó doña Blanca así como en varios pavimentos en torno a Île-de-France³⁶. Nuevamente, estos indicios ayudan a identificar la obra con su promotor artístico, independientemente de que fueran realizados con posterioridad a la vida de Blanca de Castilla. Se trata de un motivo anacrónico que funciona muy bien para recordar que la obra que lo incluye tuvo un pasado notable y fue fruto de una determinada intervención regia.

Para finalizar, podemos tener en cuenta los regalos que se hicieron en ambos sentidos, ya que es muy posible que la llegada de pequeños objetos suntuarios de todo tipo, influyera en las distintas cortes a la hora de realizar obras nuevas. Sin embargo, dada la escasez de documentación y la ausencia de las piezas en cuestión, no podemos analizar hasta qué punto esto fue realmente cierto y de qué manera se manifestó tal influencia.

Blanca de Castilla siempre tuvo presentes sus raíces y así quiso manifestarlo de forma material en numerosas promociones artísticas a lo largo del segundo cuarto del siglo XIII.

35. J. M. CANÍVEZ, *Op. cit.*, vol. II, año, 1244, p. 274, nº 9.

36. A. DIMIER, "Les armes comparées de Royaumont, de Maubuisson et du Lys", en *Mélanges à la mémoire du père Anselme Dimier*, 1987, pp. 741-742. Sobre las baldosas con la heráldica castellana hay breves referencias en los distintos informes sobre las excavaciones de las abadías así como en algunos estudios artísticos de estas edificaciones.



Fig. 1 Fachada oriental de la abadía de Royaumont. Val d'Oise. Francia. Siglo XIII



Fig. 2 Panda oriental del claustro de la abadía de Maubuisson. Val d'Oise. Francia. Siglo XIII



Fig. 3 Ruinas de la iglesia de la abadía de Lys. Seine-et-Marne. Francia. Siglo XIII



Fig. 4 Detalle de las vidrieras del libro de Esther de la capilla alta de la Sainte-Chapelle de Paris. Francia. Siglo XIII



Fig. 5 Detalle del rosetón norte de la catedral de Chartres. Eure-et-Loir. Francia. Siglo XIII



Fig. 6 Detalle de una vidriera del muro norte de la cabecera de la iglesia de Sainte-Anne de Gassicourt. Mantes-la-Jolie. Yvelines. Francia. Siglo XIII

Imagen e identidad. El pintor fotógrafo Juan Antonio Cortés (1851-1944) y la ciudad de Burgos

ANA MARÍA PEÑA VARÓ
Universidad de Burgos

Resumen: La obra del fotógrafo aficionado Juan Antonio Cortés refleja el proceso de creación de la identidad contemporánea de Burgos. En ella se hace evidente la persistencia del imaginario decimonónico que condicionó el devenir de la ciudad durante las primeras décadas del siglo XX.

Palabras clave: imagen, identidad, fotografía, Burgos, ciudad

Abstract: *The work of amateur photographer Juan Antonio Cortés shows the creation process of Burgos contemporary identity. It becomes evident that the future of the city during the first decades of the twentieth century was determined by the persistence of nineteenth-century imaginary.*

Key words: *Image, Identity, Photography, Burgos, City.*

A lo largo de toda la historia, las imágenes han sido determinantes en la generación de las identidades. Ambos términos, “imagen” e “identidad”, van indisolublemente asociados siendo, en ocasiones, empleados como sinónimos. En este sentido, la fidelidad atribuida a la imagen fotográfica, jugó un importante papel en la creación del imaginario de la contemporaneidad.

Así, por ejemplo, participó activamente en la configuración y difusión de la fisonomía de las ciudades que, con el liberalismo y la modernidad, habían pasado a concebirse como espacios de desarrollo de la colectividad. La fotografía resultaba, por tanto, muy adecuada para la proyección de una nueva imagen, que iba a fundamentarse en la asunción del progreso sobre las bases de la Historia.

Desde esta perspectiva, el legado del fotógrafo aficionado Juan Antonio Cortés (Bayona, 1851-Burgos, 1944), conocido hasta ahora sólo como pintor¹, resulta de sumo interés para la comprensión de la identidad burgalesa contemporánea. Y ello porque aporta rica información

1. A. L. Bouza, *Ocho artistas burgaleses (Siglos XIX y XX)*. Andrés García Prieto, Juan Antonio Cortés, Luis Gallardo, Javier Cortés Echánove, Simón Calvo, Próspero García-Gallardo, Modesto Ciruelos, Antolín Palomino, Burgos, Arranz Acinas, 2003

visual sobre el desarrollo de la ciudad desde finales del siglo XIX hasta las primeras décadas de la siguiente centuria.

En su obra puede observarse cómo la aplicación de los principios de progreso condujo a la transformación radical de la urbe. Su conversión en Capital de provincia implicó la instalación de organismos administrativos y la venida de individuos dedicados a su gestión. E, igualmente, facilitó la llegada del ferrocarril, decisivo en el incremento exponencial de la población que, procedente del mundo rural, llevó a la ciudad a nuevas cotas de crecimiento.

Juan Antonio Cortés, pintor y fotógrafo aficionado

Las nuevas condiciones de Burgos como capital van a propiciar la presencia de Juan Antonio Cortés en la ciudad. Porque, aunque, nacido en la ciudad francesa de Bayona en 1851², se trasladó poco después con su familia a la Cabeza de Castilla, donde su padre ocupaba importantes cargos administrativos y había adquirido gran cantidad de bienes fruto de las desamortizaciones³.

Sin embargo, inicia un proceso educativo fundamentado en los valores románticos que, herederos de la ilustración, consideraban el viaje como un elemento imprescindible para la instrucción. Por este motivo pasó largos periodos lejos del hogar paterno. Así, realizó el Bachillerato de letras con los jesuitas, en el Colegio del Sagrado Corazón de Jesús, sito en el Monasterio de San Zoilo en Carrión de los Condes (Palencia)⁴. Allí, según su propio testimonio⁵, corroborado por alguno de sus compañeros⁶, empezó a dar muestras de su inclinación hacia el arte. Posteriormente, y atendiendo a que su padre era abogado, inició la carrera de Derecho. Primero en la Universidad literaria de Vitoria para proseguirla en la de Valladolid sin llegar a culminarla.

No obstante, en 1880 retoma los estudios en la Universidad Central de Madrid para abandonar definitivamente al terminar el curso⁷. Un año antes, dando satisfacción a su inclinación por el arte, se había inscrito en la Escuela Especial de Pintura, Escultura y Grabado, donde permaneció durante tres cursos sin examinarse⁸. Ello nos da cuenta de su interés por el conocimiento *per se* y no como un medio para introducirse en el mundo laboral. Allí tomó contacto con la formación académica al uso, fundamentada en el conocimiento del arte del pasado y en la copia de modelos, tanto del natural como de obras de otros artistas.

2. En dicha ciudad francesa residía su madre, hija de un rico hacendado que hizo su fortuna en América y que se vio obligado a exiliarse en Francia con el proceso de independencia de Méjico.

3. Su padre, nacido en Burgos, tenía reconocida la hidalguía y llegó a ser Abogado de los Concejos de Burgos desde 1823.

4. A.M.BU., Fondo Cortés.

5. A.H.P.BU., Instituto, 108. Discurso de ingreso de Juan Antonio Cortés en la Comisión Provincial de Monumentos de Burgos, 1917.

6. A.M.BU., Fondo Cortés. Carta de Casto de la Mora a Juan Antonio Cortés, 1927.

7. A.H.N., Universidades, 3853, Exp. 12.

8. Archivo de la Escuela Especial de Pintura, Escultura y Grabado (Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid). Caja 169

Estos aspectos se encontraban vinculados con la tradición artística decimonónica que valoraba la representación, por medio de formas realistas, de la naturaleza, de la figura humana, de pasajes históricos, etc. Todo ello determinará la obra de Cortés, circunscrita a la reproducción fiel de la realidad a través del retrato, del paisaje o de escenas populares, pero también al empleo de motivos recogidos del arte del pasado para transformarlos en elementos decorativos.

A finales de los ochenta regresa definitivamente a Burgos, donde refuerza sus lazos sociales por medio del matrimonio con Josefa Echanove, lo que le permite, entre otras cosas, acceder al cargo de Depositario de los Fondos Municipales⁹. A partir de entonces lleva una vida de tipo burgués: va a pasear, y, gracias a la magnífica comunicación ferroviaria con el Norte, de vacaciones a la costa cantábrica, a balnearios o a Francia, donde aún tenía lazos familiares.

El gusto por los viajes propició su admiración por avances tecnológicos que, aplicados al transporte, permitían moverse cada vez más rápido y más lejos. Ello motivó, también, su interés por la fotografía en clara relación, al mismo tiempo, con sus inquietudes artísticas. De manera que, ya desde sus primeros años en Burgos, se hizo con una cámara de gran formato. Posteriormente, en torno a 1892, y gracias a sus visitas al país vecino, adquirió una moderna máquina portátil. La manejabilidad de este aparato permitió que lo incorporara a sus continuos desplazamientos.

El establecimiento definitivo en la capital burgalesa llevará a Cortés a una continuada búsqueda de reconocimiento social fundamentada en diversas actividades ligadas con el arte. De tal forma que, dio a conocer sus obras pictóricas, ejerció como profesor de dibujo y pintura, se relacionó con artistas e intelectuales y accedió a las instituciones culturales de la ciudad. [Fig. 1]

Para mostrar sus cualidades como dibujante y pintor difundió su obra por los cauces tradicionales. Así, realizó varios retratos oficiales, de la Reina Regente, de Alfonso XIII, del Arzobispo Yuso..., para los más destacados organismos burgaleses, como la Diputación provincial, el Ayuntamiento y la Catedral, respectivamente. Cultivó, como otros colegas, la ilustración, aplicada a las páginas y portadas de los libros y revistas¹⁰ o a los carteles de fiesta¹¹.

Son numerosas, igualmente, las reseñas de sus “diplomas conmemorativos” en la prensa local. En tales casos se insiste en la descripción de los motivos decorativos usados por el autor, indicando que han sido copiados de destacadas obras del arte histórico burgalés¹². Esta práctica

9. A.M.Bu., 19-426. Juan Antonio accedió al cargo de Depositario en 1887 a través de María Josefa García Suelto, tía abuela de la que al año siguiente sería su esposa, Josefa Echanove Arcocha.

10. Sus dibujos pueden verse en: E. Oliver-Copons, *El Castillo de Burgos. Monografía histórica*, Barcelona, Imprenta de Henrich..., 1893; F. Tarín y Juaneda, *La real Cartuja de Miraflores (Burgos): su historia y descripción*, Burgos, Hijos de Santiago Rodríguez, 1896. Realizó las portadas de: F. Olmeda, *Folk-lore de Castilla o Cancionero popular de Burgos*, Sevilla, Librería Editorial de María Auxiliadora, 1903; *Boletín de la Cámara oficial de Comercio e industria de la provincia de Burgos*, Burgos, Año IX, núm. 66, Marzo de 1922, etc.

11. Juan Antonio Cortés diseñó el cartel de las Ferias y Fiestas de San Pedro de 1915

12. Pueden verse varios ejemplos en: “Noticias”, *Diario de Burgos*, 23 de julio de 1918; “Una obra de arte”, *Diario de Burgos*, 17 de junio de 1919, etc.

sitúa al autor en el eclecticismo artístico que reutiliza formas procedentes del arte del pasado, poniendo de manifiesto el extraordinario valor otorgado a la historia en aquel momento¹³.

También a través de la enseñanza quiso dar cuenta de sus cualidades artísticas. Sin embargo, su solicitud de acceso a la plantilla de la Academia provincial de Dibujo, máximo organismo burgalés dedicado a la docencia del arte, fue rechazada¹⁴. Persistió en ello e instaló en su estudio, situado en el último piso de su casa, una Academia particular destinada a dar satisfacción a aquellas personas que no encontraban otro cauce de aprendizaje. E, igualmente, fundó las clases de dibujo de la Escuela del Círculo Católico. Para éstas creó un programa fundamentado en los aspectos que regían las Escuelas e Artes y Oficios, destinadas a proporcionar herramientas útiles para el ejercicio de las llamadas artes industriales.

Todo ello le impulsó a relacionarse con personajes destacados, no sólo del ámbito burgalés, entre quienes podemos mencionar a Isidro Gil, Mariano Pedrero, Marceliano Santa María, Saturnino López Gómez, Eloy García de Quevedo, Fortunato Julián, etc., sino también foráneos¹⁵. De ahí se deriva su participación en significadas instituciones, que, desde el carácter cultural, tenían gran influencia en la vida burgalesa. Formó parte, pues, de la llamada “Tertulia de los Sabios” del Salón de Recreo¹⁶. Participó de las excursiones que se organizaban con el ánimo de investigar el patrimonio de la provincia¹⁷. Y, tras ser nombrado Académico correspondiente de la Real Academia de San Fernando en 1903, pasó a formar parte en 1917 de la Comisión provincial de Monumentos de Burgos¹⁸.

Podemos observar, por tanto, cómo Juan Antonio Cortés vivió imbuido en los principios románticos en los que había sido educado. Y ello, a pesar de que para cuando le llegó la muerte, en 1944, ya se habían ido desarrollando las nuevas perspectivas de modernidad propias del siglo XX. Este hecho es perceptible en su relación con la fotografía en la que podemos observar cómo hace uso de sus aspectos más avanzados para ponerlos al servicio de un ideario formal y temático vinculado con el mundo decimonónico.

Su obra fotográfica

Porque, en efecto, Cortés estuvo siempre al tanto de las últimas novedades de la tecnología, a las que accedió gracias a sus diversos viajes. Ello le permitió llevar a cabo algunas de las más punteras prácticas relacionadas con las imágenes mecánicas. Así, por ejemplo, manejó más de

13. M.D. Antigüedad del Castillo, *El siglo XIX: el cauce de la memoria*, Madrid, Istmo, 1998

14. A.H.D.Bu., Academia de dibujo, Libro 11, fols., 630-632.

15. Existe correspondencia de Juan Antonio Cortés con Seymour Lucas, a quién conoció a causa del choque de trenes de Quintanilleja de 1891, Casto de la Mora, Mestres y Cabanyes, Yerro, Samsó, etc.

16. M.C. Ebro, *Memorias de una burgalesa (1885-1931)*, Burgos, 2004, p. 340

17. E. García de Quevedo y Concellón, *Excursiones por la provincia de Burgos*, Madrid, 1899

18. A.M.BU., Fondo Cortés. Nombramientos.

una máquina, llegó a elaborar instantáneas y adquirió los conocimientos necesarios para retocar sus resultados.

De esta forma, comprobamos que usó diferentes tamaños de cámara y negativo según sus necesidades. Así, los formatos grandes, el 18 x 24 y el 13 x 18, que implicaban el uso de un aparato voluminoso, los reservó para vistas que no exigieran un gran desplazamiento y en las que se aplicaba con esmero, empleando bastante tiempo. El formato menor, de 9 x 12, usado en una cámara portátil, le servía para disparos más rápidos, posibles además, gracias a la sensibilidad de las placas de vidrio al gelatino-bromuro.

Pudo, por tanto, poner en práctica una de las más innovadoras aplicaciones de la fotografía, la instantánea, que, al detener “el momento”, permitía establecer una cierta narración a través de la sucesión de tomas efectuadas en intervalos de tiempo, más o menos breves, condicionados únicamente por la necesidad de cambiar el chasis del negativo. A pesar de las limitaciones comprobamos cómo existe ya un acercamiento, en el ámbito privado, al moderno “reportaje gráfico”¹⁹.

Igualmente, podemos observar que la preocupación por la calidad del resultado final le lleva a adentrarse en los complejos entresijos del retoque, para cuya práctica eran necesarias herramientas específicas y una notable habilidad.²⁰ Ello le permitía corregir errores producidos en la toma, o alterarla para obtener la copia final deseada que, en algunos casos, coloreaba a mano.

A pesar de este aprecio por la técnica fotográfica, nunca la consideró, como era característico en el momento, y más entre los artistas²¹, capacitada para la creación en sí misma, sino sólo un elemento auxiliar, eso sí, muy útil para los más diversos propósitos. Así, la puso al servicio de sus obras artísticas, la empleó, también, para dejar constancia de la memoria familiar y con ella recogió, igualmente, los acontecimientos más destacados de la ciudad de Burgos.

En este sentido, vemos que nuestro protagonista, al igual que otros muchos pintores, encontró en la perfección de la imagen fotográfica, un inmejorable modelo para la pintura y el dibujo. Son numerosas las ocasiones en que realiza imágenes fotográficas que luego traslada fielmente a la obra pictórica. Podemos destacar las numerosas tomas dedicadas a la Cartuja de Miraflores, algunas de las cuales son el fundamento de los dibujos con que ilustró el libro de Tarín y Juaneda sobre el famoso cenobio²².

Particularmente interesante resulta, en este sentido, la recopilación de modelos fotográficos para la elaboración del cuadro sobre la boda de María Martínez del Campo. Y ello, porque encontramos una sucesión de instantáneas de la entrada y salida del cortejo nupcial de la iglesia de Santa Águeda, una de las cuales sirvió para la distribución general de la obra. Pero, además, existen diferentes ejemplos en los que los personajes más importantes de la escena, la novia, sus

19. F. Heilbrun, *Vers le reportage*, París, Musée d'Orsay, 2007

20. Juan Antonio Cortés poseía un “pupitre de retocar” y el conocido *Manual del retocador de clisés fotográficos* publicado en 1885 por Baldomero R. Pastor.

21. A. Scharf, *Arte y fotografía*, Madrid, Alianza, 2001

22. F. Tarín y Juaneda, *op cit*

padres... posan según las indicaciones del artista, tanto en su estudio, como en el marco de la iglesia donde se celebró el evento.

También empleó la fotografía para plasmar la obra final y, en algunas ocasiones, incluso, el proceso de elaboración. La función, entonces, es preservar la imagen del objeto, pero también permitir su distribución entre amigos y conocidos. A este respecto, las tomas dedicadas al elemento en proceso de elaboración advierten, ya, un interés por la creación artística que va más allá de la obra final y que supone la consideración de los procesos y técnicas como factores imprescindibles para la comprensión total del arte. Tal aspecto puede verse en una de las fotografías del cuadro al pastel titulado *Mi cocinero mayor*, en el que retrata a uno de sus hijos ataviado como un cocinero.

En algunas ocasiones, sin embargo, Cortés debe recurrir a la obra de fotógrafos profesionales. Así lo hace cuando necesita imágenes del patrimonio artístico, de las que extraerá motivos decorativos para diplomas conmemorativos. La dificultad que entrañaban las tomas de algunos de los detalles más significativos del arte burgalés hace necesaria la participación de un fotógrafo especializado. Porque, en efecto, muchas de ellas requieren de un equipo específico para su captación. Tal ocurre con el escudo de la antigua Alhóndiga o con la crestería de la reja de la capilla del Condestable de la Catedral burgalesa para cuya ejecución, llevada a cabo por Alfonso Vadillo, se hace preciso una grúa que facilite el acceso a las alturas. [Fig. 2]

Pero, sin lugar a dudas, uno de los principales atractivos que encontró Cortés en la fotografía fue su capacidad para dejar constancia de los seres queridos y mantener su memoria, a través del retrato. Practica, así, uno de los géneros artísticos de mayor raigambre, que había sido adoptado por el nuevo invento desde sus orígenes. Porque, en efecto, era ya larga la tradición de este tipo de fotografías elaboradas meticulosamente en los gabinetes²³. Comprobamos, pues, como nuestro protagonista, aunque aficionado, muestra una plena asunción de las poses y escenografías características de este tipo de imágenes.

Abundan, pues, las tomas consagradas a sus allegados, ejecutadas en el marco del hogar, sobre todo en la galería, espacio de reunión soleado y, por ello, con las mejores condiciones lumínicas. En ellos podemos contemplar la importancia atribuida tanto a la persona, como al núcleo familiar, según los presupuestos contemporáneos, que terminarán haciendo accesible a todo el mundo la preservación de la propia efigie²⁴.

Pero, igualmente, y gracias a la continua y periódica elaboración de este tipo de fotografías, se hacen visibles los cambios que el paso del tiempo provoca en los seres queridos. Se da acceso, a través de las imágenes del pasado preservadas en las sales de plata, a una nueva forma de contemplar la panorámica vital de las personas. Quedan abiertas, por tanto, perspectivas desconocidas hasta el momento, para la asunción de la identidad individual²⁵.

23. VV.AA., *Encantados de conocerse. Fotografía, retrato y distinción en el siglo XIX. Fondos de la colección Juan José Díaz Prósper*, Valencia, Diputación provincial, 2002

24. G. Freund, *La fotografía como documento social*, Barcelona, Gustavo Gili, 2002

25. R. Barthes, *La cámara lúcida*, Barcelona, Paidós, 1992

Este particular aprecio por el entorno familiar va más allá del mero retrato y llega hasta la captación de diversos momentos de cotidianidad, particularmente vinculados con el ocio, y en concreto con los paseos y las vacaciones. Así son varias las series de imágenes en las que podemos ver a los miembros de la familia caminando por significados espacios de la ciudad de Burgos, o a la esposa de Cortés en la playa del Sardinero de Santander, por la costa de Vizcaya o en el Balneario de Sobrón.

En este sentido es destacable el hecho de que, a parte de las actividades familiares, Juan Antonio, siguiendo la largar tradición de las imágenes de viajes, muestra vivo interés por los aspectos urbanos de los espacios visitados. Existen, por tanto, fotografías de ambas márgenes del Nervión, desde Bilbao hasta su desembocadura, que pasan por el industrializado Baracaldo, y las playas, hoy desaparecidas, de Portugaleta y las Arenas bordeadas de acomodadas arquitecturas burguesas.

En todas ellas, muestra la fascinación por los signos más relevantes del progreso decimonónico que poco después iba a ser superado. Así, divisamos el Crucero María Teresa en el dique seco del astillero, antes de su botadura y de su hundimiento en aguas cubanas tras el *Desastre*, o el famoso Puente de Vizcaya, recién construido, o los más diversos medios de transporte, entre los que sobresale el tren.

Estas visiones contrastan considerablemente con las de la ciudad de Burgos, su entorno vital inmediato, al que, por tal motivo, dedica gran parte de su producción. En este caso se centra en la recogida de los eventos que aglutinan a gran cantidad de gente en las calles de la ciudad. Se aproxima de esta forma a las “crónicas” de la prensa local de la época, o escritas por autores burgaleses como Anselmo Salvá²⁶ o María Curz Ebro²⁷.

Podemos contemplar, por tanto, la celebración de las más representativas festividades locales tales como El Corpus, El Curpillos o las Fiestas y Fiestas de San Pedro y San Pablo. Pero también aquellos grandes acontecimientos que hacen llegar a la ciudad a gentes de fuera. Es el caso, por ejemplo del Sínodo Provincial de 1896, el Nacional del año siguiente, la Visita de Alfonso XIII en 1902 o el eclipse de Sol, que volvió a traer al rey a la capital, en 1905.

La ciudad de Burgos en las fotografías de Cortés

A través de estos reportajes podemos contemplar algunos de los rasgos de identidad elaborados por la ciudad de Burgos a lo largo del siglo XIX. Así, se muestran las capacidades que había adquirido el nuevo espacio desde su condición de capital de provincia, fundamentadas en el desarrollo de diferentes organismos administrativos al servicio de la organización territorial²⁸.

26. A. Salvá, *Burgos a vuela pluma. Tipos burgaleses*, Burgos, Dosssoles, 1997

27. M.C. Ebro, *op. cit.*

28. E. González Díez, “Organización administrativa territorial”, en J. M. Palomares Ibáñez (dir.), *Historia de Burgos, IV Edad contemporánea*, vol. 2, Burgos, Caja de Burgos, pp. 17-71

Podemos destacar, al respecto, los casos del Gobierno Civil para el que se construye un gran palacio en el paseo de El Espolón. La Capitanía General, que corrobora la relevancia del ejército, puesta de manifiesto en las magnas fábricas cuartelarias.²⁹ Pero, también, instituciones tradicionales que se adaptan en estos momentos a las nuevas condiciones. Tales son los casos del Ayuntamiento o de la Catedral, que estaba adquiriendo un renovado vigor a través del llamado proceso de recatolización.

Así pues, Cortés nos muestra una ciudad que configura su imagen a partir de la idea “de orden” propia de la estructura sociopolítica promovida por el Estado liberal. Aparece, por tanto, regida por las instituciones encargadas del gobierno de diferentes ámbitos, que se relacionan entre sí, pero que tiene, cada una, su propia cota de poder e incluso sus propios espacios de manifestación.

La iglesia figura como aglutinante de la población. Es el centro rector de las principales festividades y en sus procesiones puede contemplarse a los representantes del Ayuntamiento y del Ejército. Buena muestra de ello es, por ejemplo, la fiesta del Curpillos, que aunque circunscrita al ámbito del monasterio de las Huelgas, es una de las más representativas de Burgos. Las vistas que nos proporciona Cortés obvian el magno monumento para centrarse en los grupos de personas que participan en la procesión. Destaca, entre otras, la presencia de las máximas autoridades militares portando el famoso Pendón de las Navas de Tolosa o la de la Corporación municipal en traje de gala. [Fig. 3] [Fig. 4]

La relevancia de los militares se hace patente a través de las abundantes imágenes de los desfiles militares, organizados en torno a maniobras más o menos ordinarias pero también dispuestos para el acompañamiento de los principales acontecimientos. Podemos destacar en este sentido las visitas del Rey Alfonso XIII, máximo Jefe del Estado, para cuya recepción la ciudad se viste de gala mostrando la total asunción de los presupuestos que representa.

Pero la mirada de Cortés evidencia también la existencia de una dicotomía social que, sin embargo, no plantea ningún conflicto. Así, observamos a las clases dominantes, ataviadas con el decoro propio de su condición asistiendo a los eventos, o paseando por los espacios más significados de la ciudad. En numerosas ocasiones encontramos un encuadre cerrado y próximo, que deja patente la cercanía del fotógrafo a tales individuos acomodados³⁰. [Fig. 5]

Pero, igualmente, vemos la presencia de las llamadas clases populares, circunscritas a los espacios más o menos marginales de mercado. Éstas son observadas desde los presupuestos artísticos del pintoresquismo, que otorga a los “tipos del país” un elevado valor representativo, ne-

29. L.S. Iglesias Rouco, *Burgos en el siglo XIX. Arquitectura y urbanismo (1813-1900)*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 1979

30. F. Castrillejo Ibáñez, *Burgos y los burgaleses en el siglo XIX*, Discurso de ingreso del Académico numerario, Burgos, Institución Fernán González, 2007

gándoles, así, la capacidad de intervenir en sus propios destinos, como empezaban a reivindicar los nuevos presupuestos democráticos propios del siglo XX³¹. [Fig. 6]

Dicha dualidad queda enmarcada en la visión característica del mundo decimonónico en la que conviven “la tradición y la modernidad” presentes en toda la obra. Se manifiestan, particularmente, en la convivencia de los medios de transporte más modernos, como el ferrocarril o el automóvil, con los más arcaicos, de tracción animal.

Así, pues, las fotografías de Cortés dejan patente un Burgos que sustenta su identidad en presupuestos propios del siglo XIX, en el momento en el que, con el avance del siglo XX, están siendo sustituidos por nuevas perspectivas que se adentran en la modernidad. De ahí que su sociedad asumiera el ideario franquista que convirtió a la ciudad en *Capital de la Cruzada*³².

31. C. Delgado Viñas, *Clase obrera, burguesía y conflicto social. Burgos, 1883-1936*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 1993

32. L. Castro, *Capital de la Cruzada. Burgos durante la guerra civil*, Barcelona, Crítica, 2006



Archivo Municipal
Burgos

Fig. 1. Juan Antonio Cortés y su familia en su estudio de pintura junto al retrato del rey realizado para el Ayuntamiento, 1902. A.M.BU., FC-642



Fig. 2. Fotografía de un diploma de Cortés con motivos decorativos extraídos del arte renacentista burgalés, 1918.
A.M.BU., FC-3177



Fig. 3. Corporación municipal en la fiesta del Curpillos, 1893. A.M.BU., FC-34



Fig. 4. Autoridades militares en la fiesta del Curpillos, 1893. A.M.BU., FC-33



Fig. 5. Paseo del Espolón, 1894 A.M.BU., FC-130



Fig. 6. Mercado en el entorno de la Plaza de Santo Domingo de Guzmán, 1900. A.M.BU., FC-627

Los felices 20 a través de la iconografía publicitaria de las revistas ilustradas españolas: cosmopolitismo y modernidad

EVA M^a RAMOS FREUDO
Universidad de Málaga

Resumen: Las iconografías publicitarias de los años 20, insertas en las revistas ilustradas españolas, fueron un reflejo de las modas y costumbres de la alta sociedad urbana de la época.

Palabras clave: Iconografía publicitaria, felices años 20, modernidad, cosmopolitismo, ocio.

Summary: *Advertising iconographies of the twenties, inserted in Spanish illustrated magazines, were a reflection of the fashion and customs belonging to the urban high society of the epoch.*

Key words: *advertising, iconography, happy twenties, modernity, cosmopolitanism, leisure.*

En los felices años 20 la sociedad urbana española se volvió más cosmopolita y moderna. España, como toda Europa, se entrega al vértigo de la modernidad, aunque sean las novedades sólo asequibles a unos pocos¹. Se abrieron nuestras fronteras permitiendo la entrada de todo aquello que sonara a Europa y América. Fue el momento de la relajación de las costumbres, los cambios de hábitos -especialmente en las mujeres-, la entrada de los electrodomésticos en los hogares gracias a la electricidad de consumo doméstico, la invasión del automóvil, la huida del horror de la guerra pasada a través del ocio nocturno, los bailes desenfrenados de herencia americana, entre otras muchas novedades².

Se inició una época de fabricación en masa y la necesidad de dar salida a esos productos hizo surgir la publicidad que debía aportar ideas acompañadas de imágenes para canalizar la creciente oferta y luchar contra la competencia. Estamos en el momento que pintores, dibujantes y fotógrafos se ponen al servicio de las empresas publicitarias para ayudarlas a este fin de captar futuros clientes generándoles nuevas necesidades.

1. C. Serrano y S. Salaün (eds.), *Los felices años veinte. España, crisis y modernidad*, Madrid, 2006, p. 158.

2. Sobre el contexto histórico de esta época cfr. R. Abella, R. Tames, J.M. Cooper, S. Florensa, J. Tussell y J. P. Fusi, *Los felices años veinte. Entre la guerra y la crisis*, Madrid, 1983. Para el caso concreto de España C. Serrano y S. Salaün (eds.), *Op. cit.*

En las revistas ilustradas españolas de ese periodo (*Blanco y Negro, La Esfera, Mundo Gráfico, Nuevo Mundo, Alrededor del Mundo, Cosmópolis, Estampa*, etc.) o en diarios como *ABC* el anuncio publicitario cobró cada vez mayor importancia y la imagen que lo ilustraba pasó a ejercer un gran protagonismo frente al texto que se vuelve, en esta década, breve pero buscando el enganche a través de palabras o frases cortas de destacada tipografía.

Para las diferentes empresas del momento trabajaron los dibujantes más destacados, los mismos que se encargaban de ilustrar el resto de la revista, los carteles o las novelas por entregas. Entre los nombres que firman las creaciones de estos anuncios se encontrarán Rafael Penagos, Federico Ribas, Juan Basilio, Baldrich, Varela de Seijas, Aristo Téllez, Emilio Ferrer, Lorenz, Povo, Juan José, Pérez Durias, Meléndez, Vázquez Calleja, Gerny, Quesada Hoyo, Uribe, Yuste, Mezquita Almer, Carvalho, Casenave o Roberto entre otros. En otras ocasiones se opta por indicar la agencia responsable del anuncio sin especificar al artista: Publicitas, Los Tiroleses, Veritas, etc.

Todos estos anuncios harán uso de gran variedad de iconografías. Lo más habitual serán imágenes más o menos realistas que vendrían a reflejar la sociedad española de esos momentos o al menos el esperanzado sueño de modernidad que se estaba persiguiendo para asemejarnos al resto de los países europeos. Según palabras de Pedro Prat Gaballí: *La publicidad técnica arranca las imágenes de la vida misma*³. Por tanto, gran parte de los anuncios publicitarios de la época pueden ser un claro testimonio de la España de esos felices veinte, especialmente de los grupos de alto estrato social. Según Andrés del Campo *el anuncio... es un producto cultural y como tal asimila e interpreta su contexto*⁴. Más adelante nos vuelve a insistir en que, entre otras muchas cosas, la publicidad es un *espejo social*⁵.

La pareja de moda: elegancia y distinción

En la década de los veinte tanto el hombre como la mujer persiguen una imagen de elegancia y distinción, en consonancia con las modas europeas y, por esa razón, multitud de anuncios insistirán en resaltar estas palabras en el texto. Es el momento en que surge un nuevo tipo de mujer especialmente en los países que habían participado en la contienda-, la denominada *garçonne*, que adopta muchos hábitos hasta entonces impensables en el género femenino como fumar en público, conducir, hacer deporte, salir sola, trabajar, etc. Según algunos relatos las mujeres madrileñas de la época:

*... todas parec(ían) la misma: flacas, pintadas, oliendo á demonios, fumando, con unos sombreros que les tapa(ba)n toda la cara y unos trajes que no (eran) trajes, de unos colores que no (eran) colores.....todas parec(ían) chicos afeminados*⁶.

3. P. Prat Gaballí, , *Publicidad Racional*, Barcelona, 1934, p. 403.

4. S. Andrés del Campo, *Estereotipos de género en la publicidad de la Segunda República Española: Crónica y Blanco y Negro*, Madrid, 2002, p. 1.

5. *Ibidem*, p. 6.

6. A. de Hoyos y Vinent, "La señorita andrógina", *La Esfera*, 3-1-1920. Dibujos de Tono.

Esta nueva mujer sería la plasmada en las ilustraciones gráficas por muchos de nuestros dibujantes, aunque, tal y como insiste Pérez Rojas, *esa imagen...estaba más mitificada que ajustada con lo que era la realidad de la vida cotidiana española*⁷.

La mujer moderna adoptará un atuendo sencillo, cómodo y práctico siguiendo los dictados de modistas como Paul Poiret y especialmente Coco Chanel, principal responsable de todo este cambio de aspecto de la mujer⁸. La cintura desaparece y las faldas se acortan. Igualmente se abandonó las largas melenas por un corte masculino que dejaba la nuca al descubierto y se cubría con el sombrero *cloché* o *bibi*, sombrero con forma de campana. El resultado sería una figura bastante andrógina que, como describían algunos relatos de la época, *conservando todo el feble encanto femenino, tenía(n) una resuelta de divertida virilidad*⁹.

Muchos de los anuncios hallados nos dejan claro reflejo de ese nuevo modelo de mujer. Indudablemente todo lo dicho se aprecia en el anuncio que inauguró el primer número de la revista *Cosmópolis* en el que se publicita el perfume Chanel n° 5 ante la mirada de una estilizada joven que alza el rostro para observarlo¹⁰. Si muchos han hablado de la mujer Penagos, la mujer moderna también será claramente reflejada por otros muchos dibujantes de la época.

Federico Ribas en muchas de sus ilustraciones para la Perfumería Gal nos deja ver esa mujer con los nuevos atuendos y cortes de pelo, con el pecho totalmente disimulado bajo la indumentaria y mirando con descaro hacia el espectador¹¹. En otras imágenes se nos insiste en que la esbeltez es uno de los elementos que distinguen a la mujer moderna y claramente se plasma en la joven que acompaña al Agua de Colonia Añeja de la Perfumería Gal¹². Uribe, en los anuncios para la Perfumería Calber, también nos muestra a una joven cuyos cabellos están incluso más cortos, adoptando el corte denominado Eton que le acercaba el aspecto a un muchacho si no fuera por el maquillaje que la adornaba¹³.

De indumentaria sumamente masculina, siguiendo la moda práctica impuesta por Chanel, se nos presenta una joven que adopta un traje sastre, camisa abotonada totalmente hasta el cuello, una corbata, sombrero y aparentemente una prenda inferior que puede claramente ser un pantalón, otra de las indumentarias que las mujeres fueron adoptando cada vez más por ese deseo de co-

7. F. J. Pérez Rojas, "Modernas y cosmopolitas. La Eva Art Déco en la revista *Blanco y Negro*", R. Camacho Martínez, A. Miró Domínguez (Eds.), *Iconografía y creación artística. Estudios sobre la identidad femenina desde las relaciones de poder*, Málaga, 2001, p. 236.

8. M. L. Cerrillo Rubio, "Orden, lujo y deleite en el *total look* Chanel", Congreso Internacional Imagen y Apariencia, Murcia 2008, s/p.

9. A. de Hoyos Vinent, "Varona", *La Esfera*, 14-8-1920. Ilustrada por Ochoa.

10. *Cosmópolis*, diciembre 1927, n° 1.

11. *Blanco y Negro*, 6-9-1925, Federico Ribas para Jabón Heno de Pravia.

12. *Blanco y Negro*, 21-7-1929. Federico Ribas para Agua de Colonia Añeja.

13. *Blanco y Negro*, 17-6-1929, Uribe para Crema Calber.

modernidad. En esta ocasión la andrógina joven se supone recién llegada de una actividad deportiva o una excursión que justifica este tipo de indumentarias¹⁴.

En otros anuncios podemos ver la adopción de otra nueva moda, los *pyjamas*, trajes de gran comodidad que la mujer adopta *para la hora del desayuno, para la sesión matutina de gimnasia y para e coche-cama*¹⁵. Federico Ribas, publicitando el Petroleo Gal, plasma a una joven con pantalón y camisa cruzada que queda ceñida por una cinta anudada en la cadera¹⁶, también de su mano otra imagen para Heno de Pravia¹⁷ e, igualmente, con conjunto sumamente estampado, nos la muestra Quesada Hoyo o Penagos, en este último caso con atuendo de clara reminiscencia oriental¹⁸.

El texto de Claire Patek hacía referencia al coche-cama dado que, como nos ilustra Penagos en los anuncios de Plata Meneses, la mujer moderna acostumbra a viajar sola haciendo uso de los trenes para disfrutar de las vacaciones. También Ribas nos muestra la unión de dos jóvenes modernas que reflejan su independencia viajando en un moderno descapotable cuyo parabrisas ha sido sustituido por una pastilla de Jabón Heno de Pravia como alusión a su poder de protección para el cutis femenino¹⁹, especialmente el de las jóvenes de la época que se lanzan al exterior sin que ninguna inclemencia pueda detenerlas.

Junto a esta mujer moderna aparecerá un hombre igualmente elegante y distinguido que también va modificando sus hábitos y aspecto. Serán lo que se denomina “gente bien” que se caracterizan en todo momento por su *buen gusto*, gracias a lo que llevan y consumen. Así quedan retratados por Ribas en un anuncio de Heno de Pravia donde vemos a la pareja satisfecha tras haber disfrutado de unas carreras en el Hipódromo²⁰. Iguales características presentan la pareja de Uribe, él con *smoking*, pajarita y sombrero de copa y ella en la línea de lo ya comentado, portando unos prismáticos²¹ o en la pareja que de la mano de Baldrich se alzan como ejemplos de “elegancia y “chic” gracias al uso de los productos Calber²².

El hombre que nos plasma la publicidad de la época, el perfecto acompañante de las mujeres modernas, queda perfectamente retratado por ilustradores como Ribas o Valera de Seijas. Éste último nos lo plasma totalmente entregado ante un espejo en el perfecto estado de sus cabellos²³. Estos caballeros aparecerán en todo momento con el peinado inalterable, gracias al uso de

14. *Blanco y Negro*, 5-8-1823. Juan Basilio para Agua de Azahar La Giralda de la casa Hijos de Luca de Tena.

15. C. Patek, “La moda de los *pyjamas*”, *ABC*, 27-8-1922.

16. *ABC*, 8-10-1922. Federico Ribas para Petróleo Gal.

17. *La Esfera*, 3-4-1920. Ilustración de Federico Ribas para Jabón Heno de Pravia.

18. *ABC*, 10-9-1924. Quesada Hoyo para Floralia y *ABC*, 19-1-1924, Penagos para Floralia.

19. *Nuevo Mundo*, 23-4-1920. Federico Ribas para Jabón Heno de Pravia.

20. *ABC*, 23-11-1924.

21. *Blanco y Negro*, 1-2-1925. Uribe para Perfumería Higiénica Calber.

22. *La Esfera*, 24-1-1920. Ilustración de Baldrich para Perfumería Higiénica Calber.

23. *Mundo Gráfico*, 3-1-1917. Valera de Seijas para Flores del Campo.

los fijadores de moda, afeitados, perfumados y utilizando automóviles descapotables que dejan constancia de su elevado estrato social²⁴. Pero este hombre, al igual que también las mujeres²⁵, adoptará como habitual la práctica de los deportes importados de Inglaterra a finales del siglo XIX. Los textos y las imágenes nos remiten al golf, *cricket*, *football* o *tennis* entre los caballeros²⁶, aunque también fueron muy abundantes el número de anuncios que nos permite ver a mujeres ejercitando gran número de deportes (tenis, lanzamiento de disco, patinaje, natación, alpinismo, golf, esquí, tiro con arco, atletismo, equitación, etc.)²⁷.

Penagos nos muestra una imagen que resume lo que serían la pareja del momento. Hombre y mujer elegantes y portando los palos de golf con un Lincoln descapotable al fondo mientras el texto nos indica *la distinción y el buen gusto están tan ligados con el Lincoln, que sus poseedores son considerados árbitros de la elegancia*²⁸.

Los nuevos espacios de ocio urbano

En la década de los veinte la vida nocturna cobró gran protagonismo. En el centro de las ciudades surgieron nuevos lugares de ocio (cabaret, grandes hoteles, bares americanos, cafés, salas de fiesta, *dancings*, casinos, salas de cine, etc.) y en estos entornos se desarrollaron los nuevos bailes (tango, charleston, *fox-trot*, *shimmy*, etc.) al son de ritmos como el jazz²⁹. Otro momento de ocio se concentrará entre las cinco y las siete, costumbre importada desde París e ilustrada por Penagos³⁰. Las gentes elegantes se reunirán en los grandes hoteles que se ubican en las zonas más céntricas de la ciudad con sus restaurantes y su *thé dansant*³¹. Se trata de una actividad propia de las grandes ciudades y que hace posible convivir a hombres y mujeres en el un espacio, los salones de té que viene a sustituir a los exclusivos varoniles cafés. En ese encuentro la bebida se une a las mantequillas y mermeladas y convive con la conversación desenfadada³².

24. ABC, 4-3-1923. Federico Ribas para Agua de Colonia Añeja, Perfumería Gal. *Blanco y Negro*, 2-12-1928. Federico Ribas para Fixol de la Perfumería Gal. *Nuevo Mundo*, 27-3-1931, Federico Ribas de nuevo para Fixol.

25. En relación a la mujer deportista ver nuestro trabajo E. Ramos Frendo "La imagen de la mujer deportista en España (1920-1936). Un icono surgido del mestizaje y contacto con otras culturas europeas y americanas", en XVI Congreso Nacional de Historia del Arte. La Multiculturalidad en las Artes y en la Arquitectura, 1, Las Palmas de Gran Canaria, 2006 pp. 411-417.

26. ABC 31-8-1921 (tenista), *Blanco y Negro*, 19-3-1922, 4-1-1925, 5-6-1927 (cricket), 20-7-1928 (saltador de vallas), 13-1-1929 (futbolista), 28-12-1930 (futbolista). *Nuevo Mundo*, 15-6-1928 (tenista), 15-6-1928 (tenista), 27-03-1931 (cricket).

27. ABC, 12-2-1922, 11-4-1922, 15-12-1922, 13-5-1923, 28-10-1925; *Blanco y Negro*, 8-2-1925, 6-7-1930; *Nuevo Mundo*, 16-7-1920 (tenista)

28. *Blanco y Negro*, 1924.

29. Sobre estos bailes y lugares de ocio cfr. F. J. Pérez Rojas, "Cabaret-Dancing", en *La ciudad placentera. Noche y día de la vida moderna*, Valencia, 2005, pp. 123-147.

30. "Un té de moda en el Ritz. Apuntes del natural por Rafael Penagos", *La Esfera*, 5-5-1922.

31. C. Serrano y S. Salaün (eds.), *Op. cit.*, p. 140.

32. A. Hernández Catá, "El nuevo Horario", ilustrado por Federico Ribas, *La Esfera*, 12-6-1920.

La publicidad de la época refleja algunos de estos lugares de ocio aunque quizás no con la pluralidad de imágenes que nos han dejado otras ilustraciones gráficas. Penagos nos muestra a jóvenes descaradas que toman champán ante la mirada de los caballeros³³. Estas actividades se desarrollan especialmente en los restaurantes de los grandes hoteles o las salas de té, donde las féminas, tal y como mostrará Bartolozzi, beben y fuman en público³⁴. También el teatro sigue siendo otro de los lugares donde la gente de elite acude y se exhibe y así queda igualmente plasmado en la publicidad.³⁵ Otro espacio que también podemos observar en los anuncios del momento son los hipódromos donde se arriesgan las fortunas a través de las apuestas, como indica claramente el anuncio de Juan Basilio, donde se recomienda el consumo del producto publicitado para combatir la excitación nerviosa que provoca *el azar*. Idéntico lugar nos ilustra Federico Ribas en los anuncios para Heno de Pravia³⁶.

En anuncios, como en el de los polvos de arroz Freya de la casa Floralía, un camarero atiende cortésmente a la pareja ilustrada por Aristo Tellez mientras el texto insiste en las actividades que se realizan *por la noche, en el restaurant, en el teatro, en el baile o en aquellos salones alumbrados con luz artificial* y que hacen imprescindible el uso de esos productos para *realzar la belleza y sugestión del cutis*³⁷. En otros anuncios, como el realizado por Emilio Ferrer para Heno de Pravia, se muestra a una joven elegante y sola que descende por una elevada escalinata. Presenta un traje negro sumamente ceñido que se abre en numerosos pliegues desde la rodilla a los pies y envuelta en piel blanca con guantes negros que llegan más arriba del codo. Al fondo el entorno social de sofisticación al que esta joven va a dirigirse. La imagen transmite seguridad por parte de la joven conocedora del impacto que su piel blanca y perfumada, gracias al jabón Heno de Pravia, junto al resto de su atavío, va a producir³⁸. Se trata de una imagen femenina que nos trae recuerdos de la que fuera descrita por Samuel Ros en su obra *la Reina del cabaret*³⁹.

La actividad que con más asiduidad encontramos es la del baile desarrollado en locales públicos. Penagos, en dos ocasiones, nos refleja a parejas que ejecutan el tango⁴⁰ mientras observamos otras que en sus respectivas mesas toman champán u otras bebidas como el *whisky*, el *gin*, el *cocktail* o el *vermut*, bebidas que se imponen en esta época junto al té y el café⁴¹.

La alusión y plasmación de los bailes de moda fue habitual en aquellos anuncios que recomendaban el uso de productos para combatir las complicaciones olorosas que podían surgir a

33. ABC, 28-4-1923.

34. M. Muñoz, "Divagaciones sobre el cigarrillo", en *Blanco y Negro*, 17-10-1926. Ilustrado por Salvador Bartolozzi.

35. *Blanco y Negro*, 26-12-1926. ABC, 11-03-1925. Ilustración de Penagos.

36. ABC, 23-11-1924.

37. ABC, 25-5-1924. Ilustración de Aristo Tellez para Floralía.

38. *Nuevo Mundo*, 29-4-1932. Ilustración por Emilio Ferrer.

39. F. J. Pérez Rojas, "Cabaret-Dancing", en *La ciudad placentera...op. cit.*, pp. 144-146.

40. *Alrededor del Mundo*, 24-1-1921. *Blanco y Negro*, 10-8-1924.

41. F. J. Pérez Rojas, "Cabaret-Dancing", en *La ciudad placentera...op. cit.*, p. 123.

causa del sudor fruto de esos movimientos desenfadados. Especialmente la publicidad de Sudoral, desodorante de la casa Floralia, nos ilustra numerosas escenas donde las parejas ejecutan las danzas de moda⁴², aunque imágenes similares acompañaran a otros productos como depilatorios, jabones o colonias⁴³. Las diferentes poses de la pareja nos ilustran el *fox-trot*, el tango, el charleston y otros muchos bailes procedentes de los Estados Unidos y que se ejecutaban en *Maxim's* – primer bar americano que tuvo Madrid con *the danzant* y salón de juego con ruleta-, el Ideal Room, el hotel Ritz o en el hotel Palace⁴⁴. Representaban la liberación, evasión y huida del drama pasado por parte de las clases más elegantes. Ribas también nos ilustrará a una pareja que según explicita el texto se lanza a *los encantos del Shymmy*⁴⁵.

El gusto por los ritmos y danzas negras sería muy frecuente en estos momentos, esto llevará a plasmar en numerosas ocasiones a músicos de esta etnia acompañados de sus instrumentos musicales ejecutando estas nuevas melodías. Ese tipo de imágenes serán muy habituales en las ilustraciones de la época desarrollándose lo que se denomina *negrismo*⁴⁶. Así podemos observar en la portada de la revista *Cosmópolis*, salida de la mano de San Martín, la plasmación de uno de estos locales de moda que bien podría ser uno de los citados anteriormente como el *Maxim's*. Una pareja danza al son del jazz, como queda reflejado por la epigrafiya que sirve de fondo a la escena, mientras un negro los observa a la par que toca la batería⁴⁷. El mismo San Martín vuelve a plasmar esa nueva moda del jazz-band en otras ocasiones con imágenes similares a la anterior⁴⁸ o el ambiente de los bares americanos y cabarets⁴⁹.

Pero en la publicidad este reflejo no ha sido tan notorio. Sólo contamos con dos ejemplos que evoquen ese interés por la raza negra. Uno de los anuncios, de la mano de Rafael Penagos, nos refleja el mundo del cabaret y la presencia de esta etnia en los mismos a través la imagen de un hombre de raza negra que se encuentra frotándose con el jabón Flores del Campo mientras el texto nos indica: *el negro que tenía el alma blanca...*⁵⁰. Se trata claramente de una alusión a Peter

42. *ABC*, 4-6-1922; 9-8-1924; 20-6-1924; *Blanco y Negro*, 15-10-1922 (ilustraciones por Vázquez Calleja); 24-5-1924 (ilustraciones por Varela de Seijas); *Estampa*, 9-7-1929 (ilustración por Echea); *Nuevo Mundo*, 4-7-1924 (ilustración de Vázquez Calleja, en este caso un corro de jóvenes modernas girá en torno al producto Sudoral que les posibilita ese baile sin complicaciones).

43. *ABC*, 18-8-1921 (ilustración por Ribas), *Blanco y Negro*, 6-1-1929; 7-9-1930 (ilustraciones por Ribas); 7-11-1926 (ilustración de Emilio Ferrer para productos Helenia).

44. L. Díaz, *La España alegre. Ocio y diversión en el siglo XX*, Madrid, 1999, pp. 29-30, 97, 124.

45. *Nuevo Mundo*, 15-2-1924. Ilustración Federico Ribas.

46. R. Abella, R. Tamañes, J.M. Cooper, S. Florensa, J. Tussell y J.P. Fusi, *Op. cit.*, pp. 34-37. Se trataría de una corriente que se reflejó en la música, los bailes, el arte y la literatura de la época.

47. *Cosmópolis*, noviembre 1928, ilustración de San Martín, portada.

48. *Cosmópolis*, enero 1930, "Jazz-band", p. 104; "Madrid de noche", en *La Esfera*, 24-7-1920, por Ricardo Marín. Se nos ilustra el jazz band en la *Parisiense*, lugar de esparcimiento en Moncloa.

49. *La Esfera*, 28-2-1920. "El "whisky"", 26-2-1921, "El Cabaret", 16-7-1921, "La crueldad del "Flirt"", dibujos de R. Marín

50. *ABC*, 4-11-1925, ilustración de Rafael Penagos.

Wals protagonista de la obra de Alberto Insúa *El negro que tenía el alma blanca* que publicara en 1922⁵¹ y que fuera llevada al cine hasta en tres ocasiones (1927, 1934 y 1951)⁵² y también representada en el teatro Lara de Madrid hacia 1930⁵³. Alberto Insúa nos reflejaba en sus memorias el momento en que se planteó la realización de esta novela que relataba la historia de un bailarín negro del cabaret *Maxim 's* de la calle de Alcalá⁵⁴.

Este fenómeno del *negrismo* también fue fundamental para convertir en un gran mito a la bailarina y cantante Josephine Baker, nacida en Norteamérica y adoptada por París que actuaría en la Revista Negra⁵⁵. La publicidad también convertiría a esta mujer en protagonista de un anuncio para Camomila Intea, donde aparece danzando y con la escasa indumentaria que acostumbraba (falda corta y vaporosa, zapatos con plumas y escaso sostén) bajo al luz de los focos en el entorno de un cabaret⁵⁶. El texto sumamente extenso relata para los lectores del anuncio lo que *Josefina Baker dice...*⁵⁷ del producto.

Los artistas de cine

Otro fenómeno que podemos apreciar en la publicidad de esas décadas será la presencia de los artistas como reclamo. En la década de los 20 especialmente serán los artistas del cinematógrafo los que ponderen las cualidades de productos de belleza o automóviles.

En estos anuncios primaría la fotografía más que los dibujos. Hallamos figuras como Mary Pickford que prestaba su imagen para la Camomila Intea o un elevado número de actores y actrices que aparecieron junto a los productos Stacomb (Antonio Moreno⁵⁸, Billie Dove, Ben Lyon, Harrison Ford y Eleanor Boardman).

Pero existen algunos ejemplos en los que la imagen de estos artistas salió de la mano de algunos de los dibujantes más destacados del momento. Así podemos encontrar figuras tan inolvidables del cine mudo como Charles Chaplin cuya ilustración la debemos a Baldrich. En el anuncio el actor equipará sus éxitos cinematográficos con los alcanzados por los productos de la empresa Calber⁵⁹.

51. A. Insúa, *El negro que tenía el alma blanca*, 1998.

52. R. Utrera, *Escritores y cinema en España. Un acercamiento histórico*, Alicante, 1985, pp. 97 y 133

53. A. Miquis, "La Semana Teatral", *La Esfera*, 15-2-1930.

54. A. Insúa, *Memorias*, Alicante, 2004, pp. 344-346.

55. C. R. AVECILLA, "París. Gemier descubre a Josefina Baker y a sus amigos", *La Esfera*, 31-10-1925.

56. F. J. Pérez Rojas, "Cabaret-Dancing", en *La ciudad placentera...op. cit.*, p. 137.

57. *Blanco y Negro*, 28-7-1929.

58. Duquesa de Borelli, "Un español "as" de los artistas cinematográficos norteamericanos. Antonio Moreno", *La Esfera*, 13-8-1921.

59. *La Esfera*, 5-6-1920.

Igualmente, de Penagos sería un retrato bastante acertado de la actriz y *vamp* Nita Landi que se desplaza en un Lincoln Cabriolet⁶⁰.

Los adelantos tecnológicos

En esta década la fabricación en cadena supuso un aumento considerable de la producción de automóviles. La publicidad insistiría en la distinción y elegancia de aquellos que eran propietarios de dichos modelos. El Lincoln sería anunciado como un coche *...para las personas selectas, de gusto exquisito, que exigen el más alto grado de perfección.....*⁶¹. El texto iría acompañado de la imagen del automóvil junto a la presencia de un elegante caballero de esmoquin. Yuste lo elevará a la categoría de obra de arte, al enmarcar su imagen como ornamento de un lujoso salón o compararlo con construcciones del mundo clásico, al mostrarlo junto a un templete jónico⁶².

En el mensaje de *elegancia y distinción* también insistirá el Oaklan Pontiac que nos presenta la imagen del coche en un segundo plano mientras el primero es ocupado por unas esbeltas y modernas jóvenes que son acompañadas de un galgo de similares características a las de sus dueñas⁶³.

Ford, de la mano de Carvalho, se dirige a la mujer moderna considerándose el instrumento imprescindible para el agitado ritmo de vida de estas féminas⁶⁴. También Cadillac, en imagen de Mezquita, convierte a las mujeres en usuarias de estos automóviles, reflejando así la moda que en esta época existió entre las mujeres de la alta sociedad de conducir sus propios vehículos.

Esta década también supone la aparición de los electrodomésticos que inundarán los hogares elegantes (frigoríficos Frigidaire, aspiradoras Electro Luz, etc.). En la publicidad de Electro Luz, ilustrada por Stures o Mezquita, las elegantes y arregladas damas ejecutan la limpieza del hogar ante las impresionadas amistades o bien contemplan como las criadas se encargan de lo mismo. Otro invento del momento será la gramola automática *La voz de su amo* que permitirá, tal y como ilustra el anuncio, contar con las orquestas de moda del momento para ambientar las fiestas distinguidas.

Finalmente, la nueva moda de viajar y veranear en la playa hará indispensable otro nuevo invento, la cámara de fotos Kodak, que se encargará de inmortalizar todos los momentos.

60. *Blanco y Negro*, 28-12-1924.

61. *Blanco y Negro*, 2-3-1924.

62. *Blanco y Negro*, 9-11-1924, 25-1-1925 y 15-6-1924.

63. *Blanco y Negro*, 14-4-1929.

64. *Blanco y Negro*, 21-3-1925.



Suave y Perfumado

como los pétalos de una flor, será su cutis si cuida usted de usar con constancia el Jabón Heno de Pravia.

Es el jabón de confianza y de calidad. Puro, muy espumoso e intensamente perfumado, conserva la tersura juvenil del cutis, comunicándole suavidad, fragancia y frescura.

Acostúmbrase usted a usarlo, señora. Compre hoy mismo una pastilla en cualquier perfumería o droguería. En este jabón se reúnen todas las condiciones del jabón ideal de tocador.

**J a b ó n
Heno de Pravia**

Pastilla, 1,50 en toda España.

El impuesto del Timbre a cargo del comprador.

Perfumería Gal.--Madrid.



Fig. 2 Autor Rafael Penagos, en ABC, 28-4-1923

La gente "bien"
 demuestra su buen gusto
 no usando otro jabón de to-
 cador que el inconfundible

Jabón
Heno de Pravia

Refresca, suaviza y perfuma deli-
 ciosamente el cutis. Compre Ud.
 una caja de tres pastillas. Pon-
 ga una en su jabonera y guarde
 las otras en un armario. Perfum-
 arán la ropa y, cuando las use,
 advertirá Ud. lo que han mejo-
 rado en dureza y fragancia.

Pastilla, 1,50 en toda España.

El impuesto del Timbre a cargo del comprador.

Perfumería Gal. - Madrid.

Fig. 3 Autor Federico Ribas, en ABC, 23-11-1924

MIRANDO A CLÍO. EL ARTE ESPAÑOL ESPEJO DE SU HISTORIA
Los felices 20 a través de la iconografía publicitaria de las revistas ilustradas españolas:
Cosmopolitismo y modernidad
Eva M^a Ramos Frenco

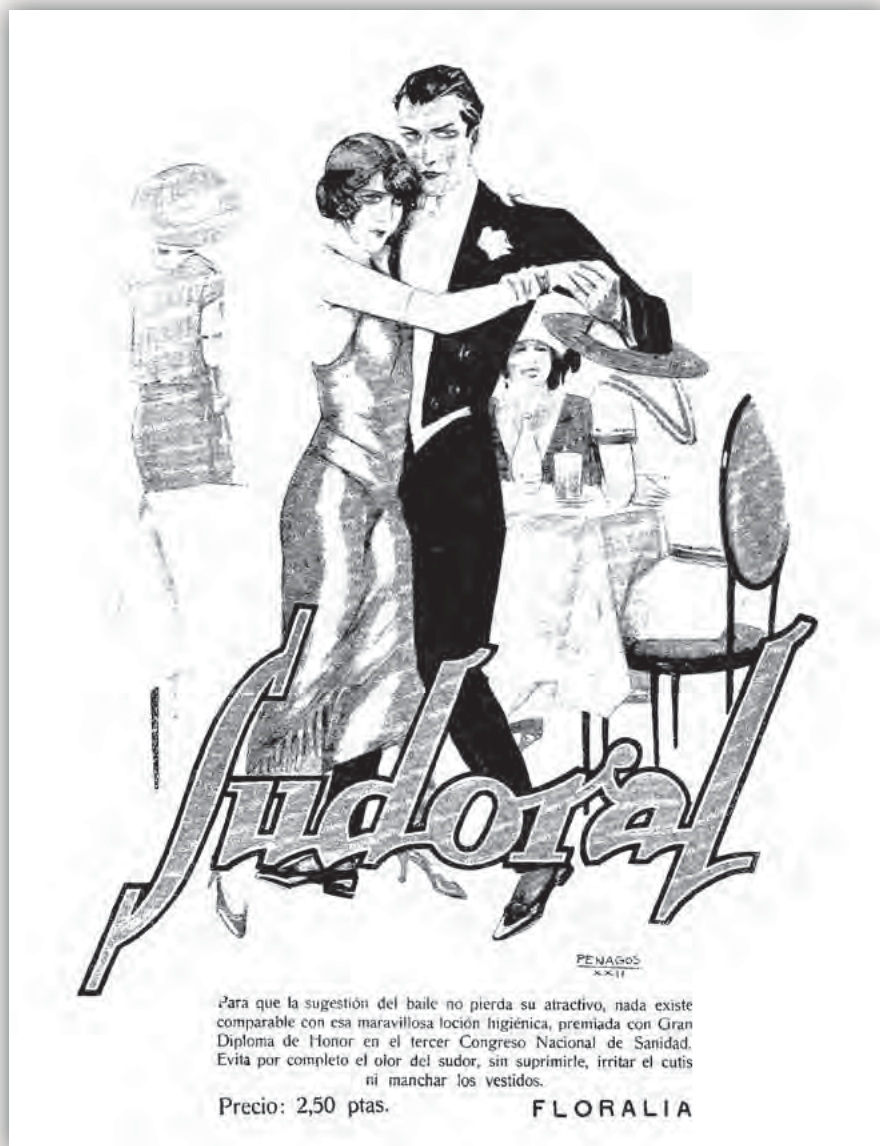


Fig. 4 Autor Rafael Penagos, en *Blanco y Negro*, 10-8-1924



Fig. 5 Autor Rafael Penagos, en ABC, 4-11-1925



MEZQUITA

Hay algo en el nuevo CADILLAC que incita al irresistible deseo de poseer un coche de esta marca. En el CADILLAC hallará prestigio, rendimiento insuperable y lujo, todo lo que constituye la perfección en su grado sumo.

precio de 28.000 pesetas por el modelo Brougham, en adelante
 Entregado en vagón. Barcelona, Málaga, Bilbao.
 Con los servicios de repuestos.

GENERAL MOTORS PENINSULAR, S. A.
 Plaza de Cánovas, 4.—MADRID

CONCESIONARIO PARA MADRID,
JAMES M. NAHON
 Avenida de P. y Margall, 11

CADILLAC
 PRODUCTO DE LA GENERAL MOTORS



Diseñadoras: Heroínas de la forma y la imagen

SONIA RÍOS MOYANO
Universidad de Málaga

Resumen: En este texto hablaremos del trabajo de muchas mujeres que dedicaron su vida a la creación de objetos de consumo desde un punto de vista profesional. Muchas de ellas, sobre todo, durante la primera mitad del siglo XX, vivieron a la sombra de grandes artistas, arquitectos y diseñadores, que eclipsaron su trabajo. Desde Margaret McDonald, Aino Aalto, Charlotte Perriand o Ray Kaiser, quienes trabajaron con Charles Rennie Mackintosh, Alvar Aalto, Le Corbusier o Charles Eames, entre otros. No se trata de hacer una revisión histórica bajo el prisma feminista o de estudios específicos de género, sino más bien de lo contrario, es decir, subrayar la aportación de estas mujeres al trabajo que hacían sus compañeros dentro de un determinado estilo, movimiento o tendencia.

Palabras clave: diseño, diseño industrial, mass-media

Abstract: *In this text we will speak about the work of lots of women who devoted their life to the creation of consumption objects from a professional point of view. Most of them, especially, during first half of the 20th century, lived overshadowed by great artists, architects and designers, who outshone their work. From Margaret McDonald, Aino Aalto, Charlotte Perriand or even Ray Kaiser, who worked with Charles Rennie Mackintosh, Alvar Aalto, Le Corbusier or Charles Eames, among others. This paper does not deal with a historical review under the feminist perspective or with gender-specific studies; on the contrary, it tries to emphasize these women's contribution to the work carried out by their male partners in a certain style, movement or tendency.*

Key words: *design, industrial design, mass-average*

Introducción

El tema del trabajo que presentamos es fruto de la experiencia, la reflexión y el interés por hablar de forma conjunta de la labor de algunas mujeres que han estado trabajando a lo largo del siglo XX en la creación de objetos de consumo. Quizás, desde nuestro punto de vista actual, nuestra apreciación de la sociedad y la diferencia de géneros, contar esta historia no debería tener la mayor importancia, ya que estaríamos hablando de mujeres, que al igual que muchos hombres, se han formado y desempeñado el ejercicio profesional de una disciplina, quienes además, han destacado por algún aspecto concreto entre sus contemporáneos, de ahí que nos centremos en ellos, y desde éstas páginas queramos destacar globalmente su labor. Pero no nos engañemos, si miramos hacia atrás, y sin entrar en estudios de género y otros estudios sociales de las épocas a las que haremos referencia, sabemos que siglos atrás no era habitual que la mujer

desempeñara un oficio profesional. Uno de los grandes logros de los países y sociedades más desarrolladas durante el siglo XX es el reconocimiento de que la mujer, al igual que el hombre, forma parte de esa historia del arte, de la cultura y el pensamiento. En los últimos treinta años, coincidiendo con el auge de los estudios de género, hemos asistido a las revisiones en términos feministas y femeninos de múltiples disciplinas, entre ellas nuestra especialidad; la Historia del Arte, y de otros estudios que son de nuestro interés como el diseño en sus múltiples facetas.¹ Un ejemplo interesante es la obra de Germain Greer. Allí se condensa de forma muy clara y sintética lo que se denominan *the obstacles*², aquellos obstáculos a los que la mujer con destrezas y cualidades artísticas, tenía que superar, que no eran otra cosa que una enumeración y explicación de los impedimentos sociales más importantes a los que debía enfrentarse la mujer artista: familia, amor, la ilusión por el éxito, humillación, etc.

A pesar de ello, el trabajo de Germain Greer y otros anteriores como el de Linda Nochlin³ sirvieron para evidenciar esos primeros catálogos y listados de mujeres artistas que habían logrado hacerse un hueco en un mundo de hombres. En esos estudios inaugurales, se nos mostraban breves biografías y una somera relación de los trabajos más destacados. Aún quedaba mucho trabajo por hacer, y efectivamente, el último cuarto del siglo XX nos ha ofrecido progresivamente, nuevas obras bibliográficas, exposiciones, catálogos razonados, etc. que no son más que esas necesarias revisiones de la historia del arte, prestando especial atención al trabajo hecho por mujeres, y por extensión, también nos han llegado estudios interesantes de otras disciplinas afines como la que nos ocupa, el diseño, y que tiene una vida más corta que las Bellas Artes, ya que su origen se remonta a la Revolución Industrial. No obstante, las vicisitudes a las que tuvieron que enfrentarse las mujeres diseñadoras del siglo XIX corren parejo a los obstáculos de las mujeres artistas del siglo XIX⁴, mujeres luchadoras, algunas a medio camino entre heroínas o mártires, que con su tesón, esfuerzo y dedicación lograron pasar a la historia y ser conocidas con nombre propio, a pesar de que se les limitara *in extremis* su dedicación al arte, la artesanía o el incipiente diseño.

1. Para conocer más sobre el tema, véanse los estudios específicos sobre mujeres pintoras en la Historia del Arte en: L. Nochlin, H. Ann Sutherland, *Femmes peintres: 1550-1950*, Paris, 1976; C. Nicóidski, *Une histoire des femmes peintres*, Paris, 1994; G. Greer, *The obstacle Race. The fortunes of Women Painters and their Work*, New York, [1979], 2001, traducido al español como G. Greer, *La carrera de obstáculos, Vida y obra de las pintoras antes de 1950*, Editorial Bercimuel, Madrid, 2005; R. Chávarri, R. Martínez de Lahidalga, C. de la Gandara, *Mujeres en el Arte Español. (1900-1984)*, Centro Cultural del Conde Duque, Madrid, 1984, etc. Y de forma más específica, los trabajos que se enumeran a continuación para conocer algunos estudios más detallados sobre las mujeres artistas y diseñadoras: P. McCracken, *Women artists and designers in Europe since 1800: an annotated bibliography*, New York, 1998; L. McQuiston, *Women in design; a contemporary view*, Londres, 1988; S. Wortmann Weltge, *Women's work: textile art from the bauhaus*, San Francisco, Chronicle Books, 1993; P. Kirkham, *Women designers in the USA, 1900-2000 : diversity and difference*, New York, Bard Graduate Center for Studies in the Decorative Arts, New Haven, Yale University Press, 2000; N. Livi Bacci, A. Luppi, M. Mazzei, *Il design delle donne*, Milán, Mondadori, 1991.

2. G. Greer, *The obstacle Race*. Op cit., pp 12-150.

3. L. Nochlin, H. Ann Sutherland, *Femmes peintres*, Op cit.

4. G. Greer, *The obstacle Race*, op cit, pp. 310-328.

Una de las primeras mujeres a las que haremos referencia, y que a pesar de enfrentarse a su época, logró inscribirse en la historia del diseño con nombre propio es Margaret MacDonald, esposa del conocido Charles Rennie Mackintosh, artista fundamental del Art Nouveau y miembro esencial de la Escuela de Glasgow. Años más tarde, se hicieron un hueco otras mujeres que han sido compañeras, esposas y amigas de algunos de los diseñadores y arquitectos más relevantes del siglo XX. Sus nombres ya los hemos referenciado en el resumen, mujeres, sumamente interesantes cuyo trabajo, aunque conocido, historiado y reconocido por la historia del arte, la arquitectura y el diseño, quedó siempre a la sombra de la popularidad de sus cónyuges, amigos y parejas; nombres como Sonia Delaunay, Varvara Stepanova, Anni Albers, Aino Aalto (Marsio), Charlotte Perriand o Lilly Reich, etc., son algunos de esos nombres a los que haremos referencia, mujeres, cuyo trabajo se parangonaba al del resto de compañeros de su época, y que en ocasiones, la labor conjunta de algunos de ellos ha quedado eclipsada por la importancia histórica de ellos. Tal es el caso del trabajo de Charlotte Perriand junto a Le Corbusier o Lilly Reich junto a Mies van der Rohe, quienes realizaron obras conjuntas, pero que numerosas fuentes bibliográficas y hemerográficas, algunas más o menos especializadas, opta por no indicar sus nombres junto a las obras, dándole la autoría en exclusiva a ellos.

No obstante, además de éstas consortes referenciadas, -cuya labor se desarrolla principalmente entre el último cuarto del siglo XIX y las conocidas vanguardias históricas-, también hablaremos de otras féminas que se formaron entre las décadas 40' a 80', mujeres que se incorporaron y fueron miembros de pleno derecho de los grupos y las tendencias más relevantes en la creación de objetos de consumo dentro de movimientos tan conocidos en el mundo del diseño como el racionalismo, el organicismo, los movimientos de diseño radical italiano, etc. Entre sus nombres comenzamos destacando a aquellas cuyo trabajo ya fue reconocido a partir de las décadas 20' y 30', como Marianne Brandt y otras como Gae Aulenti, Ray Eames (Kaiser), Anna Castelli Ferrieri, Nathalie du Pasquier y Martine Bedin cuyo trabajo se desarrolla entre las primeras manifestaciones tras la Segunda Guerra Mundial y los movimientos contraculturales y posmodernos que nos llevan hasta los últimos años del siglo XX.

A lo largo de estas páginas subrayaremos la aportación de estas mujeres, tanto al trabajo que hacían sus compañeros dentro de un determinado estilo, movimiento o tendencia, o de forma personal a lo largo de la segunda mitad del siglo pasado. Décadas en la que la disciplina de diseño se ha convertido en una de las más interesantes y esenciales de la sociedad de consumo en la que vivimos inmersos, diseños que son necesarios para que se produzcan esas modificaciones estéticas en los objetos, además de poner en marcha el complejo engranaje del consumismo en su doble vertiente; tanto desde el punto de vista económico, como la continua necesidad de posesión del ser humano, quien desea el objeto último, lo más *snob* que implica novedades técnicas y estéticas en los objetos, algo que es una seña de identidad de las sociedades posmodernas.

Margaret Macdonald: una de las pioneras

Margaret Macdonald es junto con su hermana Frances Macdonald, una de las muchas mujeres que ha sufrido el discurso patriarcal en la historia del arte. Ya en 1890 la familia se encontraba

en Glasgow y ambas hermanas estaban matriculadas en la Escuela de Arte de dicha ciudad. A finales del siglo XIX, las pocas mujeres que pudieron formarse en escuelas y academias quedaron relegadas a talleres y disciplinas consideradas “femeninas”, sobre todo textiles y cerámica. Allí, en la Escuela de Arte de Glasgow conoció al que sería su marido, el arquitecto y diseñador Charles Rennie Mackintosh. Ya desde 1894, un pequeño grupo formado por cuatro estudiantes entre los que se encontraban las hermanas Macdonald, Mackintosh y Herber Macnair (conocidos como el grupo de *The Four*)⁵, mostraban conjuntamente un tipo de espacios y mobiliario que se diferenciaba de todo lo visto anteriormente en Inglaterra, y pese a que se asociaban al movimiento Arts & Crafts, sus interiores y mobiliarios causaron pronto un gran impacto por lo novedoso de sus propuestas. Se dejaban atrás modas en las que lo habitual era el exceso de ornamentación en las paredes y muebles, la inspiración en la naturaleza y la honestidad con los materiales⁶. Sus interiores se basaban en otros aspectos y características no vistos hasta ese momento; espacios austeros con pocos muebles, paredes blancas, reducción de la ornamentación a partes muy concretas del espacio y los muebles, uso de una misma gama de color que proporcionara unidad estética tanto del espacio como de los elementos en ellos insertos, etc. A partir de 1896, y coincidiendo con la participación de *The Four* en una exposición homenaje a Morris organizada por la *Arts & Crafts Exhibitions Society*, la obra del grupo comienza a ser conocida y elogiada en el resto de Europa, participando posteriormente en otras exposiciones secesionistas de principios del siglo XX.

Desde el año 1900, fecha en la que contrae matrimonio con Mackintosh, la obra de Margaret Macdonald queda supeditada a la obra arquitectónica y de diseño de éste, colaborando en muchos de sus esquemas decorativos de sus interiores. Ya desde los primeros años del siglo, el notable arquitecto recibe multitud de encargos para los que proyecta edificios singulares bajo el concepto de *Gesamtkunstwerk*⁷. Es aquí, donde la obra de Margaret cobra un gran protagonismo, ya que los muebles y la decoración interior, se realizó en exclusiva para el lugar, y sólo en ese contexto concreto adquirirían su verdadero significado. Entre las obras de Margaret destacan los frisos decorativos para los salones de té encargo de Miss Craston⁸ y los motivos decorativos para residencias privadas, destacando la Villa Hill House. Todos estos proyectos se concibieron bajo la estética simbolista, influenciada por la obra de William Blake, muy lineal, con predominio de la simetría, y donde la mujer, muy estilizada, es la representación iconográfica más importante sobre la que se desarrolla el resto de elementos decorativos, sobre todo simbólicos que aluden a

5. C. Fiell, P. Fiell, Mackintosh (1868-1928), Köln, Taschen, 1997; N. Pevsner, Charles R. Mackintosh, Testo & Imma-gine, 1997; A. Crawford, Charles Rennie Mackintosh, Thames and Hudson, New York, 1995, pp. 19-65.

6. AA.VV., El Mueble del siglo XIX. Inglaterra. Col. El Mundo de las Antigüedades, Barcelona, Planeta, 1989; BAYLEY, S, “Arts & Crafts”, en Guía Conran del diseño, Madrid, Alianza, 1992, pág. 103-104; J. Andrews, Arts and Crafts furniture, Woodbridge, Suffolk, 2005; K. Livingstone, L. Parry, International arts and crafts, London, V & A, 2005; C. Fiell, P. Fiell, “Arts and Crafts Movement. Gran Bretaña”, en Diseño del siglo XX, Madrid, Taschen, 2000, pp. 62-66.

7. Término alemán que significa literalmente “obra de arte completa” véase C. Fiell, P. Fiell, “Gesamtkunstwerk”, op cit., pp. 278-279.

8. A. Crawford, Charles Rennie Mackintosh, op. cit., pp. 72-78.

la rosa, el corazón, etc. Destacan sobre todo los paneles de yeso para los salones de té actualmente expuestos en la *Kelvingrove Art Gallery and Museum* de Glasgow.

El diseño en femenino durante las vanguardias históricas

Desde 1910 hasta 1930 aproximadamente asistimos a un periodo de formación y creación en el que sobresalen diversas mujeres que se han vinculado a los diferentes ismos de vanguardia⁹: orfismo, constructivismo, purismo, a la escuela alemana de la Bauhaus, etc. Si bien el espíritu de rebeldía e innovación que subyace en la vanguardia es común en hombres y mujeres, en el ámbito concreto de las mujeres artistas y diseñadoras de las primeras décadas del siglo XX, tenemos que insistir en su continua lucha por hacerse un hueco en profesiones consideradas tradicionalmente de hombres, tal es el caso de mujeres vinculadas a la Escuela de la Bauhaus que batallaron por participar en otros talleres que no fueran el de textiles, por ejemplo Marianne Brandt, quien consiguió ingresar como alumna en el taller de metalistería, y poco más tarde fue profesora del taller cuando la escuela se encontraba en Dessau, además, también aludiremos a otras mujeres Charlotte Perriand o Annio Marsio que tuvieron una formación y ejerció profesional como arquitectas.

No obstante, si hacemos un repaso por estas mujeres diseñadoras en las primeras décadas del siglo XX, tenemos que destacar la labor de la ucraniana *Sonia Delaunay*, casada en 1910 con el pintor Robert Delaunay, y junto a quien desarrolló una intensa labor artística y creativa. No obstante, la aportación de Sonia es singular en diferentes ámbitos además del artístico, sobre todo el textil, ya que fue una de las primeras mujeres diseñadoras reconocidas por la historia del arte y del diseño. Destacó en el diseño de textiles, en la moda y lo que actualmente se considera diseño gráfico¹⁰. Su obra, encontró inspiración en las formas descompuestas del cubismo y los orfistas, donde su marido Robert fue el máximo representante. Gracias al orfismo, encontró un lenguaje artístico de colores puros yuxtapuestos en planos y prismas, de pintura pura y abstracta, que extrapoló a otros soportes, rasgo que le valió la consideración de artista y diseñadora más destacada del art déco¹¹. Tras la muerte de su marido en 1941, Sonia comienza a ser reconocida como artista y diseñadora, reconocimiento que la acompañaría hasta su muerte en 1979¹².

El término constructivismo alude a un movimiento desarrollado en Rusia después de la revolución de 1917, tendencia impulsada por la publicación de dos manifiestos en 1920; *El programa del Grupo de Constructivistas*, de Alexei Gan, Varvara Stepanova y Rodchenko, y *Un manifiesto realista*, de Pevsner y Gabo¹³. Si bien antes de la Primera Guerra Mundial la vanguardia rusa

9. AA.VV., *Descubrir las vanguardias*, Arlanza Ediciones, Madrid, 2000, s/p.

10. S. Baron, *Sonia Delaunay: The life of an artist*, London, Thames and Hudson, 1995; AA.VV., *Robert y Sonia Delaunay*, Fundación Juan March, Madrid, 1982; AA.VV., *Sonia Delaunay: dessins*, Paris, Jacques Damase, 1978.

11. Un ejemplo de este reconocimiento es la última retrospectiva en el Museo Thyssen, en el año 2003, que reunió la obra de los Delaunay. Otra obra de referencia donde se analizan diferentes mujeres de principios de siglo XX, es el libro de C. Verlichak, *Las diosas de la Belle Époque y de los 'años locos'*, Editorial Atlántida, Buenos Aires, 1996.

12. P. Rousseau, *La aventura simultánea: Sonia y Robert Delaunay en Barcelona*, Barcelona, Universitat, 1995; AA.VV., *Sonia Delaunay: fashion and fabrics*, New York, Abrams, 1991.

13. C. Lodder, *El constructivismo ruso*, Alianza Editorial 1988.

se inspiró en el cubismo y el futurismo, tras la revolución de 1917, se buscaron nuevas formas de expresión que pretendían la superación del capitalismo con modelos más democráticos de producción y distribución de bienes. Movidos por este ideal, artistas como Vladimir Tatlin, Malevich, Alexander Rodchenko, Wassily Kandinsky, Naum Gabo, Antoine Pevsner y El Lissitzky promovieron una estética muy próxima a la producción industrial desarrollada conjuntamente en el arte, el diseño y la arquitectura¹⁴. Los constructivistas creyeron que las consideradas tradicionalmente artes aplicadas podrían transformar la vida y la sociedad. Adoptaron la producción en serie, propia de los objetos industriales y de las sociedades modernas, realizando un arte productivo y utilitario que servía para unir el arte con la industria, uno de los nuevos signos de su tiempo.

*Varvara Stepanova*¹⁵, junto con Liubov Popova, Nadezhda Udaltsova, Natalia Goncharova y Olga Rozanova, entre otras, son las mujeres artistas que formaron parte del movimiento constructivista. Sin embargo, entre ellas, la labor de Stepanova, teniendo en cuenta su estrecha relación con Rodchenko, es de las más destacadas. Además de ser una reconocida artista, su trabajo se aproxima más a lo que conocemos como diseño, ya que hizo algunas creaciones relevantes en el mundo de la moda, diseños textiles y arte gráfico no objetivo. Después de la Revolución de 1917, Stepanova trabajó en la oficina de Museos del Departamento de Bellas Artes (IZO) en Narkompros, participó en numerosas exposiciones organizadas por IZO, incluyendo la Quinta y la Décima Exposición Estatal. Fue uno de los primeros miembros de Inkhuk (el Instituto de Moscú de Cultura Artística). En septiembre de 1921 Stepanova había contribuido a la exposición en Moscú $5 \times 5 = 25$, exponiendo composiciones basadas en un análisis mecánico y geométrico de la figura humana, incluyendo la obra *Dos Figuras*. En 1922 diseñó estructuras y trajes para producciones escenográficas. También realizó diseños de ropa estandarizada y ropa deportiva, además de diseños textiles para la Primera Fábrica de Impresión de Textil Estatal, y a partir de los años treinta trabajó como diseñadora gráfica y tipográfica para distintas publicaciones de la URSS.¹⁶

Simultáneamente al trabajo de los constructivistas en Rusia, en Alemania, se estaba gestando otro de los gérmenes esenciales para la arquitectura y el diseño contemporáneos, la Escuela de la Bauhaus¹⁷. Sabemos que la escuela fue un espacio pedagógico sin parangón en la historia de la formación artística y profesional¹⁸. Los alumnos tuvieron la suerte de participar en un nuevo proyecto pedagógico donde se superaban los modelos tradicionales de formación artística y

14. C. Fiell y P. Fiell, *Constructivismo*, Madrid, Taschen, 2000, págs. 176-177.

15. AA.VV., *Women Artists of the Russian Avant-garde, 1910-1930*, 1979, pp. 269-84; C. Lodder, *Russian Constructivism*, New Haven, 1983; A. Z. Rudenstine, ed. *Russian Avant-garde Art: The George Costakis Collection*, London, 1983, pp. 467-469; AA.VV., *Art into Production: Soviet Textiles, Fashion and Ceramics, 1917-1935*, Oxford, MOMA, 1984, pp. 88-90; A. Lavrentiev, *Varvara Stepanova: The Complete Work*, London, 1988.

16. AA.VV., *Amazonas de la vanguardia: Alexandra Exter, Natalia Goncharova, Liubov Popova, Olga Rosanova, Varvara Stepanova, Nadeschda Udaltsova*, Bilbao, Museo Guggenheim, 2000, pp. 241-269.

17. G.C. Argan, *Walter Gropius y la Bauhaus*. Buenos Aires. Ediciones Nueva Visión, 1957; J. Fiedler, P. Feierabend, Bauhaus, Konemann, 2000; E. Lupton, J.A. Miller, J.A., *El ABC de la Bauhaus y la teoría del diseño*, Gustavo Gili, 1994; H. Wingler: *La Bauhaus*. Weimar, Dessau, Berlín, Gustavo Gili, 1975.

18. S. Lengyel, *La pedagogía de la Bauhaus*, Alianza Forma, 1993; R. Wick, *Pedagogía de la Bauhaus*, Alianza Forma, 1986.

artesanal, para convertirse en el germen de lo que serían los futuros diseñadores preocupados por el aprendizaje y conocimiento de la forma y la función, además de la materia, sin olvidar las cualidades estéticas, pero sobre todo, aprendieron a realizar objetos destinados a ser producidos en serie por medios industriales. Términos como estandarización, funcionalidad, productividad, uso democrático de los objetos, uso de nuevos materiales adecuados para la industria, etc., sería la base de los distintos talleres en los que se componía la escuela, aunque la consideración de la Bauhaus como “escuela de arquitectura” siempre estuvo presente y se agudizó con los sucesivos cambios de directores, sobre todo con Mies van der Rohe. Entendiendo este factor, comprobamos como el resto de objetos y talleres quedaba supeditado a la arquitectura y el espacio.

El primer año de existencia de la Bauhaus, la matriculación femenina osciló en torno al cincuenta por ciento, esto supuso algunos quebraderos de cabeza para el cuerpo de profesores, ya que a pesar de la mentalidad socialista e igualitaria que defendían, en el fondo, controlaron el número de mujeres que pasaban el curso preliminar, y las que lo lograron, eran orientadas según sus destrezas y habilidades al taller de textil. La mujer, una vez más tuvo que luchar por hacerse un hueco en un mundo predominado por la masculinidad. Sí es cierto que la escuela dio grandes diseñadoras y profesionales en el taller de textil, por ejemplo Anni Fleischmann, convertida en Anni Albers tras su matrimonio con el también artista Josef Albers¹⁹.

Anni Fleischmann sentía una gran fascinación por el mundo artístico y visual, y gracias a que procedía de una familia aristocrática, fue animada por sus padres para que estudiara dibujo y pintura, pero lo que ellos no sabían es que esa afición rompió con su tradicional forma de vida y con lo que se esperaba de ella, que no era otra cosa que se ajustara a la tradición femenina de la época y de su familia; la mujer debía permanecer en casa. En 1922 entra en la Bauhaus, y es derivada al único taller al que podían acceder las mujeres; al taller textil. El taller fue dirigido inicialmente por Helene Börner, pero luego con Gunta Stölzl se produjo una auténtica renovación. Anni experimentó con nuevos materiales y realizó diseños de un gran colorido sobre papel que luego serían trasladados a seda, algodón y lino. En 1925 contrae matrimonio con Josef Albers y permanecen vinculados a la escuela hasta 1933, año en el que emigran a Estados Unidos y se incorporan a la *Black Mountain College*, donde permanecen hasta 1949.

En Estados Unidos realizó tejidos de gran belleza y perfección, hecho que le ha servido para ser considerada la mejor artista textil del siglo XX²⁰. Además, siguió diseñando y realizó algunos escritos sobre su trabajo. *Sobre el Tejido* fue uno de los más memorables, publicado en 1965. Unos años más tarde, en 1971, Albers fundó la *Josef & Anni Albers Foundation*²¹.

Otra de las diseñadoras importantes de la escuela alemana es *Marianne Brandt*, mujer que estudió en la Bauhaus de Weimar en 1924. Más tarde, consiguió ser admitida en el viril taller de

19. AA.VV., Josef und Anni Albers: Europa und Amerika, Bonn, Kunstmuseum, Dumont, 1998.

20. G. Baro, Anni Albers, Brooklyn, Brooklyn Museum, 1977; AA.VV., Josef + Anni Albers: designs for living, London, Merrell, 2004.

21. <http://www.albersfoundation.org/Home.php> [Consultado: 30.09.2010]

metal, dirigido entonces por László Moholy-Nagy, quien reconoció y promovió su talento. Entre los años 1924 y 1929, Brandt produce numerosos diseños que son considerados auténticos iconos de la Bauhaus, por ejemplo, la tetera *MT 49* de 1924 y sus exitosas lámparas. Cuando Moholy-Nagy deja la Bauhaus, Brandt ocupa la vicedirección del taller de metalistería, e inicia algunas colaboraciones con la industria. Esas colaboraciones fueron cruciales para difundir sus trabajos y acercar los objetos producidos en la Bauhaus a la sociedad. Colaboró con los fabricantes de lámparas *Körting y Mathiesen* (marca *Kandem*) a través de la cual comercializó la lámpara de techo colgante de 1924 y la lámpara de mesa *Kandem n° 702e*, de 1928, un diseño de gran aceptación popular, diseñado conjuntamente con Hin Bredendieck, y quizás, la primera lámpara “flexo” de escritorio, que llegó incluso a ser portada de la revista *Life*.

En el taller de metales de la Bauhaus trabajó con Christian Dell, Hans Przyrembel, y Wilhelm Wagenfeld. En 1929, trabajó en el estudio de arquitectura de Walter Gropius en Berlín, allí diseñó principalmente muebles para su fabricación en serie, muchos de ellos modulares. A pesar de que era sumamente creativa y aclamada por sus contemporáneos, nunca consiguió establecerse como diseñadora independiente. No obstante, siempre estuvo vinculada al ámbito académico como profesional, siendo profesora en Dresde como en Berlín, y jefe de diseño en el *Ruppelwerke Metalware* en Gotha²²

Otra de las artistas destacadas de estos años es *Charlotte Perriand*. Nació en París en 1903 y estudio en la *École de l'Union Centrale des Arts Décoratifs* de París, recogiendo la enseñanza del diseñador francés, Henri Rapen²³. Su interés por la innovación en el mobiliario y la vida moderna, se centró en el estudio y la incorporación de nuevos materiales, tales como el acero, el cristal y el aluminio²⁴. Materiales que ya se venían utilizando tanto en la arquitectura moderna como en la decoración.

Fue una fiel seguidora de las teorías de Le Corbusier y se ofreció para trabajar con él, pero aún tendrían que pasar unos años hasta que el ilustre arquitecto se fijara en la obra de Perriand. Aún así, ella no cejó en sus creencias de nuevos mobiliarios y materiales y en 1927 diseñó la que sería su primera obra, *Bar bajo techo de acero y aluminio anodizado*, presentado en el Salón de Otoño de París, donde incluía sus primeros muebles de aluminio anodizado y acero cromado²⁵. Fue tal la aceptación, que Le Corbusier se interesó por los trabajos de Perriand y le ofreció ser la

22. C. Fiell, P. Fiell, “Marianne Brandt”, Op. cit. Madrid, Taschen, 2000, pp. 126-127.

23. *Ibidem*, pp. 554-555.

24. Uno de los primeros autores en utilizar el aluminio fue Otto Wagner, quien lo empleó como elemento decorativo en la Caja Postal Austriaca de Viena, una de sus obras maestras de la arquitectura y el diseño. El cristal ya se utilizaba en la arquitectura desde mediados del siglo XIX, siendo un material fundamental en la arquitectura del hierro y del Arte Nouveau, alcanzando, en la mano de Victor Horta o Van de Velde una de sus cotas más altas de expresión en Europa, además de ser un material esencial utilizado por Sullivan en Chicago a finales del XIX. Más tarde, gracias al trabajo de arquitectos como Peter Behrens o Gropius se convirtió en uno de los materiales fundamentales del Estilo Internacional y posteriormente del Movimiento Moderno.

25. M. di Poulo, “La Machine A S’Asseoir”: Le Corbusier, Charlotte Perriand, Pierre Jeanneret, Roma, Palazzo dei Convegni, 1976; M. L. Jousset, Charlotte Perriand, Paris, Éditions du Centre Pompidou, 2005.

encargada de mobiliario de su estudio de arquitectura. La arquitecta y diseñadora trabajó durante los siguientes diez años con Le Corbusier y su primo Pierre Jeanneret, allí, diseño sus primeros muebles, que por exigencia de Le Corbusier, tendrían que servir para resolver necesidades humanas. Se crearon pues, los *Équipement de l'habitation*, mostrados por primera vez en el Salón de Otoño de 1929, muebles funcionales que gozaron de una gran fama y repercusión internacional inmediata, hasta el punto que algunos de los diseños fueron reproducidos por Thonet. Estos muebles, con un marcado carácter funcional y moderno, eran un complemento a la concepción de Le Corbusier de la casa como una máquina en la que habitar. Entre estos modernos y revolucionarios diseños destacan la *silla Basculant n° B301*, 1928, la *tumbona N° B306*, 1928, el *sillón Grand Confort n° LC2*, 1928 o la *Chaise longue LC4*, 1928. Estos muebles demostraban una gran pureza formal, fueron muebles precursores del racionalismo, al ser honestos con los materiales, elegantes, confortables y de una gran modernidad.

La fama del tándem formado por Le Corbusier, Jeanneret y Perriand fue creciendo, hasta el punto que en 1929 dejaron la *Société des Artistes Décorateurs* y fundaron junto a otros arquitectos la *Union des Artistes Modernes* (UAM). A partir de 1931, Perriand comenzó a exponer con su propio nombre en diversas muestras de ésta institución. A partir de los años cuarenta se intensifica su carrera como arquitecta, no sin dejar de lado la creación de mobiliario y diseño de interiores, ni las colaboraciones tanto con Le Corbusier, Pierre Jeanneret, Jean Prouvé o Georges Blanchon a lo largo de los años cuarenta y cincuenta. No obstante, a partir de 1940 Perriand comienza sus contactos con Japón, convirtiéndose en asesora del Ministerio de Comercio japonés. Su estancia en el país japonés agudizó su concepción espacial y arquitectónica, la simetría, proporción, austeridad, etc., se complementó con un amor y uso por los materiales naturales como la madera, los diseños de Perriand se volvieron más orgánicos y cálidos, dejando a un lado la frialdad y universalidad de los materiales utilizados en los años veinte.²⁶

Una de las grandes diseñadoras alemanas que aún permanecen casi a la sombra y que merecen estudios más profundos es *Lilly Reich*. Las circunstancias personales; compañera del arquitecto Mies van der Rohe, y políticas; el estallido de la Segunda Guerra Mundial, unido a su temprana muerte en 1947, justo cuando Alemania acababa de salir de la guerra, hicieron que su nombre y su trabajo quedase casi relegado al olvido, pero sin duda, es una de las diseñadoras que aún no han sido estudiadas lo suficiente para posicionarla en el lugar que se merece. En el año 2001, el MOMA dedicaba una exposición a Mies van der Rohe²⁷, en ella se podían ver algunas coautorías de sus muebles con Lilly Reich, muebles, que durante todos estos cincuenta años atrás, han sido considerados casi exclusivos del arquitecto.

Reich fue una fiel defensora de la labor de los arquitectos y diseñadores alemanes de su tiempo, una gran profesional que al igual que otras mujeres tuvo unos inicios difíciles porque su formación estuvo relegada a diseño de textiles y moda. No obstante, Reich no cesó en su empeño,

26. C. & P. Fiell, Charlotte Perriand, op. cit. pp. 554-555.

27. <http://www.moma.org/interactives/exhibitions/2001/mies/> [Consultado: 25.08.2010]

y ya en las primeras décadas del siglo XX había viajado a Viena, donde conoció y trabajó con Hoffmann. Poco a poco se fue interesando por el arte y la producción de objetos de consumo además de la arquitectura y los textiles y la moda fruto de su formación, hasta el punto que en 1920 se convirtió en la primera mujer directora de la *Deutsche Werkbund*, asociación a la que pertenecía desde 1912, y que impulsó, no solo en Alemania, sino también en Nueva Jersey con la selección de más de mil seiscientos objetos procedentes de la industria alemana. Exposición que no tuvo una gran aceptación, porque los norteamericanos sentían especial rechazo por lo alemán, pero que sirvió de ejemplo para que los estadounidenses comenzaran a darse cuenta de la importancia de la estética de los productos de uso cotidiano.

Lilly Reich, fue una mujer y diseñadora con un futuro prometedor, quien incluso llegó a contar con un estudio propio desde 1914, conoció a Mies van der Rohe a través de la Unión Laboral Alemana (*Deutsche Werkbund*), aproximadamente en 1925. Estuvieron juntos hasta 1939, año en el que Mies emigra a Estados Unidos. Reich lo acompañó a la Bauhaus, convirtiéndose también ella en profesora de interior y mobiliario en el año 1930, coincidiendo con el tiempo en el que la escuela se encuentra bajo su dirección. No obstante, lo más destacable de esos años es la colaboración conjunta entre ambos, destacando el mobiliario, ya que durante años, se ha atribuido a Mies obras que pertenecían a Reich o que eran fruto de ambos; por ejemplo, la *silla y serie Barcelona* o la *silla Brno*, además de otros modelos que han sido fabricados y distribuidos por Thonet-Mundus. En los últimos años, Albert Pfeiffer, Vicedirector de Knoll ha investigado la documentación existente entre ambos, muchos de los textos y dibujos que ella misma puso a salvo cuando estalló la Segunda Guerra Mundial, y mantiene que Mies no desarrolló ningún mueble moderno hasta que no hubo una colaboración entre ambos.²⁸

En 1939 viaja a Estados Unidos, será la última vez que ve a Mies. En 1943 su estudio es bombardeado, pero anteriormente había podido sacar de allí, y del estudio de Mies en Berlín, unos cuatro mil dibujos, de los cuales casi un centenar se corresponden a su trabajo y que forman parte del archivo de Mies en el MOMA. Murió en 1947 tres años antes de que se reactivara la *Deutsche Werkbund*, asociación que ella volvió a impulsar en 1945.

Aino Marsio nació y se formó en Helsinki, graduándose como arquitecto en 1920, y pocos años más tarde, en 1923 fue contratada por el arquitecto Alvar Aalto. Un año más tarde contraerían matrimonio y se convertiría en Aino Aalto²⁹. Ella, una mujer de su tiempo, -a pesar de ser arquitecta, amante de los interiores, de la creación de mobiliario y del diseño-, siempre permaneció a la sombra de su marido, de ahí, que en muchas ocasiones sea difícil estudiar su trayectoria. No obstante, se conoce que diseñaron y trabajaron juntos desde 1924 hasta la fecha del fallecimiento de ella en 1949. Sin embargo, durante sus comienzos, presentaban trabajos de forma independiente, ella ganó el concurso de la empresa finlandesa Iittala en 1932 y el premio de oro

28. Philip Johnson, Franz Schuze y Albert Pfeiffer son los más notables estudiosos de Reich, quienes en los últimos años, y poco a poco, están sacando a la luz la importancia de la diseñadora alemana, eclipsada durante años por la fuerte personalidad de Mies van der Rohe.

29. W. Blaser, *Il design di Alvar Aalto*, Milano, Electa, 1981.

en la Trienal de Milán de 1936 con su diseño de cristalería funcionalista. La cristalería y vajilla de Aino para Iittala siguen siendo de los primeros diseños de cristal de la empresa que, aún hoy día, produce y vende por todo el mundo la afamada marca. Además de los productos de cristal, el amor por los diseños interiores y de mobiliario le llevó a la colaboración conjunta con su marido para la decoración de la Villa Mairea y el Sanatorio Paimio. Un acontecimiento importante en su trayectoria es la creación de *Artek* (arte+técnica) en 1941, empresa cuya principal labor fue y es la comercialización de productos diseñados por el matrimonio, objetos principalmente de mobiliario, iluminación y tejidos. La empresa fue dirigida por la propia Aino hasta su muerte en 1949³⁰.

El diseño femenino durante el movimiento moderno y la posmodernidad

Durante los primeros años de la década de los cuarenta, vamos a asistir a una gran revolución en el diseño, tanto en Estados Unidos como en América. Mientras que Europa entra en la Segunda Guerra Mundial y sus mentes más brillantes emigran a Estados Unidos portando directamente la semilla del Movimiento Moderno y la corriente racional-funcionalista, en Estados Unidos, y por influencia de la arquitectura Europea se van a dar dos tendencias, contrarias y contrapuestas en la compleja sociedad americana. Mientras que el *streamlined* y la obsolescencia planificada triunfan tras del *crack* del 29, otra parte de los diseñadores americanos se dejan influenciar por la vertiente más humana y cálida del racionalismo, el organicismo, tendencia influida por la obra de arquitectos y diseñadores de la talla de Alvar Aalto y Eliel Saarinen, irrumpe con gran impulso entre los norteamericanos, hasta el punto que encontrarán en el matrimonio formado por Charles y Ray Eames una de sus cotas máximas de expresión.

Hablaremos en primer lugar de *Ray Kaiser*, quien conoció en la Cranbrook al que sería su compañero, esposo y colaborador; Charles Eames. Ray Kaiser ingresó en la escuela en 1940, previamente había estudiado pintura en un centro vinculado al expresionismo abstracto, tendencia artística esencial en el arte americano de los años cuarenta por tratarse del primer estilo genuino americano forjado gracias a las influencias de los surrealistas europeos que emigraron a aquel país cuando aquí en Europa las cultura comenzó a agitarse. No obstante, esta formación le valió a Ray Kaiser un gran amor por el arte y la abstracción, y aunque dedicó su vida a la creación de objetos industriales de diseño, mayoritariamente muebles y sillas, nunca abandonó su interés por el arte, el espacio, la creación abstracta y pura, además de su unión con los productos industriales que creaba junto a Charles. Fueron conocidos sus montajes multimedia para algunas de sus exposiciones³¹.

Ray Kaiser pronto se convirtió en Ray Eames, la esposa de uno de los diseñadores más relevantes de la segunda mitad del siglo XX en Europa. Hasta ese momento, pocos son los datos que nos aportan nombres propios de diseñadores americanos, y sobre todo, diseñadoras, pero

30. U. Kinnunen, Aino Aalto, Alvar Aalto Museum, Filandia, 2004.

31. L. Rubino, *Ray & Charles Eames : il collettivo della fantasia*, Roma, Kappa, 1981; P. Kirkham, *Charles and Ray Eames: designers of the twentieth century*, Cambridge, Massachusetts, MIT Press, 1996.

Charles Eames supo hacerse un hueco en el panorama industrial al crear muebles honestos realizados en materiales cálidos como la madera, pero que incorporaban innovaciones que procedían en ocasiones de otros ámbitos, como la soldadura cíclica que había experimentado una afamada marca automovilística y que le permitía unir la madera con el metal tubular de una forma rápida y económica.

Ray Kaiser colaboró con Charles Eames y Eero Saarinen en la muestra-concurso titulada *Organic Design in Home Furnishings Competition*, organizada por el Departamento de diseño industrial del MOMA en 1940. Unos años más tarde, en 1942, trabajaron juntos en la máquina ¡Kazam!, que no era otra cosa que una prensa para moldear la madera. En 1942 crearon la *Plyformed Wood Company* para atender la petición de 5.000 tablillas de madera, para brazos, piernas y literas, encargo realizado por la Marina de Estados Unidos. A partir de aquí, los Eames realizan sus primeros muebles de madera moldeada, en un intento por democratizar los objetos de diseño, ofreciendo lo mejor a un precio asequible al mayor número de personas. Así surgieron las *silla LCW* de 1945, la *silla DAR*, 1948-1950, que fueron los primeros asientos de plásticos, el prototipo de *La Chaise*, 1948, el *Chaise Longue y escabel*, nº 670 y 671, de 1956, que se convirtió en el primer mueble de lujo creado por los Eames, así como otras experimentaciones como las *silla del Aluminium Group*, 1958 para Herman Miller o la serie ESU (*Eames Storage Units*) muebles estandarizados y componibles prefabricados que podían tener múltiples funciones.

Además del diseño de mobiliario, los Eames fueron extremadamente cuidadosos con la presentación de sus exposiciones, creando material multimedia y montajes de un gran sentido estético y lúdico. Entre sus exposiciones destacan *Mathematica* (1961), *A Computer Perspective* (1971), *Copernicus* (1972) y *The World of Franklin and Jefferson* (1975-1977). También realizaron un montaje visual, *Glimpses of the USA*, 1959, para la exposición *American National Exhibition* de Moscú, que presentaba la vida cotidiana de América a los rusos que visitaban la exposición.

Con su extensa producción causaron un gran impacto en la sociedad americana y extranjera. Charles se aproximaba al diseño desde un punto de vista más productivo, prestando especial atención al material y la tecnología, mientras que Ray prestaba más atención a consideraciones estéticas, más epidérmicas, además de las espaciales, necesarias para la comprensión del objeto y el hecho estético diseñado.

Mientras que en América, el tándem formado por Charles y Ray Eames ganaba protagonismo, Europa tenía que resurgir de sus propias cenizas. Muchas de las mujeres que trabajaron el diseño y la arquitectura antes de la Guerra, murieron o emigraron, por lo que el panorama era desolador. Todos los países debían comenzar de nuevo a buscar sus señas de identidad, pero para ello, miraron lo que se había realizado antes de la Guerra y lo que se estaba haciendo en esos momentos fuera de sus fronteras. Sin lugar a dudas, el país que supo reponerse con un gran impulso y modernidad fue Italia. Si bien durante los años cuarenta y cincuenta encontramos signos de recuperación muy dispares, tanto en Alemania, con la Escuela de Ulm que prosiguió las tendencias racional-funcionalistas de la Bauhaus, Suiza con la continuidad del racionalismo, insistiendo en el diseño gráfico, o en Italia con la búsqueda de un nuevo diseño que no se apoyara en los

presupuestos admitidos por el *good desing*, es decir, la firme creencia que había otros diseños alternativos y válidos que no tenían que seguir la estética y belleza propugnada por el racionalismo, ni mucho menos sus materiales, por lo que será el centro mayor de experimentación de uno de los grandes materiales de uso cotidiano de la segunda mitad del siglo XX: el plástico.

En este contexto, encontramos el trabajo de algunas mujeres que fueron pioneras en dos aspectos, en primer lugar, por acercarse al ámbito del diseño, un espacio que ahora no se les cerraba como en siglos y décadas anteriores. Ahora la mujer tenía las mismas posibilidades de formación y empleo que los hombres, y ya no quedaban relegadas a la vida doméstica. Esto dicho así de manera general, tuvo que pasar poco a poco por un proceso de adaptación, en unos países se consiguió antes que en otros, pero Italia fue uno de los países pioneros en este sentido, mientras que España por ejemplo, sumida en una dictadura, tuvo que esperar hasta los años setenta. El otro aspecto que queremos destacar es la creencia en que un mundo diferente y mejor era posible, y que el diseño era una herramienta democrática que podía hacer bien a la sociedad, que los objetos de consumo, podían servir para hacer el mundo más agradable. En esta línea encontramos a varias diseñadoras, algunas italianas, otras de origen francés, pero que desarrollaron su trabajo en el país mencionado. Una de ellas es *Gae Aulenti*³², formada como arquitecto en el Politécnico de Milán, y desde 1954 la vemos vinculada al diseño en varias de sus facetas. En primer lugar como diseñadora gráfica en la revista *Casabella*, más tarde, como diseñadora industrial, creando un estilo muy personal, de gran elegancia e innovación. Diseñó algunos muebles paradigmáticos para Zanotta, como la *mesa San Marco* del año 1984. Participó en la exposición que el MOMA organizó en 1972³³, con un diseño muy particular, en el que pretendía que el espectador entendiera la interacción entre los objetos y el espacio arquitectónico. El trabajo de Aulenti durante los años ochenta destacó por la labor realizada en el Museo d'Orsay en París, la Galería de Arte Contemporáneo en el Centro Pompidou en París, y el Palazzo Grassi en Venecia.

*AnnaCastelli Ferrieri*³⁴ estudió arquitectura en el Politécnico de Milán, donde fue alumna de Franco Albini, a quien llamaba “mi maestro” y cuya teoría del diseño y la arquitectura, la reducción, la función y la belleza, han sido constantes durante toda su vida. Castelli Ferrieri fue una de las diseñadoras más emblemáticas de una generación esencial para la historia del diseño moderno junto a diseñadores como Pier y Achille Castiglioni, Gae Aulenti, Ettore Sottsass y Joe Colombo. Los inicios de la arquitecta se encuentran en Milán, ciudad donde se formó. Participó en el Movimiento Studio para la Arquitectura de Milán, fue nombrada editora de la revista *Casabella* y colaboró con la creación del ADI (Associaziones per il Disegno Industriale). En el año 1965 inició su labor en el ámbito del diseño industrial, y en 1966 comenzó a trabajar como asesora de diseño para la fábrica de plásticos Kartell, fundada por el que sería su marido Guilo

32. C. & P. Fiell, op. cit. pp. 74-75.

33. E. Ambasz, Italy: the new domestic landscape: achievements and problems of Italian design, New York, Museum of Modern Art, 1972.

34. C. & P. Fiell, op. cit. p. 147.

Castelli en 1949³⁵. Para Kartell diseñó algunos de los objetos más significativos de su carrera: los recipientes 4953-54-55-56 (1969), su taburete 4830 (1979), la mesa plegable 4300 (1982) y la mesa 4310 (1983). El éxito de Kartell fue esencial para fomentar el diseño moderno italiano en las décadas que van de los años sesenta a los ochenta.

Nathalie du Pasquier nació en Burdeos pero en 1979 se traslada a vivir a Milán. A partir de esos años, trabaja como diseñadora, y unos años más tarde, en 1986, se convierte en uno de los miembros fundadores del grupo Memphis, para el cual diseñó textiles, alfombras, muebles y otros objetos. Cuando el grupo se disolvió ella se entregó a la pintura. Otra de las diseñadoras vinculadas a Memphis es *Martine Bedin*, también de origen francés, pero que al estar viviendo en Italia desde 1979 y conocer personalmente a Ettore Sottsass, se convirtió en uno de los miembros fundacionales del grupo Memphis de diseño. Hasta 1989 estuvo trabajando en Milán, en el ámbito del diseño y la arquitectura, siendo incluso profesora en varias escuelas. Sin embargo, desde 1990 vive en Burdeos, lugar en el que ha realizado algunas muestra de sus diseños, muchos de ellos de la época de Memphis, objetos para el hogar que se caracterizan por su estética, una estética para ser contemplada y no tanto para ser usada. En los últimos años, ha diseñado terminales de telefonía móvil, con un claro componente estético y artístico que pretende crear piezas únicas o de edición limitada.

Conclusiones

A lo largo de este trabajo hemos insistido en dos aspectos fundamentales; en primer lugar, la influencia del trabajo de las mujeres diseñadoras en la trayectoria personal de sus compañeros hasta mediados del siglo XX, influencia o trabajo conjunto muchas veces silenciado o eclipsado por la importancia histórica, artística y personal de muchos de los autores aquí mencionados. Por otro lado, hemos destacado como a partir de los años cuarenta, la situación cambia, las mujeres pueden acceder a la formación académica que era casi exclusiva de los hombres, pueden salir de sus casas, abandonar sus carga domésticas y romper con sus roles tradicionales. La vida se hace más cómoda y amable, gracias a la aparición de un gran número de pequeños electrodomésticos que hacen la vida más fácil, lo que deja tiempo también para el ocio. Por tanto, la mujer diseñadora, conocedora de las necesidades domésticas, se convierte en una creadora nata, capaz de hacer objetos prácticos, útiles y bellos para facilitar la vida cotidiana de la sociedad, de ahí que la mujer sea un sujeto activo en el ámbito del diseño, un sujeto con un punto de vista particular y a veces más certero que el masculino para la creación de esos objetos de consumo y electrodomésticos que son muy bien recibidos. En otros estudios profundizaremos en la obra de estas mujeres que desarrollaron su labor en la segunda mitad del siglo XX y daremos respuesta a la siguiente cuestión ¿existe un diseño femenino, feminista o un diseño hecho por mujeres con unas características particulares? esta pregunta quedan sin responder ahora, aunque sabemos que podemos darle respuesta a esos tres aspectos de forma independiente porque de todo ello se da en la posmodernidad y en el diseño actual.

35. P. Garner, *Sixties design*, Köln, Taschen, 1996; P. Dormer, *El diseño desde 1945*, Destino, 1995.

Bibliografía

- A. Lavrentiev. Varvara Stepanova: The Complete Work, London, 1988.
- A. Z. Rudenstine, ed. Russian Avant-garde Art: The George Costakis Collection, London, 1983.
- AA.VV., Amazonas de la vanguardia: Alexandra Exter, Natalia Goncharova, Liubov Popova, Olga Rosanova, Varvara Stepanova, Nadeschda Udalzoza, Bilbao, Museo Guggenheim, 2000.
- AA.VV., Art into Production: Soviet Textiles, Fashion and Ceramics, 1917–1935, Oxford, MOMA, 1984.
- AA.VV., Descubrir las vanguardias, Arlanza Ediciones, Madrid, 2000.
- AA.VV., El Mueble del siglo XIX. Inglaterra. Col. El Mundo de las Antigüedades, Barcelona, Planeta, 1989.
- AA.VV., Josef + Anni Albers: designs for living, London, Merrell, 2004.
- AA.VV., Josef und Anni Albers: Europa und Amerika, Bonn, Kunstmuseum, Dumont, 1998.
- AA.VV., Robert y Sonia Delaunay, Fundación Juan March, Madrid, 1982.
- AA.VV., Sonia Delaunay: dessins, Paris, Jacques Damase, 1978.
- AA.VV., Sonia Delaunay: fashion and fabrics, New York, Abrams, 1991.
- AA.VV., Women Artists of the Russian Avant-garde, 1910–1930, 1979,
- BAYLEY, S, Guía Conran del diseño, Madrid, Alianza, 1992.
- C. Fiell y P. Fiell, Constructivismo, Madrid, Taschen, 2000.
- C. Fiell, P. Fiell, Diseño del siglo XX, Madrid, Taschen, 2000.
- C. Lodder, El constructivismo ruso, Alianza Editorial 1988.
- C. Lodder. Russian Constructivism, New Haven, 1983.
- C. Nicoïdski, Une histoire des femmes peintres, Paris, 1994.
- C. Verlichak, Las diosas de la Belle Époque y de los ‘años locos’, Editorial Atlántida, Buenos Aires, 1996.
- E. Ambasz, Italy: the new domestic landscape: achievements and problems of Italian design, New York, Museum of Modern Art, 1972.
- E. Lupton, J.A. Miller, J.A., El ABC de la Bauhaus y la teoría del diseño, Gustavo Gili, 1994.
- G. Baro, Anni Albers, Brooklyn, Brooklyn Museum, 1977;
- G. Greer, La carrera de obstáculos, Vida y obra de las pintoras antes de 1950, Editorial Bercimuel, Madrid, 2005.
- G. Greer, The obstacle Race. The fortunes of Women Painters and their Work, New York, [1979], 2001.
- G.C. Argan, Walter Gropius y la Bauhaus. Buenos Aires. Ediciones Nueva Visión, 1957.
- H. Wingler: La Bauhaus. Weimar, Dessau, Berlín, Gustavo Gili, 1975.
- J. Andrews, Arts and Crafts furniture, Woodbridge, Suffolk, 2005.
- J. Fiedler, P. Feierabend, Bauhaus, Konemann, 2000.
- K. Livingstone, L. Parry, International arts and crafts, London, V & A, 2005.
- L. McQuiston, Women in design; a contemporary view, Londres, 1988.
- L. Nochlin, H. Ann Sutherland, Femmes peintres: 1550-1950, Paris, 1976.

- L. Rubino, Ray & Charles Eames : il collettivo della fantasia, Roma, Kappa, 1981.
- M. di Poulo, “La Machine A S’Asseoir”: Le Corbusier, Charlotte Perriand, Pierre Jeanneret, Roma, Palazzo dei Convegna, 1976.
- M. L. Jousset, Charlotte Perriand, Paris, Éditions du Centre Pompidou, 2005.
- N. Livi Bacci, A. Luppi, M. Mazzei, Il design delle donne, Milán, Mondadori, 1991.
- P. Dormer, El diseño desde 1945, Destino, 1995.
- P. Garner, Sixties design, Köln, Taschen, 1996.
- P. Kirkham, Charles and Ray Eames: designers of the twentieth century, Cambridge, Massachusetts, MIT Press, 1996.
- P. Kirkham, Women designers in the USA, 1900-2000: diversity and difference, New York, Bard Graduate Center for Studies in the Decorative Arts, New Haven, Yale University Press, 2000.
- P. McCracken, Women artists and designers in Europe since 1800: an annotated bibliography, New York, 1998.
- P. Rousseau, La aventura simultánea: Sonia y Robert Delaunay en Barcelona, Barcelona, Universitat, 1995.
- R. Chávarri, R. Martínez de Lahidalga, C. de la Gandara, Mujeres en el Arte Español. (1900-1984), Centro Cultural del Conde Duque, Madrid, 1984.
- R. Wick, Pedagogía de la Bauhaus, Alianza Forma, 1986.
- S. Baron, Sonia Delaunay: The life of an artist, London, Thames and Hudson, 1995.
- S. Lengyel, La pedagogía de la Bauhaus, Alianza Forma, 1993.
- S. Wortmann Weltge, Women’s work: textile art from the bauhaus, San Francisco, Chronicle Books, 1993.
- U. Kinnunen, Aino Aalto, Alvar Aalto Museum, Finlandia, 2004.
- W. Blaser, Il design di Alvar Aalto, Milano, Electa, 1981.

Bases para un arte nuevo. El muralismo mexicano

JOSÉ ANTONIO ROMERA VELASCO
Facultad de Humanidades de Albacete (UCLM)

Resumen: Perseguimos con esta exposición aproximarnos al muralismo mexicano desde la obra pictórica de sus tres pioneros y maestros, José Clemente Orozco, Diego Rivera, y David Alfaro Siqueiros. La evolución del México posrevolucionario vendrá determinada por un nuevo programa en el que se modifican y establecen los nuevos planteamientos estéticos e ideológicos del arte. El objetivo será el análisis de las manifestaciones de los tres artistas, en las que plasmarán sus modelos políticos y finalmente crearán sus propios imaginarios figurativos y simbólicos, erigidos desde la historia y la política, el México Prehispánico y la Revolución de 1920, contemporánea de los artistas, recomponiendo la identidad perdida de su pueblo, y proyectándolo artísticamente fuera de sus fronteras.

Palabras clave: identidad /; nación /; pintura mural /; revolución /; política

Abstract: *We chase with this exhibition to come closer the Mexican muralismo from the pictorial work of his three pioneers and teachers, Jose Clemente Orozco, Diego Rivera, and David Alfaro Siqueiros. The evolution of the Mexico pos-revolucionario will come determined by a new program in which there are modified and establish the new aesthetic and ideological expositions of the art. The aim will be the analysis of the manifestations of three artists, in which his political models will take form and finally they will create his own figurative and symbolic imaginary ones raised from the history and the politics, the Pre-Hispanic Mexico and the Revolution of 1920, contemporary of the artists, re-composing the lost identity of his people, and projecting it artistically out of his borders.*

Key words: *identity, / nation / mural painting / revolution / politics*

El surgimiento del muralismo mexicano está relacionado con la consolidación de México como estado moderno. En el contexto de esa reconstrucción nacional, el país comparte con otras naciones similares pautas de adecuación a la independencia¹. Una de ellas es la manifestación artística de carácter público, normalmente pintura mural, de la que se sirven para hacer una reinterpretación histórico-social del país vinculada con las nuevas condiciones políticas. La funcionalidad del arte en el país azteca oscila entre los programas políticos que dieron lugar a su aparición, y la necesidad popular de recobrar una identidad nacional perdida que venía reivindicándose con relativa fuerza desde el siglo XVIII, que contribuiría espontáneamente a la consolidación de mensajes, estéticas e imágenes que calaron socialmente como hitos del nuevo Estado y del futuro que se quería construir.

1. T. Clark, *Arte y Propaganda en el siglo XX*, Madrid, Akal, 2000, p. 35.

El resultado es un arte revolucionario alejado materialmente de las minorías por su concepción pública y su técnica realista, pero que en su análisis entraña un discurso más ambiguo y complejo que da lugar a múltiples lecturas de acuerdo al modo en que el autor decide abordarlo. La reinterpretación histórica resultante recuperó y revalorizó las civilizaciones y el arte precolombino y, auspiciada por el nacionalismo marxista que sucedió al derrocamiento de Porfirio Díaz, sentó unas bases políticas destinadas a rescribir la historia de su presente y su pasado de un modo épico. A su vez, el movimiento constituyó un modelo específico para la práctica de la pintura mural en Latinoamérica, Estados Unidos y en el África postcolonial.

Antecedentes plásticos

Gran parte de los estudios que versan sobre la pintura mexicana hacen referencia al muralismo del siglo XX, situando en el siglo XIX sus antecedentes. No es frecuente encontrar análisis en profundidad de la pintura prehispánica, aunque muchos estudios acerca del muralismo mexicano pretenden a su vez contextualizar el mismo indagando en los antecedentes plásticos del país, y en los fundamentos generales de la pintura mural². Históricamente, la civilización, el arte y la ciencia preexistentes en América antes de la colonización europea –durante el primer tercio del siglo XVI–, se difuminaron en las nuevas corrientes traídas desde Europa. Por entonces, se huía del último periodo medieval y, por tanto, del gótico, imponiéndose nuevas ideas que se retrotraían al arte greco-romano, alcanzando en esa época el Renacimiento su madurez³. Esto propició la primacía del estilo renacentista frente al románico o al gótico, de manera que la evolución de las corrientes fue similar en el continente americano, “como si sus arquitectos se hubieran empeñado en poner al día la arquitectura cristiana en tierras de América”⁴. En el siglo XVII, y siguiendo las directrices de los conquistadores, comenzaría a imponerse el barroco italiano, dejando su más valiosa muestra en la Catedral de México que no se terminaría hasta el siglo XIX, en pleno auge del estilo neoclásico que rompía los últimos vínculos con el arte previo a la colonización.

Las características del nuevo muralismo colonial lo apartaban definitivamente del modelo prehispánico, de la misma manera que habría de reinventarse una vez más tras la Revolución de 1910. Las culturas precolombinas –de no menos de dos a cuatro mil años de antigüedad– dirigieron sus manifestaciones a la plástica en primer lugar, independientemente de la influencia de cada momento, por tanto, las poco conocidas culturas olmeca, tolteca, zapoteca, totonaca o maya, desarrollaron un destacable arte pictórico bien fuese en soporte inmobiliario o mobiliario⁵. Desde la colonización y hasta la Independencia Nacional, el muralismo desarrollado en México se

2. Véase: P. Westheim, [et all.] Cuarenta siglos de Plástica mexicana, I, Arte Prehispánico, México, Herrero, 1969.

3. VV.AA., La pintura mural de la Revolución Mexicana, México, Fondo de Cultura Económica, 1967, p. 19.

4. Cit. en: E. García Barragán, C. Pellicer, Carlos Pellicer en el espacio de la plástica, II, México, Dirección General de Artes Plásticas, 1997, p. 81.

5. A. Martínez Cerezo, El muralismo mexicano, Santander, Cuadernos de Arte del Museo Municipal de Bellas Artes de Santander N°2, 1985, pp. 32-33.

extendió por centenares de templos y edificios públicos en forma de pinturas y tallas de motivos religiosos. Por el contrario, el muralismo posrevolucionario está más vinculado a su afán de universalidad y a su finalidad social –que, como venimos diciendo, deriva en muchas ocasiones en una instrumentalización política de la pintura–, en la que todo elemento religioso aparece como un componente más de la cultura, despojándolo de toda trascendencia espiritual:

“El tema de los murales es México y lo mexicano. La historia patria, episodios de la Revolución, la vida cotidiana del pueblo, su trabajo y sus fiestas y sus sueños de una sociedad más justa. Arte nacionalista, de mensaje social. Arte figurativo y realista. Arte para el pueblo mexicano”⁶.

En definitiva, el movimiento era la expresión definitiva de un idioma que desde la segunda mitad del siglo XIX venía fraguándose en las distintas manifestaciones artísticas, desde el pasajismo más que nunca patrio de José María Velasco (1840-1912)⁷, pasando por la apología pictórica del indigenismo y el ensalzamiento de lo prehispánico y popular de Hermenegildo Bustos, José Guadalupe Posada, Alfredo Ramos Martínez –maestro de Tamayo y Siqueiros–, Joaquín Clausell o Francisco Gotilla entre otros. Éste mismo sentimiento determinaría también la poesía de Ramón López Velarde o la música de Manuel María Ponce.

Gerardo Murillo (1875-1964), conocido como el doctor Alt, posee una relevancia absoluta en la consolidación del movimiento artístico y cultural mexicano. De ideología de extrema izquierda y vinculado a la revolución, defendió a su país tanto política como artísticamente desde sus dibujos, sus cuadros y sus publicaciones. Su obra mural retoma el arte colonial y popular y se adueña plásticamente del Valle de México, para pintarlo con espíritu y modos totalmente diferentes a los de Velasco. Realizó murales en Europa y en México que, por desgracia, han sido destruidos. No obstante, su trabajo sirvió de inspiración para las siguientes generaciones, siendo considerado padre e ideólogo del muralismo⁸, obteniendo su inspiración última del renacimiento italiano, tal y como lo haría después Rivera, por recomendación del mismo y de Siqueiros. La influencia de Italia, por tanto, es determinante en el proceso de imposición del arte mural como exponente máximo de la gráfica mexicana. Hasta entonces, el país tendría que sufrir un siglo XIX cargado de violencia e invasiones que detendría su producción pictórica, pero que tras su independencia le permitirían retomar una plástica conducida a la subsanación de la pérdida de identidad nacional, y a la reafirmación del indigenismo como una herencia preciada, muy alejada de la concepción inculcada durante tres siglos por sus colonizadores.

6. M. Frenk-Westheim, *Arte entre dos continentes. Artículos y ensayos*, México, Siglo XXI, 2005, p. 98.

7. “No fue él precisamente el descubridor de la singular grandiosidad del Valle de México, antes lo hicieron otros paisajistas, como el mexicano Pedro Calvo y los europeos Johann Moritz Rugendas y Daniel Thomas Egerton, pero sí fue su consumado intérprete”. X. Moyssén, “El dibujo de José María Velasco”, en X. Moyssén, F. Ramírez [et. all.] *José María Velasco. Homenaje*, México, UNAM, 1989, p. 9.

8. También fue instigador del movimiento indigenista de la época. A. Casado Navarro, *Gerardo Murillo: el Dr. Alt*, México, UNAM, 1984, p. 112.

Los treinta años bajo la dictadura brevemente interrumpida de Porfirio Díaz, desembocarán en una revolución que exigía libertad en todos los aspectos. El levantamiento de obreros, campesinos e indígenas, dio lugar a un brote revolucionario imparable, favorecido con la publicación de *La sucesión presidencial* por Madero en 1909, y con el centenario de la Independencia un año después. Madero, organizado militarmente y bajo la arenga de “Tierra y Libertad” de Zapata, derroca al porfiriato y gana las elecciones proclamándose Presidente hasta su asesinato –junto con el vicepresidente Pino Suárez– en 1913, a manos de Victoriano Huerta. Tras el golpe de Estado y el decreto de marzo de 1913, Huerta disuelve el Congreso y establece una nueva dictadura⁹ ahora frenada por Venustiano Carranza que proclama la Constitución de 1917, principio del final de la revolución. Tras su asesinato en 1920, la entrada a la Presidencia de Álvaro Obregón, la muerte de Pancho Villa ordenada por éste, y con el regreso de José Vasconcelos tras un destierro de cinco años, comienza la década de los veinte en el que surgirá el primer movimiento cultural que el continente americano aporta al siglo XX: el muralismo mexicano¹⁰.

El muralismo de la revolución

La mayoría de los autores coinciden en ubicar los orígenes del arte contemporáneo mexicano con el final de la Revolución en 1920, dividiendo en precolombina, colombina y de la Revolución las tres etapas del arte mexicano. Determinar el autor gracias al que tiene lugar el cambio, crea más controversia. De acuerdo con la teoría propuesta por Bertram D. Wolfe, uno de los mejores biógrafos de Diego Rivera, coincidimos en afirmar que es más el resultado de una serie de hechos que hicieron que el “espíritu de la raza” se retomara en México –y no en otros países americanos con mezclas étnicas similares–, así como el modo y los temas de la gráfica, coincidiendo con el nacimiento de los tres grandes muralistas y directamente relacionado con el aspecto político y sindical de la pintura mexicana¹¹.

Si el arte que sucedió al colonial reconoce unas características comunes, vino determinado por dos importantes factores: la presencia de Vasconcelos y el sindicalismo en torno a una unificación de valores previa a la universalización del nuevo arte emergente. En este contexto, nada sucedía por casualidad. Alfredo Ramos Martínez, director de la Escuela de Bellas Artes durante el gobierno de Huerta, tras abrir la primera de las Escuelas de Pintura al Aire Libre, consideraba que el arte mexicano sería el resultado de trabajar con modelos tomados de las personas y la naturaleza del país. Mientras, Rivera enseñaba todo lo aprendido en Europa a los artistas que buscaban su propio estilo como Revueltas, Leal o Cahero.

9. A. Langle Ramírez, *El militarismo de Victoriano Huerta*, México, Instituto de Investigaciones Históricas, Universidad Nacional Autónoma de México, 1976, p. 71.

10. Para una explicación más completa del periodo revolucionario véase: A. Matute, *La Revolución Mexicana. Actores, escenarios y acciones*, México, INEHRM, 1993.

11. B. D. Wolfe, *La fabulosa vida de Diego Rivera*, México, Diana, 1972, p. 126.

Sin embargo, los criterios educativos nacionalistas de Ramos Martínez terminaron por imponerse, desarrollando una producción local que se inscribía en el contexto de su tiempo: el arte moderno. Le substituyó el doctor Alt al mismo tiempo que José Vasconcelos era nombrado rector de la Universidad Nacional y Director del Departamento Universitario de Bellas Artes, teniendo a su cargo el departamento editorial que inició las *Monografías mexicanas de Arte*. Se fundaron también tres departamentos básicos: Escuelas, Bibliotecas y Bellas Artes, más dos auxiliares: Desanalfabetización y Enseñanza Indígena¹². El culmen de ésta nueva tendencia llegaría con la *Exposición de Artes Populares* organizada en 1921 para los festejos del centenario de la Independencia, y con la publicación de *Las artes populares en México* del doctor Alt, encargada por el Secretario de Relaciones Exteriores en el gobierno de Obregón, Alberto J. Pani¹³. El progreso de la campaña contra el academicismo y la vanguardia europea se consolidaba inexorablemente por todo el país, pero necesitaban un modelo identificativo de representación de los nuevos valores en alza, que se materializó gracias al cumplimiento de una de las premisas de la revolución: la construcción de edificios gubernamentales, escuelas, mercados y centros de recreación. Fue una medida que no satisfacía otras de las muchas necesidades del país, pero suficiente “para ocupar a todos aquellos artistas cuya visión social y plástica les impulsaba a pintar frescos”¹⁴, incluyendo a pintores como Alt, que trasladó a los muros sus paisajes realizados en lienzos, o a otros muy alejados de ese tipo de pintura como Roberto Montenegro o Adolfo Best-Maugard. Vasconcelos, Secretario de Educación Pública de 1921 a 1924, ofreció todas las facilidades posibles a los nuevos artistas. Bajo su mandato se creó la Escuela Mexicana de Pintura, y lo más importante, “cedió cientos de metros en los muros públicos para dar imagen pictórica a su epopeya”¹⁵. Los autores se hicieron con el soporte pero les faltaba lo más importante: dar forma al imaginario colectivo, al nuevo arte de la revolución. Para ello, según Siqueiros, “era indispensable la elaboración de un programa que contuviera principios básicos ideológicos y una metodología. Volver al arte político sometido a las condiciones de nuestra época moderna”¹⁶.

Tenemos constancia de que la ejecución de los primeros murales estaba planeada desde 1910, mas el inicio de la Revolución Mexicana, el día 20 de noviembre de ese año, interrumpió el proyecto¹⁷. Cuando Rivera vuelve a México aún estaba por confirmar cuál sería la expresión de ese arte popular:

“En los orígenes del movimiento, en 1921, éste fue concebido como decoración de los muros. Al iniciarse el trabajo pictórico de los edificios, no se tenía una idea

12. R. Tibol, *Diego Rivera, luces y sombras*, España, Lumen, 2007, 54-56.

13. *Ibidem*, p. 59.

14. B. D. Wolfe, *op. cit.*, p. 127.

15. C. Fell (coord.), J. Vasconcelos, *Ulises Criollo: edición crítica*, París, Allca XX, 2000, p.1007.

16. D. A. Siqueiros, *Me llamaban el Coronelazo: memorias*, México, Grijalbo, 1977, p. 213.

17. J. C. Orozco, *Autobiografía*, México, Era, 1970, pp. 27-28.

clara del tipo de pintura que se estaba generando [...] Más tarde, cuando se institucionalizó como un discurso, se utilizaría el término para dotar a México de un estilo propio vinculado a la revolución. La gestación de la creación de un mito para lograr la hegemonía cultural estaba comenzando”¹⁸.

Así, en la convención del Partido Comunista Mexicano de 1923 conforman el nuevo comité comandado por Diego Rivera, Siqueiros y Xavier Guerrero, encargados de crear el Sindicato Revolucionario de Obreros Técnicos y Plásticos, integrando a su vez el comité ejecutivo de *El Machete*, órgano oficial del sindicato desde 1924¹⁹. Su nombre fue modificado por el de Unión Revolucionaria de Obreros y Técnicos, Pintores, Escultores y Similares. Ya organizados como sindicato, Rivera y los otros pintores formaron una protesta en junio de 1923 para defender la pintura mural²⁰. Siqueiros añadía que al igual que el arte maya, debían responder a un arte de Estado, condición que otorgó toda su grandeza al mismo²¹. Los frescos respondían a la tradición monumental del arte prehispánico, además, sólo hacía falta echar un vistazo a las paredes de las iglesias y también de las pulquerías para contemplar latente la raíz ideológica del muralismo. En el Manifiesto del Sindicato resumen Siqueiros, Rivera y Orozco que:

“Nuestro objetivo estético fundamental radica en socializar las manifestaciones artísticas tendiendo a la desaparición absoluta del individualismo por burgués. Repudiamos la pintura llamada de caballete y todo arte de cenáculo ultraintelectual por aristocrático y exaltamos las manifestaciones de arte monumental por ser de utilidad pública”²².

A este respecto Tibol aclara que el proceso de instauración de éste nuevo modelo fue costoso, y recuerda un artículo de Rivera publicado en *La Falange. Revista de Cultura Latina*, en que afirmaba que los estudiantes, empleados y profesores, al ver los muros decorados se morían de risa o les daban asco e indignación²³. Éstas críticas se dirigían a Vasconcelos, por lo que su actitud cambió para con las licencias pictóricas y políticas de la obra de los muralistas²⁴. No obstante, desde *El Machete* se hizo saber que la pintura debía poseer una “crítica mordaz a los hábitos de la

18. E. Acevedo, “El arte de la revolución: en el principio fue el muralismo”, en A. Ponce (coord.) México, su apuesta por la cultura, México, Grijalbo, 2003.

19. M. Frenk-Westheim, *op. cit.*, p. 192.

20. R. Tibol, José Clemente Orozco, una vida breve para el arte, México, FCE, 1996, pp. 67-68.

21. D. A. Siqueiros, “El movimiento pictórico mexicano, nueva vía del realismo”, en A. Sánchez Vázquez (Presentación y selección de los textos), Estética y marxismo. Tomo II, México, Era, 1970, p. 76.

22. D. A. Siqueiros, D. Rivera, J. C. Orozco, “Manifiesto del Sindicato de Obreros, Técnicos, Pintores y Escultores, 9 de diciembre de 1923. El machete n°7, México DF, junio de 1924”, en: J. J. Gómez (ed.), Crítica, Tendencia y Propaganda. Textos sobre arte y comunismo, 1917-1954, Sevilla, ISTPART, 2004, pp. 9-10.

23. R. Tibol, Diego Rivera, luces y sombras, *op. cit.*, p. 71.

24. El ministro pedía alegorías cósmicas y raciales al pintor [Diego Rivera], su antiguo discípulo en las conferencias estudiantiles al despuntar el siglo, y éste empezaba a rayar los muros con la hoz y el martillo. C. Fell (coord.), José Vasconcelos, *op. cit.*, p. 1007.

clase capitalista, a la justicia burguesa, al clero reaccionario, etcétera”, lo que constituía un “punto de partida importantísimo para el desarrollo posterior de una plástica funcional de agitación y propaganda revolucionarias”²⁵. La sindicalización no convenía a los funcionarios públicos para el establecimiento de un salario y un reparto de muros de edificios públicos equitativos. Ante las exigencias, Vasconcelos respondió:

“Muy bien; no trato ni con su sindicato ni con ustedes; en lo personal, prefiero aceptar a todos la renuncia; emplearemos el dinero que se ha estado gastando en sus murales en maestros de escuela primaria. El arte es lujo, no necesidad proletaria; lujo que sacrifico a los proletarios del profesorado”²⁶.

En tal tesitura, las exigencias desde el sindicato disminuyeron, al contrario que la campaña por parte de los mismos en contra de la política de Vasconcelos, del que se desvincularon en adelante. A raíz de una dura protesta oficial desde el Sindicato en la que se acusaba al ministro y a su colaborador, Fernando J. Gastélum, de su debilidad a la hora de defender la labor proletaria de los muralistas, Rivera abandonó la agrupación sucediéndose unos años complejos ampliamente resumidos en las discrepancias con el gobierno de Calles, los conflictos políticos entre los comunistas mexicanos (destacando la controversia político-artística Siqueiros-Rivera), y la salida de país, voluntaria o forzada, de muchos de los pintores.

Los tres grandes

El reto más importante alcanzado es la ruptura con los preceptos academicistas de la “escuela mexicana” para el libre desarrollo de un arte popular. Sin embargo, esa misma escuela mexicana, en un afán de explicarse a sí misma a lo largo de los años 1944 y 1953, se convirtió estimulada por la fórmula de la “mexicanidad” que entendía el muralismo como “un arte intencionado y pletórico de significaciones ideológicas, pero que no es, propiamente hablando, propaganda política”²⁷. Aquí radica el primero de los errores relacionados directamente con el fresco, el segundo atañe a los problemas de entendimiento entre los diferentes instigadores de un proyecto claramente político vinculado con la historia contemporánea mexicana y el modo en que ésta está relatada²⁸. Tras la Guerra Civil empieza el gobierno de Miguel Alemán, que abarcó desde 1946 a 1952, periodo durante el cual se industrializó el país, se abrió al capital extranjero y consolidó la idea de un arte propio sin influencias externas. Siqueiros aseguraba que el movimiento “conduce, en acto de equivalencia social, hacia lo que hoy podemos llamar un nuevo realismo, el nuevo realismo nuevo-humanista”²⁹. La radicalización y el compromiso político de los muralistas había

25. D. A. Siqueiros, *Me llamaban el Coronelazo: memorias*, Op. cit, p. 215.

26. B. D. Wolfe, *op. cit*, p. 143.

27. VV.AA, *La pintura mural de la revolución mexicana*, *op. cit*, p. 43.

28. X. Treuiller-Schlachter, *David Alfaro Siqueiros. Muralisme mexicain et politique*, París, L'Harmattan, 2006, p. 14.

29. D. A. Siqueiros, *No hay más ruta que la nuestra*, Talleres Gráficos de la SEP, 1945, p.17.

madurado cuando las aguas volvieron a calmarse. Quizá la obra de Rivera, que nunca careció de remuneración estatal, es la que más se adecua al primigenio fin de dotar a México de una seña de identidad que resultó a partes iguales local y universal, beligerante y autocrítica.

Orozco señala tres corrientes perfectamente definidas una vez se concretó el movimiento: una indigenista en sus dos formas, arcaizante y folklórica pintoresca, otra de contenido histórico en la que aparece la historia del país, de preferencia la Conquista, pero presentada con criterios contradictorios y, por último, una corriente de propaganda revolucionaria y socialista en la que sigue apareciendo, con curiosa persistencia, la iconografía cristiana que lo caracterizó en su origen³⁰, cuando Rivera, en el Anfiteatro Bolívar –en la Escuela Nacional Preparatoria–, pintó el mural de *La Creación* (1922) que precedería a los 124 frescos que realizó en la Secretaría de Educación Pública entre 1923 y 1928. En ese mismo periodo inició sus pinturas en Chapingo y emprendió un viaje a la Unión Soviética que le mostró la peor cara del estalinismo, lo que afianzó uno de los múltiples referentes en su obra. Rivera, que como comentamos se enmarcaba mejor que ninguno en los parámetros que el Estado establecía para un arte que había nacido en parte gracias a su figura, fue sin embargo el más consciente de las influencias durante su aprendizaje fuera de México, manifestadas en su trabajo desde el consabido renacimiento italiano a las vanguardias europeas de las que formó parte activa. A este respecto Octavio Paz afirmaba en 1978:

“El movimiento mural mexicano posee características inconfundibles enteramente propias. No sería exagerado afirmar que ocupa un sitio único en el arte del siglo veinte. Por un lado, es la consecuencia de los movimientos artísticos europeos de los primeros años del siglo; por otro lado también es su negación”³¹.

Desde el *Grupo de Artistas Independientes* ;30-30³² defendieron la pintura al aire libre y los temas de inspiración popular o referidos al México prehispánico. La breve experiencia de Rivera como director de la Escuela Nacional de Bellas Artes en 1929, servirá para prefijar una estética social fundamentada en un arte implicado en la lucha de clases, y en ferviente oposición al academicismo y elitismo artístico de la Escuela.

Lo que hizo grande su pintura es que, obviando todo lo anterior, hizo del dibujo un instrumento de aprehensión y conocimiento de un pueblo que desconocía a su llegada en 1921, y que durante más de treinta años fue representando en uno de los esfuerzos menos dogmáticos, menos turísticos y menos doctorales para captar su idiosincrasia, reuniendo un catálogo de actitudes cuya clasificación estilística se escapa de los casilleros del costumbrismo o del naturalismo³³.

30. J. C. Orozco, J. Fernández (estudio y apéndice), *Textos de Orozco*, México, UNAM, 1983, pp. 77-78.

31. O. PAZ, *Los privilegios de la vista*, México:Madrid:Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1987, p. 228.

32. Fundado en 1928 tomó su nombre de la carabina que utilizaron las fuerzas revolucionarias y por haber sido 30 sus miembros fundadores. Emitieron cinco manifiestos insistiendo en la necesidad de reformas efectivas dentro de la ENBA.

33. R. Tibol, *Diego Rivera, luces y sombras*, op. cit, pp. 51-52.

El esfuerzo de éstos pintores propició que tanto el muralismo como el realismo socialista tuvieran un fuerte impacto en el mundo artístico, especialmente en Estados Unidos:

“Los pintores mexicanos ejercieron una influencia definitiva sobre las artes plásticas de dicho país y sobre la manera de concebir el arte público y la forma misma de estructurar los proyectos de patrocinio artístico estatal promovidos por el presidente Roosevelt a mediados de la década de los treinta”³⁴.

Por entonces, la crítica estaba unificada y las ideas relacionadas con la función social del arte se basaban en las mismas observaciones filosóficas en Europa y América, teniendo como eje cultural los pintores mexicanos³⁵. La correlación entre sus experiencias y las particularidades del movimiento son la prueba de la difícil clasificación del renacimiento mexicano y, a su vez, de la libertad y exclusividad de que presume. Tras la Segunda Guerra Mundial se impuso el expresionismo abstracto y el realismo se consideró un arte radical y antigubernamental. Pese a ello, el mundo conoce y se hace eco de la identidad redimida de México.

34. A. A. De la Cueva, *Arte y poder: renacimiento artístico y revolución social. México 1910-1945*, Zamora-Mich., El Colegio de Michoacán:Fondo de Cultura Económica, 2005.

35. M. Candler Cheney, *Modern Art in America*, Nueva York, Whittlesey House, 1939, pp. 15-16.



Fig. 1. José María Velasco, *Valle de México visto cerca del Molino del Rey*, 1873 159x103 cm. Óleo. Colección particular



Fig. 2. José Vasconcelos, *Diego Rivera y otros personajes en un acto público en el Bosque de Chapultepec, México*, 1921



Fig. 3. Fermín Revueltas frente a la escuela de pintura al aire libre en el año de su creación, ca. 1920



Fig. 4. José Clemente Orozco, *La trinchera*, Fresco, 1926-27, Escuela Nacional Preparatoria, México



Fig. 5. Rivera y Siqueiros ante la embajada de EE.UU., después de que le fuera negada la visa al primero, ca. 1948, fotografía de Juan Guzmán



Fig. 6. Diego Rivera, *El hombre en el cruce de caminos*, Fresco, 1934, Palacio de Bellas Artes, México

La imagen de Asia Oriental en la España ilustrada a través de la musealización de indumentaria china

DELIA SAGASTE ABADÍA

Resumen: En nuestra comunicación damos a conocer un aspecto concreto de las colecciones asiáticas conservadas en el el Real Gabinete de Historia Natural (1771), que fuera el primer museo público español: la vestimenta y otros complementos de origen chino que se exhibieron casi desde la misma apertura al público del gabinete y que atrajeron vivamente la curiosidad y el interés de sus visitantes. Sin duda, a través de la exhibición en sus salas de artesanías y obras de arte procedentes de Asia Oriental como estas, el gabinete madrileño contribuyó desde finales del siglo XVIII a la divulgación y el conocimiento de culturas exóticas como la china, la filipina y, más tardíamente, la japonesa. Estos objetos favorecieron una percepción determinada del arte asiático y de las culturas de Asia Oriental, pero también de la propia España como potencia europea siguiendo los ejemplos de otras naciones occidentales.

Palabras clave: museo- siglo XVIII-China-indumentaria-exotismo

Abstract: *The Real Gabinete de Historia Natural in Madrid (1771) housed an important collection of East Asian art-works and crafts that strongly attracted the curiosity and interest of visitors. In this paper we put emphasis on a particular feature of those collections: the Qing Chinese garments that had been sent to the Spanish Court by the Manila Governor in 1776. The display of such exotic clothing in the cabinet in the late eighteenth century surely contributed to the popularization of Asian art and cultures and played an important role, not only in shaping a particular perception of them, but also helping to reinforce the self-image of Spain a modern European power.*

Key words: museum-XVIIIth century-China-costumes-exoticism

1. Introducción

El siglo XVIII europeo experimentó una especial fascinación por las culturas de Asia Oriental, una moda orientalista que se manifestó en el gusto por adquirir objetos de aquellas culturas y exhibirlos en las numerosas colecciones y gabinetes de curiosidades de la época, donde se aglutinaban objetos de un espectro universal¹ entre los que proliferaron los *exotica*,

1. Estas *collections curieuses* o gabinetes de curiosidades nos hablan, precisamente, de ese mundo de la curiosidad intelectual propio de la cultura dieciochesca y que sería cualitativamente distinto a los propósitos de las *wunderkammer* de los siglos XVI y XVII. El espectro de objetos podía llegar a ser infinito: bronce de distinto origen, bustos de mármol o alabastro, bajorrelieves, monedas, piedras grabadas, dibujos, estampas, porcelanas, armas

producciones de pueblos ajenos al europeo. En efecto, aquella “cultura de la curiosidad” ilustrada no sólo se dirigía hacia las manifestaciones de la Naturaleza, sino también hacia todo aquel objeto que subrayase la idea de variedad, lo pintoresco y demostrase un carácter diametralmente opuesto a objetos de similar uso en la cultura occidental. De este modo, la observación de objetos de la cultura material de aquellos pueblos, junto a los testimonios de viajeros y otras fuentes literarias, se convertían en un buen sustitutivo de la experiencia directa con el fin de calmar la curiosidad del privilegiado visitante de aquellos gabinetes, jugando los objetos un papel fundamental en la elaboración de un discurso sobre Asia en el imaginario occidental². Así, era habitual encontrar, mezclados y a menudo confundidos, objetos chinos y japoneses junto a sus imitaciones europeas *chinoiseries* o chinerías, pero también piezas procedentes del Egipto faraónico, precolombinas, etruscas, persas o hindúes³. De entre todas ellas, China era vista, particularmente, como una milenaria y sugerente cultura que atraía enormemente a los ilustrados del momento, entre los que predominaba una visión beatífica de raíz volteriana. Obviamente, este fenómeno también se manifestó en España, que contaba con una tradición histórica de coleccionismo⁴ de objetos artísticos procedentes de Asia Oriental y del archipiélago filipino pero que esta época vivía una etapa de relación forzosamente interpuesta e indirecta con países de Asia Oriental, debido a la pérdida de protagonismo en el panorama internacional que entonces vivía la Corona española⁵.

antiguas, trajes chinos e indios, objetos lacados y todo tipo de objetos vinculados al mundo natural, como mariposas, conchas, minerales, animales disecados, corales o fósiles. Sobre el fascinante mundo de las *wunderkammer*, *kunstkammer* y otras formas de exhibición premodernas, son dos clásicos J. von Schlosser, “Las cámaras artísticas y maravillosas del Renacimiento tardío: una contribución a la historia del coleccionismo”, Madrid, Akal, 1988 y O. Impey y A. Mac Gregor, “The Origins of Museums The Cabinet of Curiosities in Sixteenth- and Seventeenth-Century Europe”, Oxford, Oxford University, 1985.

2. Un completo análisis de cómo evolucionó históricamente esta percepción de Oriente europeo se encuentra en D. Almazán Tomás, «La seducción de Oriente: de la Chinoiserie al Japonismo», Artigrama. Revista del Departamento de Historia del Arte, nº 18, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 2003, pp. 83-106.

3. Véase la interesante aportación de B. Diezt y T. Nuzt, “Collections curieuses: The Aesthetic of Curiosity and Elite Lifestyle in Eighteenth-Century Paris”, *Eighteenth Century Life*. Vol. 29. Nº 3, Durham, Duke University Press, 2005;

4. Sobre el coleccionismo y las colecciones de Arte de Asia Oriental en España, véase la importante compilación de estudios de E. Barlés Báguena y D. Almazán Tomás (coords.), “Monográfico Las colecciones de arte Extremo-Oriental en España”, Artigrama. Revista del Departamento de Historia del Arte, nº 18, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 2003, pp. 15-270. Véase también la importante exposición M. Alfonso Mola y C. Martínez Shaw (com.), “Oriente en Palacio. Tesoros asiáticos en las colecciones Reales Españolas. Marzo –Mayo 2003. Palacio Real de Madrid.”, Madrid, Patrimonio Nacional, 2003; así como la aproximación de M. Arias Estévez, “Museos, piezas y colecciones asiáticas en España: formación y procedencias”, *Revista de Museología*, nº 24-25. Madrid: Asociación de Museólogos Españoles, 2001. p. 102 –107. Asimismo, por ser el destinatario último de gran parte de las colecciones asiáticas del Real Gabinete, véase “Asia en las colecciones del Museo Nacional de Artes Decorativas”. Santillana del Mar, Fundación Santillana, 2000. [Catálogo]. Finalmente, se han presentado diversos aspectos de esta percepción de lo oriental materializada en el coleccionismo de objetos suntuarios y obras de arte en la exposición “Orientando la mirada. Arte Asiático en las colecciones públicas madrileñas”, Madrid, Centro Conde Duque, 2009.

D. Almazán Tomas, *Ibidem*.

5. Para un completo panorama sobre las fluctuaciones, a lo largo del tiempo, de las relaciones diplomáticas, comerciales, culturales y artísticas chino-españolas, es recomendable C. Martínez-Shaw y M. Alfonso Mola (ed.), “*La Ruta de España a China*”, Madrid, El Viso, 2007, donde se incide especialmente en el siglo XVIII. En otro sentido,

Un ejemplo de este fenómeno que se ha venido en llamar “la seducción de Oriente”⁶ es la presencia de interesante indumentaria de origen chino en el Real Gabinete de Historia Natural de Madrid⁷, fundado por el monarca Carlos III en 1771 y abierto al público en 1776. La bien documentada historia de estas prendas nos permite aproximarnos tanto al procedimiento por el que fueron adquiridos muchos de estos fondos asiáticos, como al modo en que se exhibían. No cabe duda de que constituirían una de las principales atracciones del gabinete, que en esto seguía la práctica de todas las colecciones y gabinetes importantes de la Europa de finales del XVIII donde se mostraban evocadores trajes de pueblos lejanos. Una circunstancia que, sin duda, había podido observar su director Pedro Franco Dávila (1711-1786)⁸ durante su prolongada estancia en París (1745-1771) y que, de hecho, había imitado, puesto que él mismo había coleccionado en su gabinete personal varias piezas de esta naturaleza⁹. De esta colección personal procederían los primeros fondos de Asia Oriental del R. G. H. N., fondos que se verían aumentados de forma progresiva con numerosas piezas artísticas o meramente curiosas y que, junto a diversos objetos del mundo natural, llegaban a Madrid por distintas vías y, desde 1785, principalmente a través de la Real Compañía de Filipinas¹⁰. Aunque resulta difícil cuantificar cuántas piezas de origen asiático

la obra capital donde se analizan el extraordinario momento de intercambio cultural entre las Coronas de España, Portugal y Japón, a lo largo del conocido como Siglo Ibérico, es A., Cabezas, “El Siglo Ibérico de Japón: La presencia Hispano-Portuguesa en Japón (1543-1643)”, Valladolid, Universidad de Valladolid, 1995.

6. D. Almazán Tomas, *Ibidem*.

7. En adelante, R. G. H. N.

8. Para un acercamiento a la trayectoria de Pedro Franco Dávila, es fundamental la biografía M^a Á Calatayud Arinero, *Pedro Franco Dávila: primer director del Real Gabinete de Historia Natural fundado por Carlos III*, Madrid, CSIC, 1988. De forma más reciente, se ha abordado tanto el estudio de su figura en el contexto del desarrollo académico y científico de la época, así como la intrahistoria del Real Gabinete en la excelente obra Villena, M., Sánchez-Almazán, J., Muñoz, J. y Yagüe, F., *El gabinete perdido. Pedro Franco Dávila y la Historia Natural del siglo de las Luces*. Madrid: Consejo superior de Investigaciones Científicas, 2009. Asimismo, para la historia del Real Gabinete, véanse M^a. Á. Calatayud Arinero., *Catálogo de documentos del Real Gabinete de Historia Natural 1752-1786*, Madrid, MNCN-CSIC, 1987; M^a Á. Calatayud Arinero, *Catálogo crítico de los documentos del Real Gabinete de Historia Natural 1787-1815*, Madrid, MNCN-CSIC, 2000 y M^a Á. Calatayud Arinero, *Catálogo crítico de los documentos del Real Museo de Ciencias Naturales. 1816-1845*, Madrid, MNCN-CSIC, 2000.

9. D. Sagaste Abadía, “Objetos de Asia Oriental en la colección parisina de Pedro Franco Dávila (1711-1786)”. En *Colección española de Investigación sobre Asia Pacífico*, nº 3, *Actas del III Foro de Investigación de Asia del Pacífico*. Universidad de Granada, Casa Asia, 2010. pp.345-370. En concreto, reunió un traje chino de seda completo compuesto por 9 piezas; un grupo de cinco piezas con diversos ornamentos textiles, telas, paños y servilletas; un número indeterminado de sombreros, bonetes y zapatos; un cinturón; un neceser; un abanico en su estuche; un *droguier*, o estuche para guardar medicamentos, y una gran sombrilla.

10. La Real Compañía de Filipinas (1785-1834) canalizó algunas de las expediciones científicas auspiciadas por la Corona española, entre cuyos objetivos estaba el hacer acopio y remisión de diferentes especies y objetos de aquella lejana parte del globo, y que fueron destinados con fines de estudio y exhibición pública al Real Gabinete de Historia Natural. L. Díaz-Trechuelo, “La Real Compañía de Filipinas”, Sevilla, Escuela de Estudios Hispanoamericanos, 1965. El comercio directo con el archipiélago filipino vino a sustituir a otras vías tradicionales de comunicación comercial entre España y Asia Oriental, como el denominado Galeón de Manila o Nao de China, ruta sobre la que se celebró la muestra M^a D. Alfonso Mola y C. Martínez Shaw (com.) “El Galeón de Manila”, Sevilla, Fundación Focus-Abengoa, 2000.

existieron en el gabinete, puesto que nunca se hizo un inventario exhaustivo de esta parte de sus colecciones¹¹, sí que sabemos que estaba podemos dibujar una imagen aproximada de los objetos que la componían: instrumentos musicales de percusión, cuerda y viento; trabajos de eboraria representando embarcaciones, pagodas y personajes; piezas de orfebrería, principalmente realizados en plata; figuras de pequeño tamaño talladas en esteatita, madera y piedras semipreciosas; ajuar de mesa popular; quemadores de incienso; bronce arcaizantes; pinturas sobre distintos formatos; tabaqueras, cajas lacadas; libros; imágenes votivas; armas y, por supuesto, todo tipo de indumentaria y adornos personales.

2. El incremento de las colecciones asiáticas del R. G. H. N: el primer envío de indumentaria china desde Manila.

El origen de esta pequeña pero significativa historia arrancó el 6 de noviembre de 1776, cuando Almerico Pini, ayuda de cámara de Carlos III e interlocutor de Pedro Franco Dávila en la Corte, remitió al R. G. H. N. una serie de objetos que a su vez había enviado Simón de Anda y Salazar¹², Gobernador de Manila, a la Corte y que conocemos con detalle gracias al preciso inventario del contenido que realizó el propio Dávila, al acusar recibo del cajón el 13 de noviembre de 1776¹³. Entre otras mercancías, el Director realiza una deliciosa descripción de dos conjuntos completos de indumentaria¹⁴, masculina y femenina, compuestos de una serie de prendas. Así el

11. Podemos esbozar una nómina no definitiva de los distintos objetos asiáticos del R. G. H. N. únicamente a través de inventarios y catálogos muy posteriores, ya entrado el siglo XIX, puesto que en el XVIII no llegó a realizarse ninguna relación de esta parte de sus fondos. Fundamental es el inventario realizado del contenido de los estantes de la Sala de las Alhajas (A. M. N. C. N.), Documentos del Real Gabinete (1816-1845). Expediente 692. Madrid, mayo, 1844. Documento referenciado en M^a A. Calatayud Arinero, op. cit., 2000b. Asimismo, resulta fundamental el extraordinario trabajo de F. Janer Graells, "Catálogo General de las Colecciones Histórico-Etnográficas y Antigüedades del Museo de Ciencias Naturales de Madrid". Madrid, 1860, Archivo del Museo de América de Madrid, inventario manuscrito donde la sección de Asia corresponde a los folios 106-163.

12. Simón de Anda y Salazar (1701-1776) fue gobernador de Filipinas entre 1770 y 1776 y para cuando el envío llegó a la Península, él ya había fallecido.

13. Las primeras piezas que se enumeran son también sumamente interesantes y representativas de la producción continental para exportación: pebeteros, tabaqueras y otros objetos suntuarios realizados en plata con decoración de filigrana: "1. dos patitos cada uno guarnecido sobre su pie que figura una especie de laguna con hojas y flores propias del agua, todo de plata travajado en filigrana en parte dorado y esmaltado; 2. 2 canastitos redondos con sus tapas y dos vandejitas para ponerlas estas de la forma de una oja (sic) de labor todo de plata travajada (sic) en filigrana guarnecido de flores, frutas y insectos del mismo trabajo; 3. 2 especies de pirámides o obeliscos cada una sobre sus (ilegible) el todo guarnecido de ojas (sic) y flores doradas y esmaltadas más dos platitos para poner otras pirámides doradas todo de filigrana; 4. 2 Caxas mayores que las que usan los hombres para tabaco de echura (sic) quasi cuadrada con molduras en los quatro angulos todas de plata en filigrana y forrada en plata dorada con sus filetes tambien dorados alrededor de la tapa y de la vasa (...)". En (A. M. N. C. N.), Documentos del Real Gabinete (1752-1786). Cuaderno del copiadador de cartas. Expediente. 348. Madrid, 13 de noviembre de 1776.

14. En la carta se notifica al director del establecimiento que se le envía "un caxon, que contiene varias piezas de feigrana (sic) de plata, propios de tocador de Señora, dos vestidos de Chinos de Hombre y muxer con sus respectivas mascarar, y adornos; un par de botas, zapatos de que el Governador de Manila ha remitido en regalo a Su Majestad y lo que de Su Real Orden paso a manos de Vuestra Merced, para que se sirva colocarlo todo en ese Su Real Gabinete de //[[s.f.v.] ystoria natural (...)] Parecerá bien a S. M. el que Vuestra Merced disponga un armazon de dos cuerpos

vestido de hombre chino constaba de diez prendas junto con una pintoresca máscara (*con su trensa de pelo*). Las primeras piezas de la lista eran una *Camisa de algodón especie de muselina gruesa. Calsones (sic) de la misma muselina*. A juzgar por la descripción, el resto de las prendas parecen corresponder a las que conformaban el *chang fu* o “traje ordinario”¹⁵, el atuendo completo que llevaban a diario las élites sociales del Qing, los funcionarios del Gobierno, etc. Dávila las ordena con mentalidad occidental, comenzando por *Un chaleco de estofa de seda labrada de color de pasa doblado de tafetan azul celeste que se pone antes del vestido interior*. El *chang fu* constaba de dos túnicas, generalmente de seda: el *Nei tao* o túnica interior y el *wai tao* o túnica exterior. A ellos parecen corresponder las tres siguientes prendas:

“vestido interior de estofa de seda azul labrada, forro de tafetán azul. 3. vestido exterior de estofa de seda labrada de color verde con forro celeste de tafetán. 4. otro como el presedente (sic) color de azeituna (sic) forro zeleste (sic). Este parese ser para mudarse del anterior pues es de la misma forma aunque dise más en un papel que trae escrito. Vestido largo que se pone sobre el chaleco anterior”.

Es decir un *Nei tao* azul de seda con bordados y forrado en tafetán azul y dos *wai tao* en verde y *color de azeituna (sic)* respectivamente. El forro de tafetán, una variante de tejido de seda, parece identificar estas prendas como las indicadas para la primavera y el otoño¹⁶. Las vestimentas de gran parte de funcionarios públicos estaban teñidas con azurita y, el color celeste, por otra parte, había estado de moda en el anterior reinado del emperador Kangxi (1662-1722)¹⁷. Poco más cuenta Dávila sobre su hechura o confección, pero habitualmente este *Nei tao* o túnica interior era largo hasta los pies y portaba una raja frontal y otra trasera. Las mangas eran estrechas y se ceñía o abotonaba en el costado derecho con botones de lazo. Algunos tenían además una sección de tela que se podía desabrochar en el lado inferior derecho para facilitar la monta a caballo. Y es que en las prendas de los jinetes de la etnia manchú está el origen de muchos de los rasgos de la vestimenta de las élites y de la corte Qing. De ahí las aperturas en todas las prendas (dos en el caso de los funcionarios y cuatro en el de la familia real), las mangas estrechas (frente a las anchas Han), las bocamangas en forma de herradura (*ma ti xiu*) o la forma en que se protegían los ribetes con bordados. En cuanto a la *Wai tao* (túnica exterior), esta tenía una longitud de tres cuartos, las mangas eran rectas y tenía una raja a trasera y dos laterales. Este “traje ordinario” o *chang fu* se remataba siempre con distintos complementos: calzado, sombrero y cinturón. En este

à que poder aplicar las citadas dos mascararas de Chinos, y sus vestidos, de modo que pueda verlos el Publico en su natural figura, lo que me ha parecido comunicar a Vuestra Merced para Su gobierno”. (A. M. N. C. N.), Documentos del Real Gabinete (1752-1786). Cuaderno del copiadador de cartas. Expediente 348 Madrid, 6-noviembre-1776.

15. Gary Dickinson y Linda Wrigglesworth, “Imperial wardrobe”, Londres, Bamboo Publishing, 1990, p. 35.

16. *Ibidem*.

17. *Tout d’abord, le bleu ciel était la couler à la mode, mais, sous le règne de Qianlong (1736-1795), ce bleu fut remplacé par un rouge cramoisi*. En Zhou Xun y Gao Chunming, « Le costume chinois », Office du livre, Editions Vilo, Paris, 1985. pp.172-210, espec. 172 y 191.

caso, parece que en el envío de 1776 estaban incluidas unas *ma xue* (botas de montar con una suela gruesa) y unos zapatos.

“Un par de tafetan gris y blanco de botines que utilizan los chinos en lugar de medias. 6. Un par de zapatos de tafetan negros. 8. Un sombrero (tachado: redondo) de raso liso negro con una borla encima de seda color de (ilegible)”.

La mención al sombrero, parece recordar al tipo de bonete negro que remataba el conjunto del *chang fu* y que, en efecto, se confeccionaba en satén o raso para primavera o invierno. Finalmente, el *nei tao* se llevaba siempre con un *dai* o cinturón de tela¹⁸ del que, además, solían colgar todo tipo de bolsas y estuches para utensilios personales, como documentos, saquitos perfumados, fundas para gafas, pinzas de depilar o incluso bastoncillos para las orejas¹⁹. En este caso, el cinturón de lana color turquí o azul turquesa contaba con un típico estuche con su correspondiente abanico.

“9. una sintura de un tegido de lana color turquí de poco mas de 3 cuartas de largo y una pulgada de ancho a la que cuelgan 2 bolsas de seda y un abanico en su estuche²⁰”.

Resulta difícil interpretar correctamente estas prendas, por cuanto no sabemos las circunstancias concretas de su remisión al R. G. H. N.²¹ Así pues, resulta difícil determinar si se trataba de un tipo de vestimenta oficial o cotidiana, así como hasta qué punto su diseño y confección estaba influida, tal y como sucedía con otros productos chinos, por las exigencias de la producción china para el mercado de exportación. Tradicionalmente, la historiografía ha prestado una gran atención a la indumentaria imperial²², arquetípicamente representada por las denominadas túnicas de dragón (*longpao*), por motivos tan obvios como su evidente belleza, su complejidad iconográfica y su poder simbólico. Más difícil es encontrar estudios dedicados a la indumentaria popular del reinado del emperador Qianlong (1736-1795), en el que presumiblemente se confeccionarían las prendas llegadas al gabinete. En realidad, el guardarropa imperial comprendía un amplio abanico de prendas que correspondía a toda la escala de la jerarquía imperial: desde el Emperador y la Emperatriz, pasando las distintas gradaciones del cuerpo de funcionarios civiles, militares u otros

18. Gary Dickinson y Linda Wrigglesworth, *Op. Cit.*, p.35

19. Zhou Xun y Gao Chunming, *Op. Cit.*, p. 173.

20. *Ibidem*.

21. Tal y como ocurre con el resto de producciones que llegaron en esta etapa germinal del gabinete madrileño, siempre se menciona o deduce que llegan *de Palacio*, de la Corte, etc... pero esto no acaba de resolver la cuestión de si formaban parte de colecciones reales formadas tiempo antes o si, en cambio, habían llegado de Asia Oriental a manos de Carlos III en esa misma década de 1770 a través de la nueva derrota directa emprendida por la navegación española por el Cabo de Hornos.

22. Véase la reciente exposición Ming Wilson (com.), “Imperial Chinese Robes: From the Forbidden City”, London, V & A. 2010

miembros y personajes de la corte. La compleja etiqueta palaciega regulaba cada elemento del vestuario que debía llevarse en cada ocasión. Así, en 1766, el reinante Qianlong editó un manual (*Huangchao liqi tushi*)²³ en el que prolijamente se detallaban estas y otras cuestiones, acentuando la codificación del aspecto personal en consonancia con la fuerte jerarquización de la sociedad china. Por otra parte, la imposición en 1644 de una dinastía extranjera en China, la manchú, había traído consigo diversos cambios en la vestimenta oficial de la Corte. Así, algunos rasgos eminentemente “chinos” se acentuaron conscientemente, como la iconografía de los Doce símbolos que, bordados en sus ropajes, identificaban al Emperador o la prerrogativa de éste para vestir de un distintivo amarillo brillante (*minghuang*). En cambio, se produjeron distintas modificaciones que remitía a ese citado pasado como pueblo nómada, como las características mangas estrechas terminadas en forma de casco de caballo o las aberturas en las prendas que recordaban la ropa de los jinetes. Entretanto, el grueso de la población, perteneciente a la etnia Han, se vio adoptar el nuevo atuendo si trabajaban para los nuevos gobernantes y, en el caso de los hombres, a raparse el pelo y dejar crecer una coleta²⁴. A este uso parece aludir la (un tanto) burda máscara con una falsa coleta que cierra la relación de prendas de Dávila. En cuanto al conjunto femenino, o así lo cataloga el Director del gabinete, se componía de seis prendas con su correspondiente máscara, comenzando por las prendas interiores, camisa y calzones, *de lienzo de algodón como la del hombre*, y unos interesantes *sapatos de raso liso negro con una pequeña bordadura de sedas diferentes*. Dávila describe una falda, abierta por los costados, en un tejido anteado y decorada en el bajo con una cenefa bordada, que creemos correspondería al tipo de falda plisada “cara de caballo”, propio de las mujeres de la etnia Han; una prenda que las diferenciaba de las mujeres de la etnia manchú quienes vestían, a su vez, un tipo de vestido de pieza única que daría lugar al *qipao* contemporáneo²⁵. Es posible que en este envío encontremos piezas de ambos grupos étnicos y sociales.

“3. Una saya de tafetan anteado con unas labores de seda y oro en lo vajo (sic) tejidas en telas en forma de senefa (sic). Esta (*ilegible*) saya consiste en dos anchas de seda cosidas sobre una (*ilegible*) ancha de lienzo de algodón. Se la atan las mujeres a la cintura y queda un metro de la estofa delante del cuerpo como un delantal de los que usan nuestra europeanas (sic), y el otro ancho haze (sic) el mismo efesto (sic) por detrás del cuerpo quedando abierto por los costados”

A continuación, al igual que en el conjunto masculino, se incluye lo que también creemos es un *nei tao*, un pieza descrita como un vestido interior *de estofa labrada color de punzo*, es decir, punzó, un tono rojo muy vivo, y forrado en tafetán azul celeste. Este se acompañaba de un sobretodo *de estofa labrada color de pasa forrado en tafetán celeste*. No es anecdótica la mención a la variedad de los distintos tejidos en que estaban confeccionados, pues se enumeran la seda,

23. Ming Wilson, “Power and clothing. Imperial Chinese robes from the Forbidden city”, *Arts of Asia. January - February 2011*, Volume 41. Number 1, pp. 55-65.

24. Ming Wilson, *Op. Cit.*, p. 56.

25. Zhou Xun y Gao Chunming, *Op. Cit.*, pp. 195-199.

el raso, el tafetán (otro tejido derivado de seda), la muselina, el algodón, etc; materias todas ellas que se habían estado importando desde China también para la confección de prendas suntuarias, ajuar litúrgico o textiles domésticos como colchas y colgaduras²⁶. Lamentablemente, Dávila es más parco en lo que se refiere a la decoración de las prendas. Alguna mención sobre el repertorio decorativo nos habría facilitado más pistas sobre la verdadera naturaleza de estos trajes o la posición social y cargo ostentado por su propietario²⁷.

3. Maniqués de seda: la exhibición de la indumentaria china en el R. G. H. N. como paradigma de representación cultural.

Las diversas pero bien organizadas colecciones del R. G. H. N. se distribuían en diferentes salas y por materias científicas, disposición clara y sistemática que se imponía en los nuevos gabinetes de finales del XVIII y que exigía que cada materia tuviera su lugar correspondiente. De este modo el gabinete madrileño se articulaba en diversos cuartos o salas respectivamente dedicadas a Mamíferos, Aves, Anatomía Comparada, Minerales, Biblioteca, Antigüedades, Galería de pinturas y Sala de las Alhajas. Este es el contexto en el que se exhibían algunos objetos asiáticos que ocupaban, como uno más de los dominios del saber, junto a las ciencias físicas y naturales, una sala monográfica dedicada a los objetos de la vida espiritual y cotidiana de otros pueblos, sin distinción geográfica o cultural. Si bien es difícil determinar la ubicación exacta de todas las piezas asiáticas a finales del siglo XVIII, sabemos que en los primeros momentos de vida del gabinete se pretendía destinar la denominada Sala de las Alhajas para contener las armas, trajes y otros utensilios de distintos pueblos, donde tendrían su destino la mayor parte de las piezas orientales. Sin embargo, el ingreso del denominado Tesoro del Delfín al gabinete, relegó aquellos objetos a sala de Antigüedades²⁸. Con objeto de presentar adecuadamente los trajes en esta Sala se concibieron

26. *Chinese woven, painted and embroidered vestments actually constituted the largest category of ready-made garments from East Asia and were sent to South America from Manila standard sea route that was plied by Spanish galleons*. En R. Crill "Asian textiles for the West", A Jackson y A. Jaffer, (Eds.), "Encounters: The Meeting of Asia and Europe. 1500-1800". Londres, Victoria & Albert Museum, 2004, p.266.

27. Este primer envío de indumentaria china al R. G. H. N. es, sorprendentemente, inédito en los estudios sobre el tema. De hecho, si intentamos rastrear su presencia a lo largo de la historia de ese tesoro construido en el tiempo que han sido estas colecciones, asiáticas originarias del R. G. H. N., comprobamos que resulta muy dificultoso identificarlas en los escasos estudios que se han ocupado del tema. Es el caso del decimonónico y pionero estudio J. Sala y Escalada, "Trajes civiles y militares de la China", *Museo Español de Antigüedades, tomo I*, Madrid, Imprenta Fortanet, 1872. pp. 325-338. en el que se aludía a la vestimenta que, con origen en el antiguo R. G. H. N., se contaba en la Sección Cuarta del Museo Arqueológico Nacional, y en el que no se mencionan. Significa que, ya para entonces, ¿pudieron haberse perdido? ¿O lo que sucede es que la descripción de Dávila no había sido del todo correcta? Tenemos que esperar hasta nuestra época, para encontrar nuevos estudios y análisis sobre el espléndido conjunto indumentario que actualmente se encuentra en el M. N. A. D. de Madrid y al que presumiblemente irían a parar las prendas analizadas. Ya en nuestros días, en *Fascinados por Oriente*, Madrid, Ministerio de Cultura, Museo Nacional de Artes Decorativas, 2010, si bien se estudian las "túnicas de Dragón" remitidas al R. G. H. N. en 1788, no se citan este primer envío con indumentaria.

28. (A. M. N. C. N.), Documentos del Real Gabinete (1787-1815). Expediente 333 a. Madrid, 3-septiembre-1776. Se calcula que la sala de las alhajas media 40 m² y la de antigüedades 29 m². En M., Villena, J., Sánchez-Almazán, J., Muñoz, y F., Yagüe, op. cit. p. 748.

unos armazones a modo de maniqués para colocar convenientemente dichas prendas,. Así lo comenta Dávila a Almerico Pini en otra misiva del 20 de noviembre de 1776, cuando escribe al secretario real: *Usted quedaría practicando las diligencias para que se hisieran (sic) dos armazones ò cuerpos para estos vestidos*²⁹, sobre los que además advierte:

“Los dos bestidos (sic) que ha enviado últimamente el Señor Anda y Salazar uno de hombre y otro de muger (sic) no los han sabido comprar alla porque al de hombre le falta una ropa exterior y el de muger es de muchacha como de 12 años. Las Mascaras de ambos son coloradas. Los zapatos de la muger no tienen lo que les sirve de medias y haviendome (sic) escrito quando me los envio Don Almerico Pini que sería del agrado de Su Magestad que se hisieran unos cuerpos para poner los vestidos y así colocados en Su Real Gabinete me ha sido presiso (sic) desirle (sic) las desproporciones que tienen y la dificultad que tenemos aquí de mandar haser (sic) las mascararas y lo que falta según el costume (sic) chino por lo que me parese si Usted enviara dos chinos de estatura regular bestidos de seda sus cinturas guarnecidas de bolsas y estuches con abanico, cubierto, etc. sería del agrado de Su Magestad”³⁰

¿Cómo advirtió Dávila lo inadecuado de atuendos y proporciones? ¿Y el matiz erróneo del color de la “tez” de las caretas? Al parecer fue en el curso de una visita al gabinete de un fraile misionero acompañado de un “Chino”, quizá cristianizado:

“El Padre Procurador Provincial de las misiones de aquellas tierras que está actualmente en esta Corte y ha traído un Chino que ha sido presentado al Rey han venido a ver el Gabinet (sic) y ellos mismos han notado las faltas y defectos de los referidos bestidos (sic) por lo que aunque los conservemos en el Gabinete, será hasta que tengamos otros mejores³¹”.

El episodio nos revela el conocimiento todavía impreciso y aproximado que incluso los intelectuales del momento tenían de la realidad de la cultura china. Un conocimiento indirecto y teñido de ingenuidad. Finalmente, tras meses de preparativos y pruebas y una vez subsanadas las desproporciones entre el armazón de las figuras y las máscaras, el 13 de marzo de 1777³² se expusieron los maniqués o armazones confeccionados para lucir los trajes enviados meses atrás desde Manila.

“Muy señor mío y de mi mayor veneracion. Participo a Usted como quedan puestas las dos figuras chinas de hombre y muger (sic) con los vestidos que Su Magestad se sirvió enviar; a la Muger (sic) se le han hecho medias segun el costume del Pays por que no las tenia, se le ha puesto en la mano derecha un abanico en la izquierda un ramo de flores en ademan de mirarlas y en la cadera muchas flores como ellas usan; al chino le hemos puesto una pipa en la boca teniendola con la mano derecha en

29. (A. M. N. C. N.), Documentos del Real Gabinete (1752-1786).

30. *Ibidem*.

31. *Ibidem*.

32. (A. M. N. C. N.), Documentos del Real Gabinete (1752-1786). Cuaderno del copiadore de cartas. Expediente 401. Madrid, 13-marzo -1777, Madrid.

ademan de fumar , y en la mano izquierda que esta cayda (sic), tiene un libro chino como si descansara de su estudio, y se entretubiese (sic) con la pipa³³

Las figuras se acompañaron de una suerte de alhajas y objetos de tocador, dispuestos en cuatro estantes de un armario inmediato, que cumplían la misión de infundirles verismo.

“También se han puesto las alajas (sic) del tocador inmediatas a las figuras y a lo que parese (sic) esta contentando esto mucho a todos los que lo ven la lastima es que no hayga (sic) otras cosas chinas de marfil y nacar que hisieran (sic) variedad, y acabaron de llenar los quatro estantes donde se han colocado estos³⁴”.

La evocadora y detallada descripción de los objetos “de tocador” y del resto de piezas elegidas para caracterizar a los maniqués nos habla de la inconsciente “europeización” ejercida sobre estos personajes. Observemos que el varón fue recreado como un trasunto del literato chino, quien reposa del esfuerzo intelectual y medita mientras se deleita en un pasatiempo como el tabaco, común a chinos y occidentales. A su vez, la necesaria adjudicación de unos roles de género reservaban un abanico y unas flores a la coqueta figura femenina. Unos usos y costumbres mucho más sofisticados que el modo de vida que podían sugerir los penachos de plumas americanos o las flechas de otros pueblos, considerados más “salvajes” y que eran exhibidos en la misma sala. Es decir, Dávila materializó, inconscientemente y con estos pocos objetos, la curiosidad ilustrada europea por el arquetipo del literato chino, el intelectual que seguía el ideal confuciano de vida edificadamente dedicada a la reflexión intelectual y la erudición. Supone un reconocimiento de la civilización en este extranjero, que no salvaje, quien mostraba una evidente elegancia y refinamiento, como una extensión menor y dulcificada del europeo que concebía y daba forma a aquel moderno espacio museístico³⁵. Esta amena escenografía se vería completada meses después con otras dos esculturas de barro que representaban “tipos” de rasgos chinos. Figuras como las solicitadas y realizadas a mano en barro, escayola u otros materiales, llegaban al mercado occidental y eran recurrentes en las más eminentes colecciones europeas de la época, como el centenar de ellas que, al parecer, se encontraban en torno a 1777 en el Pabellón Chino del Palacio de Drottningholm en Estocolmo³⁶. Dávila ya había mostrado su interés en una misiva dirigida a José Basco y Vargas, gobernador de Filipinas ya entonces y fechada en diciembre de 1776³⁷. En ella Dávila desgana un listado de objetos de los que carece el y que considera indispensables para

33. *Ibidem.*

34. *Ibidem.*

35. Sobre los estereotipos generados en España sobre la sociedad y la cultura china del periodo Qing a través de las obras de exportación, véase la muestra F. Santos Moro, *China, pintura sobre papel de arroz del Museo Nacional de Etnología. Siglos XVIII –XIX*, Madrid, Fundación Santillana, 1989.

36. Varias piezas que siguen punto por punto las características apuntadas por Dávila figuran con los números de catálogo 188 y 190 en D. S. Howard, “A tale of Three cities. Canton, Shanghai & Hong Kong. Three Centuries of Sino-British Trade in the Decorative Arts”, London, Sotheby’s, 1997, pp. 146- 148.

37. (A. M. N. C. N.), Documentos del Real Gabinete (1752-1786). Cuaderno del copiadore de cartas. Expediente 360. Madrid, diciembre-1776. Documento referenciado en M^a Á. Calatayud Arinero, op. cit., 1987.

completar la colección de objetos de la China. De este modo, entre *las cosas que son curiosas y que no tiene Su Magestad* y que incluían libros de estampas, linternas de marfil, etc., el Director solicitó específicamente *Una figura de hombre y otra de Muger Chinos trabajados (sic) en tierra con sus vestidos y atributos propios de los sujetos que representan bien pintados de los que tienen movimiento en las cabezas y de estatura regular de un hombre. Me parece muy curioso*. Estas figuras llegaron finalmente a Madrid el 29 de agosto de 1777 pero infelizmente deterioradas. Poco tiempo después, Dávila notificó a Almerico Pini³⁸, con evidente alegría, que las figuras habían sido reparadas, pegadas unos trozos con otros y expuestas junto a los maniqués ataviados con trajes chinos, los cuales eran de mayor tamaño. De esta suerte, el conjunto pretendía sugerir una familia compuesta por los padres acompañados de sus dos hijos, lo cual parece que tuvo una buena acogida por parte de los visitantes.

“esta mañana se pusieron las dos figuras chinas en el Gabinete tan enteras y disimuladas que no se percibe por donde han sido pegadas y pintadas, y lo que mas difícil paresia que hera (sic) un pie de la muger, y parte del peinado, no lo conocerá la madre que la pario (sic). se han colocado a los lados de las dos grandes que paren los padres y he tenido la satisfacion de ver lo mucho que agradan al concurso, que ha sido grande esta mañana y mayor el de esta tarde³⁹”.

En definitiva, la presencia de estas piezas entre las “curiosidades del arte” del R. G. H. N. sólo puede explicarse desde el interés hacia otros pueblos y culturas exóticas por parte de la cultura ilustrada española, interés vinculado a la construcción interesada de una determinada imagen de lo oriental y de lo exótico; una imagen idealizada, gentil y suntuosa, tal y como se deduce de la descripción de los distintos tejidos, y la variedad de las prendas recolectadas. Parece evidente que, en las postrimerías del Siglo de las Luces, las manufacturas de Asia Oriental no sólo eran enormemente valoradas por sí mismas, sino también como fecunda fuente de información acerca de las costumbres y creencias de las culturas asiáticas. Sirvieron de alimento, en definitiva, para fantasías europeas en las que personajes de rostro asiático y jovial, se representaban en un ambiente distendido y bucólico, junto a amenos templetos y palmeras⁴⁰. La estética rococó había caracterizado a los chinos como seres casi feéricos, siempre bajo delicadas sombrillas y tocados con puntiagudos gorros. Sin embargo, consideramos que la musealización de objetos reales en un marco con pretensiones de similitud supuso un paso adelante en el incipiente conocimiento científico de la cultura china, que desembocaría en el siglo XIX en su inserción en los museos, colecciones y exposiciones de carácter etnológico. Un conocimiento, no obstante, que en aquel momento estaba todavía teñido de cierta banalización que desarmaba cualquier posible amenaza política y militar que pudieran suponer estos gentiles desconocidos.

38. (A. M. N. C. N.), Documentos del Real Gabinete (1752-1786). Cuaderno del copiadore de cartas. Expediente 458. Madrid, 22-septiembre-1777. Documento referenciado en Calatayud Arinero, M^a A., op. cit., 1987.

39. *Ibíd.*

40. Sobre esta cuestión es de obligada lectura D. Jacobson, “Chinoiseries”, Londres, Phaidon, 1993.

Identidad y memoria: Los encuentros de Jorge Barbi en Galicia

EMANUELA SALADINI

Universidad de Santiago de Compostela

Resumen: Las obras de Jorge Barbi pertenecen a un universo poético que encuentra su origen en el paisaje y en la cultura atlántica. Queremos asumir la posición estupefacta de un observador fascinado por su mundo de formas e intentar explicar la relación que existe entre las formas elegidas por el artista, su identidad y Galicia. Analizaremos sus creaciones dividiéndolas en dos apartados: las formas encontradas en la naturaleza y los proyectos de intervención en el paisaje.

Palabras claves: Jorge Barbi, Galicia, identidad, objetos encontrados, paisaje

Summary: *Jorge Barbi's works belong to a poetic universe that finds its origin in the landscape and in the Atlantic culture. We want to assume the speechless position of an observer fascinated by his world of forms and to try to explain the relation that exists among the forms chosen by the artist, his identity, and Galicia. We will analyze his creations by dividing them in two categories: the forms found in the nature and the projects of intervention in the landscape.*

Keywords: *Jorge Barbi, Galicia, identity, found objects, landscape*

Jorge Barbi (1950) vive y trabaja en su pueblo natal, A Guarda. El artista ha elegido este lugar extremo, entre Galicia y Portugal, no sólo porque aquí nació, sino por una cierta afinidad electiva. El océano, esta inmensa superficie que divide dos continentes, le permite sentirse más libre aquí que en otro lugar. Artista esquivo, indiferente a las maniobras de los circuitos del arte, a veces incluso en abierta polémica con sus instituciones, Barbi no parece creer que el análisis crítico descubra algo que no esté ya dicho por la propia obra.

Las obras de Barbi crean un universo poético que no necesita que alguien explique su misterio. Se puede hablar de una magia estética que rodea sus objetos. Queremos entonces asumir la posición estupefacta de un observador fascinado por su mundo de formas e intentar explicar la relación que existe entre las formas elegidas por el artista, su identidad y Galicia.

Barbi recuerda que entre A Guarda y Cabo Silleiro hay 20 kilómetros de costa rocosa que casi nadie visita en los meses invernales. Esta costa, “como cualquier otra”¹, acoge “impasible”² los

1. J. Barbi, *Jorge Barbi*, Deputación de Pontevedra. Servicio de Publicacións, Pontevedra, 1999, p. 11

2. Id., *Ibid.*, p.11

restos de fragmentos olvidados o perdidos, restos vegetales y animales, objetos de origen industrial o artesanal. Los objetos utilizados en su obra son universales, pueden ser hallados en todas partes, y, sobre todo, son objetos que cualquier costa recoge sin que esto signifique nada en particular; que pueden yacer olvidados por siglos en la arena o en el fondo del mar o venir arrastrados desde otras costas lejanas. Sin embargo, es la mirada de quien los encuentra la que los rescata del olvido. Según el artista, los objetos menos identificables son los objetos más preciosos, los que tienen una historia por descubrir.

Entre 1984 y 1989, los paseos del artista por esta costa se hacen más constantes y avanzan por las zonas menos accesibles, donde “[...] cualquier cosa olvidada tiene más posibilidades de permanecer”³. El artista encuentra fragmentos no identificables, que recoge para formar parte de una serie que llama *Objetos encontrados*. El valor estético de estos fragmentos no nace de una operación metafórica que elimina su condición de objetos sin nombre, sino que tiene su origen en su condición de objetos “encontrados”, sustraídos a la indiferencia de aquella costa que los ha preservado. Es la elección, el encuentro entre estos fragmentos y el artista, lo que transforma los fragmentos en obra de arte.

En una entrevista, Maria Bennett⁴ pregunta al artista la razón de su predilección por objetos encontrados en ambientes rurales más que por los objetos encontrados en espacios urbanos. Barbi subraya que el ambiente que lo circunda determina su producción artística y que, probablemente, sus obras no existirían si hubiese vivido en otros lugares. Sin embargo, remarca el artista, los lugares no son el fruto de una elección, sino que son la condición de posibilidad de sus obras.

No es importante reconocer en los objetos del artista alguna semejanza con elementos de nuestra vida diaria; un trozo de madera puede parecerse a una pequeña rueda, una piedra puede recordar la forma de un zapato; sin embargo, estos objetos fascinan principalmente por su estrecha relación entre materia y forma, por su rara proporción entre vacíos y llenos, por su armonía entre elementos que parecen decorativos y su síntesis formal. Un trozo de madera con algunos clavos a los lados, una chapa con dos agujeros en la parte superior parecidos a dos ojos, un trozo de metal que recuerda a una araña, etc., son todos objetos preciosos por su singularidad. Próximo a un buscador de perlas, el artista parece haber hallado los objetos capaces de realizar nuestro deseo de “encontrar” algo inesperado (Fig. 1).

Jorge Barbi⁵ se detiene a analizar específicamente una de las piezas de la serie *Objetos encontrados*. Se trata de un objeto hallado en el curso de sus paseos de 1984 y que el artista considera particularmente singular, tanto por su color como por su forma, irregular y compacta. El objeto parece una piedra, sin embargo está constituido por numerosas láminas de corcho superpuestas y muy prensadas. Esta forma, después del azaroso encuentro, permanece en la mente del artista y, nueve años más tarde, decide realizar una obra compuesta con las mismas láminas de corcho.

3. Op. cit., p. 11

4. M. Bennet, “Jorge Barbi”, en V.V., A. A., *Reflexions 2, Expolio*, Casa da Parra, Abril – Mayo 1989

5. J. Barbi, *Jorge Barbi*, Deputación de Pontevedra, Servicio de Publicacións, Pontevedra, Junio 1999, p. 85

Empieza entonces un viaje que le lleva a buscar una fábrica de corcho capaz de prensar entre sí una serie de bloques de este material con la misma técnica que se utilizó para el objeto que había encontrado en la playa. La forma de este objeto, más que su materia o su utilidad, su origen misterioso, tiende un hilo que une un tiempo y un espacio indefinido. De Vigo a las zonas circundantes de Oporto, de la zona portuguesa de Portalegre, donde se trabaja el corcho, a la ciudad española de Alcántara, el artista indaga sobre la proveniencia de aquel objeto encontrado, pero sin éxito. Volviendo de Portugal, Barbi decide intentarlo una vez más y enseña el objeto al propietario de una pequeña fábrica de artesanía de Picoto. Éste, sorprendido, admite que aquel trozo había salido de su taller y que este método para prensar no se realizaba de manera mecánica. Treinta años antes era común embalar la corteza fina del corcho prensada para venderla a las fábricas de calzados. Este material se enviaba en grandes paquetes que se embarcaban en las dársenas del puerto. Finalmente, el objeto encontrado por el artista es un resto que provenía de uno de estos paquetes, arrastrado desde el río Duero hasta el mar en la gran inundación de 1966.

Considero que el encanto del relato se encuentra fuera de la anécdota y revela mucho del método y del pensamiento del artista. Durante una entrevista⁶, al preguntarle por los diferentes estadios de su formación, el artista afirmaba que no veía en el conjunto de su obra ninguna evolución que tuviese el sentido de una superación. Las distintas técnicas utilizadas no marcaban una fractura respecto del lenguaje precedente, sino simplemente eran elegidas por ser las más idóneas para representar una determinada idea.

El objeto encontrado entra en su bagaje de formas y lo reutilizará nueve años más tarde para inspirar una nueva obra que, finalmente, no podrá ser realizada. El método de artesanía que creó el objeto ya no se utiliza y la idea del artista queda en el campo de las posibilidades. La casualidad del recorrido de aquel objeto encontrado, arribado a las costas de Galicia, lo convierte en el testimonio de una actividad perdida y, contemporáneamente, en una forma única, que no tiene ninguna relación inmediata con su función originaria. No tanto su extraña procedencia, cuanto su casual semejanza con una piedra, define la singularidad de este objeto, aunque subsiste una evidente curiosidad relativa a su origen (Fig. 2).

La obra *Fin de trayecto*, de 1989, es un tronco de madera alisada por la arena de la playa de Oia, cerca de Pontevedra. El objeto ha sido recubierto por el artista con tiras de plomo cruzadas que modifican sustancialmente su aspecto. El propio artista cuenta el origen de este objeto: se trata de un tronco encontrado en la casa de un vecino, entre otros trozos de madera que el hombre recogía en la playa para utilizarlos posteriormente como leña. El vecino se olvida de este tronco, depositado en la playa por el mar y dejado en este lugar durante años, hasta el día en que decide sacarlo de ahí. El tronco era de un tipo de madera que el hombre no conocía, así que le gustaba pensar en las posibles etapas de su recorrido desde el lugar en que se hallaba originaria-

6. "Jorge Barbi", en *Escultura Contemporánea en Galicia*, DVD, Proyecto de investigación "Análisis de los procesos de creación escultórica: un programa de innovación tecnológica aplicado a la Historia del arte" (PGIDT99INN21001) dirigido por María Luisa Sobrino Manzanares, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Santiago de Compostela, 2003

mente hasta la puerta de su casa. Barbi comenta así su obra: “Yo añadí solo el último trayecto, o el penúltimo”⁷. El último estado del tronco, sin embargo, no es el resultado de una casualidad: el artista no sólo lo recubre con placas de plomo que recuerdan a un vendaje, sino que lo apoya sobre dos pequeños pedestales en el centro de una especie de escarparate cuyos lados son delimitados por una sutil línea de plomo que, sin embargo, no sostiene ninguna pared de cristal.

El espectador no puede percibir nada del estado originario del objeto, el objeto es ya “otro”; sin embargo el final del trayecto, aquel estar apoyado sobre un pedestal como una escultura, lo transforma en objeto de contemplación (Fig. 3).

En la obra de Barbi, el tiempo regala a los objetos una especie de *plusvalía*. Para la obra *Cosecha del 95, cosecha del 96*, el artista recoge unas varas durante la primavera del 1995 y la primavera del 1996. La tarea de subir el monte en distintos días, seleccionar las varas, quitar la corteza y dejarlas secar al sol, es la misma que tradicionalmente realiza un campesino para poder luego utilizarlas en distintos quehaceres. Las varas recogidas por Barbi, sin embargo, no tienen ninguna utilidad, sino que se presentan al espectador envueltas en un material plástico como si se tratase de una extraña mercancía. Escribe Barbi: “Sea cual sea su nueva utilización, ese envoltorio no encierra unas varas sino el tiempo, no contabilizado, pero real y vivido, de su recolección”⁸.

La belleza de esta obra reside simplemente en la elección del artista, en su decisión de empaquetar cada vara en un envoltorio, como para subrayar su carácter de “regalo”, de encuentro afortunado, y también la complejidad de su estimación: las varas tienen un valor de mercado definido por el tiempo, y un valor “estético” que depende de la propia elección del artista.

El tiempo necesario para encontrar y trabajar las varas no define sólo el valor económico, contabilizado, de los bastones, sino que define el valor subjetivo de un descubrimiento, el valor de una cosecha más o menos afortunada (Fig. 4).

Respecto a la obra *Arriba y abajo*, de 1993, el artista cuenta haber encontrado, empilados a los pies del monasterio de Samos, en la provincia de Lugo, algunas tejas de pizarra, pertenecientes al tejado de la iglesia del mismo monasterio. La forma ojival cubierta de líquenes le recuerda al propio espacio religioso del cual estas tejas habían formado parte. Según Barbi, en un orden espacial mental, Dios se coloca en alto y fuera con respecto a nosotros, que nos hallamos dentro y abajo. En la estructura del templo, entonces, la teja horizontal es el límite físico entre estos dos espacios. La obra *Arriba y abajo* está constituida por una estructura de metal que, partiendo de la teja de pizarra que se halla en el centro de la composición, forma como dos proyecciones del propio objeto, terminando a los dos lados opuestos de éste. Las reproducciones de los contornos de la teja, estilizadas por el alambre, son de dimensiones diferentes y aumentan la impresión de distancia desde el centro, como en una proyección de axonometría. La teja parece, en consecuencia, infinitamente pequeña, y todas las dimensiones, el alto y el bajo, la distancia y la proximidad, se perciben de un modo ilusorio. La elegancia y simplicidad de la estructura metálica, además,

7. J. Barbi, *Jorge Barbi*, Deputación de Pontevedra, Servicio de Publicacións, Pontevedra, junio 1999, p. 21

8. Op. cit., p. 101

umenta la sensación de rarefacción y la percepción es la de un espacio donde están eliminados los conceptos de distancia y barrera.

Barbi relata sus veranos pasados en una pequeña aldea del interior de Galicia⁹. La visita de un paseante por los montes parece no dejar huellas en el territorio y tampoco el paso del tiempo parece transformar la fisonomía del paisaje. La naturaleza y el territorio siguen siendo los mismos después de las distintas visitas del artista. Restos megalíticos, castreños, medievales, ruinas más recientes, molinos abandonados, basureros de aldea¹⁰; todos estos testimonios de la presencia del hombre no configuran unos documentos históricos ni unos archivos, sino que, simplemente, relatan unas visitas anteriores, como en un cuento legendario atemporal, sin conexión o desarrollo lineal.

El artista, atravesando los montes de granito, encuentra restos que indican unas sendas de caballos, un entrelazado de líneas y recorridos que une todo el territorio. Este entrelazado es un testimonio del paso de los animales, una red de caminos que los caballos repiten una y otra vez, un recorrido siempre igual a sí mismo, donde las piedras y las rocas dejan un espacio libre para el acceso (Fig. 5).

Contrariamente a los restos megalíticos o a los basureros de aldea, las sendas de caballos no tienen ninguna relación con una época temporal precisa, se refieren a una presencia que no tiene nada de intencional y que se repite de un modo espontáneo. Los caballos han marcado el territorio porque estaban buscando algo que no interesa al historiador, sin embargo, sus andanzas fascinan al artista. Jorge Barbi decide revelar un aspecto del territorio que ha pasado desapercibido, un paisaje desconocido antes de que el artista haya decidido ponerlo en valor. Señala entonces las sendas recorridas por los caballos con una tira sinuosa de papel blanco, que recorre las montañas y sube las rocas como lo han hecho los animales. Esta tira desvela los restos de senderos que el tiempo se ocupa de borrar. Algunas piedras puestas sobre la línea de papel que señala el recorrido, impiden que el viento arrastre esta frágil intervención. Las fotos, en blanco y negro, que documentan la intervención de Barbi retratan un paisaje abrupto, con pocos árboles, una vegetación baja de montaña y unos muros de piedras que dividen las distintas propiedades.

La relación de Barbi con el mundo donde vive, con sus paseos por la naturaleza, con su experiencia vivida a través de los relatos de la gente, se encuentra también en la obra *Pasto de vacas* (1993).

“En los pastos de alta montaña, el ganado vacuno permanece suelto hasta que llega el invierno. En un valle de los Pirineos, un pastor me contó que cada quince días les subía piedras de sal a las vacas, y me describió la codicia con que acudían a lametearlas cuando de lejos, le veían llegar con las bolsas”¹¹

9. J. Barbi, *Jorge Barbi*, Deputación de Pontevedra, Servicio de Publicacións, Pontevedra, Junio 1999, p. 31

10. A. González Ruibal, “Desecho e identidade: etnoarqueología de la basura en Galicia”, en *Gallaecia*, n.º 22, p. 413, Universidad de Santiago de Compostela, 2002

11. J. Barbi, Op. cit., p. 80

El artista decide transformar este relato en una intervención en el territorio que tiene algunos elementos en común con *Senda de caballos*, y que, sin embargo, introduce una relación más directa del propio Barbi con su obra. En efecto, por primera vez la referencia a su subjetividad está claramente anunciada. El artista forma las letras “YO” con piedras de sal sobre un pasto de alta montaña y fotografía las vacas que, comiendo la sal, se superponen a las letras, hasta que desaparecen totalmente.

La ironía de esta pérdida de identidad en una hipotética fusión con la naturaleza aleja esta obra de la tradición relativa a las intervenciones de *Land Art*. No existe ningún elemento de reflexión sobre la relación entre hombre y territorio: las dimensiones de la intervención no parecen referirse a la infinitud de la naturaleza en relación a la pequeñez del hombre o, al revés, intentar modificar el territorio con formas geométricas que remiten a la “idea mental” del artista. Las letras YO, efectivamente, desaparecen, pero no a causa de un evento natural, sino por la codicia de las propias vacas. La hipotética relación romántica con las fuerzas naturales, el intento de alcanzar lo sublime delante de un espectáculo natural, no se encuentra en esta intervención. La anulación de la identidad escrita con la sal no tiene nada de dramático; al revés, se asemeja a los intentos de escribir en la arena de la playa, esperando que el mar borre nuestras propias letras. Además, el carácter elemental de las letras YO recuerda más a las escritas con tiza sobre una pizarra que a las líneas infinitas sobre el terreno trazadas por los Mayas. Nada de sublime, entonces, ya que el carácter jovial de esta intervención es mucho más fuerte que la melancolía de ver desaparecer la propia obra.

Estas vacas mansas que esperan al pastor para poder comer la sal, comen finalmente unas letras que se refieren a la identidad del artista, siguiendo las líneas formadas por las piedras.

La palabra “YO” sugiere también los grafitis de los adolescentes -que se encuentran en todas partes-, los corazones grabados en la madera, las letras que dejan constancia de las visitas (estilo “Pablo ha estado aquí- 2/4/1998”), etc.. Sin embargo, esta prueba de la presencia de un artista va a ser borrada en pocos momentos, como si Barbi no se preocupara demasiado por tener un testimonio de su paso por el mundo.

Jorge Barbi encuentra unos lugares, unos hitos, significativos en el territorio, y los señala para que el territorio se transforme, finalmente, en paisaje. El paseante, en la intención del artista, puede encontrar unas pequeñas referencias que le permitan entender algunas claves del entorno, por ejemplo, cómo el hombre ha interpretado y explotado la naturaleza. En el primer proyecto, *Sin título I* (1988), el artista desarrolla su intervención partiendo de una leyenda casi desconocida sobre un lugar casi mitológico. También en este caso, como en el hallazgo de un objeto, el caso le permite descubrir una tradición perdida.

Cuenta el artista¹² que en la riberas del río Miño había encontrado a un hombre que buscaba petroglifos. El hombre le había comentado que en la zona donde se encontraban salía un túnel muy antiguo que atravesaba el río y comunicaba las dos orillas. Sus antepasados conocían el lugar

exacto, pero, a día de hoy, ya no se podía encontrar la ubicación, cubierta probablemente de matorrales. En distintos momentos y de distintas personas, el artista escucha la misma leyenda, sin embargo en cada caso la posición del legendario túnel varía algunos kilómetros.

La bonita leyenda que imagina una unión artificial entre Galicia y Portugal bajo el cauce del río está llena de sugerencias. Podemos imaginar generaciones de niños buscando este lugar mítico que une territorios distantes, así como imaginar a un hombre de un tiempo remoto que bajaba las escaleras para caminar bajo la tierra y llegar a otro lugar más allá del río. Esta leyenda me recuerda también a las maravillosas hazañas del hombre moderno, a los desafíos por conquistar territorios de un valor simbólico similar: el famoso túnel bajo el canal de La Mancha, que une Francia e Inglaterra a pesar del mar; o el proyecto ambicioso de construir un puente que una la península itálica con la isla de Sicilia. El monumento de Jorge Barbi parece jugar con estas sugerencias y con nuestra memoria de infancia, que aún recuerda las novelas de Jules Verne y su *Veinte mil leguas de viaje submarino*. El artista imagina entonces dos escalinatas esculpidas en dos bloques de piedra. Cada bloque se encuentra en una de las dos orillas del río Miño, y marca una hipotética línea de unión entre las dos. Cada escalinata, cortada en el bloque como si naciera de él, se introduce en una fosa llena de agua que parece conectarse con el río. Así pues, la escalera parece conducir a las profundidades de la tierra o permitir pasar bajo al río como si se tratara de una galería.

El diseño del proyecto es de una finura y belleza notables. En la hoja del proyecto, la escritura del artista relata la leyenda y describe sencillamente la idea, mientras que un esbozo de la escalera, dos secciones y un mapa del lugar explican detalladamente el proyecto. Esta hoja parece fruto de un estudio de arquitectura o de un *designer*. El trazo preciso que describe la actuación y la rápida descripción del territorio circundante demuestran cómo la idea es sencilla y sugerente al mismo tiempo, y cómo el artista ha imaginado una intervención casi mimética con el paisaje. La realización del proyecto habría permitido integrar perfectamente la pieza en el paisaje, como si la escalera hubiese sido cortada directamente en una piedra presente en el territorio. Se trata de un proyecto que interviene en el territorio con una obra que es casi un monumento y, sin embargo, su función no es recordar ningún hecho histórico, sino materializar una tradición oral. Como recuerda el artista: “Antes sus abuelos conocían el sitio exacto, pero ya no quedaba señal visible de su ubicación”¹³ (Fig. 6).

El “paisaje” de la ciudad tiene una relación aún más estrecha con la identidad y su representación necesita una imagen que muy a menudo se transforma en icono y, después, en símbolo. Los símbolos, sin embargo, se pueden gastar y el turismo de masa los transforma rápidamente en imágenes vacías. Jorge Barbi, amante de los juegos y de las pequeñas historias, participa en 2006 en un proyecto titulado *A Cidade interpretada*¹⁴. Su intervención en el paisaje de la ciudad

13. J. Barbi, *Jorge Barbi*, Deputación de Pontevedra, Servicio de Publicacións, Pontevedra, junio 1999, p. 36

14. *A Cidade interpretada* es un proyecto de intervención en la ciudad de Santiago de Compostela comisionado da Pablo Fanego y llevado a cabo entre el 13 de septiembre y el 17 de diciembre de 2006. Al proyecto participaron los artistas Carme Nogueira, Germaine Kruij, Roman Óndak, Hans Schabus, Apolonjia Sustersic, Nathan Coley, Andrés Guedes y Jorge Barbi.

de Santiago de Compostela fue particularmente exitosa porque reflexionaba sobre la identidad más consolidada y más explotada de la ciudad: la imagen de “cuna de la cristiandad”. La catedral, que alberga y protege la tumba del apóstol Santiago, la catedral como meta de peregrinaje, es el símbolo más emblemático de Santiago de Compostela. Sin embargo, este símbolo ha evolucionado hasta transformar la ciudad en un objetivo turístico de primera importancia a nivel mundial. Barbi juega con esta imagen de la ciudad para desbaratar, una vez más, nuestra percepción “acostumbrada” de las cosas. El nuevo símbolo que el artista ofrece de Santiago es una visión poética y maravillosa: de repente, el paseante encuentra un alminar que descuella encima de los tejados del casco antiguo de Santiago. Se trata de una magnífica torre blanca con ventanas y ornamentación de resonancia árabe. El juego vuelve a empezar y, sin embargo, en este caso, se trata de un juego muy serio que invita a la comprensión y a la participación. La belleza y serenidad de las simples formas de la arquitectura árabe iluminan la tonalidad gris de la piedra de los tejados de la ciudad y, de repente, parece que el miedo que sentimos hacia lo desconocido, lo diferente, puede ser olvidado. La obra de Jorge Barbi nos recuerda que la cultura árabe está profundamente entremezclada con la cultura hispana y que la belleza y la poesía se encuentran en cada expresión humana.

En todo el desarrollo artístico de Barbi se encuentra una voluntad que responde, en cierto sentido, a la exigencia defendida por Achille Bonito Oliva:

“El arte es un sistema de alarma que intenta despertar el músculo atrofiado de la sensibilidad colectiva, afirmación de complejidad contra la apología consumista de un vivir pasivo. Aquí están los objetos de turno que basan el futuro sobre el movimiento excelente de sus formas indestructibles.”¹⁵

Pero los objetos de Barbi se preocupan menos de ser “indestructibles”, de defender la identidad del artista y la eternidad del arte, que de convertirse en piezas de un juego que permita pensar en algo divertido: “El Arte, sea este lo que fuere, no es algo premeditado, igual que mis dudas.”¹⁶

En contraposición a una de las direcciones del arte contemporáneo que potencia la comunicación impulsada por la sociedad del consumo, Jorge Barbi propone el ejercicio de la experiencia estética utilizando objetos encontrados de diversa procedencia. El artista recupera objetos y formas olvidadas y las utiliza como testigos de un instante fugaz, un instante de contemplación estética. Al mismo tiempo, Barbi revela la magia que estos objetos esconden, una magia que deriva de sus propias historias, del tiempo que ha precedido el encuentro entre el artista y el objeto. Todos los instantes de contemplación no son iguales y la importancia de los objetos, o de las formas, que los han provocado depende de su fuerza evocadora, aquella fuerza que llama nuestra atención hacia un aspecto imprevisto, “fuera de lugar y fuera de programa”.

La relación entre identidad y territorio, entre cultura “autóctona” y producción artística, es extremadamente compleja y polémica. En los últimos años, Jorge Barbi ha utilizado cada vez me-

15. A. Bonito Oliva, *Oggetti di turno, Dall'arte alla critica*, Marsilio Editori, Venecia, 1997 (La traducción es mía)

16. J. Barbi, Exposición Gammarra Guarrigues, Madrid, Marzo 1995

nos objetos o símbolos que se refieren a una identidad territorial. Sin embargo, no se trata tanto de una elección sino de que los cambios que han afectado a nuestra sociedad dificultan encontrar restos de “identidad”. Los procesos industriales y la globalización han hecho desaparecer la mayoría de los testigos de las actividades artesanales. Encontramos cada vez más botellas de plástico en las playas y neveras en los bosques de todo el mundo. Los productos de las empresas multinacionales se transforman en basura “sin origen”. Sin embargo, la universalidad de las imágenes del arte no puede nacer de la uniformidad y de la banalización de los objetos de nuestra cotidianidad. No se pueden asumir sin crítica las imágenes de nuestra civilización del consumo pero tampoco es suficiente defender una minoría o una tradición en proceso de extinción.

La universalidad de las imágenes de Jorge Barbi, su capacidad de trascender tanto las limitaciones territoriales como las identidades culturales, resultó evidente en la última exposición dedicada al autor¹⁷: las olas que parecen transformarse en piedra y el agua recogida en los huecos de las rocas demuestran que no ha olvidado el paisaje de Galicia aunque tampoco defiende una visión “enxebriista”.

Jorge Barbi nos regala unas imágenes que pertenecen a nuestra memoria y que sobrepasan cualquier frontera o limitación territorial. Su recorrido artístico y su madurez han permitido que una lectura en cierto sentido autobiográfica del mundo se transformara en una visión poética que todos pueden compartir.

Bibliografía

Barbi, J., *Jorge Barbi*, Deputación de Pontevedra. Servicio de Publicacións, Pontevedra, 1999

Barbi, J., *Jorge Barbi*, Exposición Gammarra Guarrigues, Madrid, Marzo 1995

Bennet, M. “Jorge Barbi”, en V.V., A. A., *Reflexions 2, Expolio*, Casa da Parra, Abril – Mayo 1989

Bonito Oliva, A., *Oggetti di turno, Dall'arte alla critica*, Marsilio Editori, Venecia, 1997

González Ruibal, A., “Desecho e identidade: etnoarqueología de la basura en Galicia”, en *Gallaecia*, n.º 22, p. 413, Universidad de Santiago de Compostela, 2002

V.V., A.A., *Jorge Barbi*, 41° 52' 59" N/ 8° 51' 12" W, Marco, CAM, Vigo, 2010



Fig. 1 Jorge Barbi, *Objetos encontrados*, 1982-1988

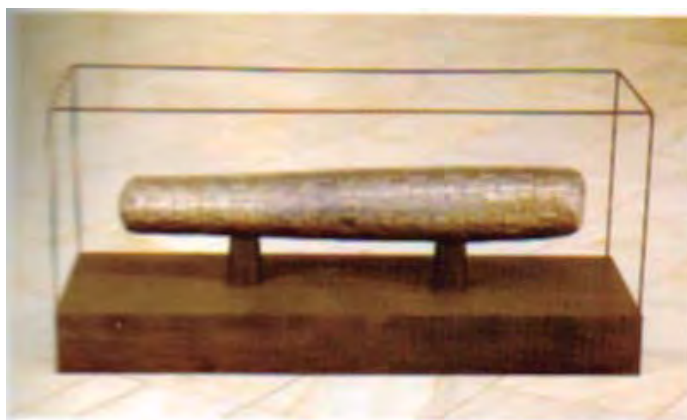


Fig. 2 Jorge Barbi, *Fin de trayecto*, 1989



Fig. 3 Jorge Barbi,
Cosecha del 95, cosecha del 96, 1996



Fig. 4 Jorge Barbi, *Arriba y abajo*, 1993



Fig. 5 Jorge Barbi, *Senda de caballos*, 1987



Fig. 6 Jorge Barbi,
A cidade interpretada, 2006

Presencia, identidad y repercusión del arte español en Italia (1895-1914)¹

MARÍA SOTO CANO

Fundación Española para la Ciencia y la Tecnología (FECYT)

Resumen: Análisis de la participación española en las exposiciones italianas más importantes entre 1895 y 1914: principales representantes, tendencias y evolución de las mismas. Se presta especial atención a las disensiones y concomitancias internas de los participantes en la sección española, a la imagen de España y de su arte y a la recepción crítica del arte español en Italia.

Palabras clave: Exposiciones. Italia. Arte español. Identidad. Siglos XIX-XX.

Abstract: *This paper presents the attendance of the Spanish artists in the main Italian exhibitions between 1895 and 1914; the most important figures, tendencies and their evolution. It is specially analysed the agreement and differences between the Spanish artists, the image of Spain transmitted in their works as well as the critical reception of the Spanish art in Italy.*

Keywords: *Exhibitions. Italy. Spanish Art. Identity. 19-20th Centuries.*

1. El arte español en Italia a través de las exposiciones

La presente comunicación es una primera aproximación al tema de la participación de artistas españoles en exposiciones italianas durante el cambio de los siglos XIX a XX, que tan sólo ha sido tratado hasta la fecha en dos artículos, ambos centrados en la internacional celebrada en Roma en 1911². Aquí se amplía esta perspectiva, extractándose las principales conclusiones derivadas, por un lado, del análisis de las muestras generadas por los propios españoles en Italia (en concreto las de los pensionados en la Academia de España en Roma) y, por otro, de la participación hispánica en las más destacadas exhibiciones internacionales organizadas en el

1. Los contenidos de la presente comunicación son resultado del proyecto de investigación "El papel de la formación italiana en la escultura española (1900-1936): artistas, obras e influencias", financiado con una Estancia de Movilidad Posdoctoral del Ministerio de Educación y desarrollado entre 2009-2011.

2. M. Bazán de Huerta, "La Exposición Internacional de 1911 en Roma y el arte español", en *Norba-Arte*, 8, 1988, pp. 231-250 y A. Ara Fernández y E. Querci, "Roma 1911. Presencia y fortuna crítica del arte español", *Goya*, 329, octubre-diciembre 2009, pp. 342-351.

país, que incluyen la mencionada muestra de 1911, las de una de las asociaciones romanas más significativas (la *Società degli Amatori e Cultori delle Belle Arti*), así como, y fundamentalmente, las distintas ediciones de la prestigiosa Exposición Internacional Artística de la ciudad de Venecia. Precisamente esta última es la que ha definido y acotado temporalmente este trabajo, al tomarse como punto de partida 1895, año de fundación de la Bienal, y como conclusión 1914, en que se interrumpe su continuidad bianual con motivo del inicio de la Primera Guerra Mundial.

Se trata sin embargo de un análisis forzosamente parcial, al centrarse únicamente en la iniciativa oficial, ya que ha resultado imposible incluir actividades de carácter privado, y por tanto más difíciles de documentar, como las exposiciones organizadas en sus talleres u otras sedes por los propios creadores de la colonia española en Roma (agrupada en torno a Via Margutta, que aún continuaba constituyendo el eje artístico de la Roma del *Novecento*) o en Venecia (en el círculo de Mariano Fortuny). Asimismo, la interpretación de los datos derivados de las muestras de la *Società degli Amatori e Cultori* no son tampoco completos, al no haberse podido localizar todos los catálogos y tener que recurrir a las referencias recogidas en la prensa especializada y diaria, que no siempre hace alusión, y mucho menos con exactitud, a la participación española³.

En cuanto al objetivo final de este trabajo, no es el de realizar una estricta documentación e identificación de cada uno de los participantes y obras presentadas (labor que queda pendiente para un estudio más amplio sobre el tema), sino el de ofrecer una panorámica de la presencia, identidad, evolución y repercusión del arte español en Italia.

2. La presencia del arte español en Italia: exposiciones, principales representantes y evolución participativa

● 2. 1. La participación española en la Bienal de Venecia: un arte a la búsqueda de la modernidad

La *Esposizione Artistica Internazionale* de Venecia, más conocida como la Bienal, inauguró su primera edición el 30 de abril de 1895 como fruto de un largo proceso impulsado por el alcalde y poeta Riccardo Selvatico⁴. Desde entonces, y hasta 1914, en que se vería interrumpida por la proclamación de la I Guerra Mundial, la convocatoria se repitió puntualmente cada dos años,

3. De la *Associazione degli Amatori e Cultori* se han podido consultar los catálogos correspondientes a las exposiciones internacionales de 1903, 1906, 1907, 1908, 1909 y 1910. En cuanto a la segunda corporación romana más importante, la *Associazione Artistica Internazionale* no se ha podido localizar ningún catálogo y en prensa sólo han aparecido escasas referencias a la participación de españoles en sus exposiciones, por lo que no se tendrá en cuenta su actividad para este estudio.

4. Sobre la Bienal de Venecia véanse especialmente: R. Bazzoni, *60 anni della Biennale di Venezia*, Venecia, 1962; E. di Martino, *La Biennale di Venezia, 1895-1995. Cento anni di arte e cultura*, Milán, 1995; *Venezia e la Biennale. I percorsi del gusto*, Milán, 1995; *La Biennale di Venezia. Le Esposizioni Internazionali d'Arte, 1895-1995. Artisti, Mostre, Partecipazioni Nazionali, Premi*, Milán, 1996 y *Storia della Biennale di Venezia, 1895-2003: arti visive, architettura, cinema, danza, musica, teatro*, Venecia, 2003.

siendo sólo alterada al adelantarse a 1910 la novena edición para no coincidir con los fastos de la gran muestra del Cincuentenario de la Unificación Italiana, celebrada en Roma en 1911.

Desde sus orígenes, la Bienal atrajo a la ciudad un alto número de artistas, no sólo italianos sino también extranjeros. Como señala Bazzoni:

Al principio, las obras se colocaban sin distinción de nacionalidad, sólo con el criterio de distribuir armónicamente las paredes. En seguida, se sintió la necesidad de reagrupar las obras de cada escuela o de cada nación en salas independientes. Más tarde aún, se deseó que cada una de estas salas tuviese una huella propia, y por tanto los artistas se interesaron en decorarlas según el gusto y el estilo de cada país y, en lo que respectaba a Italia, a partir de la cuarta Bienal del 1901, según el gusto de cada respectiva región. De modo que el gran palacio de la Exposición estaba subdividido en salas regionales italianas y en salas extranjeras⁵.

A partir de 1907, y de la mano de Bélgica, las salas extranjeras fueron dejando paso a espacios más grandes, al comenzar a construirse los respectivos pabellones nacionales. Esta distribución, así como el análisis de la crítica, que dividía su comentario por naciones, intensificó la idea de una imagen y una identidad del arte de cada país o región aunque, en realidad, en muchas ocasiones sus artistas no tuvieran tantos nexos entre sí y sus obras se pudieran interpretar mejor desde una óptica internacional.

A lo largo de estos primeros años, los creadores italianos y extranjeros podían participar con obras que no hubieran sido expuestas antes en Italia, a través de tres vías. En primer lugar, la invitación personal, sólo verificada para grandes figuras que supusieran un importante atractivo para la exposición y que, en el caso de los españoles, fue realizada, por ejemplo, a Ignacio Zuloaga en 1901 (aunque no pudo asistir) y 1903, José Benlliure en 1903, Hermen Anglada Camarasa en 1903 y 1905 y Joaquín Sorolla en 1905⁶. En segundo, mediante la aceptación de la obra enviada por un jurado italiano o internacional. Y, como tercera opción, a través del nombramiento de una o varias personalidades que ejercían como comisarios de cada nación. Así, entre 1895 y 1899 existió un comité de patrocinio, en el que figuraron José Benlliure, José Jiménez Aranda, Joaquín Sorolla y José Villegas, a los que se añadiría a partir de 1897 Francisco Pradilla. Posteriormente se creó la figura del comisario nacional, cargo que ejercería Ignacio Zuloaga en 1905. Este cambio de representantes repercutió sin duda en la evolución de la selección de los artistas españoles, al tratarse de creadores de distinta generación y concepción estética, suponiendo además estos distintos sistemas de aceptación una opción para pintores y escultores que no seguían estrictamente una vía oficial.

Dentro de la participación extranjera en la Bienal, los españoles constituyeron una importante y constante presencia, estando sólo ausentes en 1909 y representados únicamente por el

5. R. Bazzoni, *60 anni...*, p. 85. Traducción de la autora.

6. Cartas y documentos varios contenidos en: *Scatole nere* nº 15 y 16, Archivio Storico delle Arti Contemporanee (ASAC), Venecia.

pintor mexicano Ángel Zarraga en 1912. En el resto de las ediciones tuvieron una contribución de número variable, aunque muy apreciada por la crítica, compuesta por entre un mínimo de dos asistentes con seis obras en 1901 a un máximo de veintisiete con cuarenta y siete obras en 1905⁷.

Por otra parte, la representación hispánica en Venecia ejemplificaba a la perfección el moderado proceso de modernización que vivió el arte español en el cambio de los siglos XIX a XX, desde una figuración más vinculada al realismo costumbrista o decorativo en las exposiciones del siglo XIX hasta una muestra de la renovación pictórica en la línea del modernismo, simbolismo, postimpresionismo y postmodernismo, principalmente, en las bienales de la primera década. De hecho, ambas tendencias coincidieron en numerosas ocasiones. Y es que la Bienal tampoco era un ejemplo de exposición transgresora, sino que más bien se concebía como un salón tradicional, donde se mostraba a los artistas consagrados y a las nuevas figuras pero dentro de una renovación moderada, no vanguardista. Así por ejemplo, el artista español más paradigmático de las vanguardias, Pablo Picasso, no participó en Venecia hasta 1948, aunque ya Ignacio Zuloaga se planteara su concurrencia en 1905⁸.

Ésta es la principal conclusión que se extrae tras hacer un breve repaso por los expositores españoles en Venecia entre 1895 y 1914⁹. Así, en las cuatro primeras ediciones (1895, 1897, 1899 y 1901) dominó el realismo costumbrista, anecdótico y decorativo, en la línea abierta por Mariano Fortuny, de artistas como José Benlliure (presente en 1895, 1897 y 1899), Mariano Benlliure (1895 y 1901), José Jiménez Aranda (1895 y 1897) o Emilio Sala (1895), así como de los creadores ya consagrados de la colonia española de Roma y la Academia de España en Roma, como los mencionados Benlliure y Sala, además de José Garnelo Alda (1895 y 1897) y José Villegas (1895 y 1897), entre otros. La nota más exitosa y moderna de estas primeras exposiciones fue la obra del pintor Joaquín Sorolla, más vinculado al *pleinairismo* y al impresionismo, quien asistió a las cuatro ediciones y recibió en 1897 el premio de la provincia de Venecia (*ex aequo* con el pintor Meter Severin Kroyer) por su cuadro *La bendición de la barca*.

En la Bienal de 1903 se dio un paso hacia la presentación de la modernidad pictórica española, realizada fundamentalmente desde París, pues a expositores como José Benlliure y Joaquín Sorolla se unieron tres de las figuras mejor consideradas por la crítica italiana de la época: Hermen Anglada Camarasa, el retratista Antonio de la Gándara e Ignacio Zuloaga, quien realizó una exposición personal de catorce obras y recibiría, además, la medalla de oro de la exposición. Los tres tendían hacia una renovación de la pintura vinculada al modernismo y postmodernismo francés, no siempre apreciada por los grupos más conservadores ni en España ni en Italia (fig. 1)

7. Aunque el mayor número de trabajos españoles se presentara en 1914, donde figuraron un total de cincuenta y seis obras de catorce creadores. La Biennale di Venezia. Storia e statistiche..., cit., p. 114.

8. Véase J.-F. Rodríguez, Picasso alla Biennale di Venezia (1905-1948). Soffici, Paresce, de Pisis e Tozzi, intermediari di cultura tra la Francia e l'Italia, Padua, 1999.

9. Como ya se ha señalado, y por razones de espacio, no se puede hacer una detallada nómina de los artistas y las obras participantes, sino sólo presentar una selección significativa y evolución participativa de los mismos, elaborada a partir de la consulta de los catálogos de las exposiciones de Venecia entre 1895 y 1914.

pero que, de todas formas, proporcionaban una nueva visión del arte y del país. De hecho, tanto Anglada como Zuloaga y otros expositores de ediciones posteriores tendrían una favorable acogida en las muestras de *La Libre Esthétique* belga, la *Wiener Sezession* austriaca o la *Münchener Kunstausstellung* y la *Münchener Sezession* alemana, cuatro de los acontecimientos expositivos paradigmáticos de estas corrientes renovadoras.

Fue precisamente este último, Zuloaga, el encargado de comisariar el pabellón español de la siguiente exposición de Venecia, en 1905, la más interesante en lo que a participación española se refiere, tanto por la calidad de los expositores, como por su novedosa aportación artística (fig. 2). Zuloaga seleccionó a un nutrido grupo de artistas, principalmente catalanes y vascos, vinculados al movimiento renovador liderado por París, entre los que destacaban nombres como Miguel Blay, Ramón Casas, Francisco Durrio, Ángel Larroque, Manuel Losada, Joaquín Mir, Nemesio Mogrobojo, Darío de Regoyos, Santiago Rusiñol y Pablo Uranga, todos ellos además con un íntimo contacto con el pintor de Eibar. A estos se unió Anglada, invitado expresamente por el comité organizador de la Bienal y que obtendría una medalla de oro por su cuadro *Los campos elíseos*; así como Sorolla, con dos cuadros (*Cosiendo la vela* y *El abuelo*) y también propuesto por la organización italiana. Como representante de la tradición decimonónica quedaba tan sólo Luis Jiménez, con su pintura *La antecámara del ministro*, mostrándose así un arte radicalmente distinto a aquel que se había dado a conocer en las cuatro primeras bienales.

Tras el éxito de participación y crítica de la sección hispana en la sexta Bienal, en las siguientes dos ediciones su contribución decayó. Sólo cuatro artistas (Hermen Anglada Camarasa, Gustavo Bacarisas, Antonio de la Gándara y Santiago Rusiñol) expusieron en 1907, mientras ninguno lo hizo en 1909. Tampoco existió en 1907 un pabellón español que permitiera la identificación de una imagen nacional, formando los expositores parte de distintas secciones: Gándara de la francesa, Bacarisas de la romana y Anglada y Rusiñol de la internacional. Se continúa, sin embargo, incidiendo en la misma línea de modernidad artística que se había dado a conocer a partir de 1903.

En 1910 se combinó la tradición decimonónica, ejemplificada por José Benlliure, entonces director de la Academia de España en Roma, con la moderada renovación que desarrollaban los pintores que habían sido pensionados en la misma durante la última década, de entre los que figuraron Eduardo Chicharro, Antonio Ortiz Echagüe y José Ramón Zaragoza. A ellos se unió, entre otros, Ignacio Zuloaga, que asistía en esta ocasión acompañado de dos hermanos vascos afines a su pintura y que atraerían la atención de la crítica en ésta y posteriores ediciones: Ramón y Valentín Zubiaurre. En cuanto a la notable representación de artistas vinculados al *Gianicolo*, y ante la ausencia de un comisario español, parece denotar el carácter de representación institucional española que empezaría a cobrar, a partir de entonces, la Academia en la Bienal¹⁰.

10. Importancia que también recoge la correspondencia conservada en el archivo de la Bienal, que incide en este papel de José Benlliure como intermediario de la participación española, Documentos varios, Scatole nere n° 15, ASAC, Venecia.

Tras la práctica ausencia de España en la Bienal de 1912 (recordemos que sólo acudió el pintor mexicano Ángel Zarraga), la participación ibérica en 1914 supuso, curiosamente, una especie de colofón o resumen de lo que había sido su evolución en las ediciones anteriores. Así, coexistieron en ella artistas de diversa tendencia, desde los más afines al realismo costumbrista decimonónico (José y Mariano Benlliure), al artista clave para los italianos del cambio de tendencia en el arte español (Joaquín Sorolla), a los representantes de la modernidad del cambio de siglo (Hermen Anglada Camarasa, Ramón Casas y Santiago Rusiñol), los renovadores moderados de la Academia de España (Manuel Benedito y Eduardo Chicharro) y las últimas incorporaciones a la exposición, en la línea del gran ausente Zuloaga (los hermanos Zubiaurre). Concluía así, con ellos y con el inicio de la I Guerra Mundial, una primera etapa del arte español en Venecia.

● 2. 2. Las iniciativas de la oficialidad: Academia de España y *Amatori e Cultori*

Roma fue, además de Venecia, el otro foco de especial repercusión del arte español, dado que en esta ciudad estaban instaladas una numerosa colonia de artistas y la Academia de España, a la que acudían los pensionados del Estado y que tenían como referente otros pensionados provinciales. Las exposiciones romanas, entre las que destacan, para el caso español, las organizadas por la *Società degli Amatori e Cultori delle Belle Arti* así como las de la propia Academia, presentan un carácter diverso a las de Venecia, al estar más institucionalizadas, por lo que los artistas que exponen están más vinculados al clasicismo y a los sistemas oficiales. Además, la continuidad de la tradición decimonónica es mucho más fuerte, produciéndose una retardada introducción de la renovación, lo cual deriva del mayor peso de la colonia de artistas instalada en la capital durante el siglo XIX.

En la Academia de España se debían organizar, de manera periódica¹¹, muestras con los trabajos de los pensionados estatales, a los que en ocasiones se añadían las obras de becarios provinciales u otros artistas nacionales. Entre 1895 y 1914 tuvieron lugar un total de seis exhibiciones, celebradas en abril de 1901 (con los primeros envíos de Fernando Álvarez Sotomayor, Manuel Benedito, Eduardo Chicharro, José Garnelo, Enrique Marín y Juan Núñez); en 1904 (con los últimos envíos de estos pensionados); en junio de 1906 (con los trabajos anuales de Francisco Llorens, Eugenio Martín Laurel, Antonio Ortiz Echagüe y José Ramón Zaragoza, fig. 3); en febrero de 1909 (obras de último año de los anteriores y de José Arriero, Francisco Aznar, José Capuz, Antonio Flórez y José Nogué); en noviembre de 1910 (trabajos de Teodoro Anasagasti, José Bueno, José Capuz, Moisés de Huerta, Fernando Labrada, José Nogué y Leandro Oroz) y, por último, en otoño de 1914 (envíos de distintos años de Teodoro Anasagasti, José Bueno, Moisés de Huerta, Fernando Labrada, Tomás Murillo, José Nogué y Leandro Oroz). Estas exhibiciones, que mostraban la producción de unos artistas en formación, permiten apreciar una más tardía

11. El Reglamento estableció, en un primer momento, la convocatoria anual de estas exposiciones, aunque diversas razones presupuestarias y de número y carácter de los envíos acabaron anulando o retrasando, en numerosas ocasiones, su celebración. Véase al respecto E. Casado Alcalde, *La Academia Española de Roma y los pintores de la primera promoción*, Madrid, 1987.

recepción de las tendencias renovadoras, especialmente modernistas y postimpresionistas, como ya ha indicado Carlos Reyero para el caso de la pintura¹² y que, en el caso de la escultura, fue aún posterior, así como el mantenimiento, en líneas generales, del clasicismo figurativo.

En cuanto a las muestras promovidas por las asociaciones, fueron principalmente escaparates de los artistas de la consagrada colonia romana decimonónica que, poco a poco, iban dejando paso a las jóvenes promesas de la Academia. Así sucedía especialmente en la *Società degli Amatori e Cultori delle Belle Arti*, primera institución italiana para la promoción artística y que exhibía, por lo general, un arte vinculado a la tradición y a la oficialidad. La *Società* había nacido en 1829 auspiciada por creadores de la talla de Thorvaldsen, Minardi y Tenerani con la intención de apoyar a las artes y a los artistas, entre lo que se incluía la organización de una exposición internacional anual¹³. En ellas, consagrados como Gustavo Bacarissas (presente en 1903, 1906, 1907, 1908 y 1910), José Benlliure (1903, 1907, 1909 y 1910), José Echenagusía (1903, 1906, 1907 y 1908) y Hermenegido Estevan (1903, 1906, 1907 y 1908), así como jóvenes pensionados como Antonio Ortiz Echagüe (1906, 1907 y 1909) y José Ramón Zaragoza (1906, 1907, 1908, 1909 y 1910) fueron los más frecuentes.

● 2. 3. Retrospectiva y epílogo: la Exposición del Cincuentenario en Roma (1911)

Pero, sin lugar a dudas, la muestra romana más importante de este periodo fue la gran exhibición que, con motivo del cincuentenario de la unificación de Italia, se celebró en las ciudades de Florencia, Roma y Turín, encargándose la capital de presentar la sección artística, Florencia la floricultural y del retrato italiano y Turín la industrial¹⁴. De manera coetánea, tuvo lugar en el *Castel Sant'Angelo* una Muestra Retrospectiva que incluía un apartado dedicado a la vida de los extranjeros en la ciudad. Los españoles fueron descritos a través de distintas obras de arte, principalmente de la segunda mitad del siglo XIX, llevadas a cabo, entre otros, por Benlliure, Fabrés, Fortuny, Morera, Rosales y Vallés¹⁵.

12. C. Reyero, "La Academia de Roma y la tardía modernización de la pintura en España (1900-1915)", en *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, 5, 1993, pp. 143-157 y los catálogos: Roma y el ideal académico. La pintura en la Academia española de Roma, 1873-1903, Madrid, 1992 y Roma: mito, modernidad y vanguardia. Pintores pensionados de la Academia de España, 1900-1936, Roma, 1998.

13. No existe una excesiva bibliografía sobre esta asociación, destacando especialmente: R. Siligato, "Le due anime del Palazzo: Il Museo Artistico Industriale e la società degli Amatori e Cultori di Belle Arti", en *Il Palazzo delle Esposizioni. Urbanistica e Architettura. L'Esposizione inaugurale del 1883. Le acquisizioni pubbliche. Le attività espositive*, Roma, 1990, pp. 165-181; P. Spadini, L. Djokic, *Società degli Amatori e Cultori fra Otto e Novecento*, Roma, 1998; T. Sacchi Lodispoto, "Appunti su artisti, spazi espositivi e associazioni a Roma tra Cinquecento e Ottocento", in S. Polci (a cura di), *Roma in mostra. Sedi e modi di una nuova cultura espositiva*, Roma, 2002, pp. 91-107.

14. Sobre la exposición del Cincuentenario, véanse sobre todo: *Guida ufficiale delle esposizioni di Roma: internazionale di belle arti, regionale ed etnografica, archeologica, d'arte retrospectiva, del Risorgimento, del Cinquantenario*, Roma, 1911; *Esposizione Internazionale di Roma. Catalogo della Mostra di Belle Arti*, Bérgamo, 1911; *Esposizione Internazionale di Roma 1911. Catalogo del padiglione spagnolo*, Bérgamo, 1911 y, muy especialmente, el estudio realizado por G. Piantoni, *Roma 1911*, Roma, 1980. En cuanto a la participación española, remito a los mencionados artículos de M. Bazán de Huerta, "La Exposición Internacional ...", cit. y A. Ara Fernández y E. Querci, "Roma 1911...", cit.

15. *Esposizione Internazionale di Roma. Guida Generale delle Mostre Retrospective in Castel Sant'Angelo*, Bérgamo, 1911, p. 13.

En la sección artística romana, España contó con un pabellón propio (figs. 4 y 5), construido por el arquitecto Eladio Laredo según el modelo del palacio de Monterrey de Salamanca. En cuanto a la selección de obras, había sido realizada por una delegación integrada por el Duque de San Pedro como comisario, el pintor José Benlliure como subcomisario, y que contaba con otros miembros como Juan Comba, Hermenegildo Estevan y Gregorio Sánchez Unanúe. Estos optaron por una gran retrospectiva del arte español de la segunda mitad del XIX y principios del XX, integrada por un total de ochenta y cinco artistas y trescientas diecisiete obras y completada, además, con el montaje de varias salas especiales dedicadas a artistas consagrados a nivel internacional, concretamente José Benlliure, Santiago Rusiñol y, sobre todo, Joaquín Sorolla. El origen gubernamental de la comisión hizo que la muestra tuviera un carácter más oficial y, para la avanzada fecha de 1911, retrógrado, al presentar mayoritariamente a artistas vinculados aún a la estética decimonónica, como Ventura Álvarez Sala, José y Mariano Benlliure, Hermenegildo Estevan, José Echena, Antonio Fabrés y José Moreno Carbonero, entre otros; y dejando a un lado el arte más renovador, tan sólo representado por moderados como Fernando Álvarez de Sotomayor, Gonzalo Bilbao, Manuel Benedito, Antonio Ortiz Echagüe, José Ramón Zaragoza y los hermanos Ramón y Valentín Zubiaurre, la mayoría de ellos ya presentes previamente en Venecia. Pese a su magnitud, la exposición del cincuentenario no aportó, pues, apenas novedades en cuanto al arte español en Italia, limitándose a recopilar lo ya presentado en la Bienal, la Academia y las distintas asociaciones romanas, excepción hecha de algunos creadores como Julio Antonio, Ricardo Baroja o José Clará, que exponían por primera vez en el país.

En cuanto a Anglada y Zuloaga, representantes cardinales del nuevo arte español en Italia, fueron invitados expresamente por el comité romano, en concreto por el crítico Vittorio Pica, siempre muy atento al estado del arte internacional y vinculado a la Bienal veneciana, contando ambos con muestras personales en el pabellón internacional (salas XXIV y XXVI, respectivamente) y resultando los dos premiados por el comité organizador. Expositores independientes, no estaban, pues, integrados en el pabellón español, por lo que permanecían, en cierto sentido, ajenos a la imagen presentada por éste en la exposición.

3. La identidad artística nacional y los creadores españoles

Se ha hablado hasta ahora de la participación española en las exposiciones italianas, entendiéndolo como tal la aportación de un grupo con un elemento común, su procedencia geográfica. Pero, ¿cómo veían los propios artistas ese común denominador? ¿Tenían conciencia de identidad o, por el contrario, consideraban que creaban una obra independiente de lo que se entendía en el momento como arte nacional español?

En realidad, los artistas españoles no tenían una conciencia de grupo como tales, sino que protagonizaban una intensa controversia derivada de la dialéctica generacional y artística que se ha venido señalando hasta el momento: la oposición entre los representantes de la tradición decimonónica frente a las corrientes renovadoras de los más jóvenes. De hecho, así lo manifestaba el pintor Ignacio Zuloaga, al presentar su primera selección de expositores para la Bienal de 1905 y comentar como va a tratar de hacer una exposición “lo más completa del arte moderno

español”¹⁶ y como ha excluido “a toda esa horrible escuela de Fortuny, Villegas, Benlliure, etc etc; cosa que me va a crear aún más enemigos, pero me río de ello, porque hace falta abrir las puertas al verdadero arte, y matar al resto”¹⁷. Esta misma ausencia de identidad y polémica generacional se repetiría, seis años después, con motivo de la exposición de Roma de 1911, cuando Anglada y Zuloaga expusieron de manera independiente a la sección española y cuando Ricardo Baroja dirigió unas encendidas protestas contra Mariano Benlliure, tras ser clasificado como fuera de concurso el pabellón¹⁸.

Por otra parte, las diferencias personales y artísticas manifestadas entre Anglada-Zuloaga y Sorolla y el pintor eibarrés, especialmente patentes en su coincidencia en la Bienal de 1905¹⁹, no permiten tampoco hablar de una identidad común percibida por los propios artistas, pese al “españolismo” del que Sorolla y Zuloaga se vanagloriaban.

Todo ello sin mencionar la ya manida oposición entre el núcleo académico, representado por Madrid y los artistas de la Academia en Roma, frente a la modernidad, teñida de coetáneas y posteriores lecturas independentistas regionales, de los artistas catalanes y vascos.

4. Imagen de España y recepción crítica del arte español en las exposiciones italianas

Y, en medio de estas controversias nacionales, ¿qué entendía la crítica italiana por arte español y cómo lo valoraba? Significativas eran las palabras que, con motivo de la Muestra del Cincuentenario, escribía Giuseppe Antonelli en 1911: “me preguntaba un día que entendía por artistas españoles, porque en *Valle Giulia* hay un pabellón español sin artistas y dos artistas españoles sin pabellón ni patria”²⁰.

No obstante, la opinión especializada italiana, liderada por Ugo Ojetti y Vittorio Pica (principal valedor de los españoles²¹) se había forjado una identidad del arte hispano²². Al igual que

16. Carta de Ignacio a Daniel Zuloaga, sin fecha, publicada en M. Gómez de Caso Estrada, *Correspondencia de Ignacio Zuloaga con su tío Daniel*, Segovia, 2002, p. 80.

17. Carta de Ignacio Zuloaga al secretario de la exposición, 28-10-1904, *Scatole Nere*, n° 15, ASAC, Venecia. Traducción del original (en francés) por la autora.

18. Controversia tan bien documentada por M. Bazán de Huerta, “La Exposición Internacional...”, cit.

19. Correspondencia de Anglada, Sorolla y Zuloaga con el secretario de la Bienal, *Scatole Nere*, n° 15, ASAC, Venecia.

20. G. Antonelli, *La pittura a Valle Giulia. Esposizione internazionale di Roma del 1911. Saggi di critica*, Roma, 1912, p. 122.

21. A ellos dedicaría sendos artículos desde la revista de arte *Emporium*, en concreto: a Ignacio Zuloaga en junio de 1904, a Sorolla en diciembre de 1904, a Santiago Rusiñol en marzo de 1905, a Anglada Camarasa en junio de 1905 y a los hermanos Zubiaurre en noviembre de 1911.

22. Se extractan aquí las principales ideas expuestas por la crítica en los textos dedicados a la Bienal de Venecia (U. Fleres, *Esposizione artistica internazionale di Venezia*, Roma, 1899; las ediciones de V. Pica dedicadas al arte mundial en la exposición de Venecia de 1903, 1905 y 1907 y los textos de U. Ojetti sobre la misma exposición en 1909, 1910, 1912 y 1914) y a la Exposición de Roma de 1911 (G. Antonelli, *La pittura...*, cit., y L. Ozzòla, *L'arte contemporanea alla Esposizione di Roma del 1911*, Roma, 1911), así como en algunas de las principales revistas artísticas (*L'Arte*,

los propios artistas, consideraba que había un antes y después, delimitado en Italia en el año 1903. El antes, generalmente denostado, estaría integrado por los “hábiles y fútiles secuaces de Fortuny, todavía glorificados en las esferas oficiales, protegidos por los marchantes de cuadros y el gusto del gran público”²³ y caracterizados por la virtuosidad del pincel y por la reproducción anatómica de la realidad²⁴. Mientras, el después estaría definido, según Pica, por la renuncia a la pintura superficial y a la vaga mercantilización, por el “querer enlazarse con aquellas que hasta Goya fueron las tradiciones gloriosas de robustez, de expresión y de carácter del arte ibérico, a pesar de beneficiarse, más de una vez, de las conquistas técnicas hechas en los últimos lustros, principalmente en Francia”²⁵. Pero si para unos los españoles eran los coloristas²⁶, del “color meridional y la expresión de felicidad, del alma y de las pupilas que tienen una historia pictórica y un sol que rompe con el mutismo septentrional”²⁷, para otros reflejaban el arte de lo picaresco²⁸ y de las tradiciones étnicas²⁹.

Los principales representantes de este nuevo carácter de la pintura española, y a los que más atención prestaría la crítica fueron, por orden cronológico, Sorolla, Anglada y Zuloaga, a los que luego se les vendrían a unir otros pintores, especialmente Rusiñol, el autor de la “poética y triste interpretación del paisaje”³⁰, y los hermanos Zubiaurre que, como Zuloaga, conciliaban “la preparación compositiva de los antiguos maestros con la representación realista y con el acento característico de los tipos y figuras de la actual vida rural española”³¹. Para la intelectualidad italiana, Sorolla era el artista de la facilidad de la pincelada y la naturalidad de la plasmación de las variaciones atmosféricas, de los paisajes marcados por la luz y el color³², capaz de realizar una observación pertinaz de la naturaleza que lo rodea³³; Anglada era un “sinfonista del color”³⁴, el “Klimt de

Emporium y Vita d'arte) y publicaciones periódicas italianas (Avanti!, Il Corriere della Sera, Il Giornale d'Italia, Il Messaggero, La Tribuna, Urbis et Orbis y La Vita).

23. V. Pica, *L'arte mondiale alla VI Esposizione di Venezia*, Bérgamo, 1905, p. 6. Traducción de la autora.

24. A. Colasanti, “Arte contemporanea. La Vª Esposizione Internazionale d'Arte in Venezia”, en *L'Arte*, Roma, 1903, pp. 277-288. Traducción de la autora.

25. V. Pica, *L'arte mondiale...*, 1905, cit., p. 6. Traducción de la autora.

26. G. Antonelli, *La pintura...*, cit., p. 122.

27. L. Ozzòla, *L'arte contemporanea...*, cit., p. 27.

28. U. Fleres, “Valle Giulia”, Roma. *Rassegna illustrata dell'esposizione del 1911*, Roma, abril 1911, p. 14.

29. D. Angeli, “Note sull'Esposizione di Venezia”, en *L'Italia Moderna*, 1905, p. 21.

30. L. Ozzòla, *L'arte contemporanea...*, cit., p. 29.

31. V. Pica, “Artisti contemporanei: Valentin e Ramon de Zubiaurre”, *Emporium*, Bérgamo, noviembre 1911, pp. 322-340.

32. G. Antonelli, *La pintura...*, cit., pp. 175-176.

33. V. Pica, *L'arte mondiale...*, 1905, cit., p. 6.

34. G. Antonelli, *La pintura...*, cit., p. 203.

la pintura latina³⁵ y un impresionista y *fantasista*, relacionado con Goya y con Toulouse-Lautrec y modelado por París³⁶; mientras que, Zuloaga, partiendo de los referentes de Goya, Velázquez y el Greco, se configura como el “investigador de la más significativa y característica raza ibérica y analizador, a veces áspero y rudo, de las pasiones violentas y frecuentemente brutales de esta”³⁷. Triada magna de la hispanidad en Italia que, a juzgar por las opiniones aquí extractadas y por el análisis de su propia obra, poco tenían en común salvo su procedencia hispánica.

5. Conclusiones

De lo expuesto hasta ahora se puede concluir, en primer lugar, cómo la visión de España y del arte español en Italia a través de las exposiciones es eminentemente pictórica, pues no hay ningún escultor que destaque y llame la atención de la crítica, ni siquiera Mariano Benlliure.

En relación con las distintas exposiciones y su carácter, conviene señalar cómo la modernidad artística hispana se introduce principalmente a través de la Bienal de Venecia, más abierta a las nuevas corrientes que las muestras romanas.

Asimismo, se puede afirmar cómo el arte español presentado en Italia, y la interpretación que de éste hace la crítica, es fiel reflejo de la situación de controversia vivida en el país, donde conviven aún el realismo decimonónico y una renovación en clave modernista y postimpresionista, fundamentalmente.

Por último, y pese a las similitudes y coincidencias en torno a la modernidad figurativa de muchos artistas, resulta difícil hablar de una verdadera identidad nacional, siendo quizás más adecuado definir el arte de este periodo desde la perspectiva de un arte cosmopolita e internacional, que es, entre otras causas, fruto de la instauración de un sistema de pensiones en el extranjero, de la movilidad de los artistas y de la generalización del fenómeno de las exposiciones internacionales y universales.

35. L. Ozzòla, *L'arte contemporanea...*, cit., p. 34.

36. V. Pica, *L'arte mondiale...*, 1905, cit., pp. 9-10.

37. V. Pica, *L'arte mondiale...*, 1905, cit., p. 14.



Sala Spagnola - HERMEN ANGLADA CAMARASA — Ombrelini Spagnoli.



Figura 2. Vista general de la sala española en la VI Bienal de Venecia, 1905. Foto Giacomelli, ASAC



Figura 3. Exposición de pensionados de la Academia de España en Roma, 1906.
Archivo fotográfico de la Real Academia de España en Roma

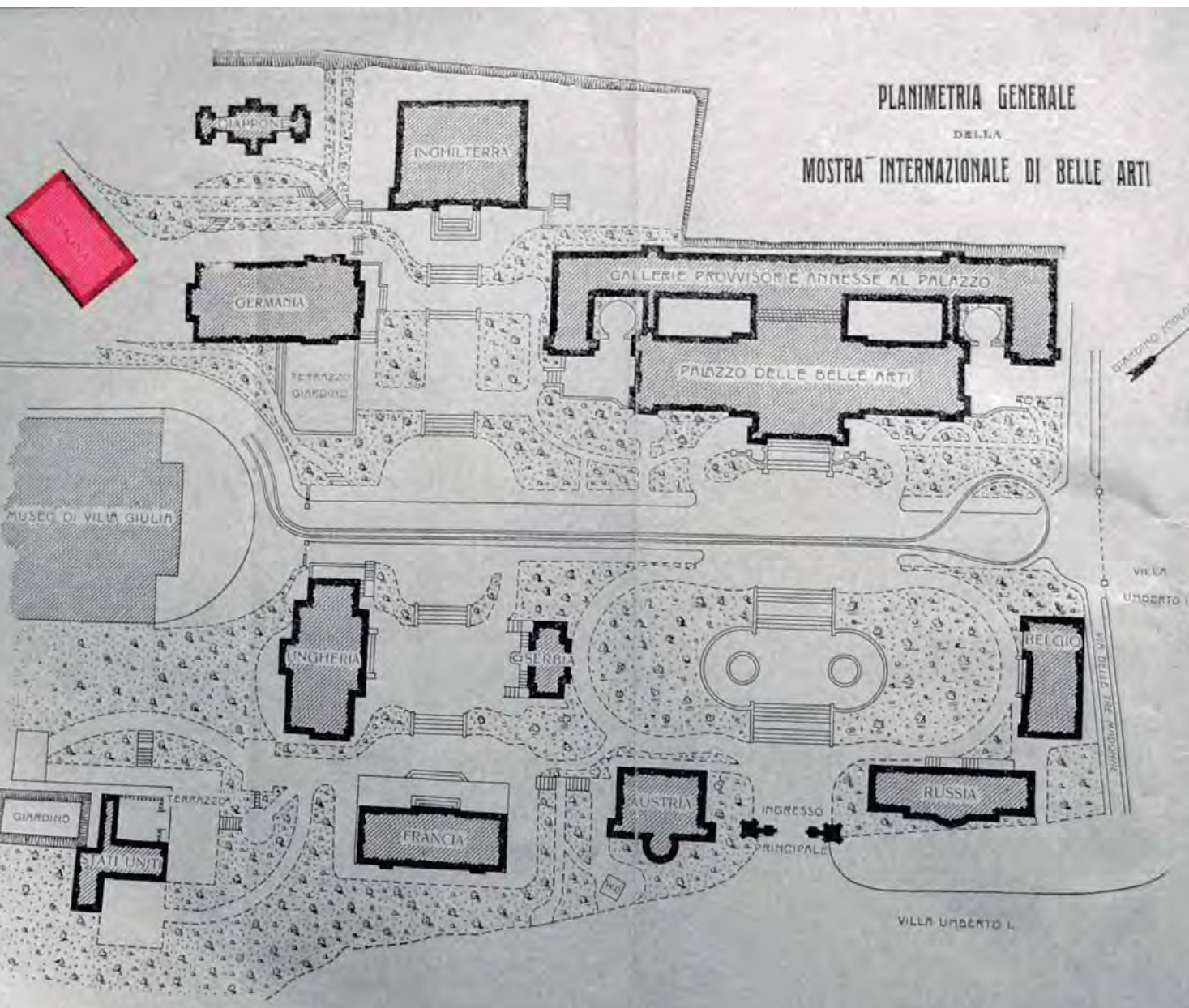


Figura 4. Planimetría de la Exposición Artística internacional del Cincuentenario, Roma 1911. En rojo, el pabellón español



Figura 5. Fachada de ingreso al pabellón español de la Exposición del Cincuentenario de Roma, 1911.
Publicado en: *Catalogo del padiglione spagnuolo*, Bérghamo, 1911

La presencia vasca en la bienal de Venecia de 1976. Una tentativa de consolidar una identidad territorial

MIREN VADILLO EGUINO

Universidad del País Vasco, Euskal Herriko Unibertsitatea

Resumen: La presente comunicación aborda las diferentes gestiones y proyectos llevados a cabo por un grupo de artistas vascos con motivo de la celebración de la Bienal de Venecia en 1976. A través de este acontecimiento artístico pretendieron definirse en el ámbito internacional como un pueblo con una identidad propia y singular dada por el territorio que les vio nacer. Las polémicas que tuvieron lugar fueron el fiel reflejo de la situación que se vivía en esos momentos de transición política, social y cultural.

Palabras clave: Jorge Oteiza, Amnistía, Bienal de Venecia, Transición Española, Agustín Ibarrola

Abstract: *The present communication undertakes the different steps and projects that were taken by a group of basque artists on the occasion of the celebration of the Biennial of Venice in 1976. Through this artistic celebration they intend to define in the international space like people with an own identity given by the place were they were born. The polemics that were taken shown the situation that they lived at that moments of political, social and cultural transition.*

Key words: *Jorge Oteiza, Amnistia, Venice Biennial, Spanish Transition, Agustín Ibarrola*

1. El contexto. España en la bienal de Venecia de 1976

Uno de los acontecimientos artísticos más significativos que han jalonado la historia del arte español contemporáneo ha sido la participación española en la Bienal de Venecia de 1976. En esos momentos, la situación política y social que se vivía en España se vio claramente reflejada en el arte, ya que se patentizaron los conflictos ideológicos, políticos y artísticos que inquietaban al país en la gestación y posterior desarrollo del acontecimiento. Celebrada sólo unos meses después de la muerte de Franco, sus numerosas polémicas ilustraron la nueva situación que empezaba a vislumbrarse, un momento de ilusión en el que un acontecimiento artístico internacional quería ser utilizado para crear una construcción cultural que definiese un grupo social frente a los demás.

Si bien la celebración de la Bienal tuvo lugar en verano de 1976, se debe tener en cuenta que los preparativos de la misma comenzaron unos años antes, en las postrimerías del régimen franquista. En esos momentos, la Bienal se encontraba en un proceso de renovación y de cambio institucional como consecuencia de los altercados sufridos en 1968, prolongación del movimien-

to del mayo francés. Las nuevas directrices del acontecimiento se asentaban en posturas más aperturistas, no mercantiles ni comerciales, -sin otorgar premios y proponiendo un tema común para los diferentes pabellones-; de igual modo, proclamaron una defensa de actitudes claramente democráticas y antifascistas¹. Estos cambios producidos en el seno de la Bienal provocaron la decisión de no mantener relaciones con la representación del gobierno español y cerrar el pabellón oficial de España, por estar gobernado por un régimen autoritario². En su lugar, la organización de la Bienal, con su recién nombrado presidente, Carlo Ripa de Meana a la cabeza, empezó a considerar la posibilidad de hacer una exposición española alternativa que ilustrara las relaciones entre la vanguardia artística y la realidad política en el seno de la España antifranquista³.

Con la idea de rendir un homenaje a la España democrática se programaron, desde una visión multidisciplinar, varios ciclos de música, teatro, fotografía y cine⁴. Sin embargo, entre todas las manifestaciones, la muestra de artes plásticas fue la que mayor relevancia adquirió por la serie de problemas que acarreó. La Bienal designó una comisión de artistas y críticos españoles para planificar la exposición⁵, cuyos encargados fueron: Oriol Bohigas, Valeriano Bozal, Alberto Corazón, Manuel García, Agustín Ibarrola, Tomás Llorens, Antonio Saura, Rafael Solbes, Antoni Tàpies, y Manolo Valdés⁶, todos ellos cercanos a posturas comunistas. No obstante, su propuesta de selección no fue admitida por algunos sectores artísticos ni italianos ni españoles, lo cual provocó las consabidas polémicas y controversias.

Sin ánimo de adentrarnos en los avatares que se sucedieron, ya que quedan fuera de nuestros objetivos⁷, apuntaremos únicamente que dichos problemas en la puesta en marcha y selección de artistas denotaron la situación social y política que existía en esos momentos en España. El carácter netamente ideológico que propugnaba el evento, se vio incrementado con las negocia-

1. El 26 de julio de 1973 se elaboró una ley que reformaba el ordenamiento de la organización de la Biennale di Venezia. Asimismo, las nuevas directrices quedaron patentes en *"The general Four-year Plan of Activities and Events (1974-1977)"*, La Biennale di Venezia. Anuario 1975. Eventi del 1974, Venecia, Biennale di Venezia, 1975.

2. En 1974 estaba admitida la presencia de España con los elegidos por el comisario Luis González Robles: Cuixart, Feitó y Equipo Realidad. "Carta a Carlo Ripa di Meana. 14 agosto 1974", Comunicación XXI, núm. 31-32, 1976; p. 96.

3. En 1975 el Ente de la Bienal había propuesto dos temas a desarrollar en la celebración de 1976; por un lado el medio ambiente y por el otro las relaciones entre vanguardia artística y realidad política, donde se encuadraría esta muestra.

4. *"Programma generale delle manifestazioni 1976"*. La Biennale di Venezia, Anuario 1978. Eventi del 1976-1977, Venecia, La Biennale di Venezia, 1979; pp. 133-135.

5. Tomás Llorens, Alberto Corazón y el Equipo Crónica presentaron en julio de 1975, en el *Covegno Internazionale Progettuate*, el estudio "Vanguardia y política: el caso español desde 1936 a 1976", inicio de la futura muestra.

6. A ellos se unieron de manera autónoma J. M. Gómez, A. González Cordon, I. Julián, V. Pérez Escolano, J. Renau, L. Paramio, S. Marchán Fiz, V. Lleò Ceñal, F. Martín Martín e I. de Solà-Morales.

7. Para conocer mejor lo sucedido puede consultarse, entre otras aportaciones: V. Bozal, T. Llorens, [coord.], España. Vanguardia artística y realidad social: 1936-1976, Barcelona, Gustavo Gili, 1976; V. Bozal, Arte del siglo XX en España. Pintura y escultura. 1936-1990, vol. II, Madrid, Espasa Calpe; pp. 588-593; R. Torrent Escaplés, "La Bienal del 76: España. Vanguardia artística y realidad, 1936-1976", en Un siglo de Arte español en el Exterior. España en la Bienal de Venecia. 1895-2003, [Madrid], Ministerio de Asuntos Exteriores, Turner, 2008; pp. 65-86; así como varios artículos y documentos en la revista: Comunicación XXI, núm. 31-32, 1976; pp. 24-112.

ciones que la Bienal mantuvo por contar con el apoyo de todas la fuerzas democráticas españolas del momento. Esta circunstancia sirvió de plataforma a los políticos de la oposición democrática española, quienes, reunidos en Coordinación Democrática⁸, fueron los que se presentaron de manera oficial en Venecia⁹. A pesar de que este organismo englobaba a la mayoría de la oposición española, fuera de la misma quedaban las posturas anarquistas y de izquierda revolucionaria, lo cual nuevamente, fue motivo de discordias. Y es que en estos momentos, en pleno camino de transición hacia una democracia, se dio una emergente pluralidad de opciones y programas ideológicos, y la representatividad española en una cita internacional como la Bienal de Venecia quería ser aprovechada por todos ellos. En esta ocasión, una vez más, el arte iba a ser utilizado como vehículo de ideas y de nociones identitarias.

2. La situación en el país vasco

Este contexto de incipiente democracia marcó, en algunos territorios, la necesidad de afirmar identidades de signo nacional. En el caso del País Vasco, la situación que se vivía era bastante complicada, la Transición se había iniciado en un clima de intensa efervescencia política que arrancaba en los años finales del franquismo y que se agudizó en 1976¹⁰. Todo ello acentuó el interés por reivindicar una esencialidad propia que se sentía perdida. En dicha labor de autoafirmación cultural, el arte adquirió gran importancia por ser un medio válido para la construcción de identidades. Con esa intención, los artistas vascos trabajaron por tener una presencia diferenciada en la cita italiana que, en último lugar, lograron al término de la misma.

Finalmente, del 18 de julio al 10 de octubre tuvo lugar la *Biennale di Venezia '76*, en su trigésimo séptima edición, bajo el lema *Enviroment / Participation / Cultural Structures*¹¹. La muestra española “España. Vanguardia artística y realidad social, 1936-1976”, se celebró en los pabellones italianos del *Giardini di Castello*, y como señalaron en el catálogo de la muestra, con la misma pretendían mostrar que la vanguardia española había sido modelada “por el proceso de una lucha ideológica, dada por un movimiento generalizado de la sociedad española frente al modelo de “sociedad capitalista normal”¹². Con ese afán distribuyeron en varios apartados a algunos de los artistas más relevantes de los últimos cuarenta años¹³. Sin embargo, se dieron algunas ausencias

8. Coordinación Democrática fue un organismo unitario creado el 26 de marzo de 1976 que englobaba la Junta Democrática de España y la Plataforma de Convergencia Democrática.

9. J. L. Gotor, “La oposición democrática en la inauguración de la Bienal de Venecia”, *El País* [Madrid], 18 de julio de 1976; s. p. [Edición digital].

10. Durante aquel año, ETA sigue en una actividad de despliegue y se suceden conflictos que crispan la situación como el producido el 3 de marzo en Vitoria que se saldó con la muerte de cinco trabajadores tras una dura actuación policial.

11. Traducción del autor del inglés, “Ambiente / Participación / Estructuras culturales”. *La Biennale di Venezia '76. Enviroment/Participation/Cultural Structures*, [Cat. Exp.], Venecia, Alfieri Edizioni d'arte, 1976. Fig. núm. 1.

12. Traducción del autor, original en “Spain. Artistic Avant –Garde and social Reality 1936-1976”, en *Ibidem*; p. 176.

13. Para ver la relación completa de artistas y obras que expusieron, véase: *Ibidem*, pp. 182-186.

notables entre las que destacaba la de los dos escultores vascos más reconocidos internacionalmente, Jorge Oteiza y Eduardo Chillida¹⁴. Su ausencia estuvo provocada por diversos factores que deben ser analizados y que provocaron posteriormente una presencia diferenciada del País Vasco en el seno de la Bienal.

● 2.1. La ausencia de Jorge Oteiza y Eduardo Chillida

Dentro del comité responsable de elegir a los creadores representantes en la exposición española, Agustín Ibarrola fue el encargado de seleccionar a los artistas vascos. Los hombres elegidos fueron Eduardo Chillida, Jorge Oteiza y él mismo, es decir los autores más significativos de la época analizada que habían desarrollado sus obras dentro de una investigación experimental de vanguardia y con posturas enfrentadas al régimen. Esta reducción a sólo tres representantes se debía en palabras del propio Ibarrola a que la muestra no estaba planteada como “una acumulación de artistas representantes ni de las nacionalidades y regiones, ni de la calidad individual de sus artistas, sino de su posición opcional frente al régimen”¹⁵. No obstante, desde los propios organizadores nacionales barajaban la posibilidad de que el País Vasco tuviese una participación propia, como nacionalidad, una vez terminada la Bienal¹⁶. Esto era debido a que la represión franquista y su aniquilación de culturas nacionales como la vasca había provocado que uno de los caballos de batalla de los artistas vascos durante largo tiempo fuera el reconocerse como un colectivo diferenciado, con un arte de características propias, condicionadas por la región que les vio nacer¹⁷. En este sentido, quieren reconocerse e identificarse como una nación con una cultura propia condicionada por las represiones dictatoriales y reflejadas en sus obras de arte.

En el caso de Jorge Oteiza, aunque se pudo contemplar, sin su consentimiento, dos de sus esculturas de un coleccionista privado¹⁸, estuvo realizando por su cuenta gestiones para organizar su presencia. Antes de hablar con Ibarrola, mantuvo contacto con el secretario de la comisión organizadora, el señor Manuel García quien le había dirigido en marzo de 1976 la invitación para acudir a la Bienal. Oteiza por su parte le escribe una carta en la que además de agradecer la misiva, expone su rechazo a aparecer fuera del contexto socio-cultural del País Vasco: “personalmente [...], no participo hace años en ninguna manifestación, muestra, actividad o publicación,

14. Jorge Oteiza había obtenido el Gran Premio de escultura en la Bienal de Sao Paulo en 1957 y Eduardo Chillida el Gran Premio de escultura en la Bienal de Venecia de 1958.

15. J. Angulo Barturen, Ibarrola, ¿un pintor maldito? Arte vasco de postguerra 1950-1977, San Sebastián, Itxaropena, 1978; p. 305.

16. Después de terminar la Bienal, los organizadores programaban unos actos dentro de la misma, donde pudieran acoger a las manifestaciones vascas y junto con la cultura catalana poder analizar los problemas de las culturas nacionales.

17. Uno de los movimientos que mayor calado obtuvo fue el llamado “Movimiento de Escuela Vasca”, en el que a mediados de los años sesenta quiso reunir a los artistas de todas las provincias vascas para conseguir sus objetivos.

18. Concretamente se vieron dentro de la sección “Entre la necesidad y la libertad. Espacios utópicos”, las esculturas “Par móvil” (1957) y “Vacío en cadena” (1958) de la colección de E. Córdoba, de Barcelona. En La Biennale di Venezia '76 [Cat. Exp.], op. cit; p. 184.

en que yo pueda aparecer como español, si no se determina concretamente mi condición vasca y política como representante de mi País Vasco”¹⁹. En cartas posteriores, sin embargo, acepta su participación aunque de la forma que indica a continuación:

“Preciso un espacio de unos 4 metros por 4 (16 metros cuadrados) para colocación de mi envío que constará de una sola escultura: un cubo de madera que lo construiréis en el mismo Venecia.

Título: DESOCUPACIÓN ESPACIAL DEL CUBO, escultura conclusiva en 1958 de mi investigación como escultor

Subtítulo: EJERCICIO-INFORME SOBRE EL CABALLO-TOTEM VASCO DEL GUERNICA DE PICASSO”²⁰.

La obra en cuestión, una gran caja de madera en la que se viera un audiovisual sobre la naturaleza vasca del caballo y la pintura en el “Guernica” de Picasso, relacionado a su vez con los acontecimientos de aquellos momentos, pretendía definir una identidad nacionalista “frente al centralismo histórico represivo del Estado español”²¹. Con este proyecto en marcha, Oteiza se fue a Madrid para concretar mejor el trabajo, sin embargo allí se puso enfermo y tuvo que volver a su casa de Orío donde recibió la visita de los organizadores el 27 de abril de 1976. Mantuvieron una conversación, en la que, según afirma Ibarrola, se mostró dispuesto a apoyar el proyecto e incluso a facilitar las labores para ponerlo en marcha²². No obstante, sus ideas mantenían el ímpetu identitario de comunidad, que los propios organizadores de la muestra no pasaron por alto. Es significativa una carta que le manda Valeriano Bozal a Oteiza, en mayo, para preguntarle si finalmente va a llevar a cabo la obra propuesta y además le recuerda la intención inicial de los organizadores de no excluir la posibilidad de organizar en Venecia una exposición de arte vasco²³. La contestación de Jorge Oteiza, sin embargo, fue para confirmar su no asistencia después de haber consultado con el “Frente cultural de Artistas Vascos” y los motivos los resume de la siguiente forma: “[...] No estamos conformes en la forma que han actuado, como organizadores, es lo hispánico habitual, y nosotros los vascos como organizados. Ni nos han consultado ustedes ni nos han dado el tiempo suficiente para estudiar y preparar nuestra presencia en Venecia”²⁴. Como vemos, tras varias gestiones y basándose en un interés de presentarse como una nacionalidad territorial, rechaza su presencia en la muestra representativa del estado español.

19. Jorge Oteiza, Carta al Sr. Manuel García, Pamplona, 13 de marzo de 1976.

20. Jorge Oteiza, Carta al Sr. Manuel García, Pamplona, 25 de marzo de 1976.

21. M. Pelay Orozco, Oteiza, su vida, su obra, su pensamiento, su palabra, Bilbao, La Gran Enciclopedia Vasca, 1979; pp. 590-591.

22. J. Angulo Barturen, op. cit.; p. 308.

23. Valeriano Bozal, Carta a Jorge Oteiza, Madrid, 10 de mayo de 1976.

24. Jorge Oteiza, Carta a Valeriano Bozal, Pamplona, 4 de junio de 1976.

Algo similar sucedió con Eduardo Chillida quien había fortalecido su carrera gracias al premio conseguido en la Bienal de Venecia en 1958. En su caso, Ibarrola junto con Tomás Llorens y Manuel García fueron a visitarle personalmente a su casa el 26 de abril de 1976. Junto a él se encontraban otros cuatro artistas vascos: Rafael Ruiz Balerdi, Carmelo Ortiz de Elguea, Juan Mieg y José Luis Zumeta. Según la versión de Ibarrola, ellos fueron quienes se opusieron frontalmente al programa propuesto, denunciando que estuviera organizado desde fuera del País Vasco²⁵. Esta reunión también quedó documentada en una carta que dirige Tomás Llorens al arquitecto vasco Luis Peña Ganchegui para explicarle la situación e incluso pedirle que intermediara para contar con Chillida²⁶. En la misma, destacaba que fue Balerdi quien con mayor insistencia mostró su oposición y quien indicó cómo los artistas seleccionados debían negarse a acudir a la cita para que en su lugar se gestionase “la preparación de un pabellón nacional vasco, representativo de las actividades de lucha democrática llevadas a cabo por los artistas vascos y gestionados por los artistas mismos”²⁷. Nuevamente, vemos las intenciones nacionalistas de otro grupo de artistas, que ejercieron tal presión en Eduardo Chillida que, a pesar de que en un principio había aceptado su participación, decidió no colaborar con la comisión organizadora “por temor a que su colaboración fuese mal interpretada por estos jóvenes artistas”²⁸. No obstante, en declaraciones al crítico Edorta Kortadi el escultor guipuzcoano afirma sin miramientos su negativa al proyecto por los motivos que los artistas vascos habían aducido, el no contar con un pabellón propio:

“E. CH.: “Me he retirado de la Bienal de Venecia de este año porque no han admitido un pabellón de los pueblos ibéricos, entre los que se contaba el de Euzkadi. Además, la forma de elección de los artistas no era nada democrática, seguía existiendo el dedo. [...] Representar a nuestro país ante el mundo es una responsabilidad muy seria como para no ser tomada ni ligera ni individualmente”²⁹.

Las negativas de estos dos escultores vascos a participar, justificadas en motivos diferentes pero con un trasfondo similar, fueron entendidas por Ibarrola en el marco de la enemistad existente entre ambos, rivalidad que en aquellos momentos se estaba haciendo más patente y que según él, eran pretextos “para no ir juntos a Venecia”³⁰. Con todo, el único representante que acudió a la cita de Venecia fue él mismo y no tanto como representante del quehacer vasco sino de una manera individual y como miembro de Estampa Popular³¹.

25. J. Angulo Barturen, op. cit.; p. 306.

26. Debemos recordar la amistad que unía a este arquitecto con Chillida. Además, en esos momentos se encontraban trabajando conjuntamente en el “Peine del Viento” de San Sebastián y en la “Plaza de los Fueros” de Vitoria.

27. Tomás Llorens, Carta a Luis Peña Ganchegui, 21 de mayo de 1976. Comunicación XXI, art. cit.; p. 104.

28. *Ibidem*; p. 105.

29. E. Kortadi, “La práctica del arte: Chillida a debate”, Garaia, núm. 1, 21 julio 1976; p. 63.

30. J. Angulo Barturen, op. cit.; p. 310.

31. Ibarrola presentó como miembro de Estampa Popular la obra “Protesta” de 1960 y dentro de la sección *Hors Texte*, “Amnistía” 1976. Fig. núm. 2. En La Biennale di Venezia '76 [Cat. Exp.], op. cit; p. 184-185.

Aún y todo, las reivindicaciones de estos dos escultores por acudir a Venecia con el resto de artistas vascos como representantes de una nacionalidad frente al estado español, con un espacio propio para Euskadi, tuvieron un fuerte calado en las asambleas políticas que se sucedieron en el País Vasco antes incluso de dar comienzo el acontecimiento. En mayo se celebró una asamblea en la que excluyeron a los grupos políticos y se acordó exigir un *stand* diferenciado para la representación vasca en el que realizar una muestra de la realidad del momento mediante obras de arte, así como organizar mesas redondas sobre temas políticos y culturales³². Tras algunas evasivas, el secretario, Manuel García adujo “motivos morales y económicos”³³ para no aceptar el proyecto, lo que dio lugar a una protesta por parte de Euskadi, ya en el marco de la Bienal.

● 2.2. La cuestión política

En el plano político, también sorprendió la ausencia de representantes vascos el 17 de julio, día de la bienvenida oficial en el Ayuntamiento de Venecia a la representación de la oposición política española, reunida en Coordinación Democrática³⁴. En ese acto se produjo una protesta por parte de tres periodistas vascos que ofrecieron detalles sobre la ausencia del País Vasco en la Bienal. Al día siguiente repartieron un escrito en el que aclaraban cómo la negativa que les habían dado a acudir a Venecia había estado motivada por el hecho de que no hubiese una alternativa unitaria en materia política en el País Vasco. Explicaban que existían tres opciones, la Asamblea Democrática –que englobaba a la izquierda españolista del Partido Comunista, organizadora de la muestra–, por otro lado, el Gobierno Vasco en el exilio; y por último, la Coordinadora Abertzale Socialista, KAS³⁵, y que como esta última no formaba parte de Coordinación Democrática quedaba al margen de la invitación cursada por el Ayuntamiento veneciano.

Lo sucedido con los representantes políticos y periodistas vascos causó un fuerte impacto en los organizadores venecianos y surtió efecto ya que ofrecieron la posibilidad de presentar unas jornadas sobre Euskadi una vez finalizada la Bienal. Además, en agosto “gracias a una iniciativa de los artistas italianos que han cedido una parte de su pabellón”³⁶ se anunciaba su presencia en el certamen. Les ofrecieron unos cien metros cuadrados en los que ante la premura de tiempo decidieron colocar una *ikurrina*³⁷ que simbolizara la marginación sufrida, nuevamente en esta ocasión, al no concederles un espacio propio. En el País Vasco, los partidos políticos de izquierda

32. Se reunieron profesores, artistas y profesionales del País Vasco. “Ausencia vasca en la Bienal de Venecia. Error político reconocido... oficiosamente”, Punto y Hora de Euskal Herria, núm. 9, 1-15 agosto 1976; p. 26.

33. *Ibidem*.

34. V. Verdú, “Bienal de Venecia 1976. Artistas políticos y caramelos”, Cuadernos para el diálogo, núm. 170, 31 julio - 6 agosto 1976; pp. 54-57.

35. Esta coordinadora englobaba a LAB, LAK –organismos de masas obreras–, ETA p-m, ETA m; LAIA y EHAS; todas ellas formarán posteriormente el partido político *Herri Batasuna*, (“unión del pueblo”) HB.

36. J. Ceberio, “El País Vasco estará presente en la Bienal de Venecia”, *El País* [Madrid], 3 agosto 1976; p. 14.

37. Bandera vasca, que en esos momentos se encuentra prohibida y que no será legalizada hasta los inicios de 1977.

abertzale crearon un Comité para su presencia en Venecia y en colaboración con el comité Italia-Euskadi y con la dirección italiana de la Bienal confirmaron su participación dentro del marco organizativo del certamen los días 15, 16, y 17 de octubre en unos actos dedicados a Euskadi.

3. Euskadi en la bienal de Venecia'76. Obras identitarias

Finalmente, a pesar de retrasarse una semana, dado que todas las gestiones tenían que ser consultadas con los dirigentes italianos³⁸, tuvieron lugar durante los días 22 al 24 de octubre los actos bajo el título “Euskadi en la Bienal 76”³⁹. Fueron unas jornadas sobre el País Vasco bajo el lema “*Amnistía Denontzat*”⁴⁰ ya que en estos momentos la amnistía era la reivindicación política más importante⁴¹. Como había sucedido en la muestra española, las jornadas se politizaron y junto con la escasez de tiempo y la descoordinación entre los vascos, motivaron que las jornadas fueran más políticas que estéticas. El arte fue utilizado como parte de un programa con reivindicaciones de la izquierda abertzale, con el objetivo de mostrar a través de acciones culturales la realidad de un pueblo con una identidad territorial y que, del mismo modo, se legitimara de manera internacional.

La participación artística estuvo centrada en el campo del cine y de la música. Los actos comenzaron el viernes 22 de octubre a las nueve de la noche con la proyección en el *Cinema Moderno* de la película *Ama Lur* dirigida por Néstor Basterretxea y Fernando Larruquert. Dicho film, estrenado en 1968 después de los consabidos problemas con la censura, se produjo por suscripción popular y había tenido una repercusión muy grande en el País Vasco⁴². Se trataba de un largometraje a modo de documental sobre la región vasca, y que, como bien indica su título en castellano: “Tierra Madre”, exaltaba a su pueblo, su historia, sus costumbres, su folklore, su arte y su lengua. Era un canto emocionado a un territorio, con una reivindicación nacionalista a través de aproximaciones sentimentales a la historia vasca y a su idiosincrasia⁴³.

La noche siguiente, del día 23, se pudo observar el espectáculo audiovisual *Ikimilikiliklik*, en la “Scuola Grande San Giovanni Evangelista” a cargo del músico Mikel Laboa⁴⁴ y los hermanos Artze, Jose Anton y Jesús. El título del espectáculo audiovisual no tiene traducción al castellano

38. Txabi, “Euskadi en la Bienal 76 de Venecia”, Punto y Hora de Euskal Herria, núm. 16, 16-30 noviembre 1976; p. 19.

39. Cartel anunciador Euskadi en la Bienal '76, Fig. núm. 3.

40. “Amnistía para todos”. Puede consultarse al respecto: M. J. Arribas, 40 años de arte vasco (1937-1977). Historia y documentos, San Sebastián, Erein, 1979; p. 223.

41. A pesar de que en julio de 1976 se había proclamado una ley sobre amnistía, no entraban en la misma los delitos de sangre ni relacionados con el terrorismo, por lo que los presos vascos quedaban fuera de la misma.

42. Producido por Frontera Films, se visionaba en muchos pueblos del País Vasco. Ganó el premio Conde de Foxá en el Certamen de Cine Documental de Bilbao (1969) y es considerado el inicio de la cinematografía vasca contemporánea.

43. Fue la primera película que reivindicó el euskera como instrumento de comunicación y expresión oral.

44. Mikel Laboa, a pesar de ser médico, fue uno de los músicos más importantes del País Vasco, sobre todo por traer la vanguardia y la experimentación así como por su recuperación de las canciones tradicionales vascas.

ya que se trataba de una repetición de fonemas sin sentido, con carácter onomatopéyico que Laboa gritaba en una de sus canciones más conocidas: *Baga, Biga, Higa*⁴⁵. El título de esta canción había sido a principios de los años setenta otro espectáculo realizado por el grupo *Ez Dok Amairu*, quienes con elementos reivindicativos querían recuperar la cultura vasca⁴⁶. Una vez finalizado el periplo de este grupo, algunos de sus miembros se volvieron a reunir para este nuevo espectáculo que pusieron en marcha en 1975. Dentro del mismo, se proyectaban a través de diapositivas los poemas visuales de Jose Antón Artze así como imágenes de la obra de José Luis Zumeta, quien había sido el encargado de realizar el cartel anunciador⁴⁷. Mientras tanto se podían escuchar las canciones en euskera de Mikel Laboa acompañado por la guitarra de Jose Mari Zabala e igualmente de los sonidos de percusión de la *txalaparta*, un instrumento tradicional que los hermanos Artze se habían encargado de recuperar en los años sesenta. La presentación frente al público italiano fue de un rotundo éxito, ya que según las crónicas, indicaban que los presentes, unas “400 personas, explotaron en un aplauso interminable de entusiasmo y solidaridad”⁴⁸.

La última participación artística tuvo lugar el domingo 24 de octubre, cuando se ofrecieron cuatro proyecciones cinematográficas en el *Cinema Moderno* que dieron término a estas jornadas vascas. Comenzaron a las cinco de la tarde con “Axut” de José María Zabala, un film experimental sin diálogos, sólo con sonidos ambientales donde la mezcla de imágenes modernas con otras más tradicionales forma un mundo mágico que alude a determinados aspectos de la realidad vasca. Nuevamente, contó con la participación del pintor José Luis Zumeta, y en palabras de su director una de las premisas del largometraje era que propusiese: “una identidad, que es el sentido que tiene toda expresión”⁴⁹. Una identidad basada en imágenes de una realidad histórica y cotidiana de una zona geográfica. Al término del film, se visionó “Euskadi en lucha”, un film realizado en Vizcaya y que testimoniaba la situación del pueblo vasco.

Posteriormente, a las nueve de la noche, se proyectó la película de vanguardia del pintor José Antonio Sistiaga, “... ere erera baleibu icik subua aruaren”. Un film que revolucionó el lenguaje cinematográfico al estar pintado directamente sobre el celuloide, de forma que cada fotograma era un cuadro pintado. Realizada durante dieciocho meses de trabajo, sin banda sonora, no se trata de ninguna película para comprender, sino más bien de un espectáculo de color y formas cambiantes, como un análisis dinámico de la pintura moderna que necesita de la entrega del es-

45. Son sonidos que vienen de los números en euskara. Esta canción está en el disco de Laboa: Bat-Hiru, Elkar, 1974.

46. *Ez Dok Amairu*, “no somos trece” fue un conjunto de músicos, poetas, txalapartaris y artistas que desde 1965 hasta 1972 se dedicaron a ofrecer espectáculos por toda Euskadi para recuperar el folklore y la cultura autóctona vasca.

47. Con motivos entre figurativos y abstractos, se puede apreciar una especie de fiesta con una persona en primer término a la que sigue como una manifestación de colores y alegría. José Luis Zumeta, *Ikimilikiliklik Bidekidekaria*, Fig. núm. 4.

48. Traducción del autor. Original en La Biennale Di Venezia. Anuario 1978, op. cit.; pp. 182-183. Fig. núm. 5.

49. E. Kortadi. “Axut” de Jose Maria Zabala: Cine de investigación vasco”, Garaia, núm. 5, s. f, 1976; p. 45.

pectador durante los setenta y cinco minutos que duraba⁵⁰. Por último, la jornada terminó con la proyección de “Arriluce” de José Ángel Rebolledo, un cortometraje experimental que simplifica los lenguajes cinematográficos al máximo para expresar la situación alienante de la época. Todas las manifestaciones eran de acceso libre y estaban previstos debates al final de cada proyección con la participación de los propios autores.

De igual manera, dentro de las jornadas hubo una muestra de carteles y el análisis histórico del País Vasco también tuvo su lugar, así como el tema de la amnistía para los presos vascos. El sábado 23, Ortzi ofreció una conferencia sobre historia vasca, a la que siguió una mesa redonda sobre amnistía con la participación de abogados y miembros de la Gestora Pro-Amnistía. Ese mismo día al mediodía, el alcalde de Venecia, el señor Mario Rigo, ofreció una recepción a la que asistieron miembros del comité organizador y de la Gestora Pro-Amnistía. Le entregaron una *Ikurrina* y el alcalde se comprometió a apoyar las reivindicaciones de Euskadi: “Si hay algo que Venecia pueda hacer por la independencia del Pueblo Vasco, no dudéis que Venecia lo hará. Como una prueba de ello, os prometemos que Euskadi ocupará un lugar destacado en la próxima Bienal”⁵¹. Los propios organizadores de la Bienal afirmaban que a pesar de ser todavía un contacto limitado, “servirá para abrir un debate más profundo en la próxima edición de la Bienal”⁵². Este fue el mayor logro que se consiguió con estos actos, ya que sentó un precedente para próximas celebraciones en las que Euskadi pudiera estar presente como una nación, a pesar de que nunca se llegara a cumplir.

En el ámbito artístico vasco, estas jornadas no tuvieron buenas críticas, para algunos fue una forma clara de mostrar su desorganización⁵³. Basten las palabras al respecto de Jorge Oteiza, el artista más influyente ideológica y estéticamente en el territorio para ilustrar el malestar por la escasa presencia de los artistas, que habían demostrado “ser un grupo de artistas irresponsables. Yo me siento verdaderamente avergonzado. Mi asistencia en Venecia sería para pedir perdón por nuestra irresponsabilidad al presentarnos con un programa digno de una comunidad de gitanos”⁵⁴.

4. Conclusiones

La construcción de identidades de carácter nacionalista a través del arte en el País Vasco fue una constante desde mediados de los años cincuenta; sin embargo, podemos concluir observando cómo la presencia de artistas vascos en la Bienal de Venecia de 1976 responde por primera vez a un intento de reafirmar esa identidad territorial de manera internacional y motivado por

50. Dicho largometraje (1970) es la versión de un corto que en 1968 ganó el premio “Txistu de plata” en el Festival de Cine Experimental de Bilbao.

51. Txabi, art. cit.; p. 19.

52. Traducción del autor, original en La Biennale Di Venezia, Anuario 1978, op. cit., 1979; p. 183.

53. X. A., “*Euskal Herria Bienalan*”, Anaitasuna, núm. 328, 15 noviembre 1976; p. 22.

54. Jorge Oteiza, Mi respuesta a la Presencia de Euskadi en Venecia, 29 de septiembre de 1976.

el momento histórico en el que tuvo lugar. En pleno proceso de transición de un régimen autoritario a otro de signo democrático, se dio en ciertas regiones como la vasca una necesidad de autoafirmarse como un pueblo diferenciado, con una identidad propia que quedara ilustrada en el arte dada su capacidad para expresar imágenes identitarias. Sin embargo, si en un primer momento, tras las negativas de Oteiza y Chillida a presentarse dentro de la muestra española, la intención era acudir a la cita veneciana todo el conjunto de artistas vascos como una representación definitoria del País Vasco; lo que finalmente se mostró en Venecia no alcanzó estos objetivos. A la imposibilidad de mantener una unión utópica de todos los artistas vascos -en un periodo cada vez más individualista-, se le unió las diferencias ideológicas que caracterizaban la época. No se debe olvidar que fue el espectro político de la izquierda abertzale el que organizó y acudió a las jornadas sobre Euskadi, con lo que se obviaron otras opciones que la sociedad presentaba en estos momentos, lo cual acentuó las diferencias entre las diversas posturas políticas que los creadores defendían.

Por todo ello, las jornadas sobre Euskadi presentaron un carácter confuso, el componente estético se difuminó frente al político e identitario. Se mezclaron las conferencias sobre presos políticos con la música y la proyección de films de lo más experimental. Hemos podido comprobar cómo no sólo las artes plásticas sirvieron para construir identidades culturales; la música, el cine y el teatro fueron utilizados por los organizadores vascos para definir un pueblo con características propias, no sólo definidas por las imágenes y el idioma, sino también por conceptos más abstractos como la propia música. Se debe destacar cómo los lenguajes abstractos de algunas de las obras presentadas fueron, paradójicamente, utilizados para crear imágenes identitarias, que se presentaban como propios de una zona geográfica. Por todo ello, si atendemos al carácter identitario de las obras presentadas podemos concluir afirmando que en sí mismas no definían cualidades nacionales ni territoriales, -a pesar de que algunas películas mostraran imágenes sobre la región, o costumbres de la cultura vasca-, sino que son los factores externos a ellas y la intencionalidad con la que se exponen las que las convierten en parte de un discurso identitario y nacional.



Fig. núm. 1. Portada del catálogo de la Bienal de Venecia, 1976

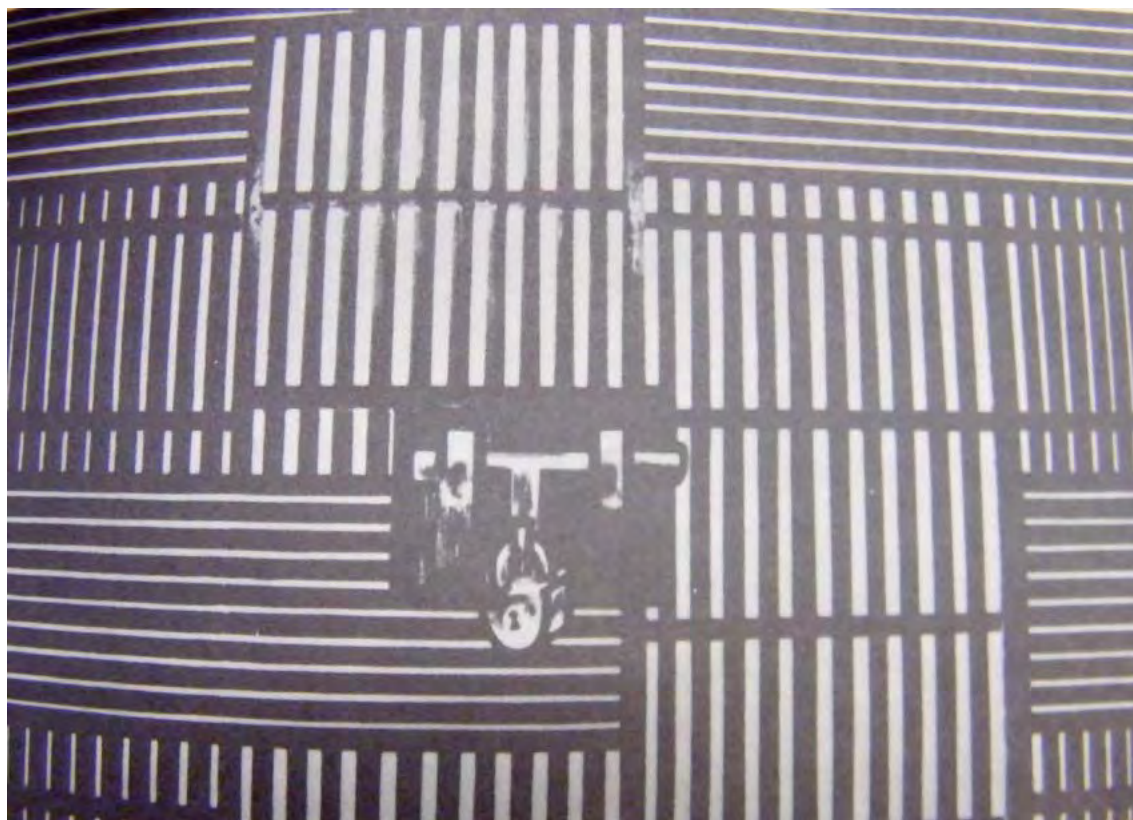


Fig. núm. 2. Agustín Ibarrola, "Amnistía", 1976, óleo sobre lienzo, 260 x 388 cms.

LA BIENNALE

EUSKADI EN LA BIENAL 76

I Baschi alla Biennale '76

CINEMA MODERNO/CAMPO SANTA MARGHERITA

venerdì 22 ottobre
ore 21

Ama lur – film
regia Nestor Basterretxea e Fernando Larrukert

SCUOLA GRANDE SAN GIOVANNI EVANGELISTA

sabato 23 ottobre
ore 17

Conferenza di Ortzì sulla storia basca
Tavola rotonda con la partecipazione degli avvocati
e membri delle Commissioni pro Amnistia

ore 21

Spettacolo di canzone basca moderna
ikimilikliklik
con Mikel Laboa e i fratelli Arza

CINEMA MODERNO/CAMPO SANTA MARGHERITA

domenica 24 ottobre
ore 17

Axut – film
regia José Maria Zabala

Euskadi en lucha – films

ore 21

..... ere erera baleibu icik subua aruaren – film
regia José Antonio Sistiaga

Arriluce – film
regia José Angel Rebolledo

A tutte le manifestazioni seguirà il dibattito
e l'incontro con gli autori dei films

Ingresso gratuito

I Baschi
veniamo dal lungo silenzio dei secoli,
dove l'arte costruì il primo uomo totale.
Vi tendiamo quella mano
che, appoggiata sul muro del santuario dell'arte
ottenne una risposta
per spezzare catene,
per creare uomini,
per creare popoli.
E se ci avete riconosciuti
Saprete che, noi Baschi, non possiamo morire
non vogliamo morire.
Perchè, ora, questa mano
è già nostra e vostra.
Perchè, ora, uniti, pretendiamo
recuperare ancora
uomini liberi per popoli liberi.



Fig. núm. 3. Cartel "Euskadi en la Bienal'76"



Fig. núm. 4. José Luis Zumeta, Cartel *Ikimilikilik Bidekidekaria*, 1976

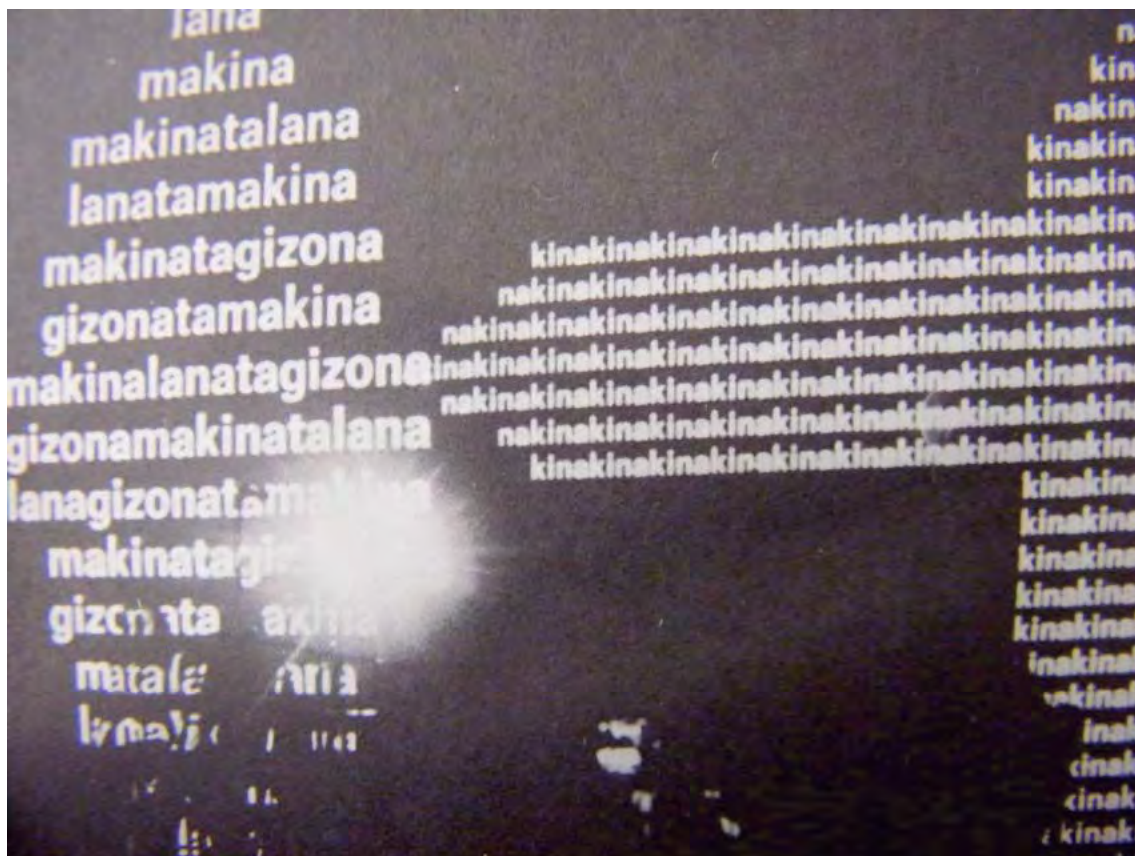


Fig. núm. 5. Espectáculo *Ikimilikilik*, proyección de los poemas de Jose Anton Artze, Venecia 1976

El arte románico en la antigua Diócesis de Tui: La expresión artística de una identidad transfronteriza

MARGARITA VÁZQUEZ CORBAL
Universidad de Santiago

Resumen: El arte románico de la antigua diócesis de Tui es fruto de una identidad transfronteriza. Se trata de un arte de carácter rural en el que predomina el influjo de épocas anteriores. En él perviven la herencia castreña y la prerrománica entre otras. La existencia de una separación política entre Galicia y Portugal contribuye al enriquecimiento del obispado a través de donaciones de ambos lados de la frontera afectando notablemente a la actividad artística. Otros puntos a destacar y que sirven de elementos de cohesión a esta identidad común son el Camino de Santiago y el papel de los monasterios, especialmente Oia y Melón.

Palabras clave: Románico, diócesis, Tui, frontera, Galicia, Portugal

Summary: *The Romanesque art in the diocese of Tui is the result of a border identity. It is an art of rural character in which prevails the influence of the past. In it there is a survival of the castreñian inheritance and the preromanesque inter alia. The existence of a political separation between Galicia and Portugal contributes to the enrichment of the diocese through donations of both sides of the border that significantly affected the artistic activity. Other highlights and which serve as elements of cohesion to this common identity are the Camino de Santiago and the role of the monasteries, especially Oia and Melon.*

Keywords: *Romanesque, diocese, Tui, border, Galicia, Portugal*

Introducción

La presente comunicación se basa en la investigación llevada a cabo para la tesis doctoral “El arte románico en la antigua diócesis de Tui”¹, El objetivo de la misma es mostrar la identidad singular y transfronteriza de la antigua diócesis de Tui a través del arte producido durante los siglos XII y XIII.

Dadas las particularidades del área tudense en la época y su extensión a ambos lados de la frontera Galicia-Portugal, la metodología aplicada se centra tanto en lo artístico como en lo contextual. Se lleva a cabo un profundo análisis del contexto haciendo especial hincapié en las

1. En proceso de elaboración, dirigida por la Prof. Marta Cendón Fernández del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Santiago de Compostela.

fuentes documentales; la caracterización del arte románico de la diócesis de Tui, aspectos fundamentales, singulares y analogías a través del análisis de ejemplos arquitectónicos y escultóricos.

El contexto

El noroeste de la Península Ibérica, y en especial la franja territorial que nos ocupa, han estado sometidas a un intenso poblamiento ya desde épocas anteriores a la Edad Media. De ello es testimonio la abundante presencia de restos de diferentes culturas tales como la megalítica, la castreña o la romana. Esto se vio favorecido por sus características geográficas y climatológicas privilegiadas.

Los primeros testimonios sobre la existencia de la primitiva diócesis de Tui vienen de la época sueva; según el *Paroquiale Suevum* ya contaba con 16 parroquias que se extendían a uno y otro lado del río Miño.² La Alta Edad Media fue sin duda un período convulso ya que el territorio pasó por acometidas de musulmanes y normandos³. En 1024, la sede tudense es anexionada a Santiago por un diploma de Alfonso V del 24 de octubre. Dos documentos de 1071 nos hablan de la ubicación definitiva de la ciudad de Tui y de la restauración de su sede. En 1095 Raimundo de Borgoña amplía el ámbito administrativo de la ciudad de Tui a las tierras del margen izquierdo del Miño pero en el año 1097 la formación del *Condado Portucalense* implica que la parte portuguesa del obispado quede en manos del condado de Doña Teresa de León hija de Alfonso VI y de su esposo Enrique.

Entre 1156 y 1157 se produce la ampliación del poder señorial en el territorio tudense, demuestra esta situación un documento de 1156 en el cual se hace la partición de iglesias y haciendas de la Dignidad Episcopal de Tui⁴. Aparece por fin configurado el espacio del obispado articulado en 19 arciprestazgos: 12 de ellos en el margen derecho del Miño (parte gallega) y 7 en el margen izquierdo (parte portuguesa). En 1169 la demarcación política está prácticamente definida y permanece casi intacta hasta nuestros días; sin embargo, esta división no afectaba a la frontera eclesiástica⁵; testimonio de esa división política es la "*Bula Manifestis Probatum*" emitida por el Papa Alejandro III en 1179 y que proclama a Alfonso Enríquez rey de Portugal⁶.

El poder señorial en el territorio sur de la provincia de Pontevedra y el Norte de Portugal, se desarrolla en torno al poder que ejerce la jerarquía religiosa a través de la diócesis de Tui y de los señoríos monásticos, en especial benedictinos y cistercienses, muchos de ellos auspiciados por

2. Véase A. ALMEIDA FERNANDES, Paróquias suevas e diócesis visigóticas, Arouca, 1997; M. CENDÓN FERNÁNDEZ, "El arte medieval en Tui: la catedral como foco receptor y difusor del románico y del gótico", Tui: Pasado, presente y futuro, Pontevedra, 2006, 121-156, p.131.

3. Véase F. LÓPEZ ALSINA, "La cristalización de Tui como espacio de poder señorial entre 1095 y 1157", Tui: Pasado, presente y futuro, 2006, 57-95, p.57-62.

4. F. ÁVILA Y LA CUEVA, Historia Civil y Eclesiástica de la Catedral de Tui y su obispado 4 Vols., Vol. III, Facsímil, Santiago de Compostela, 1996, p.369.

5. J. MATTOSO, Identificação dun país. Ensaio sobre as origens de Portugal (1096-1325), Tomo II, Lisboa, 1986, p. 194-195

6. Arquivo Nacional de Torre do Tombo .PT-TT-BUL/16/20.

monarcas y nobles. Por ejemplo, algunos grandes monasterios son verdaderas granjas agrícolas que poseen la mayor parte de la propiedad rústica existente. Esto se debe a que estamos en una zona densamente poblada, reconquistada, núcleo de acción de figuras importantes dentro del cristianismo como San Martín de Dumio, San Fructuoso y San Isidoro, donde la reforma gregoriana se implantó tempranamente. Mientras que el sur de la provincia pontevedresa benedictinos y cistercienses permanecen hasta bien entrado el siglo XIV, en el siglo XIII, muchos monasterios portugueses, antiguamente benedictinos, se ponen bajo la tutela de las órdenes mendicantes (Franciscanos y Dominicos) y de la Orden de Canónigos Regulares de San Agustín. Existen también testimonios de presencia de órdenes militares ya tempranamente en el área portuguesa y en el área hispánica por ejemplo en las tierras de Vigo⁷.

La presencia de monarcas y realeza se aprecia a través de las donaciones que sirven para fortalecer el señorío o tienen razones estratégicas. Por ejemplo en el caso de Tui las donaciones reales son regulares sobre todo a partir de los siglos XII y XIII. Incluso podemos ver que la realeza portuguesa y castellana donan por igual e incluso compiten⁸, por ejemplo, Doña Urraca transfiere a la sede de Tui todo el patrimonio rural que le corresponde⁹ y Doña Teresa, mujer de Don Enrique de Borgoña, dona al obispo Alfonso una cantidad significativa de iglesias y monasterios, concediendo también a la sede de Tui el monopolio de pesca y de transporte en el río Miño¹⁰.

Otro aspecto relevante respecto al marco histórico de la zona que nos ocupa está en la importante presencia de una red viaria claramente delimitada: hay una gran presencia de puentes románicos vinculados a las vías comerciales, algunas de herencia romana y también al Camino de Santiago. El llamado Camino Portugués tiene una gran importancia ya que configura una gran red asistencial y viaria que culmina en la ciudad de Tui donde empieza el tramo español de este camino. Existe un ejemplo del culto a Santiago Apóstol en los territorios de *Entre-Lima-e-Minho* que se remonta al siglo IX, este controvertido testimonio es un epígrafe en la iglesia de Castelo de Neiva, dedicado al apóstol por el Obispo Nausto, obispo de Coimbra y también de Tui¹¹.

El románico como expresión artística de una identidad transfronteriza

El románico de la diócesis de Tui pone de manifiesto, las relaciones entre el arte gallego y portugués. Éstas son indudables, no sólo por la proximidad geográfica sino también por aspectos estilísticos o materiales como es el uso del granito perfectamente cortado en sillares, que condiciona especialmente el aspecto escultórico. Estas relaciones y la confluencia de tradiciones idénticas genera un lenguaje propio, una identidad común y singular.

7. H.SÁ BRAVO, El monacato en Galicia, Vol. II, A Coruña, 1972, p. 247.

8. E.PORTELA SILVA, La región del obispado de Tui en los siglos XII al XV, Santiago de Compostela, 1976, p. 244.

9. P. GALINDO ROMEO, Tui en la baja Edad Media. Siglos XII-XV, Madrid, 1923, p.VI.

10. Véase: F. LÓPEZ ALSINA loc.cit, p.86; E. IGLESIAS ALMEIDA, Los antiguos "portos" de Tui y las barcas de pasaje a Portugal, Tui, 1984 y M.E.FERREIRA PRIEGUE, Galicia en el comercio marítimo medieval, A Coruña, 1988, p. 71.

11. Véase la transcripción en A.J.COSTA, O bispo D. Pedro e a organización da diocese de Braga, Porto, 1990, p. 383.

Predomina el arte religioso, reflejado en construcciones de carácter monástico, algunas de ellas fundaciones altomedievales que cambian de titularidad o que son convertidas en parroquiales, tras la supresión de los cenobios.

En estas construcciones es muy importante el papel de la escultura como complemento de la arquitectura. La escultura orna portales exteriores, canecillos en los aleros y capiteles en el interior. La iconografía aúna dos grandes influencias: una primera más culta con temas similares a los de las Catedrales de Santiago de Compostela¹², Tui e incluso Ourense y que denota también la difusión de modelos benedictinos y cistercienses; la segunda influencia está basada en la tradición y en el arte popular en la cual aparecen temas de raigambre altomedieval, heredados de culturas como la romana y castreña¹³.

En el aspecto escultórico, es donde claramente más se aprecian los rasgos de esa identidad cultural común transfronteriza que podríamos denominar “galaico-miñota”.

En el territorio de la antigua diócesis de Tui existen un total de 82 testimonios de arquitectura románica entre vestigios y construcciones conservadas parcial o totalmente.

Formalmente hablando, estamos ante obras románicas de carácter rural, en las que destaca una estructura de planta común que demuestra la preferencia por la nave única y ábside rectangular en detrimento del ábside semicircular, tanto por razones técnico-constructivas como por las restauraciones hechas a posteriori. La misma preferencia hay en la utilización de la techumbre plana. Encontramos elementos propiamente románicos: arcos de medio punto, bóvedas de cañón, saeteras de derrame interno, portadas de doble y triple arquivolta que remarcan las fachadas, tímpanos decorados mayoritariamente con motivos apotropaicos. Se utiliza el capitel sobre columnas como elemento sustentante en los vanos, arcos triunfales y portadas. Los capiteles son generalmente vegetales e historiados.

La pervivencia de una tradición común

Pese a gozar de una independencia política desde finales del siglo XII, los territorios gallego y portugués de la diócesis de Tui, son un claro ejemplo de la permeabilidad de la frontera, tanto en época medieval como en etapas anteriores. Esta permeabilidad no sólo se aprecia en factores como la propia pertenencia a una misma entidad episcopal sino también en cuanto a cuestiones culturales, se producían casamientos entre gentes de uno y otro lado del Miño, intercambios de productos, etc¹⁴. Esta situación, se debe sin duda a la pervivencia de un sustrato, de una historia y de una vivencia común y se va a ver reflejada en el arte. Desde finales de la Edad

12. Llegados tanto por la relativa cercanía de Santiago a Tui como por las vías que discurren desde Portugal a Compostela y que recorren la diócesis.

13. Portugal: A. NOBRE DE GUSMÃO, *Românico português do noroeste: alguns motivos geométricos na escultura decorativa*, Lisboa, 1992 y J.M., RODRIGUES, *Ornamentação e representação na escultura do românico em Portugal*, 2 vols, Tese de Dissertação de Mestrado em História da Arte, FCSH-UNL, Lisboa, 1987.

14. Véase P.ROMERO PORTILLA, “La singular relación Portugal-Galicia y su reflejo en la documentación medieval”, *Revista de Ciências Históricas*, XV, Porto, 2000, pp. 53-69

del Bronce hasta el siglo I d.C., se producen una serie de manifestaciones culturales que conocemos con el nombre de cultura castreña, en el Noroeste peninsular. El área territorial objeto de nuestro estudio, es una de las más ricas en restos de esta cultura, común a ambos lados de la frontera. Sin duda, podemos apreciar que muchos rasgos castreños permanecieron en la Edad Media, uno de ellos es el carácter apotropaico de las figuras zoomórficas. Especial mención merece respecto a este tema el papel de un motivo iconográfico en concreto, el de la serpiente, que aparece reflejado de manera frecuente en las portadas románicas del antiguo obispado de Tui. En San Fins de Friestas (Valença, Portugal) tenemos el ejemplo más antiguo y más fidedigno, en el dintel del tímpano, pieza que podemos llegar a concebir como reutilizada. La iconografía de la serpiente modificada con un interés más decorativo que simbólico va a ser trascendental en la zona apareciendo también en San Pedro de Rubiães (Ponte de Lima, Portugal), y convirtiéndose en un elemento distintivo en toda el área de la diócesis de Braga a principios del siglo XIII. En la parte gallega, este mismo motivo aparece en la segunda arquivolta interior de la iglesia de Santa María de Tomiño (Tomiño, Pontevedra). El mismo valor de protección del espacio sagrado guardan las figuras entre leoninas y fantásticas de los tímpanos de las iglesias de Santa María da Porta (Melgaço, Portugal), San Miguel de Pexegueiro (Tui, Pontevedra) y Santa María de Orada (Melgaço, Portugal) de similar factura e inspiración. Otro motivo castreño de especial influencia en el área tudense es la hexifolia, motivo decorativo que encontraremos en las comarcas del Valle del Fragoso, Valle Miñor y Bajo Miño, vinculado a arquivoltas y metopas que Hipólito Sá Bravo identifica no sólo como un elemento distintivo, sino incluso como una marca de taller¹⁵; también de origen castreño, y con posible valor apotropaico, aparece en labras, dinteles y puertas y en estelas funerarias incluso en época romana como en el caso de la estela del Museo de Castrelos (Vigo, Pontevedra) o en los elementos decorativos del Castro de Castro Laboreiro (Melgaço, Portugal).

La corriente galaico-miñota: un elemento de cohesión

En mi opinión podemos hablar de una corriente estilística galaico-miñota, única y singular que actúa como elemento de cohesión. En esta corriente las influencias se irradian de Tui a Portugal y viceversa, dando lugar a un estilo propio y característico que convierte a las iglesias de la antigua diócesis de Tui en un grupo individualizado dentro del románico gallego. En las iglesias portuguesas de San Salvador de Ganfei (Valença, Portugal), San Fins de Friestas (Valença, Portugal), San João de Longos Vales (Monção, Portugal) encontramos claras referencias a la escultura arquitectónica de la Catedral de Tui y a otras tipologías muy difundidas en la diócesis desde mediados del siglo XII. Se trata de ejemplos que presentan capiteles de exuberante escultura vegetal así como capiteles historiados y canecillos diversos de gran desarrollo volumétrico. En Sao Salvador de Ganfei, encontramos un capitel en la nave que tanto en estilo como en temática es muy similar los capiteles del arco triunfal de las igle-

15. H.SÁ BRAVO, op. cit, p.191.

sias de Santa Eulalia de Donas (Gondomar, Pontevedra) y Santa María de Tomiño (Tomiño, Pontevedra), que se trataran posteriormente en otro apartado. En esta misma iglesia, aparece otro capitel que copia un modelo tudense y que aparece reflejado en varias iglesias de la diócesis: las aves bebiendo de un cáliz y la escultura animalística guarda concomitancias con las iglesias de Santa María y San Salvador de Tebra (Tomiño, Pontevedra). En Frietas y Longos Vales los modelos son claramente tudenses. Con los canecillos sucede algo similar ya que la temática y la volumetría también se inspiran en ejemplos gallegos de San Pedro de Angoares (Ponteareas, Pontevedra), Santa María de Tomiño (Tomiño, Pontevedra) y Santa María y San Salvador de Tebra (Tomiño, Pontevedra).

Las iglesias portuguesas del margen oriental, si bien no presentan modelos escultóricos irradiados directamente por la catedral de Tui, sí se ven influidas por iglesias de su entorno diocesano. Las iglesias de la zona de Melgaço (Paderne, Orada, Chaviães y Fiães) y otras de zonas limítrofes (Ponte da Barca, Ponte Lima y Arcos de Valdevez), más tardías que las anteriores se ven influenciadas por las iglesias de las comarcas de O Condado y Paradanta (Pontevedra), también pertenecientes a la diócesis tudense y más ligadas a un tipo decorativo de influencia cisterciense por su cercanía del Monasterio de Melón (Ourense). Un ejemplo claro de estas semejanzas está en los restos del antiguo monasterio de Albeos (Crecente, Pontevedra) entre los cuales se conserva un tímpano que guarda gran semejanza con los tímpanos de dos iglesias portuguesas del margen oriental: Salvador de Bravães (Ponte da Barca, Portugal) y San Pedro de Rubiães (Ponte de Lima, Portugal).

Los monasterios de la diócesis de Tui y la iconografía mariana

Otro aspecto destacable respecto a la identidad y singularidad del románico de la diócesis de Tui, está en los monasterios. Como bien se mencionó con anterioridad, una gran parte de los testimonios arquitectónicos conservados son antiguas fundaciones monacales. En cinco de ellas aparece iconografía mariana.

Si bien en los casos de Santa Eulalia de Donas (Gondomar, Pontevedra) y Santa María de Tomiño (Tomiño, Pontevedra) estamos ante dos monasterios benedictinos fundados a mediados del siglo XII, que presentan dos capiteles prácticamente idénticos en la zona del presbiterio, realizados por el mismo taller, a pesar de las distinciones que se pueden hacer ante su calidad técnica¹⁶ y por el estado de deterioro del ejemplo gondomareño. El de Donas presenta las escenas de la Anunciación y Visitación sintetizadas en un solo capitel, y tiene enfrente otra con la representación del nacimiento de Cristo; sin embargo el de Tomiño sólo representaría la Visitación. En la iglesia de Ganfei (Valença, Portugal), tenemos misma temática mariana y similar estilo al de los capiteles gallegos al igual que sucede con las figuras de las estatuas columnas de las portadas de

16. M.J. PORTELA SILVA, Doce iglesias románicas del Bajo Miño, Memoria de Licenciatura, Inédita, Universidad de Santiago de Compostela, Santiago de Compostela, 1979, p.59.

Bravães y Rubiães con sendas representaciones de la Anunciación a pesar de que en Bravães la figura masculina identificada como el ángel Gabriel ha sido interpretada como San Juan¹⁷.

Sin duda, esta iconografía está muy ligada a la propia identidad de la diócesis tudense donde existe un gran culto mariano, dado que la propia catedral está dedicada a la Virgen María y presenta capiteles con episodios marianos, advocación de las más repetidas en la diócesis, y que goza con lugares de peregrinación mariana tan importantes como Orada (Melgaço, Portugal) o A Franqueira (A Cañiza, Pontevedra).

Conclusiones

La principal novedad que aporta esta investigación es abordar el románico en la diócesis de Tui teniendo en cuenta su territorio original y entendiéndolo como un todo. La propia evolución histórica del territorio y de sus habitantes marca una serie de aspectos que tienen transcendencia en el ámbito artístico dotando al románico de esta zona de una identidad propia y una gran riqueza reflejo de una zona de frontera permeable donde las gentes, las tradiciones y la religiosidad común superan la separación política.

Bibliografía

- ALMEIDA FERNANDES, A.: Paróquias suevas e diócesis visigóticas, Arouca, 1997.
- ÁVILA Y LA CUEVA, F.: Historia Civil y Eclesiástica de la Catedral de Tui y su obispado 4 Vols., Vol. III, Facsímil, Santiago de Compostela, 1996.
- BANGO TORVISO, I.G.: Arquitectura Románica en la Provincia de Pontevedra, A Coruña, 1979.
- CENDÓN FERNÁNDEZ, M.: "El arte medieval en Tui: la catedral como foco receptor y difusor del románico y del gótico", Tui: Pasado, presente y futuro, Pontevedra, 2006, 121-156.
- COSTA, A.J.: O bispo D. Pedro e a organización da diocese de Braga, Porto, 1990.
- FERREIRA ALMEIDA, C.A.: Arquitectura Románica de Entre-Douro-e-Miño, Tesis Doctoral, Universidade de Porto, Porto, 1978.
- FERREIRA DE ALMEIDA, C.A.: A Anunciaçã na arte medieval em Portugal. Estudo iconográfico, Porto, 1983.
- FONTOIRA SURÍS, R.: Inventario de la riqueza monumental de la provincia de Pontevedra y el Camino de Santiago, Pontevedra, 2001.
- FERREIRA PRIEGUE, M.E.: Galicia en el comercio marítimo medieval, A Coruña, 1988.
- GALINDO ROMEO, Tui en la baja Edad Media. Siglos XII-XV, Madrid, 1923.
- IGLESIAS ALMEIDA, E.: Los antiguos "portos" de Tui y las barcas de pasaje a Portugal, Tui, 1984.
- LÓPEZ ALSINA, F.: "La cristalización de Tui como espacio de poder señorial entre 1095 y 1157", Tui: Pasado, presente y futuro, 2006, 57-95

17. M.J. PÉREZ HOMEM DE ALMEIDA, San Salvador de Bravães: una encrucijada en el románico portugués, Porto, 1984, p. 334.

- MATTOSO, J. Identificação dun país. Ensaio sobre as orixens de Portugal (1096-1325), Tomo II, Lisboa, 1986.
- NOBRE DE GUSMÃO, Românico português do noroeste: algúns motivos geométricos na escultura decorativa, Lisboa, 1992.
- PORTELA SILVA, E.: La región del obispado de Tui en los siglos XII al XV, Santiago de Compostela, 1976.
- PORTELA SILVA, M.J.: Doce iglesias románicas del Bajo Miño, Memoria de Licenciatura, Inédita, Universidad de Santiago de Compostela, Santiago de Compostela, 1979.
- RODRIGUES, J.M., Ornamentação e representação na escultura do românico em Portugal, 2 vols, Tese de Dissertação de Mestrado em História da Arte, FCSH-UNL, Lisboa, 1987.
- ROMERO PORTILLA, "La singular relación Portugal-Galicia y su reflejo en la documentación medieval", Revista de Ciências Históricas, XV, Porto, 2000, pp. 53-69
- SÁ BRAVO, H.: El monacato en Galicia , Vol. II, A Coruña, 1972.
- TRENS, M.: *María. Iconografía de la Virgen en el arte español*, Madrid, 1946.
- VALLE PÉREZ, J.C. y RODRIGUES, J.: El arte románico en Galicia y Portugal, A Coruña/ Lisboa, 2001.
- VÁZQUEZ CORBAL, M.: Arquitectura Bajomedieval en el Valle Miñor, Memoria de Licenciatura, Inédita, Universidad de Santiago de Compostela, Santiago de Compostela, 2006.



Fig.1:Timpano,fachada principal de la iglesia de San Fins de Friestas (Melgaço,Portugal), siglos XII-XIII



Fig.2:Hexifolias en la portada lateral, iglesia de Santa María de Castrelos (Vigo,Pontevedra), siglos XII-XIII



Fig.3:Capitel con aves bebiendo del mismo cáliz, iglesia de San Salvador de Ganfei (Valença,Portugal),siglo XII



Fig.4:Timpano del antiguo monasterio de Albeos (Crecente,Pontevedra),siglo XII



Fig.5:Capitel del presbiterio,Santa Eulalia de Donas (Gondomar,Pontevedra),siglo XII



Fig.6:Virgen María, estatua columna de la fachada occidental de San Salvador de Bravães (Ponte da Barca, Portugal),siglos XII-XIII

Marcas del destino. La imagen de España en la publicidad turística

CARMELO VEGA DE LA ROSA
Universidad de La Laguna

Resumen: Las nuevas campañas de promoción turística plantean cambios importantes de la imagen tradicional de España, desplazando las representaciones del lugar y dando protagonismo a la experiencia vital del turista. La campaña Spain marks/ España marca (2002-2004), fue el inicio de esta transformación.

Palabras clave: Turismo, España, Publicidad, Fotografía, Experiencia.

Abstract: *The new campaigns of tourism promotion are making significant changes in the traditional image of Spain: the tourist's experience is more important than the representation of places. The campaign Spain marks (2002-2004), was the beginning of this transformation.*

Key words: *Tourism, Spain, Advertising, Photography, Experience.*

En el año 2002, la Secretaría de Estado de Comercio y Turismo y el Instituto de Turismo de España, a través de Turespaña, presentaron una nueva colección de visuales destinados a nuestra promoción turística internacional en 17 países de Europa, América y Asia. La campaña, ideada por la agencia Publicis España bajo el lema genérico de *Spain marks (España marca)* reforzaba -en una acertada coincidencia de los términos- la idea de España como marca turística pero abrió, no sin cierta polémica por el contenido de algunas de sus imágenes, nuevas estrategias de representación de nuestra iconografía turística que, con diversas variantes, se han prolongado hasta la actualidad.

Debemos ver esta campaña como un capítulo más de una sólida política de promoción nacional exterior que se había iniciado en los años 20 con las primeras propuestas de carteles del Patronato Nacional de Turismo en su empeño por difundir en el extranjero una imagen de España como destino turístico, asociando la simplicidad del eslogan *Visite España* a determinados lugares, provincias, ciudades o motivos presentados con extensos lemas descriptivos del tipo: “Cádiz, puerta de Europa sobre el Atlántico”, “Sevilla, ciudad graciosa y sonriente”, “Tarragona, monumentos de la antigua Roma” o “Santiago de Compostela, el camino de los peregrinos”. En otras ocasiones, el término España, escrito en varios idiomas, se singularizaba vinculándolo a unos artificiosos y complicados enunciados en torno a las capacidades turísticas españolas, tales como “Emociones de arte e historia, grata y fácil vida moderna”, “Sol, mar, nieves eternas, maravillas artísticas... todos los atractivos del turismo en un sólo país”, “Lo romántico del este con

las comodidades del oeste” o bien, otras más sencillas como “Típica y pintoresca, exuberante y deliciosa”, “España es bella... todo el año”, o el “España es diferente” que tanto éxito tendría unas décadas más tarde.

A partir de entonces, y con una tendencia manifiesta a reducir el mensaje literario del cartel (hasta llegar a un escueto “España”) y dar más protagonismo a la imagen fotográfica, tanto la Dirección General de Turismo, desde 1940, como el Ministerio de Información y Turismo, desde 1951, siguieron este esquema básico de promoción de una imagen única nacional asociada a determinados lugares, monumentos, obras o productos más significativos de las diferentes regiones españolas. Así, la unidad turística de España se organizaba a partir de la fragmentación y diversidad de sus potenciales turísticos.

Sin embargo, habría que esperar hasta los años 80, en un momento en el que las reivindicaciones turísticas y económicas de las recién creadas autonomías, hicieron peligrar la continuidad de la financiación estatal de la marca *España*, para que se consolidara una estructura oficial destinada exclusivamente a la coordinación de su propaganda en el extranjero, objetivo que se logró con la creación, primero, del Instituto Nacional de Promoción del Turismo (1984), y, después, de la todavía vigente Turespaña (1990). Como señala Ana Moreno Garrido, “lo imprescindible de mantener una imagen nacional en el exterior, además de por cuestiones políticas, obedecía a un planteamiento muy razonable. Para esos años, *España* era el principal valor turístico del país, lo que se había vendido (...), lo que consumían e identificaban millones de turistas que, difícilmente encajarían diecisiete nuevos destinos, muchos de ellos, prácticamente desconocidos en el exterior”¹.

Si hago este escueto recorrido por algunos hitos de las políticas de promoción exterior de nuestro país es para que se entienda la complejidad de los procesos de definición histórica de una imagen de España como auténtica ficción turística, es decir, como invención publicitaria de un producto comercial. De hecho, se podría trazar una historia paralela del turismo en España atendiendo sólo a los contenidos y a las estrategias de propaganda a través de los carteles turísticos. Cada momento histórico demanda argumentos y tácticas promocionales diferentes; la publicidad turística es sólo la respuesta concreta a las necesidades políticas, económicas, sociales y culturales cambiantes que cada época ha tenido para definir, difundir y vender una idea de España como destino del turismo internacional.

Revisando esas imágenes que han marcado el producto *España*, es posible determinar no sólo las líneas principales de promoción que a lo largo de la historia han sustentado las diversas campañas turísticas sino también averiguar los códigos sociopolíticos específicos que generaron cada una de ellas: así, los carteles de la época de la Dictadura de Primo de Rivera y de la República nos hablan del difícil equilibrio entre la afirmación de la tradición y la voluntad de mostrar una imagen de modernidad y cosmopolitismo, del mismo modo que los primeros años del franquismo retoman y acentúan la exaltación patriótica de las “bellezas de España” como factor de distinción y diferencia, para poco a poco ir mostrando, -tras de la creación del Ministerio de

1. MORENO GARRIDO, Ana, *Historia del turismo en España en el siglo XX*, Madrid, Editorial Síntesis, 2007, pág. 332.

Información y Turismo, en 1951, y la puesta en valor del turismo como la “nueva fuente” para el desarrollo nacional-, una cara más amable de nuestro país como expresión de la supuesta apertura del régimen al mundo, con eslóganes y campañas como *¿Ha visto Ud. España?*² (1962), *El turismo, pasaporte para la paz* (1966-68), o *España, pase Ud. sin llamar* (1969-71). A partir de ese año, las apuestas publicitarias han ido más bien en la línea de mostrar y reforzar una visión de España como destino moderno, que une al catálogo turístico básico y convencional nuevas sensibilidades, nuevos servicios y un nuevo repertorio de posibilidades y de productos turísticos, un cambio desde la continuidad del discurso que quedó perfectamente reflejado, por ejemplo, en la sutil transformación de la serie *España. Todo bajo el sol* (desde 1984) en *España. Todo nuevo bajo el sol* (1990).³

Antes de analizar con detenimiento las últimas propuestas publicitarias, convendría profundizar un poco en los ejes que han sustentado la imagen de España como utopía turística. Desde una perspectiva teórica podríamos decir que eso que llamamos imagen de España no es otra cosa que el conjunto de marcadores que representan y proyectan en el imaginario colectivo universal una idea turística de España.

El término marcador fue planteado y desarrollado por Dean MacCannell en 1976, en su libro *El turista, una nueva teoría de la clase ociosa*, para explicar el funcionamiento de la “estructura de la atracción” turística, es decir, de la “relación empírica” que se establece “entre un turista, una vista y un marcador”. El marcador aportaría “una información sobre la vista”, aunque no habría que confundirlo con el *souvenir*. El origen de la atracción se explicaría como un “milagro de consenso que trasciende las fronteras nacionales”, siendo la consecuencia de “un conjunto elaborado de mecanismos institucionales [y] un proceso dual de *sacralización de la vista* que se corresponde con una *actitud ritual* por parte del turista”. Además, en una lectura desde la semiótica de Charles Sanders Peirce, MacCannell identificaba la atracción como un signo, estableciendo correspondencias entre los distintos conceptos: marcador/ representa; vista/ algo; turista/ para alguien.

Un marcador sería, entonces, una representación previa del lugar (algo), una información que, a través de la palabra o de la imagen, se adelanta a la visualización de las cosas (para alguien), y que implica un acto posterior de reconocimiento. “El primer contacto que tiene un turista con una vista no es ésta en sí misma sino una representación”. Ampliando el “uso cotidiano” del concepto marcador en la práctica turística (“poco más que el nombre de la vista, o su imagen, o un

2. El primer cartel de esta serie se publicó en 1966 con motivo de la celebración al año siguiente, del Año Internacional del Turismo. Entre 1967 y 1968, aparecieron nuevos carteles con este eslogan y con diversos motivos paisajísticos y monumentales de España.

3. Para un estudio de los carteles editados por los organismos turísticos de carácter estatal, pueden consultarse las siguientes obras: *Catálogo de Carteles Oficiales de Turismo del Centro de Documentación Turística de España*, Tomos I (1957 a 1979) y II (1980 a 2000), Madrid, Centro de Publicaciones y Documentación del Ministerio de Economía y Hacienda, 2000; y *Catálogo de Carteles Oficiales de Turismo, 1929-1959*, Madrid, Instituto de Estudios Turísticos, 2005.

plano o mapa de ella”), MacCannell lo definió como “cualquier información sobre una vista, incluyendo la que se encuentra en libros de viaje, guías de museos, historias contadas por personas que la han visitado, textos de historia del arte y conferencias, disertaciones, y demás”⁴.

Estas ideas son sumamente interesantes porque nos hablan de los mecanismos, muchas veces inapreciables, de configuración de la imagen de un lugar. Esos marcadores, a través de la imagen que proyectan, nos dicen cómo son los lugares en tanto producto o destino turístico, en otras palabras, cómo es aquello que se va a ver y a disfrutar turísticamente. De algún modo, podría decirse que los lugares están marcados, que presentan una jerarquía de marcas o hitos establecidos y convenidos a lo largo del tiempo y que, por lo tanto, nos enfrentamos a una historia sin fin de imágenes acumuladas, reforzadas y/o reinventadas de espacios u objetos elegidos y señalados: la atracción, recuerda MacCannell, es el resultado del “acto de señalar”.

Como representación turística, los marcadores de un lugar contribuyen también a reforzar los dispositivos comerciales o culturales de las imágenes mediante la explotación de estereotipos y de tópicos que las convierten en un preámbulo de lo que esperamos ver, de lo esperado. Sin embargo, tendemos a pensar al contemplar esas imágenes en términos de identidad del lugar cuando, más bien, se refieren a una realidad distinta, la identidad turística. Y esa identidad está construida a partir de espejismos fácilmente reconocibles, y muchas veces superficiales, que proceden de la reducción a una imagen de la vida y de la emoción inasible ante las cosas. De ahí, la resistencia del que habita el espacio turístico a reconocerse en las escenas y escenarios -en el tipismo local-, que propone la publicidad del turismo pues ésta se nutre siempre de los tópicos, de los aspectos generales, de lo más fácilmente reconocible, de lo que se espera de un lugar.

Siguiendo un modelo estandarizado de propaganda turística a nivel mundial, las campañas de promoción de la marca España, concebidas y divulgadas desde los distintos organismos públicos competentes, se han centrado casi exclusivamente en el último siglo, en la búsqueda y explotación de marcadores referidos sobre todo al paisaje de los destinos, primando lo descriptivo frente a otros conceptos más abstractos y entendiendo la representación del lugar como el objetivo preferente de la función publicitaria: el lugar y todos sus derivados -todos sus recursos- eran el mejor activo de nuestra industria del turismo. “Poseemos, por la gracia de Dios”, escribió en 1963, Manuel Fraga Iribarne, por entonces Ministro de Información y Turismo, “un territorio continental e insular atractivo en su variedad, de gran contraste con el resto de los países y dotado en la mayor parte del año de un clima benigno y de una luminosidad envidiada. Un extenso repertorio de alicientes paisajísticos naturales, una dilatada línea litoral con playas abundantes y, en general, una geografía de intenso carácter, sirven de base a un panorama humano, a un ambiente urbano y monumental, que cautivan poderosamente el interés de los que nos visitan. Nuestra propia cultura multiforme ha configurado una serie de encrucijadas, de hogares y crisoles his-

4. MACCANNELL, Dean, *El turista, una nueva teoría de la clase ociosa*, Barcelona, Editorial Melusina, 2003, pp. 56-60.

tóricos que sin temor al tiempo continúan ilustrando elocuentemente a los espíritus cultivados. Disfrutamos de una Paz interior que, frente a un mundo en general convulsión, hace que resalte enormemente su valor como singular atractivo (...). Tenemos, por la gracia de Dios, un pueblo que desde el más alto al más bajo, desde la más elevada condición a la más humilde y en todos los lugares de la geografía patria, se diría que posee, como sentido innato de su propia personalidad, el secreto de esa hospitalidad hidalga, generosa, genuinamente española que, por no ser frecuente en otras latitudes, cautiva especialmente a quienes nos visitan”⁵.

En cierta forma, las capacidades turísticas nos venían ya dadas, eran “innatas”, estaban ahí como materia prima de lo “genuinamente español” y sólo había que canalizarlas de forma oportuna e inteligente. Esa fue la ecuación simple y esencial que sustentó la imagen turística de España durante mucho tiempo: la “gracia de Dios” quedaba unida al esfuerzo del hombre en la lucha por modernizar las infraestructuras, mejorar los servicios y adaptarse a las condiciones cambiantes del fenómeno turístico.

Sin embargo, en el contexto del turismo contemporáneo, la disolución del lugar, con la deconstrucción de los espacios, de la historia y de la cultura, plantea nuevos enfoques de debate. El lugar, como territorio simbólico de identidad, ha sido desplazado en su función de referente de la praxis turística: lo importante ahora son las emociones vitales que nacen del turista y no tanto el paisaje en el que despliega su actividad. Los destinos han dejado de ser espacios reales para convertirse en paradigmas idealizados de la simulación, de la apariencia. En este mundo turístico uniforme, en este parque temático universal hecho de réplicas y de artificios, poco importa ya que España sea “diferente”: lo esencial es cómo el turista da sentido una experiencia turística de España.

Un estudio de las últimas campañas de promoción exterior del turismo en nuestro país nos revela de una manera muy nítida, las transformaciones radicales en el complejo proceso de definición y de renovación de la imagen turística de nuestro país. Así, los objetivos institucionales perseguidos a través de Turespaña desde hace varias décadas, han supuesto la irrupción de nuevas preocupaciones y sensibilidades que intentan ofrecer una visión distinta de España, introduciendo no sólo nuevas estrategias publicitarias sino nuevos conceptos que replantean nuestros factores diferenciadores turísticos frente a otros mercados.

En mi opinión, esa renovación se consumó con la campaña, ya citada, *Spain marks* (2002-2004), aunque no hay que olvidar que algunas campañas previas habían ido modificando criterios y adaptando fórmulas muy imaginativas que, de algún modo, abrirían vías inéditas para la promoción turística de España.

5. FRAGA IRIBARNE, Manuel, “El turismo en España. Balance y perspectiva”, Madrid, 1963, pp. 20-21. Todos estos valores fueron descritos por Fraga Iribarne dentro de la categoría de “lo que teníamos”, como paso previo para determinar “lo que nos faltaba” en el proceso de consolidación de una auténtica industria turística en España.

Sin embargo, esas campañas inmediatamente anteriores -entre las que incluimos *Spain. Everything under the sun*⁶ (1983-91), *Passion for life*⁷ (1992-95), *Spain by*⁸ (1996-97) y *Bravo Spain*⁹ (1998-2001)-, estaban aún impregnadas de lo que podríamos denominar la apelación al lugar, es decir, la referencia gráfica literal y directa a unos puntos de interés seleccionados que, aunque se basaban todavía en la fórmula convencional de naturaleza/ historia/ cultura/ ocio, conformaban un catálogo cada vez más amplio y variado de opciones.

Concebida desde un primer momento como parte de una estrategia planificada para la renovación total de la imagen de España, *Spain marks* (2002-04) se convirtió en una campaña

6. A pesar de que el eslogan parecía poner el acento en la oferta de sol y playa que el turista podía encontrar en España, la campaña *Spain. Everything under the sun* pretendió más bien ampliar el margen de posibilidades turísticas insistiendo en una imagen diversificada del destino, cubriendo un espectro temporal que iba desde la prehistoria a la actualidad y que aludía a ámbitos como el patrimonio natural, el arte, la cultura, la gastronomía, las fiestas populares, las playas, las montañas, las infraestructuras turísticas (hoteles, deportes náuticos, deportes de nieve, golf), las diversiones turísticas o las compras. Una de las características publicitarias de la campaña fue la inclusión de frases muy ingeniosas que aludían, en algunos casos de modo alegórico, a los paisajes o motivos representados. Pero, tal vez, el eslogan más significativo de esta campaña lo encontramos en uno de los carteles de la serie editada en 1984-85: "This unchanging place will not leave you unchanged". Aunque esa frase debe ser leída en el contexto de una campaña que afirmaba aún que el placer turístico consistía en disfrutar del lugar (de un lugar turístico multiforme ubicado "under the sun"), de algún modo, ese lema -que aludía a la metamorfosis del sujeto-turista *marcado* por el lugar- se adelantaba ya a los argumentos experienciales que encontraremos en las propuestas publicitarias más recientes del turismo español.

7. *Passion for life* (1992-1995) rompió algunos de los moldes establecidos hasta entonces para la promoción turística de España, apostando no ya por la tradicional publicación de carteles sino más bien por nuevas vías de difusión del mensaje publicitario a través de anuncios en prensa o de spots en televisión. Aunque seguían dominando la tendencia a la diversificación de los motivos y las referencias fotográficas como elementos de descripción y reconocimiento del lugar, la campaña daba protagonismo al componente literario, incorporando además, mediante una llamativa tipografía de mayor tamaño y en color, un nuevo repertorio de términos de identificación del destino turístico, para dar forma a un auténtico diccionario de términos sobre una España moderna que entendía la vida como un acto de "pasión".

8. En *Spain by* (1996-97) se cedía el protagonismo absoluto a la mirada del extranjero, buscando en la interpretación de los fotografías una síntesis del cómo nos han visto y cómo nos ven desde fuera. Así junto a la imagen elegida, figuraba el lema "Spain by" más el nombre del fotógrafo, seguido del texto: "Passion for life. A personal view by...". Además de la reproducción de un cuadro de Goya y de una fotografía de Javier Vallhonrat, se incluyeron imágenes de los fotógrafos David Bailey, Elliot Erwitt, Nadav Kander, Michael Kenna, Annie Leibovitz, Jean Baptiste Mondino, Herb Ritts, Sebastiao Delgado, Jean-Loup Sieff y Ellen von Unwerth. Aunque en conjunto, las fotografías no aportaban una ruptura significativa respecto a otras imágenes anteriores, lo interesante de esta campaña fue el desplazamiento hacia la experiencia de la mirada del que viene de fuera, una experiencia que se convertiría en el eje principal de las campañas turísticas más recientes, como *Smile, you are in Spain* (2005-2010) o *I need Spain* (2010).

9. La campaña *Spain by* no tuvo demasiado éxito y sólo se mantuvo dos años, al ser reemplazada por *Bravo Spain* (1998-2001). Esta nueva campaña retomaba y actualizaba algunos criterios institucionales que se venían aplicando desde mediados de los 80, a partir de *Everything under the sun*, y que intentaban atraer y consolidar un turismo más selectivo, más activo, más dinámico y más abierto hacia nuevas experiencias. Sin embargo, desde una perspectiva publicitaria carecía del impacto necesario y se centraba formalmente en un juego óptico de enfoque y desenfoque de la imagen que resultaba demasiado monótono como recurso visual. Desde un punto de vista iconográfico era también bastante conservadora y continuista, centrándose sobre todo en la representación de la oferta cultural (museos, monumentos) y paisajística del país, sin olvidar la referencia obligada al turismo de playa, deportivo, etc. La imagen del lugar (con su correspondiente ubicación en un mapa, casi siempre en el margen inferior derecho) volvía ser el mejor activo de nuestra propaganda turística.

innovadora que pretendía dar forma a un conjunto de objetivos estratégicos establecidos por Turespaña, entre los que figuraban “la consolidación del liderazgo a través de la calidad como elemento diferencial de la oferta turística española”; la “riqueza cultural” entendiendo “cultura en [un] sentido amplio”; la “flexibilidad” de adaptación “a las circunstancias cambiantes de la situación internacional y a las distintas tipologías del mercado”; la “capacidad para su utilización en campañas corporativas con Comunidades Autónomas, marcas interregionales y empresas”; y la diversificación de los productos. Además, entre los objetivos que debía cumplir la campaña figuraba por primera vez, la apuesta decidida por un dispositivo publicitario que mostrara el “componente emocional” del estilo de vida español (“hospitalidad, carácter, calor humano, ritmo de vida, sensación de libertad, fiesta, alegría, relax, familia”).

Conviene aclarar que no se trataba de actualizar el discurso de la diferencia mostrando la imagen de los españoles como simples especímenes culturales y de su tipo de vida como un espectáculo turístico sino de hacer recaer sobre el visitante -sobre sus propias vivencias- todo el peso de una experiencia turística transformadora. Lo importante era que esa felicidad que nacía de un determinado estilo de vida, era una felicidad compartida y que el ideal del turista no debía ser otro que impregnarse del espíritu vital de España. Estamos, en definitiva, ante la explotación turística de uno de los viejos sueños del viajero decimonónico: pasar desapercibido, ser uno más, olvidarlo todo y convertirse en un aborigen, en un “salvaje”. A partir de ahora, la representación de los *tipos* españoles en todas sus variantes va a desaparecer de la publicidad para que sea el extranjero el que habite ese escenario de la felicidad turística que llamamos España¹⁰.

La imagen del turista había tenido siempre una presencia más o menos constante en las sucesivas campañas publicitarias de nuestro país, la mayor parte de las veces como contemplador de paisajes o de monumentos, pero también como sujeto que disfrutaba y gozaba de los placeres turísticos. Sin embargo, la diferencia fundamental a partir de ahora sería el modo en que se iba a plasmar esa presencia. O mejor dicho, la manera en la que el viaje a España se convertiría en presencia emocional para el turista, en un ejercicio de conversión, tal y como afirmaba Javier Piñales Leal, Director General de Turespaña en la presentación de la campaña promocional de *Spain marks*: “España no es sólo un lugar (...); es un viaje de los sentidos y del alma. Es una forma de entender la vida. Sólo en España la vida se concibe de una forma mucho más rica, apasionada, más completa: se vive plenamente. Por eso, todo aquel que haya pasado por España nunca volverá a ser el mismo. Llevará una señal, una marca: la huella de su paso por España. El viajero y su marca. El principal protagonista de la campaña será el público al que va dirigida, el turista extranjero y se mostrará transformado por la huella que ha dejado en él su paso por España”¹¹.

10. La figura del español volverá a aparecer en una de las líneas de comunicación de la campaña *I need Spain*, no para recrear una imagen folklórica del español anónimo sino para mostrar el rostro reconocible de los españoles que triunfan en el mundo (deportistas, grandes cocineros, etc.), y que son presentados como “embajadores de la marca”.

11. PIÑALES LEAL, Javier, “Spain Marks. Presentación de la campaña promocional”, en *Observations on International Tourism Communications. Report from the First World Conference on Tourism Communications*, Madrid, Organización Mundial del Turismo, 2004, pág. 94.

Una de las aportaciones más significativas de *Spain marks* fue precisamente subrayar ese valor experiencial de la práctica turística, relegando a un segundo plano el papel tradicional asignado a la representación del lugar. Y cuando decimos relegar a un segundo plano, lo decimos de manera literal ya que la fotografía de los paisajes turísticos se reubicaba ahora en un pequeño recuadro en el margen inferior derecho, el mismo que en las campañas anteriores ocupaba el mapa de señalización del lugar fotografiado¹². Esa pequeña fotografía en color, que podía intercambiarse a conveniencia de las múltiples variantes de la campaña, destacaba sobre la elegancia austera de las imágenes presentadas en un riguroso blanco y negro (cuyo uso había desaparecido de la publicidad turística en España desde los años 40), sobre el que se colocaba el lema en color rojo de *Spain marks* (o sus presentaciones *autonómicas* como, por ejemplo, “Ibiza marks” o “Galicia marks”), además de un breve texto descriptivo de cada uno de los productos ofertados¹³.

La misma ruptura se produjo también en el apartado iconográfico: desplazado el lugar, minimizado o relativizado el destino (“España no es sólo un país, es un estilo de vida”), la campaña se centró en el rostro o en el cuerpo de los visitantes. Rostros y cuerpos eran el nuevo territorio donde quedaba marcada la experiencia turística vivida, la pantalla donde se proyectaban las ilusiones y los deseos transformados en huellas, en señales de una seducción, en rastros de la memoria de una estancia imborrable.

Y aunque los temas y los motivos seleccionados seguían siendo casi los mismos que en otras campañas anteriores, la manera de presentarlos iba a ser totalmente nueva incorporando además un toque general de humor, tal y como podemos ver a continuación:

TEMA	MOTIVO	IMAGEN
Arte	Prehistoria: Altamira	Mujer joven con un tatuaje en el hombro
Arte	Dalí	Joven rubio con bigote daliniano
Arte	Meninas	Mujer de edad madura con peinado de Menina
Arte	Gaudí	Retrato de una joven con una iguana
Arte	Picasso	Retrato de una joven con el rostro deformado a la manera cubista
Gastronomía	Comida: pescado	Músculos en forma de pescado en la espalda desnuda de un joven
Gastronomía	Tapas	Retrato de una joven con palillo entre los dientes
Gastronomía	Tapas Comida: marisco	Primer plano de una boca sonriente de una mujer con un diente roto
Turismo interregional	Ciudades Patrimonio de la Humanidad	Niño haciendo un acueducto con piezas de Lego
Turismo interregional	Vía de la Plata	Marcas de los cordones de una sandalia en la pierna de una mujer

12. No obstante, el mapa seguía apareciendo en menor tamaño y centrado, junto al logo de Joan Miró.

13. La campaña fue diseñada, como ya hemos apuntado, por Publicis España y estuvo compuesta inicialmente por 25 visuales, aunque se realizaron nuevas versiones, además de las ya citadas colaboraciones con las administraciones turísticas autonómicas.

TEMA	MOTIVO	IMAGEN
Turismo interregional	Camino de Santiago	Primer plano de un pie vendado
Turismo interregional	España Verde	Un joven fumando una pipa de la que sale un árbol minúsculo, a modo de humo
Turismo interregional	España Verde	Una joven desnuda con cuerpo de sirena
Turismo interregional	Pirineos	Joven con un peinado en forma de cresta
Turismo lingüístico	Conocimiento del español	Primer plano de un <i>piercing</i> con la letra ñ en el labio de una joven
Turismo de negocios	Congresos	Retrato de un joven japonés vestido de flamenco
Turismo de sol/ playa	Bronceado	Marcas de sandalias en los pies de un adulto y un niño
Turismo de sol/ playa	Bronceado	Marcas de gafas en la cara de un niño [Idem Deportes, ocio]
Turismo de sol/ playa	Bronceado	Una joven con la espalda desnuda y la marca de un tanga ¹⁴
Fiesta	Semana Santa	Primer plano del rostro de una joven atravesado por una lágrima
Fiesta	Sanfermines	Pantalón vaquero desgarrado mostrando una nalga
Fiesta	Feria de abril Sevilla	Retrato de una joven peinada con un caracolillo en la frente
Fiesta	Tablao andaluz	Retrato de un japonés vestido de flamenco [idem Turismo de Congresos]
Deporte Ocio	Golf	Primer plano del ombligo de una joven con una bandera de hoyo tatuada
Deporte Ocio	Esquí	Bronceado con marcas de gafas en la cara de un niño [idem Turismo de sol/ playa]
Deporte Ocio	Buceo	Primer plano de las manos de un joven con membranas entre sus dedos
Deporte Ocio	Puerto deportivo	Primer plano del nudo de una cuerda a modo de cinturón
Infraestructuras	Paradores	Retrato de una joven con una malla metálica medieval sobre su cabeza
Medios de transporte	Compañía Iberia	Un niño con los brazos abiertos en el aire apoyado sobre los pies de una mujer

Desde el año 2005, las campañas turísticas, emprendidas a partir de los planes de objetivos para la promoción exterior del turismo, han continuado el mismo esquema avanzado en *Spain marks*, intentando dar respuesta a los “cambios profundos” y a la “alteración de usos y costumbres” que se detectaban en el “comportamiento turístico” contemporáneo. Ese esquema, que persiste en *Smile, you are in Spain* (2005-2010) y en la actual *I need Spain* (2010), se basa en la continuidad de ciertos aspectos formales y conceptuales, en la aplicación de nuevos soportes tecnológicos junto a la tradicional difusión en los medios de comunicación escritos (spots de televisión, páginas web, publicidad on-line), y en la consolidación de estrategias políticas de carácter institucional

14. Esta imagen fue retirada de la campaña por la presión de diferentes colectivos sociales y políticos, al considerar que atentaba contra la dignidad de la mujer.

empeñadas en la diversificación de los productos turísticos, en la personalización de la oferta y ampliación de segmentos de mercados, o en la potenciación de marcos conjuntos de actuación.

En estas campañas últimas, los cambios de la imagen turística de España parten de una “arquitectura de marca” que refuerza la “calidad y el entorno europeo de los destinos y productos españoles”, que insiste en los valores de un “estilo de vida propio” compartido con el visitante y, sobre todo, que antepone las vivencias emocionales del turista. En la “España experiencial”, la representación del lugar turístico ha quedado reducido a un paisaje de fondo reconocible o a un fondo sin paisaje donde el turista siente, vive y experimenta su necesidad (turística) de España, tal y como afirma el vídeo más reciente de la campaña *I need Spain*, que firma el realizador vasco Julio Medem, con el que, en estos días, se promueve la visita de los extranjeros a nuestro país: “Necesito volver. Necesito volver a darme cuenta de lo que es realmente importante. Necesito que mi vida sea un viaje. Necesito que este viaje dure para siempre. Necesito España”.





Mujeres en el arte en el País Vasco. Identidades y representaciones (1880-1930)

FRANCISCA VIVES CASAS
Universidad del País Vasco

Resumen: En este trabajo se ha tratado de mostrar como en el arte del País Vasco del último tercio del siglo XIX y el primero del XX, las imágenes de las mujeres y su representación respondieron, en muchos casos, a un ideal y también se convirtieron no sólo en símbolos sino en un medio de encarnar valores identitarios muy acordes con las ideologías de carácter nacionalista.

Palabras clave: Mujeres, País Vasco, Nacionalismo, Temática popular, Idealización.

Abstract: *In this work it has been a question of showing like in the art of the Basque Country of the last third of the 19th century and the first one of the XXth, the images of the women and his representation they answered, in many cases, to the ideal one and also they turned not only into symbols but in a way of personifying values identitarios very according to the ideologies of nationalistic character.*

Key words: *Women, Basque Country, Nationalism, popular Subject matter, Idealization*

Gran parte de las representaciones de la imagen femenina en la pintura que se realiza en el País Vasco durante el último tercio del siglo XIX y el primero del XX responden a un ideal que parece querer aunar muchas veces el pasado y el presente del pueblo vasco, llegando a convertirse en ocasiones en auténticos símbolos y también en un verdadero medio de encarnar valores identitarios. Sin duda ello se debe a que éste fue un período de tiempo fuertemente marcado por la pérdida de los Fueros (1876) y el surgimiento del incipiente nacionalismo, lo que generó *sentimientos de agravio y nostalgia, de miedo a la disolución de lo propio y deseos de mantenerlo, de inseguridad ante el futuro... Y de posibilidad en cuanto que la paz y la abolición de las particularidades forales facilitan el desarrollo económico con los cambios de todo tipo*¹.

El desarrollo de las teorías nacionalistas se producía *en un contexto marcado por tres circunstancias claves: el arraigo de profundos sentimientos forales en el pueblo, subsiguiente a las derrotas carlistas; la formación de monopolios que arrinconan la media y pequeña burguesía y cuyos impulsores apoyan fuertemente la campaña de desnacionalización vasca; y la llegada de trabajadores inmigrantes de otras zonas del Estado a las fábricas y minas del País Vasco*².

1. Rodríguez-Escudero, Paloma, "Costumbrismo, Impresionismo y *art nouveau* en la pintura vasca". *Ondare*, Cuadernos de Artes Plásticas y Monumentales 23, 2004. Pág. 140.

2. Guasch, Ana M^ª, *Arte e ideología en el País Vasco 1940-1980*. Madrid, 1985, Pág. 22.

Aquellos sentimientos de pérdida favorecieron un *renovado interés por los temas costumbristas de una parte y la mayor atención a la temática histórica de otra, como una forma de recordar el valor de lo arrebatado y de contribuir a restaurar la peculiar identidad que se siente amenazada*³.

El reflejo de las costumbres, la forma de vida, las tradiciones y los valores de las gentes del ámbito rural venía desarrollándose largamente ya en la historia de la pintura europea y especialmente desde mediados del siglo XIX. Al costumbrismo romántico, el realismo había añadido una visión más objetiva y especialmente atenta a la dureza del trabajo. Pero en el último tercio del siglo esa temática de costumbres se convierte en regionalismo al centrarse en los tipos humanos, los pueblos y los paisajes propios del País Vasco para así resaltar lo específico y diferencial de la región.

La temática popular, fuera cual fuese su línea, fue considerada indudablemente muy adecuada por el nacionalismo, empeñado en recrear la tradición cultural vasca en clara contraposición con otras identidades nacionales⁴.

Muchos de los jóvenes artistas activos en aquellas décadas, se dejaron imbuir por aquellas ideas y entre el grueso de su obra realizaron trabajos de temática popular y con las mujeres como protagonistas ya fuera de forma consciente o inconsciente, debido a la propia voluntad o por encargo. *Aunque no existiera una voluntad explícita de hacer un arte al servicio de la política, esta demanda estaba en la calle, el debate sobre la eficacia de las imágenes sobre la conciencia colectiva estaba en pleno auge y, dentro de él, un sector, importante e influyente, reclamaba precisamente ese tipo de escenas con personajes, costumbres, formas de vida y entorno propios de un lugar concreto, el País Vasco, con el fin de que contribuyeran a reforzar una determinada identidad ofreciendo de ella una imagen diferenciada*⁵. Los arquetipos femeninos vascos, portadores de toda una serie de significaciones simbólicas, se encontraban en consonancia con los ideales de la burguesía vasca nacionalista⁶. De entre los distintos modos de representación de esta temática, sobresale la figura de la mujer como símbolo de la transmisión generacional, la mujer-madre, transmisora de la raza, y la mujer-patria, portadora de la esencia de la cultura

Al estrenarse el siglo XX, esas ideologías fueron tomando una forma más clara y explícita en escritos y publicaciones vinculados con el panorama artístico de tal manera que su lectura nos lleva a intuir su plasmación en la obra de algunos de aquellos artistas: *Propone recuperar el 'espíritu de la aldea', alertando de los peligros de recuperar sólo lo folklórico y dejar a un lado el espíritu que sustenta lo aldeano. No se debe recuperar sólo lo superficial, las costumbres externas que aparecen ante nosotros en el campo (o por lo menos no sólo eso), sino un estado de espíritu...*⁷.

Aquel espíritu nostálgico y firme en su mirada al pasado pero proyectado hacia el futuro no sólo no estaba nada alejado de otros nacionalismos contemporáneos, sino que es fácilmente visible

3. Rodríguez-Escudero, Paloma, Op. cit. Pág. 141.

4. Rodríguez-Escudero, Paloma, Op. cit. Pág. 143.

5. Rodríguez-Escudero, Paloma, Op. cit. Pág. 144.

6. Aresti, Nerea y Llona, Miren, "Símbolos para una época. Género, clase y nación en la obra de Aurelio Arteta". *Ondare*, Cuadernos de Artes Plásticas y Monumentales 23, 2004. Pág. 492.

7. Belausteguigoitia, Ramón, "Del País Vasco Aldea y Ciudad", *Hermes*, nº 39, 1919. Citado por Ismael Manterola en *Hermes y los pintores vascos de su tiempo*, Bilbao, 2006. Pág. 27.

su cercanía a otros y especialmente al de la Renaxença catalana. No hay duda que los lazos entre los sectores liberales de la burguesía nacionalista vasca con el nacionalismo catalán existían y de un modo especial con el movimiento de renovación Noucentista y con la figura de Eugenio d'Ors⁸.

En aquel proceso de idealización de los tipos vascos, se fue fraguando un modelo en el que no solamente se reconocía una singularidad física, una fisonomía típicamente vasca, sino también un espíritu, un trasfondo, un alma que contenía una afirmación moral. Las mujeres vascas empezaron a verse en la obra de aquellos artistas como mujeres saludables y robustas, portadoras de una fuerte carga moral a la vez que de una sana alegría, de tal manera que fácilmente se identifican con descripciones como la de Landhes: *Las mujeres representan el ideal de belleza humana (...) caderas anchas, pecho firme, mejillas coloreadas, labios sonrientes, ojos dulces de un poco de asombro, espléndidos cabellos castaños*⁹.

El pintor vitoriano Ignacio Díaz Olano (1860-1937) refleja ampliamente esa imagen en su obra, una mujer fuerte, alegre, trabajadora. En su *Agosto* (Fig.1) de 1899 queda patente el modelo: el modo de vida campesino, duro y difícil, aunque estrechamente ligado con el medio físico y en armonía con la naturaleza, cobra perfecto sentido. Es evidente que para Díaz Olano la sociedad rural que él plasma no es un foco opresivo de regresión y atraso, sino el modelo de civilización donde los individuos viven en paz, felizmente vinculados con su hábitat natural, con su trabajo, creencias y costumbres. Es una visión tradicionalista y conservadora¹⁰.

La plasmación de este mundo campesino la realiza el pintor vitoriano a través de una perspectiva realista pero un tanto idealizadora. Son mujeres del agro alavés entregadas a sus tareas cotidianas en escenas llenas de un humilde y sentimental encanto. Cuando el artista presenta a estas mujeres en momentos de trabajo o descanso profundiza más en la expresión de un ideal que en una representación veraz y en la búsqueda de planteamientos más comprometidos o críticos¹¹.

Sin embargo, en otra de sus obras, *La vuelta de la romería del Calvario* (Fig.2) de 1903 Díaz Olano da un paso más a la hora de mostrar el espíritu de la tierra y las gentes del País Vasco al recoger la exaltación de la fiesta religiosa del pueblo. Aunque el costumbrismo de Díaz Olano sea difícilmente comparable al de sus colegas vizcaínos y guipuzcoanos contemporáneos, esta obra contiene una carga ideológica mucho más expresa que la que se puede interpretar en las pinturas de los otros. Para el nacionalismo incipiente de la época, salvaguardador de los valores morales, éticos y religiosos del pueblo vasco, esta obra podía ser representativa de aquella juventud sana y alegre que se observa en el primer plano de la composición.

El cuadro es la imagen del regreso, en fraternal camaradería, de los romeros desde la ermita del Calvario, situada entre Motrico y Astigarribia, a donde acudían los lugareños cada 14 de sep-

8. Aresti, Nerea y Llona, Miren, Op. cit., Pág. 492.

9. Descripción realizada por Landhes en 1877 y recogida por Arantzazu Amézaga en *La mujer vasca*, Argitaldaria, Bilbao, 1980, Pág. 336.

10. Arcediano Salazar, Santiago, *Ignacio Díaz Olano*. Vitoria-Gasteiz, 2001. Pág. 158.

11. Arcediano Salazar, Santiago, *Ignacio Díaz Olano*. Vitoria-Gasteiz, 2001. Pág. 166.

tiembre¹². Entre el numeroso grupo de aldeanos, sobresalen en el primer término y a la derecha dos mujeres jóvenes entrelazadas por la cintura, el grupo más espontáneo y vivo del cuadro. Todo en ellas, su porte, su atuendo, sus gestos, transmite el espíritu del que venimos hablando.

Aunque en el País Vasco no se creó un modelo simbólico específico como lo hiciera el Noucentismo catalán con “La Ben Plantada” si que se acercó a través de ciertas propuestas artísticas como las del pintor Aurelio Arteta, por ejemplo. La prensa y las revistas culturales de carácter nacionalista se vieron notablemente atraídas por la fuerza simbólica que emanaba de la obra artística de Eugenio d’Ors, quien eligió la figura femenina como árbol que echa fuertes raíces en la tierra. Así, “La Ben Plantada” quedaba asociada a la armonía de los ciclos de la naturaleza y alejada de los conceptos de fragilidad y fatalidad, proyectándose como la imagen de una virgen laica capaz de transmitir las leyes de la nueva civilización catalana¹³.

En 1913 Arteta realiza para la Sociedad Bilbaina su *Eva arratiana* (Fig.3) dentro de una depuración formal classicista muy cercana a las premisas noucentistas. La protagonista es una mujer que ofrece una manzana a un hombre que descansa de las labores del campo. Es una representación sencilla pero idealizada de la vida rural vasca. La anécdota de la escena es una excusa para mostrar la imagen del pueblo vasco que conserva vivo un modo de vida tradicional, alejado de los modos urbanos.

La búsqueda de identidad de lo vasco se había situado en el campo, sobre todo en el caserío, creando una idea de arcadia mítica en torno a lo popular.

A partir de esta segunda década del siglo, la obra de Arteta se vio marcada de forma significativa por el nacionalismo vasco hasta tal punto que en sus cuadros fue incorporando una imagen femenina, la mujer vasca, cuyas características estaban en consonancia con el renacimiento de un mito, la madre de la patria, que el nacionalismo vasco creía portador de un nuevo orden simbólico. Sus mujeres, y especialmente las maternidades, se convirtieron en auténticos iconos. *En ‘La crianza’ (Fig. 4) nos encontramos ante un proceso de idealización de la maternidad y de afirmación de los valores femeninos asociados a ella: la sólida complexión física de la figura femenina y la serenidad de su rostro reflejan la salud y la fortaleza que la madre es capaz de transmitir a su hijo por medio de la lactancia. El cuerpo femenino y el bebé hermoso son los protagonistas de la escena. Para resaltar a ambos, el pintor crea una escenografía teatral con masas de colores en segundo plano que sirven para encuadrar a la madre y al hijo centralmente, hasta conseguir hacer de ellos una figura con vocación de efigie*¹⁴.

También el mundo laboral y la mujer sirve a los artistas vascos para reflejar este ideal del que venimos hablando. Se muestra a una mujer fuerte, consciente de su ser e inmersa en su tarea. En ocasiones, como en *Escabechería* de Inocencio García Asarta (Fig. 5), la obra resulta casi un compendio del mundo femenino al presentarnos en el grupo de mujeres en la fábrica de pescado, desde la madre que amamanta al niño hasta las que se encuentran atareadas en su labor, unas

12. Feliú, Manuel, “De arte. En el estudio de Díaz Olano (y II)” citado por Santiago Arcediano en *Ignacio Díaz Olano*. Vitoria-Gasteiz, 2001. Pág. 170.

13. Aresti, Nerea y Llona, Miren, Op. cit., Pág. 493.

14. Aresti, Nerea y Llona, Miren, Op. cit. Pág. 490-491.

colocando el pescado en las cajas mientras otra, una niña con los cestos vacíos, las contempla ensimismada y al fondo otra realiza tareas de limpieza.

Por contra, si volvemos a una obra de Díaz Olano, *Sardinera* de 1930-1934 (Fig.6), retomamos el modelo de mujer fuerte, saludable, alegre en su obligación. Nuevamente nos ofrece a través de esta sardinera la imagen de un mundo rural arcádico habitado por seres honrados y trabajadores.

Son, pues, bastantes los casos de obra de artistas vascos en los que la imagen de la mujer funciona como un icono representativo del mito de las nacionalidades. La imagen femenina emerge como crisol y espejo de virtudes de una conciencia o una reivindicación. También, cuerpos y rostros femeninos, a la par que atuendos y tocados, simbolizan el compendio de dones de un pueblo.

Bibliografía

- AMÉZAGA, Arantzazu: *La mujer vasca*. Bilbao, 1980.
- ARCEDIANO SALAZAR, Santiago. *Ignacio Díaz Olano*. Vitoria-Gasteiz, 2001.
- ARESTI, Nerea y LLONA, Miren. “Símbolos para una época. Género, clase y nación en la obra de Aurelio Arteta”. *Ondare*, Cuadernos de Artes Plásticas y Monumentales 23, 2004.
- BARAÑANO, Cosme M.; GONZÁLEZ DE DURANA, Javier; JUARISTI, Jon: *Arte en el País Vasco*. Madrid, 1987.
- CASTAÑER LÓPEZ, Xesqui: “Remirar la pintura a través de la imagen de la mujer construida por los pintores vascos” en *La imagen de la mujer. Otra mirada*. Diputación Foral de Álava, 2003.
- ENCINA, Juan de la: *La trama del arte vasco*. Museo de Bellas Artes de Bilbao, 1998.
- GONZÁLEZ DE DURANA, Javier: *Ideologías artísticas en el País Vasco de 1900. Arte y política en los orígenes de la modernidad*. Bilbao, 1992.
- GUASCH, Ana M^a. *Arte e ideología en el País Vasco 1940-1980*. Madrid, 1985.
- LÓPEZ FERNÁNDEZ, María: *La imagen de la mujer en la pintura española 1890-1914*. Madrid, 2006.
- MANTEROLA, Ismael: *Hermes y los pintores vascos de su tiempo*. Bilbao, 2006.
- REYERO, Carlos y FREIXA, Mireia: *Pintura y escultura en España, 1800-1910*. Madrid, 1995.
- RODRÍGUEZ-ESCUADERO, Paloma. “Costumbrismo, Impresionismo y ‘art nouveau’ en la pintura vasca”. *Ondare*, Cuadernos de Artes Plásticas y Monumentales 23, 2004.



Fig.1. Agosto. 1899. Ignacio Díaz Olano



Fig.2. La vuelta de la romería del Calvario. 1903. Ignacio Díaz Olano



Fig.3. *Eva arratiana*. 1913. Aurelio Arteta



Fig. 4. *Crianza*. 1913-1915. Aurelio Arteta



Fig. 5. *Escabechería*. H. 1903. Inocencio García Asarta




Fig.6. *Sardinera*. 1930-1934.
Ignacio Díaz Olano

Sección VI
Historia del Arte y Docencia

Apuntes de un receloso en nuevas tecnologías aplicadas a la docencia

JOSÉ M^a FOLGAR DE LA CALLE
Universidade de Santiago de Compostela

Apertura

 Hay títulos de artículos, comunicaciones, libros... que son ambiguos, que no son explícitos, y hay otros, como el presente, que señala el tono de quien lo expresa¹.

Por esta razón, quiero indicar que hablo con un cierto enfoque atrabiliario que, por razones de ubicación en esta mesa cuya coordinación comparto con varios compañeros, no voy a llevar a sus extremos.

Por otra parte, como pueden los presentes cotejar con el resto del programa, esta mesa es, junto con -mejor dicho, inmediatamente después de- la de “posters”, la de menor frecuentación del congreso. Que cada uno se haga su composición de lugar².

En la enseñanza se han aplicado, desde hace siglos (permítaseme una verdad de Perogrullo), técnicas y tecnologías que, con el paso del tiempo (poco o mucho), han quedado superadas, y han sido sustituidas por otras nuevas nuevas.

Pero hoy en día, el consumismo de muchas de nuestras sociedades, en su alcance global, ha establecido unos límites de uso que cada vez son más estrechos: algunos materiales y objetos llegan incluso a programarse para que el nuevo tenga una vida útil menor que la de aquel que ha venido a sustituir.

1. El texto que sigue reproduce parte de la intervención oral tenida al comienzo de las comunicaciones de la mesa “Historia del arte y docencia”, sección VI del XVIII Congreso C.E.H.A., el 20 de setiembre de 2010.

2. En otro orden de cosas, señalo asimismo la no presencia en papel en nuestra biblioteca de facultad de la revista *Estudios visuales*, creada y dirigida por el recientemente fallecido José Luis Brea, de quien sí tenemos su último libro (2010) *Las tres eras de la imagen. Imagen-materia, film, e-image*, si bien está situado en el fondo cinematográfico. Una precisión de la prof^a Nuria Rodríguez me indica que hay acceso libre a la revista en la red: www.estudiosvisuales.net

Consideraciones previas necesarias

Aunque no sea tema del congreso, he de hacer alusión a la nivelación educativa que el denominado “proceso de Bolonia” está infligiendo a la universidad europea actual. Con relación a España, conviene introducir dos precisiones:

- cuando se firmó en junio de 1999 la declaración de Bolonia, de los 31 países signatarios, el nuestro fue uno de los seis³ que no envió a su ministro de Educación.
- El largo proceso que nos trajo hasta 2010 apenas tuvo oposición crítica eficiente. Solo desde hace unos dos/tres años están apareciendo en la prensa diaria algún que otro testimonio en contra, de los que menciono uno, de este mismo mes de setiembre, de *El país*: “Empanada boloñesa”, en respuesta a otro favorable, “Clases a la boloñesa”⁴

La enseñanza universitaria y los que la practican han entrado hace un tiempo en la sociedad de consumo docente, que –entre otras cosas- consiste en que se adquiera, venga o no a cuento, todo cuanto aparato electrónico, publicitariamente y a veces realmente, novedoso sale al mercado, olvidando la evidencia de que ese tipo de lanzamientos son cada vez más efímeros y que apenas aportan “novedad” sobre el anterior, a no ser una mayor “velocidad” y capacidad de almacén que, en la gran mayoría de los casos, se incrementa exponencialmente y que, por tanto, va quedando también rápida y progresivamente sobrepasada.

Una de las muchas consecuencias del descalabro económico, en el que se dice que estamos inmersos, en la llamada “sociedad del bienestar europea” pueda que sea una relativa vuelta a procedimientos más austeros, y a un replanteamiento radical del llamado “progreso” tecnológico.

Hablo desde el, corto, conocimiento que tengo de la docencia de historia del cine, y sobre esa experiencia organizo estas reflexiones La consideración científica del cine puede servir de paradigma para lo antes expresado.

Paseo cinematográfico no marginal

El cine comercial nace, en 1895, del cine científico⁵ como un pasatiempo que, en pocos años, se convierte en una profesión e industria que concita (en sus dos significados) a capitalistas y/o políticos e intelectuales, bien enfrentándolos, bien aunándolos, para usarlo para sus propios intereses.

3. Fueron los restantes: Hungría, Polonia, Islandia, Eslovenia, Suecia. No cuento al representante suizo, puesto que la Confederación Helvética tiene un estatus al margen de la UE. Fuente: http://www.univ.mecd.es/internacional/Declaracion_Bolonia.html.

4. José Lázaro, “Clases a la boloñesa”, *El país*, 02.09.2010; Joan B. Culla i Clarà, “Empanada boloñesa”, id. 14.09.2010. Cit. por www.elpais.com/articulo/opinion/Clases/bolonesa [Empanada/bolonesa]. Debo estas referencias a mi compañero Xosé Nogueira. Del pasado año, Fernando Savater, “Preguntas sobre Bolonia”, *El país*, 30/03/2009, v., www.elpais.com/articulo/educacion/Preguntas/Bolonia En nuestra universidad de Santiago de Compostela, el prof. José Carlos Bermejo es, casi, una excepción española. En su libro *La aurora de los enanos. Decadencia y caída de las universidades europeas*, Foca (Madrid), Móstoles, 2007, se recogen varios artículos en los que reflexiona sobre el ‘plan Bolonia’. Uno de ellos, “De cómo en la universidad se llegó a pervertir el lenguaje”, páginas 25-37, tuvo una versión anterior “¿De veras queremos que a USC sexa unha empresa? As palabras e os feitos” y, cofirmado con Ramón Fábregas, apareció en *A trabe de ouro*, XVII/II, 2006, pgs. 93-100, siendo esta traducción gallega del difundido en castellano en la red, en www.firgoa.usc.es el 30 de mayo de 2006.

5. V., Virgilio Tosi, *Il cinema prima di Lumière* Eri, Torino, 1984 De este texto se ha hecho una traducción al español, *El cine antes de Lumière*, en 1993, por la Universidad Autónoma de México. Existe otra edición en italiano, actualizada, *El cinema prima del cinema*, Il Castoro, Milano, 2007.

Sin entrar en detalles, van a pasar casi veinticinco años para que el cinematógrafo se pueda ir desprendiendo del sambenito de espectáculo de feria, degradado, amoral. Cuando alcanza un cierto estatus de “respetabilidad” artística, surge el sonoro, y se repite en parte el devenir anterior.

En esos tiempos -década de los 30-, comienzan a escribirse las primeras historias del cinema, y también aparecen textos sobre lo que Canudo, unos diez años antes, había llamado “séptimo arte”.

Al término de la segunda gran guerra del pasado siglo, la televisión inicia su ascenso imparable, mermando la, hasta ese momento, preponderante capacidad económica y de espectáculo del cinema.

A partir de mediados los 60, sin haber sido establecida todavía una auténtica historia del cine, de los cines nacionales y del mundial, caen sobre las películas la lingüística, la literatura, la psicología, la sociología y otras ramas. Se discute sobre autoría singular o compartida, y el cine se trata como un hecho complejo, multidisciplinar se decía, hoy usaríamos el palabro “transversal”.

Como sucede en otras conexiones de la cinematografía, estas ya se daban en otras disciplinas, sobre todo en la primera de las arriba nombradas. Basta recordar un trabajo de 1973, de Roman Jakobson, acerca de las relaciones de la ciencia del lenguaje con otras ciencias.

Y en estas, la televisión, que ataca con éxito al cine, se ve auxiliada, ayudada, en esa labor restrictiva por el vídeo (años 80) y la red electrónica (años 90).

El cine pierde, en la práctica, su singularidad non nata y se integra en lo audiovisual, en lo multimedia o, aspecto escolar, en las ciencias de la comunicación. El cine se convierte en un cómodo auxiliar de infinidad de temas y de programas educativos. Como no hay nada nuevo bajo el sol, esa idea estaba presente en uno de los primeros industriales europeos del cine, Charles Pathé, que decía que el cine sería la escuela, el teatro y el periódico del futuro⁶.

Y son las ciencias de la comunicación, junto con las técnicas pedagógicas, las que están ampliando su dominio. Una expansión que afecta de modo muy señalado a la historia del cine (y del arte, diríamos), sobre todo en lo que se refiere a su versión docente⁷.

6. Eran palabras interesadas, por supuesto, ya que su empresa disponía de secciones orientadas hacia las escuelas (cine didáctico), creía que el cine suplantaría al teatro, y al periódico respondía la rama de noticiarios que hicieron más popular a la casa, sobre todo, desde los años de la guerra europea (1914-1918). El cine como ‘parcela de’ los “media” es tratado en las dos últimas décadas de un modo cada vez más regular. Cito solo dos ejemplos en español: J.L. Sánchez Noriega, *Historia del cine: teoría y géneros cinematográficos, fotografía y televisión*, Alianza, Madrid, 2006; L. Alonso García, *Historia y praxis de los media: elementos para una historia general de la comunicación*, del Laberinto, Sevilla, 2008.

7. Desde hace un tiempo, la difusión cinematográfica ha ampliado su uso individual (individual, sin embargo, fue la forma de ver “moving pictures” en el kinetoscopio, inmediato antecedente del cinematógrafo) frente al social originario: v., Jordi Minguell, “La cinefilia 2.0 es... otra película”, en *El país*, 18/09/2010,44. Esto podría llevarnos a una ‘crisis’ más de las varias que ha tenido la industria del cine. Con relación a la actual encrucijada, en el campo que tratamos, los medios av aplicados a la docencia, v. Zygmunt Bauman, *Los retos de la educación en la modernidad líquida*, Gedisa, Barcelona, 2007, páginas 26-36.

Nuevas técnicas, nuevas tecnologías.

Resulta chocante (me parece), después de siglos de imprenta y de prevalencia de la palabra (escrita/oral), que estemos volviendo a la Grecia de Aristóteles, quien al comienzo del libro primero de *Metafísica* había escrito

Todos los hombres tienen naturalmente el deseo de saber. El placer que nos causan las percepciones de nuestros sentidos son una prueba de esta verdad. Nos agradan por sí mismas, independientemente de su utilidad. En efecto, no sólo cuando tenemos intención de obrar, sino hasta cuando ningún objeto práctico nos proponemos, preferimos, por decirlo así, el conocimiento visible a todos los demás conocimientos que nos dan los demás sentidos. *Y la razón es que la vista, mejor que los otros sentidos, nos da a conocer los objetos, y nos descubre entre ellos gran número de diferencias*⁸.

Hemos pasado por décadas de metodología social, marxista, del pensamiento y de la historia, que contradicen esa interpretación idealista de las sensaciones⁹, y repetimos, con la preponderancia social de los medios audiovisuales, que “ver es comprender”.

De ahí que la imagen, fija o en movimiento, entre en lo que se llama nuevas tecnologías aplicadas a la docencia.

Las nuevas tecnologías (entiéndase, por ejemplo, el libro digital) están cercenando el nivel de hito cultural que el libro impreso o la docencia tradicional tenían desde hace siglos. El recurso, ahora acuciado por la crisis económica, de ir hacia el libro, la revista, en línea (de acceso gratuito, claro está) comienza a repercutir en la difusión clásica todavía dominante. El lector, el estudiante, cada vez consulta menos libros impresos y, consiguientemente (aplicación de las ‘leyes de la economía’), cada vez se destinan menos fondos para su adquisición, en nuestro caso, por parte de las universidades.

Existe una reciente obra italiana, que ha sido traducida al español, *Los bárbaros*¹⁰. Recoge una serie de artículos aparecidos en el diario *la Repubblica*. Baricco resume el problema de los nuevos medios en una sociedad que los emplea, cada vez más y más: en ellos, las palabras están perdiendo su capacidad de expresión, de significación, para ser un mero artefacto de comunicación¹¹. De otra manera, en el triángulo del acto lingüístico que estableció el citado Jakobson

8. Patricio de Azcárate, *Obras de Aristóteles*, Medina y Navarro, Madrid, s.a. [1875], v. 10, p. 51. Cito por <http://www.filosofia.org/cla/ari/azc10051.htm>

9. V., Eduardo Geadá, *Cinema e transfiguração*. Livros Horizonte, Lisboa, 1978, pp. 163-168.

10. Alessandro Baricco, *Los bárbaros. Ensayo sobre la mutación*. Barcelona, Anagrama, 2008. El autor, nacido en 1958, enjuicia las transformaciones que desde el último tercio del pasado siglo, pero sobre todo desde su década final, se han producido y se producen en la sociedad burguesa occidental, tomando a la italiana como su base empírica.

11. Ob, cit., pgs. 87-90.

-emisor, mensaje, receptor-, el elemento central, la palabra, queda reducido a su mínimo valor, la simple relación oral¹².

Soy consciente de que en historia del arte y en historia del cine los nuevos medios puedan ser un elemento innovador, más que auxiliar. Pero para ello harán falta programas informáticos complejos (y la finanza universitaria no está ahora por la labor) que, no sé si existen ya, puedan por ejemplo presentizar por el sistema de animación fases constructivas de edificios existentes al completo, o de aquellos otros de los que solamente se conservan partes o incluso pequeños vestigios. En contraposición a mi visión no optimista, hace dos días la prensa gallega daba noticia de la presentación en EEUU de un empleo de estos procedimientos aplicado a la catedral de Santiago¹³.

Preguntado el director Alfred Hitchcock por la diferencia entre cine y televisión (medios de expresión en los que trabajaba en los Estados Unidos en la segunda mitad de los 50 y primera de los 60¹⁴), respondió que apenas la había, a no ser el hecho de la comodidad de no tener que moverse de casa. Añadía, con ironía, que era algo parecido a lo que sucedió cuando se empezaron a situar letrinas en los domicilios particulares: se evitaba la salida al exterior de sus ocupantes para hacer sus necesidades.

Haciendo un leve plagio (por aquello del control de la Sgae) de las palabras de Hitchcock, las bases de datos bibliográficas han evitado, proscrito, la consulta de ficheros en papel y en parte los, para mí muchas veces, provechosos viajes a otras bibliotecas fuera de la ciudad de trabajo.

Volvemos a lo aludido al comienzo: todo es más rápido.

Con un chiste ya talludito en años (del que no puedo asegurar su literalidad), del humorista catalán Eugenio¹⁵, nos preguntamos si la velocidad sirve para algo: un señor va a un concesionario de coches en Madrid (o en Barcelona) y el vendedor le habla maravillas de un modelo. Uno de sus razonamientos es que gracias a él podrá salir de Madrid a las siete y estar en Barcelona cinco horas después. El escéptico comprador le responde que no le sirve, porque él no quiere ir a tomar el vermut a Barcelona(o a Madrid).

No quiero ir finalizando estas breves reflexiones sin una comparación con la evolución investigadora en historia del cine, someramente expuesta, igualmente arriba. Cuando las palabras

12. Es decir, el aforismo *verba volant, scripta manent* lleva camino, de seguir esta tendencia, de convertirse en una expresión fuera de uso, anticuada.

13. "La maqueta vital de la catedral románica de Santiago llega al Metropolitan Museum of Art de Nueva York", en *La voz de Galicia*, 18.09.2010, p. 43. Por segunda vez, menciono a la prof^a N. Rodríguez que me ha dicho que existe, volcado en red por la universidad norteamericana de Virginia, un programa digital de reconstrucción de la Roma antigua [www.romareborn.virginia.edu]

14. V., J.L Castro de Paz, *El surgimiento del telefilme. Los años cincuenta y la crisis de Hollywood. Alfred Hitchcock y la televisión*. Paidós (Barcelona), Rubí, 1999. Lamento no haber podido 'situar' la cita del director británico, que reproduzco de memoria.

15. Eugenio Jofra Bafalluy (1941-2001). V., [www.wikipedia.org/wiki/Eugenio_\(humorista\)](http://www.wikipedia.org/wiki/Eugenio_(humorista)). Su actividad en la pequeña pantalla, en los años 80, no es mencionada en ninguno de los dos libros en los que Lorenzo Díaz ha historiado la trayectoria de la televisión en nuestro país: *La televisión en España 1949-1995*, Alianza (Madrid), Paracuellos de Jarama, 1994; *50 años de TVE*, Alianza, Madrid, 2006. Eugenio es el protagonista de un filme dirigido por L.J. Comerón en 1983, que tuvo escasa aceptación: *Un genio en apuros*.

escritas, gracias a la alfabetización de casi toda la sociedad occidental, empezaban a ser –a pesar de su utilización por los que viven de la política- elementos axiales de conocimiento, lo visual, lo verbal, adquiere un estatus de credibilidad que ha permitido, recientemente, acciones como la segunda guerra en Irak o el temor de una (supuesta) amenaza vírica mundial.

Por esa razón, soy receloso ante las potencialidades de los medios audiovisuales frente a/sustituyendo la transmisión de cultura tal y como se venía haciendo desde Gutenberg¹⁶. Algunas de las profecías globalizadoras de McLuhan acerca de los medios todavía no se han podido verificar, aunque sí en gran parte su afirmación de que el “medio es el mensaje”¹⁷.

Termino, con un suave retruécano, haciendo una transposición de un dicho popular gallego “Eu non creo nas meigas, pero habelas hailas...”: eu non creo nos medios tecnolóxicos aplicados á docencia, pero habelos, hailos.

16. “Las generaciones que hoy acceden a la universidad son hijas de la Galaxia Marconi”, Juan Manuel García Ramos, “Educación a la boloñesa”, en *La provincia* de 14.02.2010. Bajado el 17 de febrero de 2010 de <http://firgoa.usc.es>. Puede ser leído en www.laprovincia.es/articulos/2010/02/14/educacion-bolonesa. La opinión de Culla i Clarà (v. n. 4) está en la línea de García Ramos. [Culla sería parafraseado en esta misma mesa por el prof. X. Nogueira, en “La docencia de las artes audiovisuales en el nuevo grado de Historia del arte. Primeras conclusiones de un proceso que se inicia”].

17. V., Marshall McLuhan, *Comprender los medios de comunicación. Las extensiones del ser humano*. Paidós, Barcelona, 1996, pgs. 29 y ss.

El juego de rol y su aplicación en la disciplina de historia del arte

SONIA RÍOS MOYANO

Departamento de Historia del Arte. Universidad de Málaga

Resumen: Con este trabajo, queremos demostrar que el "juego" es una forma de aprendizaje que puede ser utilizado como ejemplo de metodología activa en la disciplina de la Historia del Arte. Presentamos pues, los resultados de tres Juegos de rol (en adelante, JdR) puestos en práctica durante el curso académico 2009/2010 en asignaturas del área de conocimiento de Historia del Arte de la Universidad de Málaga.

Palabras clave: juego de rol, historia del arte, docencia, metodología activa

Abstract: *The aim of this paper is to prove that the "game" is a way of learning that can be used as an example of active methodology in the discipline of History of Art. We present the results of three role play activities (henceforth, rpa) carried out during the academic year 2009/2010 in certain subjects in the field of knowledge of History of Art at the University of Malaga.*

Keywords: *roleplaying, art history, teaching methodology, active*

Introducción

Tras la iniciativa del Consejo de Europa de encontrar un espacio común para la Educación Superior (en adelante EEES), la búsqueda de la calidad educativa, la utilización de recursos nuevos y adecuados a las sociedades del conocimiento... se ha acelerado el proceso de redefinición de las bases en las que sustentar ese cambio. En éste contexto, una de las tareas que se le encomiendan al docente, es promover un aprendizaje significativo en el alumno, -potenciando sus habilidades y destrezas-, y que la enseñanza no se base sólo en la adquisición de contenidos. Para dinamizar la docencia presencial, el profesor cuenta con una herramienta fundamental, las metodologías activas y actividades programadas que incentivan el trabajo diario del alumno. Forman parte de las llamadas metodologías basadas en el estudiante, es decir, están enfocadas en un tipo de alumno universitario que debe *aprender a aprender*, y en un profesor, brújula y guía del proceso, que debe *enseñarles a aprender*.

En la Declaración de la Sorbona (París, 25 de mayo de 1998) se expresaba lo siguiente:

.....
 Se aproxima un tiempo de cambios para las condiciones educativas y laborales, una diversificación del curso de las carreras profesionales, en el que la educación y la formación continua devienen una obligación evidente¹.

La UNESCO convocó la *Conferencia Mundial sobre la Educación Superior en el siglo XXI: Visión y Acción* que se celebró en París del 5 al 9 de octubre de 1998². El artículo 9 de tal declaración se titula “Métodos educativos innovadores: pensamiento crítico y creatividad”, y ahí aparecen ya algunas sentencias y conceptos que se han reiterado una y otra vez en la última década, durante todo el periodo de convergencia. Así, en el apartado a) destacamos lo siguiente:

.....
 En un mundo en rápido cambio, se percibe la necesidad de una nueva visión y un nuevo modelo de enseñanza superior, que debería estar centrado en el estudiante, lo cual exige, en la mayor parte de los países, reformas en profundidad y una política de ampliación del acceso, para acoger a categorías de personas cada vez más diversas, así como una renovación de los contenidos, métodos, prácticas y medios de transmisión del saber, que han de basarse en nuevos tipos de vínculos y de colaboración con la comunidad y con los más amplios sectores de la sociedad³.

Ya hemos comentado, que una de las bases conceptuales en la que se apoya la reforma del *Plan Bolonia*, se centra en la renovación de las metodologías docentes. Desde hace un par de décadas se viene anunciando la desconexión entre el ámbito académico y profesional, así como la apatía y desmotivación de unos alumnos, -hijos de una era altamente tecnificada-, que presentan una gran dificultad para seguir la pedagogía de la clase expositiva o clase magistral, ampliamente utilizada en la universidad. Estas cuestiones, unidas a la pasividad del alumno en las aulas, hacen que sea necesario un análisis y redefinición de las metodologías docentes empleadas en la universidad con el fin de acercar al alumno a los problemas reales que se puede encontrar en el posterior desarrollo de su actividad profesional. He aquí el gran reto de los docentes; utilizar unas metodologías activas, para alumnos responsables, autónomos y colaborativos mientras que la realidad es bien distinta, nos encontramos con una gran mayoría de estudiantes apáticos, desmotivados e independientes.

No obstante, y pese a las dificultades, el trabajo que proponemos se sustenta en la motivación del educando, base para el trabajo autónomo, pero siempre tutorizado por el docente, quien debe

1. Declaración de la Sorbona (París, 25 de mayo de 1998) http://www.eees.ua.es/documentos/10_decl_sorbona1998.pdf [Consultado 20.06.2010]

2. Conferencia Mundial sobre la Educación Superior en el siglo XXI: Visión y Acción http://www.unesco.org/education/educprog/wche/declaration_spa.htm#declaracion [Consultado 20.09.2009]

3. *Ibidem*, art. 9

hacer hincapié en el aprendizaje, no solo de los contenidos de la asignatura, sino también en las competencias previstas para la misma.

El fin prioritario de la propuesta se centra en la adquisición de los contenidos, y en la mejora de sus capacidades, habilidades y destrezas simulando situaciones que pueden aproximarle a la realidad futura como profesionales en la disciplina de Historia del Arte, teniendo como marco y contexto los objetivos de la propia asignatura en la que se enmarca la actividad.

En las páginas que siguen, queremos demostrar que el “juego”, y más concretamente, el juego de rol, es una metodología activa que potencia el aprendizaje, estimula la motivación del alumno y lo aproxima a situaciones reales. El alumno aprende jugando, inventándose y adquiriendo un rol, que tendrá que desempeñar en el aula el día predeterminado por el docente, de ahí que sea una de las metodologías basadas en el proceso que más aceptación tienen entre los alumnos, valga pues nuestra defensa como actividad programada que puede diseñarse y llevarse a la práctica con grandes garantías de éxito dentro de asignaturas del área de conocimiento de Historia del Arte.

Articulación de los objetivos

Presentamos pues, los resultados de tres Juegos de Rol (en adelante, JdR) puestos en práctica durante el curso académico 2009/2010 en asignaturas del área de conocimiento de Historia del Arte de la Universidad de Málaga, pero antes de explicar la metodología utilizada y los resultados conseguidos nos centraremos en explicar el planteamiento de la actividad. La idea partió al tener en cuenta dos tipos de objetivos bien diferenciados. Para hacer esa distinción pensamos en los *actores* del proceso de enseñanza-aprendizaje, es decir, en el docente y los alumnos, su función, obligaciones y deberes, en definitiva, su papel en el proceso, necesario para que se produzca el aprendizaje, y por tanto, la formación del estudiante. Distinguimos entre los *objetivos enfocados hacia la práctica docente*, y aquéllos otros, *enfocados hacia el trabajo del alumno*⁴. Con respecto a los primeros, insistiremos en la importancia del uso de esta nueva metodología en el marco concreto de una asignatura; al permitir diseñar varios JdR insistiendo en uno o varios bloques temáticos de la materia; la adaptación de los contenidos y competencias de la asignatura hacia un enfoque profesional; la experimentación con nuevas formas de tutorías que ayuden a la preparación y realización de los JdR; la utilización de la plataforma educativa como espacio de trabajo idóneo para la adquisición de roles, como lugar de búsqueda e intercambio de material, espacio

4. Esta articulación de objetivos se ha tomado del trabajo realizado durante el curso 2009-2010 por un equipo de docentes de la Universidad de Málaga en el cual me integro, en el que hemos trabajado sobre los juegos de rol de carácter interdisciplinar. Fruto de ello, se ha realizado el artículo “La interdisciplinariedad en la educación superior: propuesta de una guía para el diseño de juegos de rol” puede verse en la siguiente cita. García Magna, D., Castillo Rodríguez, C., Ríos Moyano, S., Cristofol Rodríguez, C., Carrasco Santos, M. J., Rodríguez Mérida, R. M., Pastor García, I. y González Ramírez, D. (2011). La interdisciplinariedad en la educación superior: propuesta de una guía para el diseño de juegos de rol, en Hernández Serrano, M. J y Fuentes Agustí, M. (Coords.) La red como recurso de información en educación. Revista Teoría de la Educación: Educación y Cultura en la Sociedad de la Información. Vol. 12, nº 1. Universidad de Salamanca, pp. 386-413 [Fecha de consulta: 03/04/2011].

http://campus.usal.es/~revistas_trabajo/index.php/revistatesi/article/view/7894/7937.

de opinión, lugar de encuentro para fomentar debates... siempre, guiados y tutorizados por el docente; y por último, la puesta en práctica de nuevas formas de evaluación del trabajo del estudiante que califican el proceso y el resultado final.

En relación a los *objetivos concretos enfocados al aprendizaje del estudiante*, insistimos en la importancia de que el alumno debe aprender que los contenidos de la asignatura tienen una aplicación real profesional. Con el JdR, el alumno debe ejercitarse en una serie de competencias que le ayudarán a enfrentarse al futuro mundo laboral; además, con la puesta en práctica de esta metodología, el estudiante aprende que las asignaturas no son materias aisladas, sino que puede poner en relación contenidos aprendidos en otras asignaturas del título. En cuanto a las competencias, el alumno aprende destrezas y habilidades que le preparan para trabajar en equipo, tanto aquéllas específicas de la asignatura, como también algunas transversales del título, sin olvidar que el estudiante debe conseguir los objetivos planteados en el diseño de la actividad.

El juego de rol: una metodología novel en nuestro ámbito disciplinar

Para los neófitos en el tema haremos algunas breves alusiones a su historia, ya que para conocer su origen tenemos que remontarnos a la década de los años sesenta, época en la que en Estados Unidos se pone en práctica un nuevo concepto de juego basado en el diálogo, la interpretación y la imaginación entre otras aptitudes. Ya en los años setenta se dieron a conocer por todo el mundo algunos juegos de rol de mesa para ser llevados a la práctica de forma particular. Sorprendentemente, este nuevo formato tuvo una gran aceptación, sobre todo entre los más jóvenes. A comienzos de la década de los noventa, diferentes editoras nacionales difunden algunos juegos de rol de gran tirada y aceptación. No obstante, a finales de la misma década, y coincidiendo con el inicio del proceso de convergencia, se consideró de forma diferente este formato, y se comenzó a experimentar con ellos, como si de una nueva metodología de aprendizaje se tratara, la cual permite una gran libertad en cuanto a su génesis y desarrollo. El DRAE, lo define como “Aquel en que los participantes actúan como personajes de una aventura de carácter misterioso o fantástico”⁵. El Instituto de Tecnologías Educativas dependiente del Ministerio de Educación defiende el uso de esta actividad en procesos generales de aprendizaje, y como herramienta particular para la socialización⁶. El juego tiene un componente lúdico que permite recrear y simular situaciones, en las que los jugadores adquieren un papel y rol determinado. Por un momento dejan su identidad y pueden superar incluso problemas de socialización, comunicación...

Para el diseño de nuestros juegos de rol nos basamos en la metodología propia de los juegos, pero optamos por la variante tipológica del JdR en vivo, lo que implica que los participantes, es decir, los alumnos, deben implicarse en el diseño del papel de sus personajes y deben escenificar su rol el día acordado para desarrollar el “juego”. Seguimos un esquema muy básico y general para cada uno de los diseño de JdR, intentando adaptar lo máximo posible los contenidos y objetivos

5. http://buscon.rae.es/drae/SrvltConsulta?TIPO_BUS=3&LEMA=juego_de_rol [Consultado: 20.08.10]

6. Para más información véase http://www.ite.educacion.es/w3/recursos2/estudiantes/ocio/op_03.htm [Consultado:20.08.10]

de las asignaturas a un tipo de plantilla base diseñada por el docente en el que incluimos las particularidades de la disciplina, del grupo de alumnos, del tipo de enseñanza y algunas características propias de la materia. Los juegos de rol llevados a cabo fueron los siguientes:

● **Fecha: 17 de febrero de 2010**

Título Universitario: Máster Universitario en Profesorado de Educación Secundaria Obligatoria y Bachillerato, Formación Profesional y Enseñanzas de Idiomas

Asignatura: Complementos de formación disciplinar de especialidad (Ciencias Sociales)

Título del juego de rol: *La Historia del Arte y su valor social y educativo*

Contexto: El juego se desarrolló en el aula de clase habitual asignada al Máster. Se pretendió recrear las situaciones reales que pueden darse en un aula cuando se planea una visita al colegio de unos profesionales de cultura de instituciones relevantes de la ciudad. La actividad permite enlazar con el tema “El valor social y educativo de la Historia del Arte en la sociedad actual. El Patrimonio como recurso didáctico” que formaba parte de los contenidos de la materia. Con ello pretendimos dinamizar los contenidos y simular una situación creíble. Se intentó que el alumno vea la complejidad del grupo al que tiene que transmitir los contenidos. Se insistió y ayudó a que el grupo de alumnos adquiriese roles muy dispares, donde nos encontramos alumnos disruptivos, e incluso, situaciones embarazosas para todos los presentes en la actividad.

Tamaño del grupo: 55 alumnos

Explicación de la actividad: Durante una hora, el aula habitual de clase se va a convertir en un aula de secundaria. En ella van a convivir políticos, directivos del centro, profesores y alumnos. Se insiste en la importancia de la adquisición de roles de cada uno de los “actores”.

Organización y adquisición de roles: La clase se divide en cinco grupos por sorteo. Los grupos son los siguientes; Directivos del centro (2 personas); Profesores del Seminario de Historia del Centro (5 personas); Expertos municipales en cultura (4 personas); Alumnos a favor o receptivos con la propuesta (22 personas); Alumnos en contra con la propuesta que cuestionan la importancia o el valor del Patrimonio (22 personas).

Preparación de la actividad y tutorización: La clase se divide en grupos de trabajo. Un grupo por cada uno de los roles. Se distribuyen por el perímetro de la clase, teniendo especial cuidado en acercar aquéllos grupos que puedan tener relación y viceversa. Por ejemplo, el grupo de directivos, políticos y profesores tenían que planear la escenificación, medir los tiempos y coordinarse para iniciar el juego. Se da un tiempo de trabajo de 25 minutos. La finalidad de estas reuniones es que cada uno de ellos establezca los puntos clave en los que apoyar su intervención. El profesor tutoriza y guía a los alumnos en función de su rol, además de ayudarles en la adquisición de roles, refresca los contenidos que pueden desarrollarse y nombra a un director de juego, que es quien debe actuar como coordinador de la actividad. Cabe decir que el docente explica a los alumnos algunas normas básicas de convivencia y respeto en la que debe desenvolverse el juego, es decir, crear un clima de compostura y tolerancia a pesar de que cada cual desempeña un rol.

Simulación: Es el tiempo real dedicado a la escenificación del juego.

Evaluación: Existen dos tipos de evaluación; la primera se lleva a cabo por el docente durante el proceso. Dependiendo del número de participantes en el juego, la dificultad y duración, se establece un tipo de evaluación. Se indicó el porcentaje de participación en la nota final y la manera de cuantificar el trabajo del alumno, no sólo el día de la simulación, sino también durante el proceso de adquisición de roles. La otra evaluación es la realizada por el grupo al finalizar la actividad. En esta ocasión se hizo presencial, en la misma aula, una vez había concluido el juego. Los alumnos hablaron libremente sobre los grupos, sus compañeros, las situaciones vividas y la dificultad de transmitir contenidos al grupo de alumnos de la escenificación. La evaluación se completó con posterioridad gracias a un foro de discusión y debate a través del Campus Virtual en el que los alumnos pudieron reflexionar sobre lo ocurrido durante el juego.

Conclusiones: Las opiniones de los alumnos demostraban que habían adquirido los contenidos de la materia y otras competencias asociadas a la escenificación. Aprendieron también que la docencia de calidad no está reñida con métodos poco habituales en las aulas, son otras maneras de aprender, quizás en algunas ocasiones muy próximas a la realidad.

● **Fecha: 19 de marzo de 2010 [Fotos 1-3]**

Título Universitario: Máster en Desarrollos Sociales de la Cultura Artística

Asignatura: Industria editorial, crítica de arte y cultura artística

Título del juego de rol: *El artista, el crítico y la crítica*

Contexto: El juego se desarrolla en el aula de clase habitual asignada al Máster. Se pretende recrear una situación real de lo que puede ser un día en una Feria de Arte. La actividad permite enlazar el juego con los contenidos de la materia, más concretamente con la parte de crítica de arte y cultura artística. Se pretendió aprovechar la formación disciplinar del grupo, en el que había historiadores, periodistas y artistas entre otros.

Explicación de la actividad: Durante sesenta minutos, el aula de clase se va a convertir en una Feria de Arte, en ella habrá actividades paralelas, tales como exposiciones de distintos stands y una mesa redonda, cuyo tema es “El sentido del arte y el mercado artístico”, en la que contaremos con la presencia de notables artistas, historiadores, galeristas y críticos de arte. El público es variado, desde el entendido, el estudiante, el escéptico...

Organización y adquisición de roles: División en cinco grupos por sorteo. Los grupos fueron; Artistas (4 personas); Galeristas (2 personas); Historiadores del arte (2 personas); Críticos de arte (2 personas); Público participativo (15 personas)

Preparación de la actividad y tutorización: El seguimiento se realizó durante dos semanas, tanto presencial como virtual a través de la plataforma educativa de nuestra universidad. En las reuniones presenciales cada grupo se reunía para establecer unos puntos clave en los que apoyar su intervención. Se hizo especial hincapié en defender o denostar el título de la propuesta del tema, según el grupo y el rol dentro del mismo. También se valoró el uso de un argot acorde con el rol. La tutorización se llevó a cabo de forma presencial en el aula, en las horas de tutoría y a través del Campus Virtual.

Simulación: Es el tiempo real dedicado a la escenificación del juego.

Evaluación: Igual que en el juego anterior, se llevan a cabo dos tipos de evaluación; la primera la del docente hacia los alumnos durante el proceso de seguimiento y adquisición de roles, y la de los alumnos hacia la actividad para analizar su desarrollo, situaciones, relación con los contenidos, roles, etc. y en última instancia, posibles mejoras de la misma. Se complementa con un foro de debate en la plataforma educativa a posteriori para continuar vertiendo ideas y opiniones tanto de los contenidos como de la actividad realizada.

Conclusiones: Los alumnos indicaron en sus opiniones que habían podido experimentar una situación próxima a la realidad al tener que meterse en el pensamiento u obra del autor escogido para el rol. Manifestaron que se habían sentido satisfechos con el juego, rol a desempeñar y vivencias fruto de la multidisciplinariedad de los alumnos, quienes pudieron desempeñar, en algunas ocasiones roles muy próximos a sus profesiones y así, ejemplificar y defender sus ideas, postulados, etc.

● **Fecha: 4 de mayo de 2010 [Fotos 4-6]**

Título Universitario: Ingeniero Técnico en Diseño Industrial

Asignatura: Estética y diseño industrial

Título del juego de rol: *Los objetos y el kitsch*

Contexto: El juego de rol se llevó a cabo en la asignatura «Estética y Diseño industrial», correspondiente al primer curso de Ingeniero Técnico en Diseño Industrial. La materia es de carácter obligatorio (segundo semestre). Vinculación con los contenidos: Bloque temático 2. Tema 2.2. El tamaño del grupo es de 70 alumnos.

Explicación de la actividad: Durante 120 minutos se hizo una simulación de lo que puede ser un día en una Feria de Muestras. Dentro de esa Feria, se celebró un debate público entre diseñadores profesionales, críticos, artistas al servicio de la industria, empresarios... El tema del debate fue «diseñar para las masas».

Antes del debate, los asistentes a la Feria pudieron transitar por la misma, dialogar y conocer lo que se exponía en los diferentes stands. Los coordinadores de la muestra clasificaron los stands atendiendo al perfil de las empresas; unas negociaron con objetos religiosos, otras se dedicaban a vender objetos de recuerdo, algunas se inclinaban por la decoración interior y otro grupo estaba formado por profesionales de la publicidad que utiliza imágenes e iconos populares para transmitir sus mensajes.

Preparación de la actividad y tutorización: Una vez explicada la actividad se repartieron los roles por sorteo. A partir de aquí, el trabajo fue tutorizado durante tres semanas a través del Campus Virtual, en clase mediante tutorías colectivas los días acordados, tutorías presenciales individuales en el despacho y mediante e-mail. Se hizo uso de un lugar de trabajo específico dentro del espacio habilitado en el Campus Virtual para la asignatura. Los foros estaban abiertos y eran públicos para todos los grupos. Cada alumno tenía el requisito de intervenir en su foro, pero también generar debate y opinión en el resto.

Organización y adquisición de roles: Coordinadores de la Feria, diseñadores profesionales, empresas dedicadas a objetos religiosos, empresas dedicadas a objetos de recuerdo, empresas dedicadas a objetos decorativos, empresas dedicadas a objetos publicitarios, público a favor de los objetos kitsch, y por último, público en contra de los objetos kitsch.

Unos días antes del desarrollo de la actividad, los alumnos se enteraron de que había una variedad del juego, algo que denominamos “rol sorpresa”, es decir, sólo los coordinadores estaban en contacto con alumnos que procedían de otras disciplinas y asignaturas que quisieron participar a modo experimental en el juego. A estos alumnos del “rol sorpresa” se les dio acceso al Campus Virtual para que pudieran ver como se estaba planificando la actividad, pudiesen leer las intervenciones de los participantes, y así adquirir ellos su propio rol.

Evaluación: La evaluación de la misma se llevó a cabo a través de una tutorización presencial en el aula y con una encuesta de autoevaluación anónima en la asignatura del Campus Virtual de la UMA.

Conclusiones: Los alumnos demostraron que habían adquirido contenidos, competencias y destrezas propuestos para la actividad porque tuvieron que documentarse, prepararse sus intervenciones y defender su rol asignado. La experiencia fue relevante, ya que también gracias al “rol sorpresa” pudieron ejercer un intercambio de ideas y opiniones con alumnos que procedían de otras disciplinas y niveles educativos, lo que supuso un enriquecimiento de la simulación

Resultados y conclusiones

Podemos constatar la importancia de la aplicación de esta metodología en asignaturas de Historia del Arte durante el curso 2009/2010 con la realización de tres JdR, en materias de grado y posgrado, del título de Historia del Arte y enseñanzas del área en otros títulos. Los resultados han sido óptimos, desde el aumento de la participación, la motivación, el aprendizaje y la consecución de los objetivos propuestos. Con este trabajo queremos indicar que hay otras alternativas válidas en la educación superior porque su índice de motivación y participación no está reñido con el aprendizaje y repercute positivamente en el alumnado al adquirir competencias procedimentales e instrumentales de gran valía para su futuro profesional, al recrear situaciones que se inspiran en la vida real.

Bibliografía

AAVV. *Actividades para la enseñanza y el aprendizaje de competencias genéricas en el marco del Espacio de Educación Europeo Superior*, Prensas Universitarias, 2005.

Armstrong, E. K., Applications of Role Playing in Tourism Management teaching: Evaluation of a Learning Method. *Journal of Hospitality, Leisure, Sport and Tourism Education*. 2 (1), 2003, pp. 5-16.

Bricall, J. (2000). *Informe Universidad 2000*. Barcelona, España, marzo de 2000. Extraído el 30 Agosto, 2010, de <http://www.oei.es/oeivirt/bricall.htm>

Feinstein, A. H., Mann, S., & Corsun, D.L., Charing the Experiential Territory: Clarifying Definitions and Uses of Computer Simulation Games and Role Play. *Journal of Management Development*. 21 (10), 2002, pp. 732-744.

García Magna, D., Castillo Rodríguez, C., Ríos Moyano, S., Cristofol Rodríguez, C., Carrasco Santos, M. J., Rodríguez Mérida, R. M., Pastor García, I. y González Ramírez, D., “La interdisciplinariedad en la educación superior: propuesta de una guía para el diseño de juegos de rol”, en Hernández Serrano, M. J y Fuentes Agustí, M. (Coords.) La red como recurso de información en educación. *Revista Teoría de la Educación: Educación y Cultura en la Sociedad de la Información*. Vol. 12, nº 1. Universidad de Salamanca, 2011, pp. 386-413 [Fecha de consulta: 03/04/2011]. http://campus.usal.es/~revistas_trabajo/index.php/revistatesi/article/view/7894/7937.

Gil Flores, J.; Álvarez Rojo, V.; García Jiménez, E.; Romero Rodríguez, S.. *La enseñanza universitaria, planificación y desarrollo de la docencia*. Madrid, 2004.

Hsu, E., Role Event Gaming Simulation in Management Education: A Conceptual Framework and Review. *Simulation and Games*. 20 (4), 1989, pp. 409-438.

Jiménez Martín, S. y Moncholi Chaparro, M.A. (2009). El entrenamiento en técnicas creativas en el Espacio Europeo de Educación Superior. En *Actas del I Congreso Internacional Latina de Comunicación Social* (pp. 1-12). Tenerife: Universidad de La Laguna. <http://www.revistalatinacs.org/09/Sociedad/actas/12silvia.pdf>

Ladousse, G.P., *Role Play*, Oxford University Press, 1987.

Lean, J., Moizer, J., Twoler, M. & Abbey, C., Simulations and Games: Use and Barriers in Higher Education. *Active Learning in Higher Education*. 7, 2006, pp. 227-242.

León Vegas, M., *El aprendizaje autónomo a partir del juego de rol en la disciplina de historia moderna*. Ponencia presentada en el Congreso Internacional de Innovación Presente y futuro en la Docencia Universitaria, 2009.

Oberle, A. P., Understanding Public Land Management through Role Play”. *Journal of Geography*. 103 (5)., 2004, pp.199-210.

Ruben, B.D., Simulations, Games, and Experience Based Learning: The Quest for a New Paradigm for Teaching and Learning. *Simulation and Gaming*. 30 (4), 1999, pp. 498-505.

Sleigh, C., Using Role Play as a way into the History of Science. *Discourse Learning and Teaching in Philosophical and Religious Studies*. 3 (2), 2004, pp. 131-141.



Foto 1: Asistentes a la Feria de Arte. Juego de rol desarrollado en el Máster en Desarrollos Sociales de la Cultura Artística.
Título del juego: *El artista, el crítico y la crítica*



Foto 2: Alumna que adquirió el rol de la artista outsider Judith Scott. Juego de rol desarrollado en el Máster en Desarrollos Sociales de la Cultura Artística



PROGRAMA

MÁLAGA, 19 DE MARZO DE 2010

Jochin Winckelmann, "El clasicismo y el sentido del arte"
 Historiador del Arte

Victoria Combalá, "El sentido del arte y el mercado artístico"
 Historiadora del Arte

María Diz, "El valor seguro del Arte"
 Directora artística de la Galería Malborough

Mercedes Clavijo, "Gravura y el arte moderno"
 Directora artística del Taller Gravura

Vanesa Román, "El cortometraje y la democratización del arte"
 Crítica de Arte

Leo Martín, La autoría, la creación colectiva y el activismo
 Artista



The image shows a graphic design for a program. On the left, a black oval contains a white stylized floral illustration with several flowers on stems. Below the oval, the word "Programa" is written in a white, sans-serif font. To the right of the oval, the text "1ª Feria" is at the top, followed by "Kistch" in a large, elegant cursive script, and "¿una bonita elección?" in a smaller, sans-serif font. At the bottom right of this section, it says "Escuela Universitaria Politécnica de Mayagüez (Aragón)".

4 de Mayo de 2010

:::Organizadores:::

Granada Barrero, Diseñadora Industrial

Bentuji Martínez, Diseñador Industrial

:::Diseñadores Profesionales:::

Antonio Jaime, "¿DISEÑO? UN PROBLEMA UNA SOLUCIÓN"; Diseñador Industrial

Philippe Starck, "La creatividad en el diseño"; Diseñador

Agatha Ruiz de la Prada, "El Color en el diseño"; Diseñadora

:::Empresas:::

Imágenes Sánchez S.L, Dir. Diógenes Sánchez

Spiritual Experience corp. España, Dirs. Lóren Luz Divina, Javier Marín

Tienda de recuerdos, Dir. Pepe Pérez

DecoKitsch, Dir. Miranda Kein

ADOS, Dir. Maria Martin



Foto 5: Diversos stands de la 1ª Feria sobre el Kitsch. Asignatura *Estética y diseño industrial*



Foto 6: Ponentes de la 1ª Feria sobre el Kitsch. Asignatura *Estética y diseño industrial*

La docencia de las Artes Audiovisuales en el nuevo Grado de Historia del Arte. Primeras conclusiones de un proceso que se inicia

XOSÉ NOGUEIRA OTERO

Universidade de Santiago de Compostela

Resumen: En este texto pretendemos poner abiertamente en cuestión, a partir de nuestra experiencia, tanto la estructura diseñada para el nuevo Espacio Europeo de Educación Superior (EEES) como la presunta bondad de sus resultados, así como el proceso y criterios bajo los cuales esta reforma ha sido implantada.

Palabras clave: modelo Bolonia, (psico)pedagogía, clase magistral, secundarización, guía docente, retórica—*langue de bois*, mercado.

Abstract: *In this paper we attempt to openly question, from our experience, the structure designed for the new Eurooean Higher Education System as the alleged goodness of their outcomes and the process under which this reform has been implemented.*

Keywords: *Bologna model, psychology, pedagogy, lecture, secundarization, teaching guide, rhetoric—langue de bois, market.*

Finalizado el primer curso del nuevo Grado de Historia del Arte de la USC —Grado que en esta Universidad se ha optado por implantar progresivamente—, consideramos oportuno aprovechar el escenario que nos brinda esta sección VI del XVIII Congreso Español de Historia del Arte, *Historia del arte y docencia*, para intentar extraer un primer y provisional balance respecto al desenvolvimiento de esta nueva estructura integrada en la reforma del sistema universitario europeo derivada de los acuerdos de Bolonia, el llamado Espacio Europeo de Educación Superior (EEES).

Unas conclusiones que, en esta sucinta exposición, proponemos desde un marco muy concreto, el de las materias correspondientes al Seminario de Historia del Cine y Otras Artes Audiovisuales y, más específicamente, desde la materia *Introducción al Lenguaje Cinematográfico*, hasta el momento la única que se ha visto afectada por este nuevo proceso.

Lamentablemente (y bien que lo sentimos), debemos comenzar advirtiendo que, en medio de un aparente contexto de sumisa aceptación de las presuntas bondades —en las que, todo hay que decirlo, creen muchos de nuestros colegas— del popularmente llamado *modelo Bolonia*,

nuestra experiencia ha resultado francamente negativa (siempre en comparación, claro está, con el —por lo visto— pésimo y periclitado modelo anterior).

Lo cierto es que, tal y como ha sido implementada esta nueva (y enésima; y —mucho nos tememos— penúltima y provisoria) reforma de la enseñanza universitaria, reparando en los criterios metodológicos docentes a partir de los cuales ha sido construida y teniendo en cuenta los medios (o su carencia) con los que cuenta el sistema universitario público español para llevarla a cabo; lo cierto —decíamos— es que los primeros resultados (al menos en lo que a nuestra experiencia concierne) han sido los que cabía esperar. Expliquémonos brevemente.

De entrada, todo el proceso de implantación del nuevo modelo se ha desarrollado desde el principio e íntegramente de arriba abajo, esto es, desde la *eurocracia* se ha impuesto una nueva estructura de los planes de estudio en la que los encargados de impartirla, los docentes, no han tenido voz ni voto. La secuencia ha sido, en este sentido, meridianamente clara. En 1999, los representantes de los Ministerios correspondientes de cada país miembro de la Unión Europea firman la denominada Declaración de Bologna cuyo objetivo era desenvolver el “*desarrollo armónico de un Espacio Europeo de Educación Superior antes del año 2010*”; cada país propiciaría foros de debate para “*la evaluación de programas académicos convergentes que aseguren una calidad docente, adoptando el sistema de transferencia de créditos que permitirá un reconocimiento académico inmediato de títulos, una movilidad entre países y un aprendizaje a lo largo de toda la vida*”. Loables intenciones, sin duda. Y necesarias (las del reconocimiento de créditos y la movilidad entre países, decimos, puesto que el sentido último de la frase final todavía a día de hoy se nos escapa). Claro que, al menos el común del profesorado, nada supo de esos foros de debate (no queremos decir con ello que no hayan —quizás— existido); de lo que sí supo —y mucho— fue de las agencias de evaluación. De manera que la secuencia a la que nos referíamos ha sido más o menos la siguiente:

- los Estados establecen las directrices del modelo → éstas son asumidas sin rechistar (en general) por los gobiernos de las Universidades → los Decanos de cada una de las Facultades trasladan las directrices correspondientes a los Departamentos → los Departamentos (sin derecho a réplica) procuran cumplirlas en la medida de sus posibilidades con la esperanza de que el nuevo plan de estudios que se han visto obligados a elaborar (Grado, Posgrado, Máster) pase el filtro de la agencia evaluadora [epílogo: cuando el alumnado más inquieto se da cuenta de algunos de los efectos colaterales que implica la puesta en marcha de todo el asunto —máster de formación de profesorado de Secundaria incluido—, ya es demasiado tarde].

Al mismo tiempo, hay una nueva filosofía, una innovadora *metodología* docente impulsando todo esto. Y con los (psico)pedagogos hemos topado. Y, con ellos, la revelación de la secular lacra a extinguir, de la vieja rémora de la que hay que —en la medida de lo posible— desprenderse: la llamada *clase magistral*. Pero no es ésta una idea extendida sólo entre la moderna pedagogía, también detectamos un sector del profesorado universitario que la reivindica con la ferocidad característica del converso: tal es el caso, por ejemplo, de José Lázaro, profesor de Humanidades

Médicas de la Universidad Autónoma de Madrid quien, en un artículo de prensa —porque también a la prensa ha llegado el debate— calificaba a la clase tradicional impartida en las aulas, la citada *clase o lección magistral*, como un “nefasto hábito medieval”, una práctica “arcaica, absurda y dañina” en la que

Los alumnos toman notas (los tristemente famosos “apuntes”) de lo que logran escribir de lo que consiguen entender de lo que el profesor ha dicho [sic]. Meses después, para preparar el examen, memorizan lo que son capaces de descifrar en las notas que han tomado. (...) Las “lecciones magistrales” dejaron de tener sentido a partir de Gutenberg. Todos hemos tenido profesores espléndidos a los que daba gusto escuchar. ¿Cuántos fueron? ¿El 10%, el 20%? Mi impresión, a ojo de buen cubero, es que fueron menos. El resto aburría a las ovejas.¹

Cabría argüir, pensamos, diversas consideraciones respecto a estas y otras lindezas con las que trufa su texto el eminente profesor. La primera, que si un alumno de nivel universitario no es capaz de tomar unos apuntes decentes o de entender lo que él mismo ha escrito (y todos hemos tenido en nuestra época de estudiantes algún compañero con estas y otras problemáticas) pues quizás es que ese alumno no debería haber superado sus estudios de Secundaria (y a la enseñanza media volveremos). La segunda es que el profesor Lázaro tuvo muy mala suerte en su etapa de formación, al no poder disfrutar ni siquiera de un 10% de profesores cuyas clases valiesen la pena (vaya por Dios). La tercera es que mire, buen hombre, como ovejas se aburrirán con usted (afortunadamente, no era ésa hasta el momento nuestra experiencia dentro del Seminario al que pertenecemos, al menos a tenor de las calificaciones obtenidas a lo largo de más de una década en las evaluaciones de la satisfacción del alumnado con la docencia recibida, a pesar de nuestra metodología *medieval*).

Pero antes que todas estas, una otra —y primera— consideración se impone, la cual hizo constar Joan Culla i Clarà, profesor de Historia Contemporánea en la Universidad Autónoma de Barcelona, en su puntual réplica al escrito anterior:

En primer lugar, llama la atención del más lerdo que la *clase tradicional* haya constituido uno de los métodos básicos para la transmisión del saber universitario en Occidente durante casi mil años, sobreviviendo impávida no sólo a la invención de la imprenta, sino también a la de la máquina de escribir, la fotocopidora, el retroproyector y tantos otros ingeniosos artefactos [Incluidos los suministrados por las nuevas tecnologías digitales, podríamos añadir]. ¿Es ello imputable sólo a la presunta pereza mental que aquejaría a los profesores de universidad desde los tiempos de Robert de Sorbon? Yo creo más bien que, caricaturas al margen, la exposición de la materia por parte del docente en el aula permite a este captar de forma instantánea cómo reciben sus alumnos aquello que se les está explicando; y, en consecuencia, da al profesor la oportunidad de reiterar, de aclarar, de enfatizar, de volver atrás, de ilustrar sus argumentos (...) Por otra parte, ¿de dónde infiere el

1. José Lázaro, “Clases a la boloñesa”, en *El País*, 02-09-2010, p. 25.

profesor Lázaro que, la por él denostada *clase magistral* sea un monólogo que el profesor ha memorizado mal que bien la víspera y que suelta luego en clase como un papagayo con tarima, mientras los sufridos estudiantes tratan de resistir el sopor que les invade?².

Y es que ahí, en esa interesada caricatura de la *clase magistral*, radica uno de los pilares del discurso (?) pro-boloñés, empeñado en ignorar lo que siempre ha sido el correcto entendimiento de ese tipo de magisterio:

Una síntesis en la que el docente ha destilado sus conocimientos, sus lecturas, eventualmente sus propias investigaciones, y cuya exposición los alumnos pueden interrumpir en todo momento con preguntas, objeciones o demandas de aclaración³.

Una síntesis que, por supuesto, ya hace años que muchos complementamos con todo tipo de elementos técnicos así como con clases prácticas.

En realidad, puede que la clave de bóveda de muchas de las tradicionales deficiencias de nuestro sistema universitario (además de la crónica escasez de medios y presupuestos en comparación con los países de nuestro entorno) se localice en un fenómeno mucho más sencillo de detectar. Y aquí también el profesor Culla i Clarà pone el dedo en la llaga:

¿la culpa es de la *clase magistral*, o de que llevamos décadas equivocándonos en el proceso de selección de los profesores? El curriculum investigador es muy importante, sin duda (...) pero, ¿hasta el punto de prescindir de la aptitudes pedagógicas del candidato a la plaza? Claro, si llenamos las aulas de profesores con escasa o ninguna capacidad de comunicación verbal —aunque sean buenísimos en el laboratorio, la biblioteca o el archivo—, entonces los alumnos se duermen sobre el pupitre, la *clase tradicional* entra en crisis, y es preciso abrazarse a Bolonia para que nos salve del desastre⁴.

Y a esta incompetencia para la comunicación verbal cabría añadir el desprecio por la labor docente. Todos tenemos colegas —para qué nos vamos a engañar— a los que, todavía a las puertas del cuatrimestre correspondiente, ya encontramos agobiados ante la *plúmbea* perspectiva de tener que impartir unas clases que no harán sino restar tiempo a su verdadera vocación, la tarea investigadora. Una desidia a la que, cabe recordar, han contribuido con denodado esfuerzo a lo largo de las décadas nuestras sucesivas Administraciones, para las que la producción científica lo ha sido todo a la hora de valorar y conceder méritos mientras que la calidad y entrega de/a la docencia (incluidas las muchas horas dedicadas a la tutorización de TADs, TITs y semejantes) han significado poco menos que nada.

2. Joan B. Culla i Clarà, "Empanada boloñesa", en *El País*, 14-09-2010, p. 25.

3. *Ibidem*.

4. *Ibidem*.

En cualquier caso, la antigua *clase magistral*, ahora denominada *docencia expositiva*, debe reducirse lo máximo posible. Se supone que para evitar el aburrimiento del alumnado. Ahora, el alumno (incluido ese que ni siquiera sabe tomar unos apuntes) debe ser protegido, guiado, tutelado, siempre comprendido, hay que interactuar continuamente con él (aunque, a lo mejor, él no quiera) y, objetivo fundamental, hay que “enseñarle a leer” (o sea, a comprender) los textos (escritos, se entiende) para luego deliberar y dialogar sobre ellos (tarea instrumental que —como también señalaba Culla i Clarà en su texto—, por lo visto, ese alumno no pudo desarrollar en el Bachillerato). Ah! Y evitemos incomodarle en lo posible: construyamos los horarios a su gusto, evitemos la aparición de huecos que le dejen por el medio horas “muertas” (no vaya a ser que tenga que acercarse por la biblioteca a pasar el rato); las necesidades y organización docente del profesor son en este caso lo de menos.

Porque, al final, de eso se trata, de la progresiva *secundarización* de la Universidad (evaluación continua, control de asistencia...). Abandonada su función de la transmisión del saber, el profesor deviene en atento tutor de los/as chicos/as, en mentor, guía, en “facilitador” o —según la terminología de las nuevas tecnologías conformadoras de la Web/Universidad 2.0— *coach* que orientará al alumnado hacia los adecuados *repositorios* surtidos por los nuevos *prosumidores*⁵ (¿dónde queda, pues, su discurso? ¿y la arquitectura oral?). Al hilo de estas reflexiones y constataciones, no podemos sino manifestar nuestra más absoluta perplejidad ante la entrega de todo el sistema de enseñanza universitaria a una *metodología/ideología* pedagógica que ha demostrado sobradamente su poder a la hora de desmontar la operatividad de la enseñanza secundaria al menos en el Estado español (y cualquiera que conozca a alguien que trabaje en ese sector sabe perfectamente a qué nos estamos refiriendo).

Se dice que el alumno podrá así ser participativo y autónomo: “aprenderá a aprender” es una de las frases recurrentes. Todo lo cual no deja de ser una falacia: en realidad, la rigidez de las Guías Docentes (concebidas, además, bajo unos criterios metodológicos diseñados —o no— sobre una forzada universalidad, de manera que lo que vale para el estudio del Derecho también vale para cursar Enfermería, Historia del Arte o cualquier Ciencia Experimental) coarta la abierta participación del alumnado y, si no es así, todo el engranaje se desencaja. Porque a poco que nos detengamos en el surrealista paisaje metodológico que configura cualquier Guía Docente (y podríamos poner como ejemplo la nuestra, sin ir más lejos), nos daremos cuenta de que, por ejemplo, el apartado de *Planificación de Actividades* tiene que estar tan detallado y medido que cualquier clase de sesión (sea expositiva o interactiva) que se vea *afectada* en su planificación por la apertura de un debate, un diálogo o la profundización sobre un determinado punto entre el profesor y sus alumnos, desmonta automáticamente toda la planificación (y hablamos por experiencia propia). Ya no digamos si, por ejemplo, al profesor se le ocurre ponerse enfermo o, por causa de fuerza mayor, debe ausentarse por unos días de las aulas.

5. Obsoletos los antiguos consumidores, el ideal ahora de la llamada “cultura en Red” es convertirse en prosumidor, esto es, en suministrador de información para esos nuevos repositorios (Wikipedia, etc.).

¿Qué hacer, entonces —aparte de mantenerse sanos?

Y no es que dudemos de las buenas intenciones. Pero ya se sabe qué pasa muchas veces con las buenas intenciones. Aquí se ha montado un sistema que seguramente funciona muy bien en las universidades privadas anglosajonas pero que difícilmente es viable en grupos con más de ochenta alumnos a cargo de un solo profesor, como suele suceder en las carreras de Humanidades. Puede que se nos tilde de apocalípticos pero lo que va a suceder en los próximos años con las Universidades es lo que sucedió en la enseñanza secundaria con la LOGSE: el advenimiento de un nuevo modelo envuelto en el lenguaje estereotipado de la configuración desarrollista, en una retórica políticamente correcta compuesta de términos como *Prerrequisitos*, *Objetivos*, *Competencias Específicas*, *Competencias Transversales* (por qué no, ya puestos, también *longitudinales*?) y demás que se ha dado en llamar *langue de bois* y que nosotros optamos por definir directamente como *idiolecto psicopedagógico*. Una retórica vacía que sólo sirve para multiplicar las horas que el profesorado tiene que dedicar a la burocracia. El nuevo gran modelo con los mismos medios (y no entremos ya en el tema de la crisis económica global y la bajada de sueldos española) que, a efectos prácticos, se traduce en lo siguiente: el mismo profesor de antes ve reducidas en un tanto por ciento muy importante sus —mayores o menores— capacidades para poder transmitir saberes específicos en el aula (superemos la *clase magistral*) mientras que ve multiplicadas (por cuatro, por cinco... ahí cada uno con su problemática) las horas que tiene que dedicar a explicar y tutorizar la misma práctica para la que antes le bastaba una sola (dos, a lo sumo). Y en la que, por cierto, ya usaba regularmente las nuevas tecnologías. El resto, se hablaba en las horas de tutoría de despacho, que para eso estaban. La horas siguen multiplicándose si empezamos a contar las dedicadas a la corrección de los ejercicios prácticos (ya sabemos, la evaluación continua), a la revisión de las notas sobre el listado de alumnos para comprobar si asisten regularmente, o si participan en las sesiones con entusiasmo o... Y no hablemos ya si se nos ocurre poner en marcha un aula virtual. Todo, en el fondo, para evitar que el alumno suspenda (¡el alumno no puede/debe suspender!)⁶, para que pueda verse afectado por la insostenible presión que comporta la realización de unos trabajos y de un examen en el que tendría que demostrar que ha adquirido los mínimos conocimientos necesarios. Ahora, lo importante es que *progrese adecuadamente*. Y que lo haga, a ser posible, de forma divertida, entretenida, incitante, *novedosa* (ideemos, entonces, juegos de rol, por ejemplo).

Todo esto se complica mucho más en nuestro caso. Porque nosotros, los docentes de Historia del Cine y Otras Artes Audiovisuales, sí que debemos enseñar a leer textos (especialmente en una materia como *Introducción al Lenguaje Cinematográfico*). Debemos enseñar a leer e interpretar aquellos textos que no se enseña a leer e interpretar en la enseñanza secundaria o el actual Bachillerato en España. Aunque parezca mentira en nuestra actual cultura audiovisual. De ahí que

6. Al menos, así se interpreta el nuevo modelo en la USC (nos consta que en otras universidades esto se está corrigiendo), en el seno de la cual la calificación de la prueba escrita no puede superar el 40% de la nota total; es decir, teóricamente, se puede aprobar la asignatura sacando un 0 en la citada prueba.

reducir drásticamente las sesiones (ya de por sí de carácter eminentemente híbrido, en el que la tradicional y rígida división entre clases Teóricas y Prácticas quedaba muy diluida) en las que podía intentar conseguirlo a cambio de multiplicar las horas en las que se ha de repetir y tutorizar lo mismo, no ayude gran cosa.

Este que se quiere crear no es, en todo caso, un alumno autónomo. El alumno autónomo era aquel (fuimos aquel) al que se trataba (al que nos trataron) como a un adulto, que decidía por sí mismo —que para eso era ya mayor de edad— a qué clases iba (esto es, a aquellas que consideraba merecían la pena) y complementaba sin necesidad de toda la ayuda del aparato psicopedagógico —sólo con la bibliografía, la hemerografía, la filmografía y, en los últimos años, webgrafía aportadas por el profesor, además de las consultas específicas realizadas en horas de tutoría— las sesiones teóricas y prácticas recibidas en el aula. Ese era (fuimos) el alumno universitario hasta el modelo Bolonia. Aunque no se tuviesen en cuenta las valoraciones que expresaba en las encuestas de satisfacción sobre el profesorado.

Acabamos con una anécdota derivada de una experiencia personal (a veces, un sencillo “trabajo de campo” puede decirnos, explicarnos más que toda la banal verborrea del *langue de bois*). Durante un viaje en tren, dos alumnas de Enfermería iban comentando las vicisitudes de sus estudios. En un momento dado, la más veterana le dijo a la otra: *Yo voy a esperar a que pase este curso y pasarme al Grado, que es un chollo*.

Siento decir esto pero, afortunadamente, yo todavía pertenezco a una generación que cursó los estudios secundarios pre-LOGSE; a esa misma generación pre-Bolonia. Unas generaciones para las que aprobar las materias universitarias todavía no era “un chollo” (y espera que lleguen los padres a la Universidad a decidir en qué idioma estudian sus hijos o a diseñar el Plan de Estudios...).

Y con esto dejamos abierto el debate. Un debate que —estamos convencidos— no hará sino acentuarse en los próximos años a la vista de los resultados obtenidos. Porque, o cambian mucho las cosas y los medios puestos a disposición del sistema, o mucho nos tememos que el final de este trayecto boloñés quedará muy lejos de la tan cacareada ‘excelencia universitaria’ preconizada por el Espacio Europeo de Educación Superior. Aunque, en realidad, nada importará, puesto que nuestras autoridades académicas y políticas mostrarán su plena satisfacción con el nuevo gran modelo a la vista de la apreciable bajada en los porcentajes de fracaso universitario, la gran máscara que cubrirá todo lo demás.

CODA

Lo que en el fondo hay, lo que está detrás de todo esto, ya viene siendo señalado por diversos ensayistas e intelectuales progresistas en los últimos tiempos. Remitámonos, por ejemplo, a unas declaraciones de José Luis Sampedro:

¿Por qué no se para un rato la rueda y se reflexiona? Porque a los que mandan no les conviene, por eso no favorecen el pensamiento crítico, sino el transmitido por sus medios y por la educación, y eso empieza en la niñez. Ahora lo de Bolonia

es entregar la Universidad a los financieros e industriales. Y se estudiará lo que convenga para producir más.

Esto es así y hasta tal punto que sólo tenemos que reparar en el lenguaje utilizado por la Conferencia de Rectores de las Universidades Españolas (CRUE) a la hora de redactar uno de sus últimos documentos (en el momento de escribir estas líneas), *La universidad ante los retos inmediatos de la sociedad española*⁷, en el que se puede leer el siguiente llamamiento:

tenemos que dar paso a un nuevo perfil productivo basado en el conocimiento que garantice la competitividad de nuestro sistema (...) Es un enorme desafío, del que una Universidad socialmente comprometida no puede quedar al margen.

Y más adelante:

Dos retos principales: facilitar el acceso de la población a una educación superior de calidad y apoyar el tejido socioeconómico para afrontar las nuevas reglas de competitividad internacional derivadas de la globalización. La Sociedad del Conocimiento necesita ciudadanos con un alto nivel formativo e instituciones capaces de generar saber y transferirlo a la sociedad eficazmente.

Para finalmente anunciar

la firma de un convenio de colaboración con Cámaras de Comercio para avanzar en el fortalecimiento de la transferencia de conocimientos, experiencias y habilidades entre nuestros tejidos universitario y empresarial, con el objetivo de impulsar la formación, la innovación y la cultura innovadora [sic], para potenciar la competitividad que tanto necesita España.

Tal es, por lo visto, el nuevo concepto de Universidad “socialmente comprometida”, aquella que maneja, de cara a su progreso, criterios directamente vinculados al discurso de los mercados neocapitalistas, recurriendo a términos como “perfil productivo”, “competitividad”, “transferencia eficaz” o “globalización” (a lo mejor, lo que tendría que hacerse desde las Universidades sería comenzar a pensar un modelo alternativo al de la globalización —a este tipo de globalización: ¿dónde, si no, va a hacerse? ¿desde dónde ha de proponerse?). ¿Qué se está a entender por Sociedad del Conocimiento? ¿De qué conocimiento? ¿Al servicio de quién o de qué intereses?

Lo curioso del texto dado a conocer por la CRUE es que en él se reflejan las paradojas, las contradicciones, el desconcierto, la confusión en definitiva, de aquellos que en la actualidad deben regir el destino de la Universidad, cuando dedican una serie de párrafos a recordar los datos que demuestran que la producción científica española (dos tercios de la cual se genera en las universidades) es la novena mayor del mundo, o que, teniendo en cuenta que España sólo invierte

7. Junio 2011. Disponible en la Red para quien quiera consultarlo.

en I+D+i un 1,38% de su PIB (muy lejos de la media del 2,3% de la OCDE⁸), el Sistema Universitario Español se sitúa entre los cuatro más productivos en ciencia⁹. Aunque, eso sí, España apenas alcanza el puesto 42 en el ranking mundial de competitividad.

Pues bien, siendo todo esto así, ¿por qué es la Universidad española —y, por extensión, las europeas— la que funciona mal? ¿Por qué era tan necesario proponer el nuevo modelo que presuntamente va a servir para salvarla(s)? ¿Por qué parece que tiene que pedir disculpas continuamente, defenderse una y otra vez ante la opinión pública delante de informes tan incompetentes —¿o tendenciosos?— como el CYD 2010? ¿Está en las Cámaras de Comercio la salvación?

A lo mejor es que el tan famoso y crónico problema de la competitividad española tiene su raíz en otro sitio. Seguramente en la conocida, pública y notoria falta de formación de la mayor parte de nuestros empresarios para empezar. Por no hablar de ciertas *tradiciones* de la empresa española a la hora de configurar su tejido¹⁰. A lo mejor tampoco vendría mal que las autoridades políticas españolas pusiesen de una vez por todas sus inversiones en educación e I+D+i a la altura de los países desarrollados. Un objetivo al que, por cierto, quizás los rectores de las universidades españolas deberían dedicar más atención (en vez de conformarse con aceptar partidas presupuestarias estatales y autonómicas cada vez más raquílicas) que a los dudosos convenios con empresas (ya sabemos todos para qué y cómo utilizan en general a los estudiantes en prácticas) o a los miríficos acuerdos con las Cámaras de Comercio.

Pero no, la culpa está en la Universidad. Por eso, una vez más, hay que cambiarla de arriba abajo, aunque sea adoptando modelos —y volvemos al principio de este escrito— totalmente artificiosos y, lo que todavía es peor, inasumibles: “*La adaptación al EEES se ha realizado a través de un proceso de equilibrio entre la intensidad docente y la optimización de los recursos existentes*”, se puede leer en un comunicado de prensa de la citada CRUE. Ya. Algunos aspectos de ese proceso, tal y como nosotros lo experimentamos, fueron expuestos en las páginas precedentes. Podemos traer aquí, para concluir, alguno de los últimos: ante la manifiesta —al parecer— imposibilidad de dotar a las universidades españolas de las infraestructuras y personal docente necesarios para desenvolver la gran reforma boloñesa, la solución está pasando por reagrupar los iniciales grupos de clases *interactivas* (elevando, por ejemplo, la ratio de 20 a 40 alumnos). En definitiva, al final todo deviene en un penoso teatrillo.

Para este viaje...

8. Por no hablar del 1,1% frente a la media del 1,5% de inversión en educación.

9. Podrían añadirse otros datos, como el de que somos la octava potencia científica mundial en publicaciones por habitante, con resultados similares a Japón.

10. Valga como ejemplo que, frente a la tendencia de la economía alemana a la concentración y asociación empresariales (clusters), el número de empresas en España (datos de 2011) es de 3.250.000 (!), de los cuales 1,42 millones están en activo mientras que 1,8 millones no tiene a nadie empleado.

El cuaderno de viaje como herramienta eficaz para la enseñanza de la historia del arte y de la arquitectura en el marco de las estrategias docentes impulsadas por el EEES

LOURDES DIEGO BARRADO
ETSAZ (Universidad San Jorge, Zaragoza)

Resumen: Se hace preciso atender las nuevas demandas social y universitaria, que reclaman una mayor estimulación de la reflexión personal y la creatividad. Solamente cuando se consiga activar la mayor parte de los sentidos del alumnado, cuando él experimente sensaciones diversas y disfrute con el trabajo autónomo y cooperativo y ejercite sus habilidades intelectuales y manuales, docente y discente habrán conseguido superar uno de los retos de la Convergencia Europea: el *aprendizaje interactivo*.

Para conseguir dicha interacción, el profesor debe formar al alumno en la investigación y potenciar el trabajo grupal (colaborativo y cooperativo) dentro y fuera del aula e, igualmente, la capacidad crítica y las habilidades de cada individuo, de suerte que éstas redunden en beneficio del grupo y, por extensión, de los restantes grupos que participan en el mismo proyecto. Y, todavía, avivar constantemente el interés del discente para que aquél sea proporcionalmente creciente y parejo al esfuerzo y dedicación del docente.

Con el fin de fomentar el aprendizaje interactivo y creativo y de establecer una clara interrelación entre teoría y práctica fue diseñado el proyecto de innovación docente titulado *Cuaderno de Viaje a Egipto*, en el que participó un considerable número de alumnos y de profesores de Arte y Arquitectura.

Palabras clave: Educación Superior, Convergencia Europea, Estrategias docentes, Arte y Arquitectura, Cuaderno de Viaje.

Keywords: *High Education, European Convergence, Teaching Strategies, Art and Architecture, Travel book.*

El Espacio Europeo de Educación Superior exige la puesta en marcha de iniciativas docentes -teóricas y prácticas- que, de manera seria y atractiva, faciliten la potenciación de las aptitudes y destrezas de los estudiantes universitarios.

Un buen profesional de la docencia es aquél que, además de querer y saber comunicar, se pregunta qué es lo que debe enseñar y cómo conviene hacerlo. Lo primero requiere formación¹,

1. P. T. KNIGHT, *El profesorado de Educación Superior. Formación para la excelencia*, Madrid, Narcea, 2005; y M. VALCÁRCEL, coord., *La preparación del profesorado universitario español para la Convergencia Europea en Educación Superior*, en http://www.univ.mecd.es/univ/html/informes/estudios_analisis/resultados_2003/EA2003_0040/informe_final.pdf.

conocimiento, planificación y experiencia; lo segundo, intuición, adecuado planteamiento, interacción -es decir, diálogo entre docente y discentes- y evaluación continua de resultados. El lema *Investigación-Acción* de Elliot en su trabajo publicado en 1978 en el *Journal of Curriculum Studies*² se puede y debe convertir, en la situación y marco académicos actuales, en el lema *Investigación-Interacción*, que ahora nos proponemos defender.

1.- Investigación en docencia: el reto actual del profesorado de Educación Superior

Investigar en docencia³ no comporta tan sólo el conocimiento y la selección y puesta en práctica de metodologías activas y recursos y/o estrategias docentes⁴ sino, por un lado, capacidad crítica, motivación y solvencia suficientes para evaluar los resultados de manera objetiva, y, por otro, disponibilidad de mejora constante del proyecto inicial. Y todo ello en favor del principal receptor: el alumnado.

Se hace preciso atender la nueva demanda social, que reclama una mayor estimulación de la reflexión personal y la creatividad. Solamente cuando se consiga activar la mayor parte de los sentidos del receptor, cuando él experimente sensaciones diversas y disfrute con el trabajo autónomo y cooperativo y ejercite sus habilidades intelectuales y manuales, docente y discente habrán conseguido superar uno de los retos de la Convergencia Europea: el aprendizaje activo e interactivo.

La adecuada formación académica de los alumnos universitarios debe sustentarse, a nuestro juicio, en dos pilares básicos: la clase magistral -fundamentalmente teórica- y los talleres prácticos. Es en estos últimos donde el alumno -guiado por el profesor, quien le debe enseñar a aprender y a saber comunicar lo aprendido-, puede activar y desarrollar su capacidad para afrontar nuevos retos que le serán de gran utilidad no sólo durante sus estudios universitarios sino, y fundamentalmente, para el mundo profesional y laboral.

En muchas ocasiones, el profesor demanda mayores actividad y creatividad en sus alumnos de las que él mismo demuestra cotidianamente frente a ellos, olvidando así su labor de canalizador, con la adecuada energía, de los recursos pedagógicos recomendados por el EEES para la obtención de los resultados deseados. Motiva a sus alumnos el docente que, antes de emprender su proyecto y durante el mismo, está constantemente y crecientemente motivado y es capaz de comunicar, de una manera eficaz, los beneficios que aquél reportará a todos los participantes en el

2. J. ELLIOTT, "What is action-research in schools?", *Journal of Curriculum Studies*, 10, 4 (1978), pp. 355-357.

3. A. BENITO, "Investigar en docencia", in eadem y A. CRUZ, coords., *Nuevas claves para la Docencia Universitaria en el Espacio Europeo de Educación Superior*, in Colección «Universitaria, Madrid», Narcea/Universidad Europea de Madrid, 2005, cap. 5, pp. 125-135.

4. S. DE LA TORRE y O. BARRIOS, coords., *Estrategias didácticas innovadoras. Recursos para la formación y el cambio*, Barcelona, Octaedro, 2000.

mismo y, todavía, de conducir sabiamente los medios para conseguir los objetivos de aprendizaje establecidos desde un principio.

Ahora bien, en una enseñanza centrada en el alumno -en la que éste se convierte en el verdadero eje de su proceso formativo- el discente debe implicarse y comprometerse seriamente -sin fisuras ni titubeos, por tanto- y de manera constante en el aprendizaje de sus receptores. De su motivación, esfuerzo, implicación y capacidades resolutiva y crítica dependerá, en gran medida, el futuro éxito del proyecto.

En consecuencia y en la búsqueda de una 'formación integral' del estudiante universitario, el profesor y el alumno asumen nuevos roles que les capacitan para interactuar de manera conveniente y de forma conjunta: el primero, enseñando a aprender de forma reflexiva; el segundo, comprometiéndose de manera responsable y total en su proceso de aprendizaje y aprendiendo a comunicar al resto de componentes del grupo en el que actúa.

A este respecto, uno de los retos del profesor para conseguir dicha interacción consiste en lograr formar al alumno en la investigación y en potenciar el trabajo grupal (colaborativo y cooperativo) dentro y fuera del aula y, de igual manera, la capacidad crítica y las habilidades de cada alumno, de suerte que éstas redunden en beneficio del grupo y, por extensión, de los restantes grupos que participan en el mismo proyecto. Y, todavía, avivar constantemente el interés del discente para que aquél sea proporcionalmente creciente y parejo al esfuerzo y dedicación del docente.

El profesor debe hacer una propuesta adecuadamente motivada y razonada y establecer claramente los objetivos de la misma; el alumno debe estar receptivo y percibir su sentido; sólo así ambos podrán discutir sobre los beneficios, ventajas e inconvenientes, para comenzar la acción-interacción necesaria entre ambos.

En las bases del aprendizaje se sitúan el fomento del trabajo autónomo y la maximización de los esfuerzos utilizando el aprendizaje cooperativo. Éste resulta ser, cual metodología activa, una herramienta de gran valía pues aporta conocimiento profundo de la materia en cuestión, potencia las habilidades interpersonales, fomenta la responsabilidad y las capacidades crítica y reflexiva y contribuye a mejorar el nivel de autoestima a nivel grupal e individual⁵.

Una vez hecho el planteamiento inicial y establecidos los objetivos y la metodología a seguir por parte del profesor, el grupo debe tomar conciencia del proyecto, demostrar interés y una actitud positiva y ser capaz de funcionar de manera autónoma, responsabilizándose de la adquisición de conocimiento sobre el tema en cuestión, de la buena marcha de la gestión grupal y del logro de los objetivos propuestos. Para ello, son precisas una adecuada documentación y una

5. «El aprendizaje cooperativo es un método docente que utiliza el trabajo conjunto de los miembros de pequeños grupos de alumnos para maximizar el aprendizaje. El profesor planifica la tarea a realizar y los alumnos la desarrollan de forma colectiva, coordinada e interdependiente» (cfr. A. BENITO, M. BONSON y E. ICARÁN, "Metodologías activas. Aprendizaje cooperativo", in BENITO y CRUZ, coords., *Nuevas claves para la Docencia Universitaria en el Espacio Europeo de Educación Superior*, o. c., p. 22).

optimización de los recursos así como la resolución de los posibles conflictos que derivan de toda cooperación para lo que se deberán adoptar en tiempo y forma las oportunas decisiones.

La orientación, asesoría y tutela continuadas del profesor deben ir secundadas de la suficiente iniciativa y gestión de los recursos por parte del grupo -quien deberá ejercitarse en la evaluación y la autocrítica- así como de un diálogo crecientemente fructífero.

El proyecto deberá permitir la interactuación entre los distintos miembros del grupo así como la interacción de aquél con otros proyectos pedagógicos contemporáneos. Al ensayo del mismo le seguirán los más que necesarios diagnóstico, por un lado, y posible replanteamiento de estrategias y de soluciones, por otro, conducentes a su adopción y realización. Tras su finalización, se procederá a hacer una valoración del proyecto, teniendo en cuenta los encuentros y posibles desencuentros así como la eficacia del mismo a presente y a futuro. Los resultados deberán ser adecuadamente publicitados para su posterior utilización pedagógica de forma que dicha experiencia pueda ser, en el futuro, nuevamente experimentada pero con los avances del momento y, si fuere el caso, felizmente superada.

2.- Interacción en la transmisión y en el aprendizaje

La impartición clásica de la Historia del arte y de la arquitectura, articulada a partir de clases magistrales y análisis de las obras artísticas y arquitectónicas objeto de estudio, ha ido hasta hace algunos años acompañada en buena medida de una notable pasividad por parte del alumnado, cuyo objetivo primordial consistía en demostrar su capacidad para reproducir fielmente los contenidos facilitados por el profesor. ¡Una adecuada reflexión del docente no va acompañada, si éste no logra activar los estímulos suficientes en sus oyentes, de una consiguiente y lógica reflexión por parte del discente!

El alumno debe ser sabiamente guiado por el profesor en la profundización en los contenidos teóricos y en la metodología de la asignatura, en su formación en competencias transversales y en la potenciación de su capacidad crítica y de sus habilidades artísticas. Resulta a su vez fundamental unir, durante el proceso de aprendizaje, conocimiento y disfrute, destreza y sensibilidad artísticas.

La tan demandada, por el Plan de la Convergencia Europea, interrelación entre teoría y práctica (lo que se conoce como praxis educativa) se puede conseguir, en las asignaturas dedicadas al estudio de las Artes en general, arbitrando experiencias pedagógicas, que sirvan para el enriquecimiento de todos los participantes en las mismas -incluido evidentemente el profesor-director- y que puedan poner de relieve la capacidad de trabajo en equipo y las habilidades colectivas (o interpersonales) e individuales.

Dichas experiencias pedagógicas son, en definitiva, propuestas didácticas nuevas que, unidas a la experimentación curricular (o adecuación de los contenidos de la materia a impartir en función del grupo receptor, en este caso del alumnado) conforman la innovación curricular.

Todo proyecto de innovación educativa debe perseguir la ampliación de conocimientos, la interdisciplinariedad, la agilización del aprendizaje autónomo, reflexivo y cooperativo, la capacitación personal, el desarrollo de destrezas, la potenciación de actitudes y valores grupales e individuales, la generación de recursos, la diversificación de ambientes de aprendizaje y, por último, la creatividad en el más amplio sentido de la palabra.

Teniendo en cuenta todos estos objetivos, nos proponemos en esta sede presentar un proyecto de innovación docente que experimentamos y concluimos, con resultados altamente positivos, durante el curso académico 2006-2007⁶ y sobre el que nos es posible ahora hacer una valoración y una reflexión en los siguientes términos: competencias desarrolladas durante el mismo por los participantes; interacción establecida entre profesor y alumnos; y efectos que reportó aquél en particular al alumnado, que en un principio era poco experimentado al encontrarse en su práctica totalidad cursando el primer año de los estudios universitarios conducentes a la obtención de las titulaciones en Arquitectura y en Bellas Artes. Y concluir con el aporte pedagógico de este proyecto para los alumnos universitarios actuales.

3.- Un estimulante proyecto de investigación e interacción entre docentes y discentes: el Cuaderno de Viaje

El proyecto titulado *Cuaderno de Viaje a Egipto* fue diseñado para poner en práctica uno de los principales retos que persigue el Plan de la Convergencia Europea: el aprendizaje interactivo y creativo; y, más aún, con el fin de iniciar a nuestros alumnos de Arquitectura y Bellas Artes en el campo de la investigación y de la publicística (fig. 1).

El curso académico 2006-2007 se inició, por lo que respecta a la enseñanza de la asignatura de *Teoría e Historia de la Arquitectura y el Arte I*, con la presentación a los alumnos (en un número en torno a 300) del proyecto y de las actividades que éste iba a conllevar. Fueron grandes la aceptación y el interés suscitados desde un principio entre el alumnado, lo que muy pronto se haría extensivo al profesorado de la Escuela.

Nuestro objetivo era aproximar a los discentes a una cultura y a un arte que han atraído, a lo largo de los siglos, a historiadores, arqueólogos, arquitectos, artistas y, en definitiva, a viajeros de los más cercanos o remotos países. Teníamos previsto que la aproximación científico-académica fuera secundada de una aproximación física y emocional; de ahí que se anunciara, desde el inicio, la realización de un viaje de trabajo y disfrute, en el que cada participante podría confeccionar su propio *cahier de travail* (fig. 2).

6. Dicho proyecto tenía como marco la asignatura de *Teoría e Historia de la Arquitectura y el Arte I* que impartía la firmante en la Escuela Superior de Arte y Arquitectura de la Universidad Europea de Madrid. Debo expresar mi más sincero agradecimiento a la Universidad y a la Escuela referidas por el apoyo institucional por ellas prestado a lo largo de la realización del proyecto y, en particular, a D. Juan Carlos García-Perrote, director de la Escuela en ese momento y especial defensor e impulsor del mismo.

Para todo ello, se advirtió al alumnado de la imperiosa necesidad de realizar un gran esfuerzo conjunto y de tomar conciencia de la seriedad del trabajo, en el que cada uno estaba llamado a potenciar de manera óptima sus actitudes, aptitudes y destrezas personales, para lo que se diseñó una lista variada de temas de análisis y de tareas a cumplimentar. Con ello se incitaba a los alumnos a reflexionar sobre sus intereses y habilidades particulares y a proponer, en su caso, nuevas tareas que dignificaran el proyecto y que contribuyeran al interés y aprendizaje de todo el grupo. Se anunció, de la misma manera, la evidente necesidad de la transmisión de un sustrato teórico de conocimiento progresivo y de una tutorización continuada a nivel grupal e individual. Lo primero fue llevado a cabo por la docente responsable a lo largo de varias sesiones teóricas destinadas al tema de la arquitectura y el arte del antiguo Egipto; lo segundo, durante los talleres prácticos de la asignatura.

Fue obligada la aproximación teórica que proporcionara a los discentes el conocimiento de las coordenadas espacio-temporales, de los grandes hitos artísticos, de las líneas básicas de estudio y de análisis así como de los principales problemas que éstas comportaban; y todo ello basándonos en una bibliografía básica que debía ser consultada por los alumnos.

Éstos, por su parte, estaban llamados a informar, en el aula y por escrito y a lo largo del curso académico, de los resultados obtenidos durante el necesario proceso de documentación científica, con lo que se pretendía atender la necesidad de que los futuros profesionales sepan transmitir y, por supuesto, convencer, a la vez que potenciábamos las aptitudes de comunicación verbal y escrita.

Los grupos de trabajo (compuestos por cuatro y cinco personas) adquirirían el compromiso de desarrollar cada uno de los temas propuestos -relacionados con la cultura, la civilización, el arte y la arquitectura del Egipto faraónico e islámico y sus concreciones actuales- y de interactuar entre sí y con el resto de sus compañeros cumplimentando una tarea individual a elegir entre las recomendadas por la docente, a saber: trabajos analíticos de naturaleza histórico-artística (textos y análisis de obras de arte) y materiales audiovisuales y plásticos (acuarelas, dibujos a plumilla, planimetría, maquetas, dibujos asistidos por ordenador, renders, fotografía, power point, páginas web, vídeos, moldes en barro, vaciados de escayola y ostraca -fig. 3-, entre otros).

En el desarrollo y consecución del proyecto fue especialmente relevante el viaje de estudios de una semana realizado a Egipto por 104 personas entre alumnos y profesores (aunque la solicitud fue hecha por circa 200 personas). A la vivencia de la experiencia artística y al enriquecimiento cognitivo y sensorial que todo viaje comporta, se sumó la posibilidad de realizar una serie de materiales originales de gran calidad estética y visual (en particular dibujos, acuarelas y fotografías) que conformaron la fuente primaria de la futura publicación del *Cuaderno de Viaje a Egipto*⁷, que fue completada con las más relevantes tareas individuales y grupales tutorizadas a lo largo del curso (fig. 4).

7. L. DIEGO, dir., *Cuaderno de Viaje a Egipto*, Madrid, Villaviciosa de Odón, Escuela Superior de Arte y Arquitectura, Universidad Europea de Madrid, 2008. En dicha publicación han colaborado, como autores de los textos y de

La calidad científica de la publicación aludida fue asegurada gracias a la intervención, para los artículos, de no pocos profesores de todos los departamentos de la Escuela y de algún alumno especialmente avezado, quienes hicieron sus especiales aportaciones en temas de su competencia y que conforman un corpus muy singular y constituyen una fiel muestra del tipo de formación integral y en competencias transversales que el Plan de la Convergencia Europea promueve para todos los alumnos universitarios, además de hacer especialmente interesante y amena su lectura.

Una vez recogidos y unificados los textos según los criterios científicos y de transmisión de conocimiento previamente fijados, procedimos a la selección de trabajos y a la preparación de las ilustraciones para la publicación. Para ello contamos con un reducido equipo de colaboradores. Todavía, consideramos acertado presentar nuestro proyecto a las *IV Jornadas Internacionales de Innovación Universitaria* de la Universidad Europea de Madrid⁸ así como al IV Premio UEM a la Innovación Docente (2007), en el que obtuvimos el galardón con el 2º Premio. Gracias a ambas decisiones dimos un impulso considerable al proyecto en lo relativo a la organización de textos e ilustraciones y su coherente integración en los distintos capítulos y pudimos detectar la falta de algunas tareas concretas, para las que tuvimos que solicitar la ayuda de alumnos competentes y que se habían involucrado desde el principio y durante todo el proyecto (fig. 5).

El proceso de maquetación del libro comenzó de inmediato en el verano de 2007 prolongándose hasta el mes de octubre. Fue en ese momento cuando, superado el necesario y minucioso proceso de revisión de pruebas de imprenta, el libro entró en prensa.

Los interesados (alumnos y profesores) estuvieron continuamente informados de todas las fases del proceso referidas y fueron, finalmente, invitados a la presentación oficial de la publicación del libro a fines del mes de febrero de 2008.

Desde la fecha y hasta la actualidad, el libro se ha convertido en el testimonio y la materialización de un proceso de aprendizaje integral, completo, moderno y convergente, que refleja adecuadamente la implicación del alumnado y del profesorado y la interacción necesaria en todo proyecto docente y que sirve de estímulo continuado tanto para los discentes como para el docente. Para los primeros, el aprendizaje se ha producido de manera gozosa y altamente sugestiva. Para el segundo, el proyecto ha permitido evaluar de forma precisa la progresión en los conocimientos de los alumnos y la madurez y destrezas adquiridas y potenciadas, coadyuvando a unos más altos rendimientos académicos. Por otro lado, la publicación supone un gran estímulo para

las ilustraciones, en torno a cien personas entre alumnos y profesores. Para una primera toma de contacto con la experiencia que ahora relatamos, véase *eadem*, "Proyección de nuestros pasos. El marco teórico-pedagógico del *Cuaderno de viaje a Egipto*", in *ibidem*, pp. 13-23.

8. L. DIEGO, "El Cuaderno de viaje a Egipto, una experiencia docente de participación e investigación entre alumnos y profesores", *IV Jornadas Internacionales de Innovación Universitaria* de la Universidad Europea de Madrid (versión de descarga en pdf in <http://www.uem.es/myfiles/pageposts/jiu/jiu2007/archivos/ADAPTACION%20EES/Diego%20Barrado,%20Lourdes.pdf>).

futuros alumnos, que podrán analizar con detalle la experiencia y reflexionar sobre la importancia de la colaboración y de los trabajos en equipo.

Desde el punto de vista pedagógico, la innovación principal del proyecto docente radicó en alcanzar un importante y sugestivo salto cualitativo en la impartición y en el aprendizaje de la Historia del arte y de la arquitectura, al incorporar a la misma no sólo las necesarias fruición e interrelación entre la bien conocida teoría y la cada vez más demandada práctica, sino además las distintas expresiones teóricas y en particular prácticas que los alumnos de las referidas titulaciones producen para otras asignaturas. Ello comportó, sin duda, una inicial y sugerente coordinación entre las asignaturas que se cursaban simultáneamente y las positivas implicación e interacción entre sus profesores responsables (fig. 6).

El fin de dicha experiencia pedagógica fue que ésta cumpliera un role decisivo en el proceso de aprendizaje de los futuros profesionales, especialmente sensibilizados con la superación de retos a partir de experiencias vividas y disfrutadas y de actividades con una amplia proyección en el presente y en el futuro. Los estudiantes y posibles futuros artistas precisan de este tipo de actividades que les pongan en contacto con la verdadera vida académico-científica que necesariamente impulsa la Universidad y con la realidad socio-cultural y el ámbito profesional que constituyen el marco en el que deberán demostrar y desarrollar sus competencias.



Fig. 1. Tebas. Deir el-Bahari. Templo de Hatshepsut. Capilla de Anubis. Acuarela de Elena Valero.



Fig. 2. Esquema del Valle del Nilo. Acuarela de Fernando Caballero.



Fig. 3. Ostracón. Autora: Talía Bordallo. Fotografía de Manuel Ramos.



Fig. 4. Tebas. Deir el-Bahari. Templo de Hatshepsut. Acuarela de María González Aranguren



Fig. 5. Dahshur. Pirámide romboidal. Acrílico de Jorge Hernández

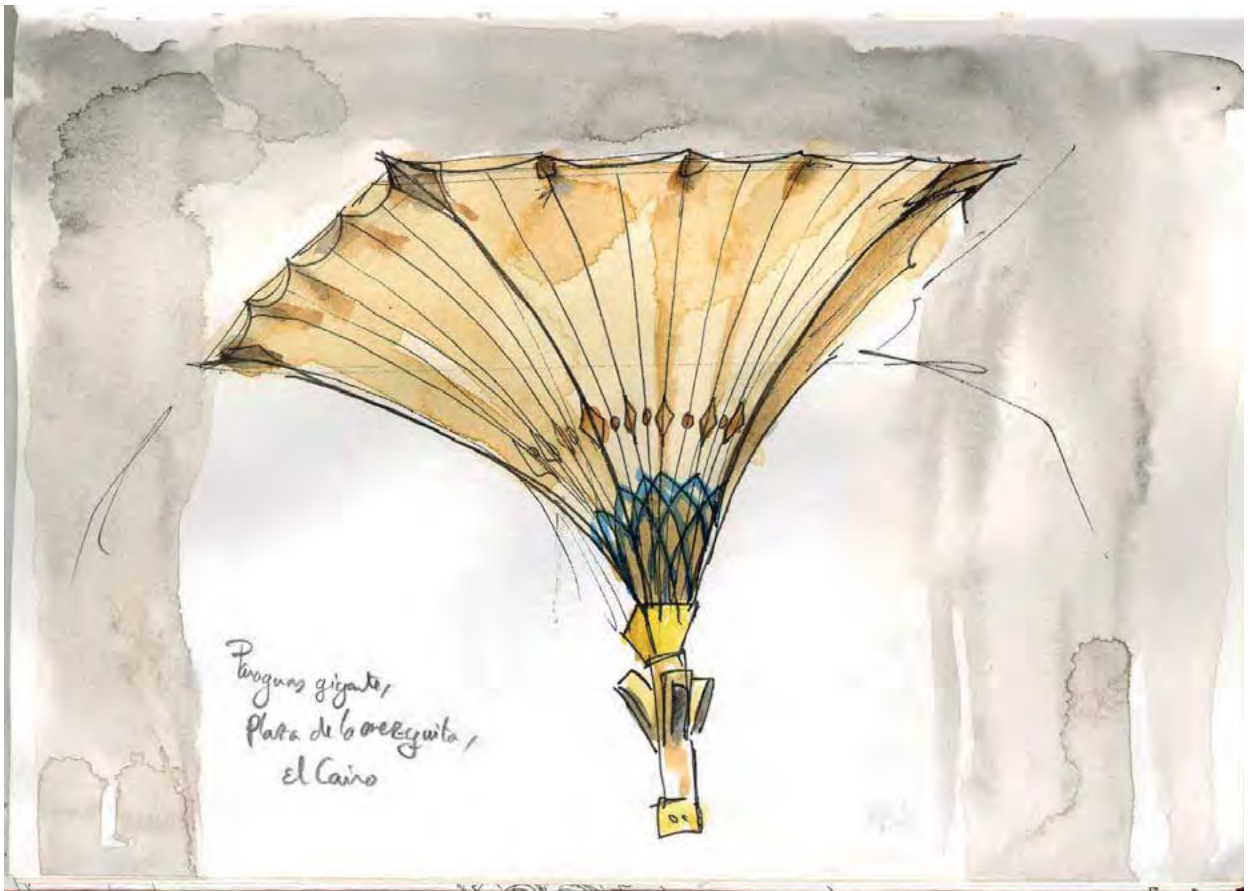


Fig. 6. El Cairo. Plaza de la Mezquita. Paraguas. Acuarela de Talía Bordallo

Innovación para la docencia en el grado de Historia del Arte: La creación de empresas culturales

JUAN CARLOS HERNÁNDEZ NÚÑEZ, JESÚS AGUILAR DÍAZ, ALBERTO FERNÁNDEZ GONZÁLEZ¹
Universidad de Sevilla

Resumen: La puesta en marcha del Espacio Europeo de la Enseñanza Superior ha supuesto la modificación de los planes docentes, así como la metodología utilizada en las clases. Un grupo de profesores de Historia del Arte de la Universidad de Sevilla, basándose en la Enseñanza Basada en Problemas (ABP), han desarrollado un conjunto de actividades interdisciplinares, entre varias asignaturas de contenidos muy diversos, tendentes a la realización de un proyecto que incluye el diseño, organización y gestión de empresas culturales, como una de las habilidades que debe tener el futuro historiador del arte al concluir sus estudios.

Palabras clave: Innovación docente. Educación universitaria. Empresas culturales. Historia del Arte. Universidad de Sevilla.

Keywords: *Innovative teaching. University education. Cultural enterprises. Art history. Seville University.*

En el último cuarto del siglo XX, diferentes acontecimientos políticos y económicos han hecho que la sociedad española sufra una profunda transformación, alcanzando el denominado Estado de Bienestar. Satisfechas las necesidades primarias, la sociedad ha estado más interesada y preocupada por otros temas, algunos de ellos relacionados con el mundo de la cultura, el medioambiente y el ocio, siendo cada día más exigente en cuanto a la calidad y cantidad de servicios y productos con ellos relacionados. Es por ello, por lo que la sociedad actual necesita contar con unos profesionales mucho mejor preparados y más cualificados. Si esto sucedía en España, Europa no ha sido ajena a estos cambios. Dicha situación ya quedó reflejada en el Libro Blanco sobre el empleo de la Unión Europea, elaborado en 1993². En el mismo, no solo se hablaba de estas circunstancias, sino que además establecía 17 “yacimientos” generadores de empleo a lo largo del siglo XXI. Éstos se encontraban agrupados en cuatro tipologías de servicios, como los

1. El presente trabajo ha sido realizado por Jesús Aguilar Díaz, Alberto Fernández González, M^a. Mercedes Fernández Martín, Juan Carlos Hernández Núñez, María Jesús Mejías Álvarez, Luis R. Méndez Rodríguez y Manuel Varas Rivero.

2. Comisión Europea: *Crecimiento, competitividad y empleo. Retos y pistas para entrar en el siglo XXI. Libro Blanco*. Luxemburgo, 1993. Un análisis del impacto para el caso español, puede verse en: Chacón Rodríguez, L.; Collado Curiel, J. C. y Martínez Martín, M. I., *Nuevos yacimientos de empleo en España: potencial de crecimiento y desarrollo futuro*. Madrid, 1998

relativos a la vida diaria; los de mejora del marco de vida; los culturales y de ocio y, por último, los relacionados con el medio ambiente. En cuanto al campo de la cultura y el ocio, se señalaban diferentes áreas, mantenimiento y gestión de los emplazamientos culturales; difusión cultural y atención de visitantes; recuperación y rehabilitación del Patrimonio Histórico y otras vinculadas al sector de servicios, a los que consideraba como empleos inducidos, entre los que se encontraban comercio, transporte, infraestructuras, etc. Esta tendencia ya se perfilaba en nuestro país desde mediados de los años 80, realizándose en la década siguiente una serie de estudios sobre estas nuevas profesiones, tanto a nivel nacional como autonómicos, conducentes a la mejora en su formación y en la definición de sus perfiles³.

Las universidades como centro de formación y de preparación de los profesionales del futuro no podían estar ajenas a estas circunstancias, generando desde muy temprano la puesta en marcha de cursos de especialización y master que, no solo intentaban suplir esa carencia, sino la de formar a profesionales perfectamente capacitados para atender a esas nuevas necesidades sociales. Sin embargo, ésta no era la solución. Hacía falta una profunda transformación del propio sistema universitario, para que los futuros profesionales comenzaran su formación desde las enseñanzas regladas. Así, desde 1990 se comenzaron a incluir en los distintos planes de estudio de la Licenciatura de Historia del Arte materias relativas a la Conservación del Patrimonio Histórico, pero se seguía adoleciendo de un componente esencial que era la práctica. Dicho cambio se ha puesto en marcha, en 1999, con la creación del Espacio Europeo de la Enseñanza Superior, en la que se apuesta por una nueva metodología docente. Ésta, no solo posibilita que los alumnos aprendan una serie de conocimientos teóricos, sino también adquieran un conjunto de destrezas y habilidades que los capacite para su futuro desarrollo profesional. Ello, que se nos antoja mucho más fácil en ciencias de carácter técnico, aparece como un reto en las ciencias sociales, y más aún cuando tratamos de la Historia del Arte. Tradicionalmente, la enseñanza en nuestra ciencia se ha basado en las clases magistrales y, como práctica, en los consabidos comentarios de diapositivas, desempeñando los alumnos un rol puramente pasivo. Ahora, en cambio, se habla de nomenclaturas y conceptos foráneos como seminarios, talleres, *practicum*, portafolio, aprendizaje corporativo, aprendizaje basado en problemas..., “*estrategias y técnicas que revierten en un aprendizaje más responsable y activo por parte del estudiante*”⁴. Todo ello encaminado a preparar a los alumnos para las nuevas salidas profesionales que han quedado recogidas en el capítulo 5 del Libro Blanco de Historia del Arte⁵.

Ante esta perspectiva, un grupo de profesores del Departamento de Historia del Arte de la Facultad de Geografía e Historia, de la Universidad de Sevilla, conscientes del reto que se nos

3. Son muchos los estudios realizados, sirvan de ejemplo, Ministerio de Cultura: *Perfil y formación de gestores culturales*. Madrid, 1995, o el encargado por el Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico: *Estudio sobre el Mercado Laboral de los Profesionales del Patrimonio Histórico*. 1992. (sin publicar).

4. Miguel Díaz, M. de, *Metodologías de enseñanza y aprendizaje para el desarrollo de competencias. Orientaciones para el profesorado universitario ante el Espacio Europeo de Enseñanza Superior*. Madrid, 2009. Pág. 13.

5. Véase, Coll i Rosell, G. (coord.): *Libro Blanco. Título de Grado en Historia del Arte*. ANECA, 2005. Págs. 57-65.

planteaba, comenzamos a desarrollar y adaptar las respectivas asignaturas a los nuevos planteamientos metodológicos que exigía el nuevo Grado en Historia del Arte, que sería operativo a partir del 2010. Tras un periodo de formación, en el curso 2002-2003 pasamos a la práctica a través de las ayudas para el desarrollo de proyectos de innovación docente. En los años siguientes, además de incorporarse otros profesores del Departamento, se fue mejorando y perfeccionando la metodología hasta el curso presente. Fruto de la labor realizada fue la concesión, en el 2006, de la Homologación de varias asignaturas incluidas en los distintos proyectos, concedida por el Vicerrectorado de Docencia de la Universidad de Sevilla, y la invitación de dos profesores del grupo para participar en la publicación de la *Guía para la planificación y desarrollo de la docencia en el Área de Humanidades*.⁶

Partiendo de la premisa que el Historiador del Arte es un profesional que puede ejercer su labor como trabajador por cuenta propia, autónoma o empresario, o por cuenta ajena al servicio de instituciones públicas o privadas, en los distintos proyectos desarrollados desde el 2002 hasta el 2010, se ha trabajado especialmente las siguientes habilidades y aptitudes que ha de adquirir el alumno⁷.

Habilidades:

- Diseñar un proyecto integral de gestión del bien artístico, desde su conocimiento hasta su explotación social.
- El manejo de nuevas tecnologías, como medio de estudio y la difusión de la obra de arte.
- Desarrollar su espíritu analítico y crítico y su sensibilidad para ver y leer la obra de arte.

Aptitudes:

- Aprender la necesidad de desarrollar una metodología científica para cualquier tipo de actuación y decisión en relación con los conocimientos de Historia del Arte.
- Presentar y exponer oralmente y por escrito proyectos de gestión y de difusión en todos los campos de actuación de la Historia del Arte.
- Adquirir responsabilidad y compromiso con la sociedad en lo referente a la defensa y conservación de los Bienes Culturales.
- Tomar consciencia de la importancia de desarrollar su capacidad de liderazgo y de auto-crítica.

Para ello, se optó por la adaptación al ámbito de la Historia del Arte de la metodología denominada Aprendizaje Basado en Problemas (ABP)⁸. A través de ella, el alumno no solo adquiriría los conocimientos propios de las asignaturas participantes en los proyectos, sino que, al confluir en la resolución del problema otras áreas de conocimiento, tendría que indagar y aprender con-

6. Álvarez Rojo, V., et alii: *Guía para la planificación y desarrollo de la docencia en el área de humanidades*. Sevilla, 2005.

7. Coll i Rosell, G. (coord.): *Libro Blanco...* Ob. Cit. Págs. 125-126.

8. Sobre dicha metodología, véase: Duch, B. J.; Groh, S. E y Allen, D. E. (editoras): *El poder del aprendizaje basado en problemas: una guía práctica para la enseñanza universitaria*. Perú, 2004.

tenidos de otras disciplinas, incluso de aquellas ajenas a la licenciatura. Al mismo tiempo, se les facilita una visión integrada e interrelacionada entre las diferentes asignaturas que se cursan, consideradas por éstos como “*elementos estancos e independientes*”, sin relación alguna entre sí. El problema que se les plantea es un caso real, conectado a la futura práctica profesional, como es la creación de una empresa cultural con el diseño y gestión de sus propios productos o servicios. Los objetivos que se pretendieron alcanzar desde el inicio de las experiencias tienen una doble vertiente, cognitiva y procedimental.

Cognitiva:

- Creación de una empresa cultural
- Diseño, organización y gestión de productos culturales.
- Creación de modelos exportables geográficamente.
- Sistematización de la metodología de trabajo.
- Aprendizaje de técnicas instrumentales de análisis artístico.
- Desarrollo de estrategias profesionales en el sector del Patrimonio cultural y Turístico.

Procedimental:

- Sistemas de diseño artístico
- Soportes informáticos de difusión
- Gestión de una empresa cultural y de productos o servicios culturales.
- Evaluación del impacto económico y social.

En el proyecto desarrollado durante los cursos académicos 2002-2003 y 2003-2004, se le especificaba el producto cultural que tenían que diseñar. En este caso era un itinerario cultural entre España y Portugal o, dependiendo de los intereses, centrado en el país vecino⁹. El ámbito geográfico y la naturaleza de la acción venían determinados por las tres asignaturas que participaban en el proyecto, *Historia de el Arte en Portugal*, *Patrimonio Andaluz* y *Turismo y Gestión del Patrimonio Cultural*. A cada asignatura se le dotó de un contenido concreto de acuerdo con los descriptores que aparecían en el plan académico de 1999, modificando ligeramente los programas. Así, la primera, que definía el ámbito geográfico, fue la encargada de proporcionar a los alumnos un conocimiento aproximado del patrimonio de la zona en la que se iba a desarrollar el trabajo. A la segunda le correspondió el establecer las pautas para la creación y diseño de los posibles itinerarios turísticos. Por último, a la tercera se le designó la tarea de plantear y definir cómo concebir una empresa que, no solo diseñara el itinerario, sino que también, se encargara de su gestión y venta.

9. Un análisis más detallado del proyecto puede consultarse, Fernández Martín, M., Hernández Núñez, J. C. y Méndez Rodríguez, L. R.: “Técnicas de aprendizaje para el desarrollo de un itinerario cultural”. *Proyectos de Innovación Docente en las Universidades Andaluzas. Memoria de los proyectos, curso 2002-2003*. Córdoba, 2004. Págs. 691-704. El resultado de la experiencia del curso 2002-2003, mismos autores, “Técnicas de aprendizaje para el desarrollo de un itinerario cultural”. *Innovaciones docentes en la Universidad de Sevilla, curso 2002-2003*. Sevilla, 2004. Págs. 87-104. El resultado del 2003-2004, mismos autores, “Técnicas de aprendizaje para el desarrollo de un itinerario cultural. II.” *Innovación en la Enseñanza Superior (I). Curso 2003-2004*. Sevilla, 2006. Págs. 109-123.

En un primer momento, los alumnos que podían participar en el proyecto eran los que se encontraban en 4º y 5º de carrera, matriculados de las dos asignaturas optativas que se impartían en el segundo cuatrimestre, *Patrimonio Andaluz y Turismo y Gestión de Patrimonio Cultural*, y ya hubiesen realizado *Historia del Arte en Portugal*, optativa del primer cuatrimestre. Sin embargo, la aceptación que tuvo el proyecto entre los alumnos, hizo que se abriera a cualquiera de los alumnos matriculados en una de las dos asignaturas del segundo cuatrimestre. Para dotarles de los conocimientos necesarios a éstos últimos, se optó por realizar una serie de seminarios para aquellos que le faltaban una o dos de las asignaturas participantes en el proyecto. A final, los alumnos participantes fueron 20 en el curso 2002-2003 y 30 en el 2003-2004, que formaron grupos de 4 o 5 miembros. La recompensa que obtendrían se vería reflejada en la nota final de las asignaturas con un máximo de dos puntos que se les añadiría a la obtenida en el examen. Los trabajos constaban de cuatro apartados, el plan de empresa, las fichas de recursos culturales, la ruta turística y el cartel o folleto publicitario. La evaluación de los mismos se centraba en los aspectos siguientes,

- Originalidad y diseño del producto.
- Mejor adecuación del organigrama de la empresa a la creación y gestión del producto.
- Rentabilidad del proyecto.
- Financiación de la empresa.
- Viabilidad de la propuesta.

De los proyectos presentados en el primer curso, el más interesante, por la originalidad del mismo, fue el titulado *Druidas y Ninfas*¹⁰. La ruta la habían convertido en un juego de rol dirigido a los alumnos de ESO, teniendo como principal escenario los castillos de las distintas poblaciones, que servían de nexo de unión. A lo largo de un fin de semana y distribuidos en dos grupos, *Druidas* el de los niños y *Ninfas* el de las chicas, tendrían que superar un conjunto de pruebas estratégicas, de habilidad, de conocimientos y físicas. Al mismo tiempo que conocían el patrimonio de Aracena, Cumbres Mayores y Encinasola, los primeros, y Mértola, Serpa y Reguengos, los segundos. Ambos grupos, superado el recorrido, se reunirían en Encinasola, donde *Druidas* y *Ninfas* se enfrentan, entregándose los premios y regalos a los ganadores antes del regreso a Sevilla. En el curso siguiente, 2003-2004, se mejoró el proyecto y se subsanaron los errores del año anterior. El planteamiento y la metodología fue la misma, aunque en esta ocasión se tendría que incorporar al trabajo un estudio del mercado y los perfiles de los clientes para los que estaba destinado el producto. Además de los dos puntos de la nota, tuvo un aliciente añadido, ya que el mejor trabajo sería llevado a la práctica. Los componentes de la empresa *Maloma Excursiones*, fueron los que presentaron el mejor trabajo, por lo cual tuvieron que encargarse de la gestión real y buscar la financiación del viaje¹¹. Éste se realizó a fines del mes de mayo, asistiendo 24 alumnos

10. Realizado por Verónica Boccio Mancera, Ana Díez Fernández, Noemí Vélez Sánchez y Antonio Lozano González.

11. Las componentes del grupo de trabajo fueron Lourdes Carratalá García de Gamara, María Cintado Campo y María Isabel Vargas-Machuca Toscano.

y los 3 profesores del proyecto. La ruta que se realizó transcurrió por varias ciudades del Alentejo, Pisões, Beja, Vidigueira, Évora, Extremos y Vila Viçosa.

En los cursos siguientes los trabajos han seguido la misma línea, si bien, se ha modificado ligeramente la metodología al no proponer a los alumnos un producto concreto, sino que son ellos quienes deben elegir la tipología de los mismos. Para hacer frente a esa diversidad, se incorporaron diferentes profesores de otras asignaturas de la licenciatura, que han venido desarrollando una labor de orientación y apoyo a los grupos. Para la creación de la idea empresarial o del producto, además de analizar algunos de los existentes en el mercado, se le propone la lectura del *Manual de política cultural municipal* de López de Aguilera ya que, aunque los productos pueden ser dirigidos a cualquier tipo de clientes, se hace hincapié en la colaboración con los organismos locales¹². El proporcionarles ideas a los alumnos es una de las tareas asumidas por la asignatura *Técnica de Investigación del Patrimonio Artístico*. Además de enseñarle la metodología de investigación de nuestra ciencia, la Historia del Arte, se le proponen trabajos de gran diversidad relacionados con las actividades de sus posibles salidas profesionales. En estos últimos años, los que mayor aceptación han tenido son los relacionados con el mundo del teatro y del cine. En estos casos, partiendo de obras teatrales u óperas, han de ambientar y realizar el atrezo de una de las escenas a su elección. Para ello, se les da tres posibilidades. La de seguir estrictamente los marcos históricos y geográficos en los que transcurre la acción. El cambiarlo, si bien conlleva un trabajo extra al tener que contextualizar la escena con hechos históricos parecidos o ámbitos culturales y costumbres semejantes a los reflejados en la obra elegida. O el poder desarrollar uno de los acontecimientos de la obra, aunque que ella estrictamente no quede reflejado. El trabajo que han de entregar a fin de curso consta de tres partes, el diario de investigación, donde se ha de reflejar la metodología y líneas de investigación seguidas, las conclusiones y la presentación en clase del montaje de la escena elegida, utilizando cualquier tipo de formato audiovisual. De todos ellos, el que mayor impacto ha tenido fue el que tomaba como motivo la muerte de Leonor, de *La Favorita* de Donizetti, para representar el ritual judío funerario, extrapolando la ambientación de la obra a la ciudad de Lucena del siglo XI¹³. La presentación realizada en clase fue colgada en Internet, en el portal Youtube, para que fuera visionada por los compañeros que no asistieron a clase ese día, y fue vista por una empresa de Interpretación del Patrimonio, quién no solo compró el trabajo de investigación realizado, sino que contrató a uno de los componentes del equipo para su colaboración en proyectos similares.

Relacionados con la Gestión del Patrimonio Cultural, la tipología de trabajo ha sido muy diversa, desde las consabidas rutas turísticas hasta la gestión de un bien artístico, pasando por el desarrollo de exposiciones, divulgación del patrimonio a través de la venta de camisetas y ropa

12. López de Aguilera, I.: *Cultura y ciudad. Manual de política cultural municipal*. Gijón, 2000.

13. El trabajo fue realizado por Eva Montilla Jiménez, Carmen de Tema Ramírez, José Luis García Bastida y Moisés Bernabé Vergara, siendo éste último el encargado de los dibujos y montaje. La presentación puede verse en <http://www.youtube.com/watch?v=1eu1SBHh56A>

interior, etc. De los presentados en los últimos años, cabe destacar cuatro proyectos de creación de empresas privadas de gestión de patrimonio cultural. El primero de ellos se centraba en una empresa especializada en eventos musicales: el *Colectivo Surreal*¹⁴. Su propuesta concreta fue la organizar la supuesta *I Bienal de Latin-Jazz de Sevilla* con el deseo de potenciar la unión y la fusión de diferentes culturas, músicas y gentes, reivindicando de igual modo un lugar para el flamenco-jazz dentro del género. Otro trabajo destacable es el que lleva por título *Ars Culinae*, que gestionaba una serie de rutas gastronómicas ofertando platos históricos y sabores actuales y promocionando el legado andaluz a través del turismo gastronómico¹⁵. También fue muy interesante el proyecto de empresa *El perenquén* que ponía a disposición de los visitantes de la isla de Tenerife cinco rutas culturales de claro valor etnográfico, paisajístico y natural: la ruta de Queso, la del Gofio, la de las Estrellas, la del Licor, y la de las Plantas¹⁶. Por último, se debe mencionar asimismo a la empresa *Arte Sur* que gestionaba el I Certamen Autonómico de Escultura Urbana en la plaza de Armas de Sevilla, trabajo que generó un espacio virtual en Internet donde aparecía el *currículum* de los artistas participantes y una excelente recreación infográfica de esculturas urbanas adaptadas al escenario urbano¹⁷.

Actualmente se está trabajando en un nuevo proyecto “*Técnicas de aprendizaje para el análisis global de la vida cultural en los municipios sevillanos*”. Los objetivos específicos del mismo son conocer la gestión cultural de los municipios y proponer acciones concretas a organismos públicos o privados, que abarquen las necesidades culturales de la población. Las asignaturas implicadas en el mismo, además de las de *Gestión de Patrimonio Cultural* y *Patrimonio Andaluz y Turismo*, que se encargan de dirigir los análisis y la creación de las actividades, son *Historia del Arte Medieval*, *Arte Barroco*, *Artes Suntuarias Modernas*, responsables de la valoración del patrimonio, e *Historia y técnica de la Fotografía*, donde se marcan las directrices para la realización de la documentación gráfica¹⁸. El proyecto está dirigido a los alumnos de 4º curso del Grado de Historia del Arte, aunque por el momento se trabaja con los del programa de doctorado *Arte y sociedad en España, Portugal y América. Planteamientos Historiográficos*. Son estos últimos los que se han encargado del desarrollo de la metodología del trabajo, concretamente los matriculados en el curso de *Patrimonio Histórico e Infraestructuras Culturales*¹⁹. Para la fase de recogida de información, se han confeccionado una serie de fichas, que están relacionadas por medio de códigos, y que son las dedicadas al Municipio, Recursos Culturales, Agentes, Instalaciones, Espacios y Actividades.

14. Su autor Alejandro González Salgado.

15. Idea creada por Pilar Cantó Fernández.

16. Realizado por Moisés Alonso Valladares.

17. Propuesta de Paola Crujera Hedrera.

18. Impartidas por los profesores Jesús Aguilar Díaz, Alberto Fernández González, Mercedes Fernández Martín, Juan Carlos Hernández Núñez, María Jesús Mejías Álvarez, Luis R. Méndez Rodríguez y Manuel Varas Rivero.

19. Queremos dar las gracias a los 28 alumnos de doctorado que en los últimos cuatro cursos se han implicado en el proyecto, lamentando, por falta de espacio, no poder dejar constancia de sus nombres.

Éstas se completan con dos encuestas, una para las actividades y otra de necesidades culturales de los vecinos. En una segunda fase, se estudian los datos obtenidos y se realiza un análisis DAFO, donde se observan las debilidades, oportunidades, fortalezas y amenazas de la población. En la última, se diseñan las actividades concretas para activar la vida y el turismo cultural, entregándoles las propuestas a las respectivas instituciones públicas o privadas para su realización. Para el curso próximo académico 2010–2011 se pretende trabajar en las poblaciones de Peñaflores, Las Cabezas de San Juan y Gelves, cuyos ayuntamientos se han implicado en el proyecto²⁰.

En conclusión, podemos apuntar que el resultado de estos ocho cursos ha sido bastante positivo, tanto para los alumnos como para los profesores. Quizás, la repercusión más sobresaliente para los profesores ha sido la valoración tan alta alcanzada en las encuestas de calidad de enseñanza. En el curso pasado las asignaturas implicadas oscilaron entre 3,96 y un 4,50, sobre 5 puntos, muy por encima de la media alcanzada por el área de conocimiento, un 3,96, y la propia universidad, un 3,72. Para los alumnos, se ha despertado el interés por las asignaturas que forman parte de los proyectos, visible no sólo en la participación en clases, sino también en los resultados finales, en las calificaciones, que están siendo más altas que en el resto de las asignaturas que cursan durante el año. Además, se han revitalizado las tutorías, pasando de ser meras consultas sobre la calificación de los exámenes, a reuniones donde se atienden las necesidades de los alumnos, de forma individual o grupal, referente a temas puramente docentes u orientativos sobre los trabajos que están realizando o las futuras salidas profesionales. En este aspecto, hay un número considerable de alumnos que, terminado los estudios, han seguido desarrollando los trabajos presentados y hoy se encuentran trabajando en instituciones públicas o han creado sus propias empresas culturales. No es cuestión de hacer un listado de las mismas, sólo apuntar como ejemplos dos de ellas. *Conocer Sevilla* que, utilizando recursos más propios de la interpretación, muestran la ciudad a los visitantes a través de rutas innovadoras y poco usuales²¹. Su creador Florencio Quintero es actualmente el presidente de la *Red Cultura y Turismo Urbano*, donde se aglutinan 16 empresas y asociaciones, tanto nacionales como europeas, que pretenden promover y difundir la historia, el arte y la cultura como alternativa de ocio a particulares ofreciendo un servicio de calidad personalizado²². Y, el Grupo Estípite dedicado a la gestión cultural y patrimonial en el ámbito privado y público que, a pesar de su reciente creación, cuenta ya con un amplio elenco de exposiciones, trabajos de documentación y difusión del patrimonio²³. Uno de sus últimos trabajos ha sido la colaboración en las exposiciones del proyecto de la Junta de Andalucía “*Andalucía Barroca*”. Actualmente, se han extendido al mundo del libro, abriendo su propia editorial.

20. Queremos agradecer desde estas páginas el interés, la colaboración y las gestiones realizadas por Antonio Montesinos, Cristina Gómez, Isabel López y Esperanza Ulgar.

21. Más información en <http://www.conocersevilla.com>

22. Véase, <http://www.culturayturismourbano.com/default.html>

23. Puede consultarse, <http://www.grupoestipite.com>

MIRANDO A CLÍO. EL ARTE ESPAÑOL ESPEJO DE SU HISTORIA
Innovación para la docencia en el grado de Historia del Arte:
La creación de empresas culturales
Juan Carlos Hernández Núñez, Jesús Aguilar Díaz, Alberto Fernández González



Fig. 1. Ejecución de la ruta cultural propuesta por los alumnos del grupo Maloma Excursiones



Fig. 2. Presentación de trabajo en clase

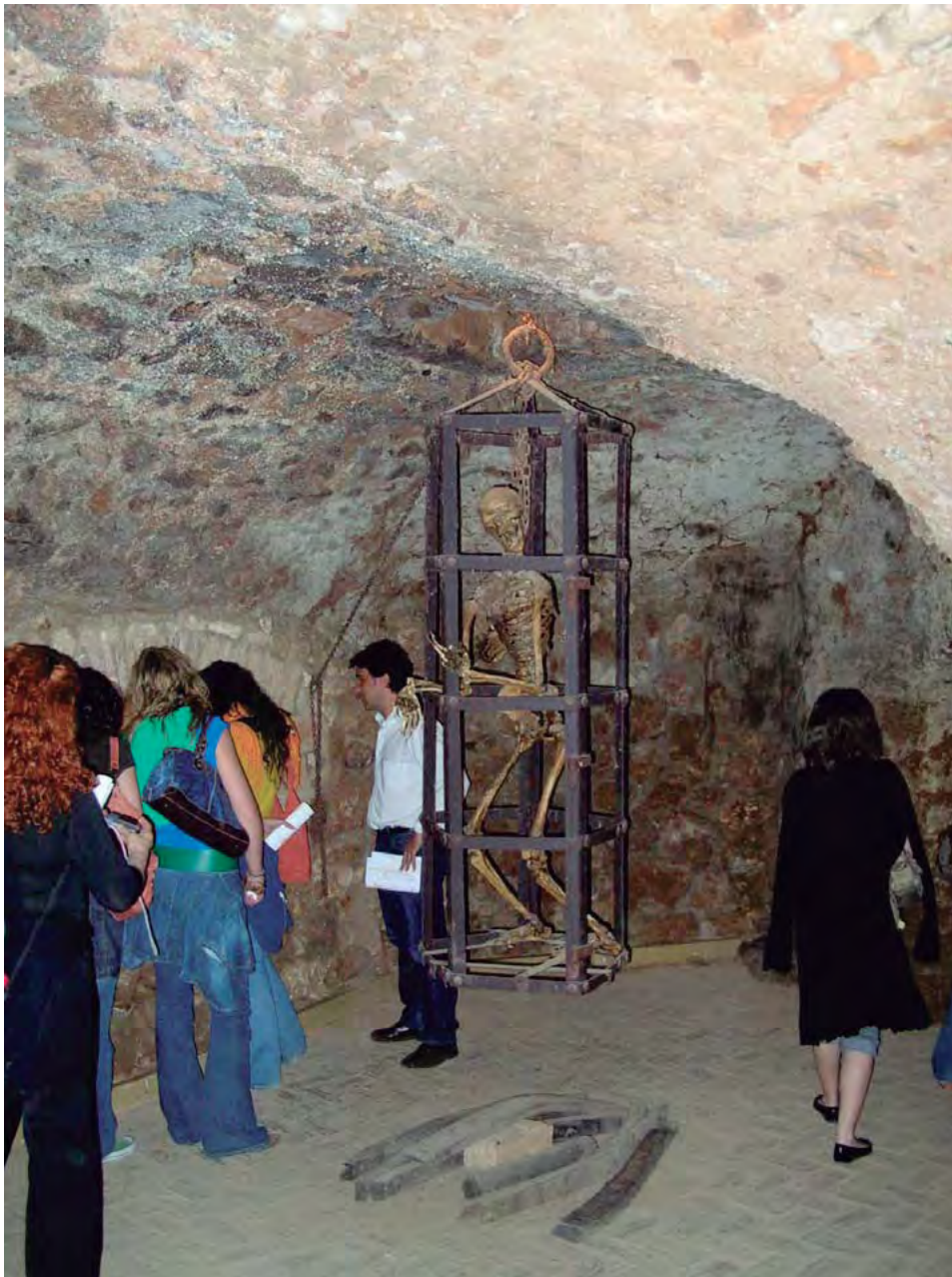


Fig. 3. Grupo de alumnos durante la visita realizada para conocer la empresa privada que gestiona el Castillo de los Guzmanes en Niebla



Fig. 4. Presentación del trabajo sobre el ritual funerario judío

conocersevilla.com inicio rutas enlaces contacto

Donde la cultura se vive...

ConocerSevilla.com, es una empresa especializada en la interpretación del Patrimonio y en la gestión cultural. Nuestra formación y experiencia nos convierte en una empresa singular que aborda la cultura y el arte de manera diferente a cómo se ha tratado hasta este momento. Cambiamos la visión estática y aburrida que tradicionalmente se ha tenido de la cultura por un enfoque dinámico y participativo, donde el cliente se considera parte y puede **CONOCER** lo que en tantas ocasiones le ha parecido tan lejano. Estas son las claves de la singularidad de **CONOCER SEVILLA**.

"Sevilla es una tierra llena de enigmas vivos..." *Isabelica García Lerco.*

Ruta nocturna Sta. Cruz

Una visión histórico-literaria de la parte más visitada de la ciudad, con la magia de la noche como telón de fondo [...]

Leer más...

Fig. 5. Página Web de la empresa Conocer Sevilla, creada por un grupo de exalumnos del proyecto de innovación docente

ElCorreoWeb.es | Economía Más noticias de Economía < anterior siguiente > 

Estípite, cultura todoterreno

Sergio Paredes, Sevilla  Actualizado 19/12/2009 22:13



De izquierda a derecha: Daniel Expósito, Antonio García y Carmen Sánchez. - PACO PUEITES

La firma sevillana ofrece un 'todo en uno' en la gestión de eventos

Los estudiantes universitarios acaban en el paro. Es un tópico muy frecuente en estos días, pero no todos se resignan a él y, ante un mercado laboral colapsado, optan por canalizar su formación hacia el autoempleo. Así nació la joven firma sevillana de gestión

cultural Grupo Estípite, fundada por Carmen Sánchez, Antonio García y Daniel Expósito. Estos jóvenes, instruidos en Historia del Arte, Museología y Museografía, "hartos" de la inestabilidad laboral que impera en su sector, decidieron un año atrás sacarle brillo a sus titulaciones para crear una empresa "todoterreno" de la cultura.

Fig. 6. Entrevista al Grupo Estípite, compuesta por exalumnos del proyecto de innovación docente (<http://www.elcorreoweb.es/economia/078848/estipite/cultura/todoterreno/gestion/eventos>)

El Portal de Patrimonio de la Universidad de Sevilla: Un proyecto de innovación didáctica

ÁNGEL JUSTO ESTEBARANZ, LUIS MÉNDEZ RODRÍGUEZ
Universidad de Sevilla

Resumen: El Proyecto de Innovación y mejora docente "Portal de Patrimonio de la Universidad de Sevilla: plataforma interdisciplinar de conocimiento y gestión" tiene como fin el cambio en la metodología de aprendizaje potenciando la actividad personal y grupal a través del uso de las nuevas tecnologías en el programa. Los destinatarios han sido los alumnos de Historia del Arte y Turismo del curso 2009-2010. Los objetivos del Portal son ampliar los ambientes y recursos para el aprendizaje "Blended-learning" para conseguir mayor comprensión del contenido y logro de competencias instrumentales. En este trabajo se describe el Portal y se analizan los resultados de su aplicación.

Palabras clave: Portal de Patrimonio, Proyecto de innovación docente, Nuevas Tecnologías, Patrimonio Cultural, Webquest

Abstract: *The Project of Innovation and Educational Improvement "Web site of Heritage of the University of Sevilla: platform to interdiscipline of knowledge and management" has as final objective the change in the methodology of learning, promoting the personal and grupal activity by means of the use of the new technologies in the program. The addressees have been the students of Art History and Tourism of the year 2009-2010. The aims of the Web site are to extend the environments and resources for the learning "Blended-learning" to obtain major comprehension of the content and achievement of instrumental competences. In this paper the Web site is described and the results of its application are analyzed.*

Keywords: *Web site of Heritage, Teaching Innovation Project, New Technologies, Cultural Heritage, Webquest*

Introducción: interés, objetivos y metodología

El Proyecto de Innovación y mejora docente "Portal de Patrimonio de la Universidad de Sevilla: plataforma interdisciplinar de conocimiento y gestión"¹ es un medio virtual en el que tienen cabida aquellos temas de interés patrimonial para el alumnado de Historia del Arte y Turismo, con las herramientas necesarias para la adquisición de conocimientos en la materia y enlaces a organismos de gestión del patrimonio. Este desarrollo ha sido novedoso por cuanto

1. Presentado a la convocatoria de Proyectos de Innovación y Mejora Docente 2009/2010, correspondiente al Plan Propio de Docencia de la Universidad de Sevilla, y aprobado por resolución del Vicerrectorado de Docencia de 17 de febrero de 2010.

hemos podido comprobar las aplicaciones prácticas que tiene dentro del ámbito universitario de la Historia del Arte, vinculada a dos titulaciones y a la referencia ya presente de los Grados en Historia del Arte y en Turismo, de nueva implantación en la Universidad.

En este trabajo de investigación se analizan los procedimientos utilizados, así como los recursos y herramientas que se han proporcionado a través de la plataforma WebCT para la formación del alumno. Estos incluyen ejercicios prácticos, calendario de tareas, exámenes y actividades, noticias, imágenes, textos y lecturas en pdf que explican la complejidad de la gestión y tutela del Patrimonio, así como un listado de empresas culturales dedicadas a la gestión del patrimonio, de tal manera que el alumnado disponga de un repertorio amplio de modelos culturales y de diferentes iniciativas de gestión. Asimismo, se incluyen otros elementos que potencian una formación profesional del alumno, como es el diseño de productos culturales y de itinerarios.

En los últimos años son varios los estudios que han tratado el tema de la enseñanza universitaria desde distintas disciplinas, definiendo sus objetivos y métodos llegando a formulaciones que, en esencia, no difieren mucho entre sí. Destaca, sin embargo, la opinión de los didactas que insisten en los problemas de una enseñanza basada en la transmisión de una teoría, pero que enumeran una serie de premisas, en gran parte inaplicables a la realidad del mundo universitario². Es necesario reconocer que la enseñanza universitaria tiene unas técnicas y unos fundamentos comunes, destinados a cumplir con los propósitos de la formación superior, necesitada de una adecuación continuada a las circunstancias de los nuevos grados, a las nuevas tecnologías, así como a las personas y a quienes la docencia se dirige. El éxito de gran parte de la enseñanza depende de cómo se transmita y a pesar de numerosos estudios sobre teoría y epistemología de la ciencia histórica, es todavía una cuestión abierta el problema de los métodos de enseñanza en la universidad, que van desde un pesimismo latente hasta las posturas más innovadoras sobre la posibilidad de mejorar la enseñanza universitaria³.

Otra cuestión se refiere a los libros de metodología de la enseñanza universitaria, pues si la mayoría comienzan con un adecuado análisis de la realidad, no obstante muchas de las alternativas o soluciones que plantean a los problemas educativos no tienen en cuenta la imperfección esencial, que los propios autores ven en la realidad de los centros en los que deben aplicarse, de ahí que muchas veces sean rechazadas alternativas alcanzables a corto plazo, por considerar que esos métodos nuevos requerirían un cambio radical de la Universidad⁴.

2. Consúltense entre otros: R. Beard, "Pedagogía y didáctica de la enseñanza universitaria", Barcelona, 1974. J. Pujol Barcells y J. L. Fons Martín, "Los métodos de enseñanza universitaria", Pamplona, 1978. J. C. Castejón Costa et alii., "Enseñanza universitaria: diseño y evaluación: cuestiones teóricas y estudio comparativo", Alicante, 1991. J. de Juan Herrero, "Introducción a la enseñanza universitaria: didáctica para la formación del profesorado", Madrid, 1996. A. Estebaranz (coord.), "Teleformación para la igualdad de género en el empleo", Sevilla, 2006. C. Marcelo García (coord.), "E-Learning-Teleformación: Diseño, Desarrollo y Evaluación de la Formación a Través de Internet", Barcelona, 2002.

3. J. Pujol Barcells y J. L. Fons Martín, Op. Cit. p. 14 y ss.

4. L. Méndez Rodríguez, y A. Justo Estebaranz, "Absentismo universitario en los estudios de Turismo. La enseñanza del Patrimonio". En "El absentismo en las aulas universitarias. El caso de la Escuela Universitaria de Estudios Empresariales de la Universidad de Sevilla", Sevilla, 2010, pp. 221-234.

Partiendo de estas premisas, es nuestro propósito analizar las actuaciones llevadas a cabo en el ámbito de la enseñanza virtual universitaria de las materias de Patrimonio Cultural, partiendo de la realidad docente existente tanto en la Facultad de Geografía e Historia, como en la Facultad de Turismo y Finanzas, donde se imparten. De este modo, se han subido a la plataforma para disposición del alumnado el programa de la asignatura, calendario de exámenes, listas de tareas, lecturas y contenidos en pdf, imágenes, un foro y enlaces a otros recursos docentes que el alumnado ha utilizado durante la impartición de las asignaturas. Estos contenidos hacen continua alusión a la realidad cotidiana del alumno, poniéndola de ejemplo de los conceptos e ideas desarrolladas en las clases. El objetivo prioritario es que el alumno llegue a comprender que, al igual que el arte expresa la mentalidad de una época y su estudio permite reconstruir los modos de pensamiento en las diversas etapas del pasado, la documentación, protección, conservación y difusión del patrimonio es un claro reflejo de la mentalidad de la sociedad actual y de la valoración que ésta hace de su memoria histórica y de los testimonios del pasado que nos han llegado. En fin, un nuevo universo del que tanto el historiador del arte como el diplomado en turismo no sólo no deben apartar la mirada, sino que también deben estar inmersos, sintiéndose responsables de su conservación y puesta en valor, como garantía de su transmisión a las futuras generaciones y de su permanencia en el futuro⁵.

En las dos últimas décadas han ido apareciendo importantes trabajos que ponen de relieve la diversidad y complejidad de los Bienes Culturales en sus cuatro facetas de protección, conservación, restauración y difusión. Pero, al contrario de lo que sucede con otras materias y ciencias, ninguno de estos trabajos está relacionado con la metodología didáctica a desarrollar en los temas del Patrimonio Histórico, en general, y de la materia de *Patrimonio Cultural*, en particular, debido a lo novedoso del tema y a su creación e incorporación reciente como disciplina académica. Ello supone un gran obstáculo, al tiempo que un hándicap, a la hora de plasmar sus contenidos, así como los métodos a emplear en su docencia. La asignatura optativa “Patrimonio artístico andaluz y turismo” (4’5 créditos) ha estado vinculada a los antiguos Planes de Estudio de la Diplomatura de Turismo (1999) de la Universidad de Sevilla⁶. Sin embargo, ha sido sustituida con la aparición del Grado en Turismo en el curso académico 2009-10, por una materia obligatoria en primer curso, denominada “Patrimonio Cultural Histórico-Artístico”, con 6 créditos. Esta dirige al alumno al conocimiento tanto de la tutela del patrimonio como del patrimonio histórico-artístico como recurso turístico⁷. Se logra con ella una visión global sobre la problemática del patrimonio

5. J. A. Ramírez, “Medios de masas y la Historia del Arte”, Madrid, 1976.

6. En el momento en el que los estudios de Turismo se integraron en la Universidad a finales de los años noventa del siglo pasado, el patrimonio cultural se integró en el currículo que el alumno debía superar para lograr ser un diplomado en Turismo, por lo que parecía que este fenómeno empezaba a tener cierto empuje dentro del sector. Ahora bien, el descriptor de la asignatura es tan vago que prácticamente cabe todo dentro. Según el Real Decreto 604/1996, de 15 de abril, el descriptor de esta asignatura es “Manifestaciones artísticas y culturales. Análisis del patrimonio cultural como recurso turístico”.

7. *Título de Grado en Turismo*. Agencia Nacional de Evaluación de la Calidad y Acreditación. Madrid, 2004.

cultural, analizando los principios en las actuaciones de protección, conservación y restauración de las obras de arte, haciendo especial hincapié en las competencias instrumentales, aplicadas y profesionales que permitirán a los alumnos dominar la gestión cultural. También en el nuevo Grado en Historia del Arte de la Universidad de Sevilla se mantiene la asignatura “Patrimonio artístico andaluz y turismo”, de 6 créditos, que pretende acercar al alumno al mundo del Patrimonio Histórico y ofrecerle la posibilidad de un futuro desarrollo profesional en este ámbito. En este sentido, se han potenciado en los últimos años trabajos individuales basados en lecturas y comentarios de libros de viajes, y el diseño de un itinerario cultural en Andalucía, consistente en un trabajo en grupo donde los objetivos son investigar, poner en valor y difundir el patrimonio.

Los alumnos al enfrentarse a esta asignatura se desorientan, pues su contenido es muy diferente al desarrollado en cualquiera de las materias impartidas en el primer curso de Turismo. Se encuentran con una asignatura de legislación completamente desconocida y cuya enseñanza teórica resulta distinta. Por otra parte, los contenidos teóricos se completan con las prácticas, de gran importancia, ya que éstas son las que servirán de acicate y atractivo para el alumno. Durante las mismas se ha de poner en conexión la legislación con las noticias que habitualmente aparecen en prensa y televisión y que pertenecen al mundo cotidiano en el que se desenvuelve la vida del estudiante. Es por tanto fundamental introducir a los Diplomados en Turismo en la aplicación turística de los recursos culturales. La asignatura aborda uno de los aspectos claves en relación con la Historia del Arte, como es el Patrimonio, y uno que es relativamente nuevo, pero mucho más dinámico, el turismo. Quizás una lucha entre dos polos opuestos, pero condenados a entenderse.

Al constituir una de las salidas profesionales más exigidas por las necesidades que demanda la sociedad actual en el disfrute de su tiempo de ocio, la creación de productos culturales se ha convertido en un sector clave tanto para los futuros historiadores del arte como para los diplomados en turismo. Por este motivo, se ha organizado coincidiendo con el seguimiento de la plataforma virtual un seminario sobre salidas profesionales en el campo de las industrias culturales y el turismo, en el que han participado especialistas tanto de la gestión cultural como de la turística.

En este sentido, conviene recordar que docentes, profesionales y alumnos han coincidido en demandar mayores conocimientos instrumentales en la protección, gestión y difusión del patrimonio cultural, como ha quedado de manifiesto durante el año 2004 en la realización del Libro Blanco del Título de Grado en Historia del Arte para la ANECA⁸. Entre los objetivos definidos para la titulación de Historia del Arte se incluye⁹:

8. Las directrices generales de la titulación de Historia del Arte, publicadas en el BOE de 20 de noviembre de 1990, establecen que *“las enseñanzas conducentes a la obtención del título de Licenciado en Historia del Arte deberán proporcionar una formación científica adecuada a los aspectos básicos de la Historia del Arte y de sus métodos y técnicas. Estudian y analizan las distintas manifestaciones artísticas de la humanidad a través de los tiempos, tanto en sus aspectos técnicos, formales y sociales como en sus fundamentaciones teóricas”*.

9. En junio de 2003 se constituyó en Barcelona una red de trabajo compuesta por las 25 universidades públicas españolas en las que se imparten actualmente la titulación de Historia del Arte con objeto de concurrir a la *Convocatoria de ayudas para el diseño de planes de estudio y títulos de grado*, promovida por la ANECA para la elaboración de los libros blancos de las titulaciones que han de integrarse en el Espacio Europeo de Educación Superior. Esta

“Ofrecer una adecuada formación científica, tanto teórica como práctica, sobre los aspectos básicos de la Historia del Arte, estudiando las diversas manifestaciones artísticas de la humanidad, tanto en sus aspectos técnicos, formales y sociales como en sus fundamentaciones teóricas, y dotando al alumnado de los conocimientos, las metodologías y los instrumentos bibliográficos y de fuentes que los habilite para el ejercicio profesional, tanto en la docencia y en la investigación de la Historia del Arte como en la protección, gestión y difusión del Patrimonio histórico-artístico”¹⁰.

En la definición de las competencias específicas se insistía en dicho documento en la necesidad de ser reforzadas en la propuesta de nueva titulación de Historia del Arte inserta dentro del Espacio Europeo de Educación Superior. En este sentido, estas mismas competencias se ajustan a la materia que ahora nos ocupa en lo que respecta al:

Conocimiento sobre la historia y las problemáticas actuales de la conservación, criterios de restauración y gestión del patrimonio histórico – artístico y cultural

Conocimientos en gestión de colecciones de arte: inventario, documentación, catalogación, exposiciones y difusión de arte.
--

En los trabajos de elaboración del *Libro Blanco del Título de Historia del Arte* se han definido asimismo los perfiles profesionales del Historiador del Arte (Véase Tabla I). De gran validez para iniciar una clarificación y delimitación de las competencias de la profesión. Dentro de los puntos 1º y 3º de estos perfiles profesionales (“Protección y Gestión del Patrimonio Histórico-Artístico y Cultural en el ámbito institucional y empresarial”; y la “Difusión del Patrimonio Artístico”) encontraríamos englobada las asignaturas vinculadas a la materia de *Patrimonio Cultural*. El conocimiento que el alumno tiene de la materia cuando accede a la misma es prácticamente nulo, por lo que se ha de conseguir, desde el inicio de la asignatura, que no la vea como una asignatura superflua y carente de sentido, en unos planes de Turismo, donde quizás el peso recaerá en lo económico. Para ello, se ha de conectar con los acontecimientos que suceden día a día, que se reflejan en las noticias de prensa diaria, siendo en ese momento cuando el alumno adquiere conciencia del significado y de la importancia de los contenidos de la materia. En este sentido, la asignatura ha puesto en marcha su enseñanza virtual en las titulaciones de Historia del Arte y Turismo, desarrollando sus contenidos en la web.

ayuda fue concedida a la red de trabajo en la tercera convocatoria, en julio de 2004. En el Libro Blanco de Historia del Arte, cuyos trabajos han finalizado en abril de 2005, se han definido las competencias genéricas, específicas y transversales de la titulación. *Título de Grado en Historia del Arte*. Agencia Nacional de Evaluación de la Calidad y Acreditación. Madrid, 2005.

10. M. FERNÁNDEZ, J. C. HERNÁNDEZ y L. MÉNDEZ, “Técnicas de aprendizaje de un Itinerario Cultural II”. En “Innovación y desarrollo de la calidad de la enseñanza universitaria”, Vicerrectorado de Calidad y Nuevas Tecnologías. Universidad de Sevilla, pp. 87-104. Véase también L. MÉNDEZ, “La implantación del crédito europeo y su aplicación en el ámbito de las disciplinas artísticas. La docencia del Patrimonio histórico-artístico”. En *Innovación en los aprendizajes de la titulación de Turismo*, Universidad de Sevilla, pp. 103-114.

El patrimonio histórico y su relación con el turismo, se ha convertido en una de las fuentes de ingresos para los gobiernos, lo que explica la acción de éstos por aumentar su participación en el mercado turístico, donde la competencia cada día es más dura y exige fuertes dosis de imaginación, para diversificar los productos ante una demanda cada vez más exigente. Ello ha condicionado la evolución del sector, en el que se invierten grandes cantidades para su mejora. Mejora que no sólo está representada por las intervenciones de conservación en el patrimonio, sino también, en el desarrollo de una infraestructura capaz de acercar los bienes culturales al ciudadano y de ofrecer unos servicios de calidad a los visitantes. En este sentido, es necesario tener en cuenta, fundamentalmente, el valor de uso, pero sin perder nunca de vista una de las características básicas del patrimonio: su valor simbólico¹¹.

Análisis del Portal de Patrimonio: resultados de su aplicación y uso por el alumnado

El análisis del uso del Portal de Patrimonio por los alumnos de la Asignatura Patrimonio artístico andaluz y turismo, se ha hecho en base al alumnado que concurrió al examen de la convocatoria de Junio del curso 2010/2011. Las fechas límites tomadas como referencia son el 1 de abril y el 1 de julio de este año (fecha esta última del examen final). El análisis de los informes generados por la plataforma WebCT nos ha proporcionado abundante información sobre los hábitos de los alumnos en relación al uso de las nuevas tecnologías propuestas en la materia impartida.

El número total de sesiones de usuario, teniendo en cuenta tanto a los alumnos presentados al examen como a los no presentados, ha sido de 3477, es decir, que cada alumno ha entrado más de 15 veces de media a lo largo de esos 3 meses, concentrándose la actividad los fines de semana (es decir, en tiempo necesariamente no presencial, como se tenía pensado a la hora de diseñar estas herramientas). La mayor actividad se concentró en los días previos al examen final, aunque una gran cantidad de alumnos accedió al Portal desde el comienzo de abril (Véase Tabla II).

A la vista de los resultados obtenidos (según muestra la Figura 1), se observan diferencias significativas en el uso de las aplicaciones y herramientas implementadas en el curso. En términos de porcentajes de tiempo (que no necesariamente de número de consultas), se observa que los *archivos de contenido* constituyen la aplicación más atractiva para los alumnos (33,09%). Asimismo, los alumnos son asiduos visitantes de los *foros de debate* (planteados en esta asignatura como herramienta de discusión de problemas entre el propio alumnado, aunque con supervisión del profesor), pues su uso alcanza un 15,32% del total, así como de los contenidos y tareas que figuran dentro del Item "*Carpeta*" (14,44%)¹². En siguiente posición, destacan tanto los *Anuncios*

11. J. Ballart, "El patrimonio histórico y arqueológico: valor y uso", Barcelona, 1997, pp. 65-66. Sobre el tema puede consultarse "Le Patrimoine du developpment" (Jornadas, 3-4 diciembre 1991). Lyon, 1992. J. L. Álvarez Álvarez, "Sociedad, Estado y Patrimonio cultural", Madrid, 1992. C. Romero Moragas, "Patrimonio, turismo y ciudad", Boletín informativo, nº 9, 1994.

12. En cambio, los chats, identificados en la plataforma WebCT con el Item "Conversación", sólo han supuesto el 0,08%, no habiéndole dedicado el alumnado más de 55 minutos del tiempo empleado en el uso de herramientas del Portal.

(10,45%) como el *Programa* de la asignatura. En cuanto a los Anuncios, se recogía información de diversa índole relacionada con la asignatura y con actividades complementarias. Por el contrario, una aplicación ideada para facilitar el acceso a contenido on-line de carácter científico y de utilidad para los contenidos del curso, como es “*Vínculos web*”, ha sido consultada tan sólo en 138 ocasiones, que han supuesto el 1,87% del tiempo total. En este sentido, el alumnado no ha sido plenamente consciente de las ventajas que plantea la navegación virtual dirigida, lo cual constituye un reto para cursos futuros.

Al analizar los elementos consultados por los alumnos, hemos encontrado ítems no propuestos por el profesorado participante en el Portal. Es decir, archivos no subidos por el profesor y no pertenecientes a la asignatura ni directamente relacionados con los contenidos del curso han tenido en nuestra Plataforma su medio de difusión (véase Tabla III y Figura 2). De los 11 elementos relacionados en la Tabla III y en la Figura 2, 6 no pertenecen al contenido de la Plataforma. Ello supone que el alumnado ha entendido el Portal de Patrimonio no sólo como un espacio útil para el conocimiento y el trabajo en relación a una materia específica, sino como un medio de comunicación eficaz y capaz de vertebrar enseñanzas diversas.

Por lo demás, en torno al 50% del alumnado ha leído los textos hipervinculados o colgados en formato flash o PDF, alojados en el apartado “*Archivos*” y facilitados como complemento a los contenidos de la asignatura.

Resultados: aprovechamiento de la plataforma por parte de los alumnos

Los anteriores datos corresponden a un análisis cuantitativo de los recursos proporcionados. En este apartado esbozamos otro, de naturaleza cualitativa, que permite observar el aprovechamiento del uso del Portal de Patrimonio por parte de los alumnos. Tras analizar los resultados del uso de aplicaciones, y compararlo con una muestra selectiva de alumnos que han hecho uso del portal, comprobamos que las calificaciones más altas, tanto en el examen escrito como en los trabajos prácticos detallados en el portal, corresponden a alumnos que han entrado con más frecuencia y usado más las herramientas en él contenidas, es decir, han hecho un uso más apropiado de las herramientas del portal. Así, se comprueba que estos alumnos han entrado en la plataforma entre abril y julio, revisando los diferentes apartados, completando satisfactoriamente las tareas propuestas y guiándose de forma correcta por los Webquests planteados. También han leído los textos propuestos como complemento al contenido ofrecido durante las clases presenciales.

Por el contrario, se observa que los alumnos presentados al examen de junio con calificaciones más bajas han hecho un peor, que no menor, uso de la plataforma, y en un lapso de tiempo más reducido. Es el caso de los alumnos del programa Erasmus, algunos de los cuales accedieron al Portal por primera vez en fechas próximas al examen y otros no lo consultaron en ninguna ocasión. Entre los españoles que han obtenido calificaciones bajas, algunos han entrado más veces al Portal, pero si han empezado las autoevaluaciones no las han terminado. Entre ellos no hay tanta diferencia en la consulta de archivos. Son alumnos que utilizan más la plataforma para los foros de debate más bien para publicar entradas (consultas y peticiones a otros alumnos) y no tanto para el acceso a contenidos complementarios o para realizar autoevaluaciones. En este

sentido, la mayoría de entradas correspondientes a los días anteriores al examen se refieren a la petición de material trabajado en clase, como apuntes y diapositivas.

Estos datos permiten relacionar el eficaz uso, por parte del alumnado de las herramientas facilitadas en el Portal de Patrimonio, con la mejor comprensión de las tareas propuestas y la compleción de la información y los contenidos del curso.

Por ello, podemos concluir, que no los alumnos que han entrado más veces al Portal son los que mejor han aprovechado las posibilidades de la misma, sino aquéllos que han accedido de forma ordenada y sistemática, buscando elementos de su interés para el curso. Ello nos anima a seguir profundizando en el uso y mejoramiento del Portal, ampliándolo en el futuro a otras asignaturas, como espacio de formación, información, comunicación y conocimiento.

Anexos:

Tabla I: Perfiles profesionales del Historiador del Arte

1	PROTECCIÓN Y GESTIÓN DEL PATRIMONIO HISTÓRICO-ARTÍSTICO Y CULTURAL EN EL AMBITO INSTITUCIONAL Y EMPRESARIAL	Catalogación de conjuntos monumentales, planeamiento urbanístico, asesoría técnica y dictámenes histórico-artísticos, gestión de programas, recursos humanos
2	CONSERVACIÓN, EXPOSICIÓN Y MERCADO DE OBRAS DE ARTE	Museos, centros de arte y cultura, archivos y centros de imagen (fototecas, filmotecas,...), subastas y expertizaje, anticuarios y peritaje, comisariado artístico.
3	DIFUSIÓN DEL PATRIMONIO ARTÍSTICO	Interpretación, turismo cultural, programas didácticos
4	INVESTIGACIÓN Y ENSEÑANZA	Universidad, institutos científicos, escuelas de artes y oficios, escuelas de turismo, escuelas de diseño, enseñanzas medias.
5	PRODUCCIÓN, DOCUMENTACIÓN Y DIVULGACIÓN DE CONTENIDOS DE LA HISTORIA DEL ARTE	Trabajo especializado en editoriales, medios de comunicación, nuevas tecnologías audiovisuales y de soporte electrónico.

Tabla II: Informe de Resumen de actividades: Curso 2009-10

1 de abril de 2010 hasta 1 de julio de 2010

Los días en los que no se produce actividad no se incluyen en las estadísticas del día menos activo.

<u>Estadísticas</u>	<u>Valor</u>
Número total de sesiones de usuario:	3477
Media de tiempo dentro de las sesiones de usuario:	00:03:25
Media de sesiones de usuario por día:	40
Media de sesiones de usuario por día en fines de semana:	46
Media de sesiones de usuario por día en días de diario:	26
Día más activo:	30 de junio de 2010
Día menos activo:	7 de abril de 2010
Hora del día más activa:	12:00 - 13:00
Hora del día menos activa:	05:00 - 06:00

Tabla III: Informe de utilización de herramientas: Curso 2009-10

1 de abril de 2010 hasta 1 de julio de 2010

Herramienta	Sesiones	Media de tiempo por sesión	Tiempo total	Porcentaje de sesiones totales
Administrador de archivos	27	00:00:12	00:05:14	0.08 %
Anuncios	1024	00:00:39	11:11:09	10.45 %
Archivo	1394	00:01:31	35:24:34	33.09 %
Biblioteca de medios	29	00:00:12	00:06:02	0.09 %
Buscar	20	00:00:10	00:03:14	0.05 %
Calendario	313	00:00:36	03:10:01	2.96 %
Carpetas	3829	00:00:15	15:26:52	14.44 %
Conversación	62	00:00:05	00:05:06	0.08 %
Correo	407	00:00:45	05:03:48	4.73 %
Evaluaciones	457	00:00:35	04:25:46	4.14 %
Foros de debate	2533	00:00:23	16:23:21	15.32 %
Mis calificaciones	133	00:00:11	00:24:52	0.39 %
Notas	23	00:00:06	00:02:12	0.03 %
Objetivos de aprendizaje	70	00:00:08	00:09:00	0.14 %
Programa	351	00:01:47	10:26:28	9.76 %
Seguimiento	16	00:00:13	00:03:30	0.05 %
Tareas	228	00:00:05	00:19:20	0.30 %
Usuarios en línea	69	00:00:33	00:38:05	0.59 %
Vista imprimible	32	00:02:51	01:31:01	1.42 %
Vínculos Web	138	00:00:52	02:00:12	1.87 %
Total	11155	00:12:09	106:59:47	100.00 %



Figura 1: Utilización de herramientas del Portal de Patrimonio (en porcentajes)

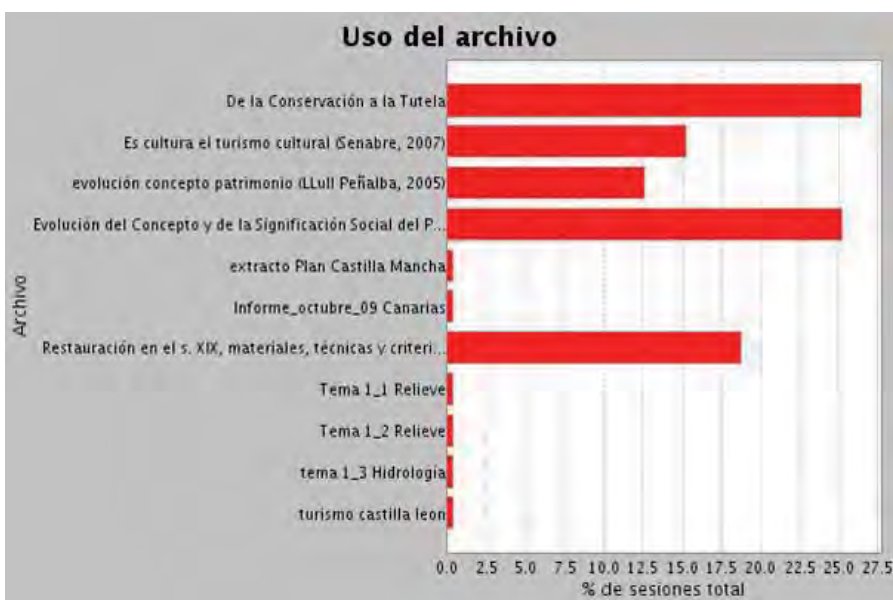


Figura 2: Estadísticas de uso de archivos del Portal (en porcentajes)

El Grado de Historia del Arte en la Universidad Nacional de Educación a Distancia

JOSEFA MATA TORRES
Universidad de Córdoba
UNED. Centro Asociado de Sevilla

Resumen: En el curso académico 2009-2010, la Universidad Nacional de Educación a Distancia, ha dado un paso importante al introducir en sus programas educativos el Grado de Historia del Arte. Una reestructuración educativa que pretende unificar el Espacio Europeo de Educación Superior (EEES), para ello, esta Universidad ha puesto en marcha la plataforma virtual ALF. No obstante, su arranque ha estado acompañado de una serie de polémicas, que ha supuesto un gran esfuerzo y dedicación, no sólo por parte del Equipo Docente sino también por parte de los Profesores Tutores de cada uno de los centros asociados.

Palabras clave: 1. Espacio Europeo de Educación Superior, EEES. 2. Universidad Nacional de Educación a Distancia, UNED. 3. Grado de Historia del Arte. 4. Enseñanza virtual. 5. ALF

Abstract: *In the academic course 2009-2010, the National University of Education to Distance, has stepped important when entering in his educational programs the Degree of History of the Art. An educational restructuring that pretends to unify the European Space of Upper Education (EEES), for this, this University has set up the virtual platform ALF. Nevertheless, his start has been accompanied of a series of controversies, that has supposed a big effort and dedication, not only by part of the Educational Team but also by part of the professors tutors of each one of the centres associated*

Keywords: 1. European Space of Top Education. 2. National University of Education Distantly. 3. Degree of History of the Art. 4. Virtual education. 5. ALF

Introducción

Con la implantación del Grado de Historia del Arte en las universidades españolas se consolida el largo proceso de convergencia europea en materia educativa que viene desarrollándose desde 1999. La Declaración de Bolonia, iniciada en esas fechas, responde a un proceso de homogeneización de los títulos universitarios, facilitando con ello la homologación, competitividad y movilidad, tanto de estudiantes como de docentes, de las universidades públicas del Espacio Europeo de Educación Superior (EEES) antes de 2010.

El paso de la Licenciatura al Grado se ha establecido en una serie de acuerdos, recogidos en 2005 en el Libro Blanco de la Historia del Arte, en el que colaboraron 29 directores de de-

partamentos de Historia del Arte de las universidades españolas. Aprobado al año siguiente por la Agencia Nacional de Evaluación de la Calidad y Acreditación (ANECA), así como por el consenso alcanzado por los distintos Departamentos de Historia del Arte de la Universidad Española (dic. 2007)¹.

De gran trascendencia fue el hecho de que en el año 2007, se planteara la posibilidad de la desaparición del Grado independiente de Historia del Arte, esto trajo como consecuencia una movilidad conjunta de diversos sectores universitarios reivindicando “Sí a la Historia del Arte”, y gracias a la repercusión que tuvo este hecho, no sólo se consiguió paralizar el proceso, sino que se logró mantener y empujar con más fuerza aún si cabe, la autonomía de dicho Grado. Despertando de este modo el interés de las autoridades académicas que tomaron conciencia del patrimonio histórico –artístico que existe y de la gran cantidad de bienes culturales reconocidos que se adscriben a cada uno de ellos, lo que culminó con la solicitud de un título específico para esta disciplina²

Se reclama en la formación académica del Grado de Historia del Arte una enseñanza más dirigida a los profesionales, atendiendo demandas sociales y perfiles ocupacionales distintos de los clásicos de la enseñanza y de la investigación, es decir, salidas profesionales más acordes con la realidad social. Gracias al interés mostrado por la cultura y por el patrimonio artístico se abre un nuevo abanico de campos profesionales que incluyen la gestión del patrimonio histórico-artístico, conservación y difusión, además del mercado del arte, la investigación, la enseñanza y la producción-divulgación de temas artísticos.

El laborioso trabajo llevado a cabo por asesores y expertos en la redacción de los Libros Blancos, ha servido para que muchas universidades españolas reflexionen de una manera conjunta sobre la situación de sus programas docentes y su vinculación con la realidad social, constituyendo un punto de partida para el diálogo de proyectos futuros. Así mismo, se plantean cuestiones que ponen en tela de juicio si las universidades españolas están preparadas para la unificación europea o si se cuenta con los medios adecuado para ello. Las redes europeas han propiciado el contacto entre las distintas universidades donde se han debatido todos estos temas docentes, metodológicos, de competencias o de financiación.

1. Libro Blanco del Título de Grado en Historia del Arte, publicado por la ANECA en Madrid, 2006; DP B-53.403-2006.

Reunión patrocinada por el Comité Español de Historia del Arte (CEHA), celebrada el 12 de diciembre de 2007 en la Facultad de Geografía e Historia de la Universidad Complutense.

2. Esta nueva reestructuración académica a nivel legislativo, se recoge en el Título VI de la Ley Orgánica 4/2007 de 12 de abril, que modifica a la Ley Orgánica 6/2002 de 21 de diciembre. Véase BOE nº 89 de 13/4/2007, páginas 16.241 a 16.260 (20 págs.)

La nueva reorganización del Espacio Europeo de Educación Superior a supuesto la nueva planificación y diseño del título de Grado en Historia del Arte, establecido en el Real Decreto 1393/2002 de 29 de octubre. BOE nº 260 de 30/10/ 2007, pág. 44.037 a 44.048 (12 págs.)

El Grado de Historia del Arte en la UNED

La incorporación efectiva del Grado en el curso 2009/2010, no se ha producido de manera general en todas las universidades españolas. Este proceso se está realizando de forma gradual y la Universidad Nacional de Educación a Distancia ha sido una de las pioneras en incorporar el nuevo sistema educativo.

La UNED, como universidad pública dependiente directamente del Ministerio de Educación constituye hoy día una gran institución, ya que por sí sola es la mayor universidad de España, con sede en Madrid, (consta de Centros Asociados y aulas de apoyo, con una oferta académica de más de 33 titulaciones oficiales, cerca de 1.500 profesores universitarios y alrededor de 7.000 profesores tutores, presentes en 11 países con más de 2.000 alumnos matriculados.

El prestigio de esta Universidad la hace ser la primera universidad de España no sólo por el número de estudiantes sino por la oferta académica, por su experiencia y por su prestigio en enseñanza a distancia, con la incorporación de novedosos materiales que incluyen plataformas virtuales y audiovisuales, unido a una amplia experiencia investigadora y docente, que permiten aprender a distancia, pero con la máxima cercanía y apoyo.

Por todo ello, esta renovación en el sistema educativo ha permitido poner en marcha un programa llevado a cabo por el Vicerrectorado de Calidad e Innovación Docente, con un plan de formación del profesorado para la adaptación de estas metodologías al Espacio Europeo adaptadas a su vez al marco de la educación a distancia. Para ello, se ha partido de un análisis de las necesidades educativas y una formación de los equipos docentes, con talleres modulares de clases teóricas y prácticas y un seguimiento continuo en la plataforma ALF (Aprende, coLabora, Forma).

Básicamente el docente se debe acomodar al uso de estas herramientas que promueve el aprendizaje activo, el trabajo en colaboración, mediado por TIC (Tecnología de la Información y Comunicación), de modo que se agrupan elementos y técnicas utilizados en el tratamiento y transmisión de informaciones, ya sean a través de internet, informática o telecomunicaciones y así poder trabajar en pequeños grupos de manera interdependiente e interactiva y resolver las tareas y objetivos propuestos.³

Asignaturas en el Grado

En primer lugar, comenzar diciendo que la plataforma ALF es una herramienta de trabajo cooperativo realizada a través de Internet, Innova es el grupo de desarrollo de la Sección de Innovación de la UNED, de modo que ALF ha sido creada por Innova con el fin principal de prestar apoyo telemático a la docencia que imparte esta Universidad. Es una herramienta que permite impartir y recibir formación, gestionar y compartir documentos, crear y participar en comunida-

3. Sobre la importancia de los TIC en la educación, existe amplia bibliografía, véase entre otros: ALONSO, C.M., GALLEGU, D.J. (coord.) (1999). *Informática Educativa* 99. Actas de las Jornadas. Madrid: UNED, MARQUÈS GRAELLS, Pere (2001). "Algunas notas sobre el impacto de las TIC en la universidad". En revista EDUCAR, 28, pp. 99-115"

des temáticas, así como realizar proyectos online. Aunque está desarrollada específicamente para la comunidad de profesores y alumnos de la UNED, es también accesible al público en general.

Todos los temas referidos a cada una de las asignaturas del Grado de Historia del Arte, se encuentran presentes en esta plataforma integral ALF. En ella, se localizan en iconos independientes: Guía de Estudio, Calificaciones, Calendario, Documentos, Tablas de contenidos, Tareas, Tutorías y Preguntas más frecuentes. Así como los materiales complementarios para su estudio, ejercicios de autoevaluación y temario⁴.

Fig. 1º. Pantalla principal de la plataforma de la asignatura de “Historia del Arte de la Antigua Edad Media”

Los contenidos básicos de las materias según las instrucciones recogidas en cada una de las disciplinas se encuentran normalmente en manuales elaborados a tal fin por el Equipo Docente. En estos, se sigue el temario, con mapas, esquemas, epígrafes, resúmenes y en algunos casos con una breve bibliografía comentada. Además, se elabora la Guía de estudios y el material de apoyo necesario que se localiza en los cursos virtuales (fondos bibliográficos, documentales, cursos de radio-televisión...) y a esto se añaden las clases tutoriales y presenciales, impartidas en cada centro asociado.

Sólo un 30 % de los estudiantes matriculados acuden a las tutorías, éstas no son obligatorias, pero si recomendables, sobretodo en las asignaturas de Historia del Arte. No obstante, debido al interés cada vez más frecuente que despiertan estas tutorías, la UNED ha decidido impulsar una orientación multimedia hecha por los equipos docentes, así como la grabación de sesiones tutoriales accesibles en diferido para todos los estudiantes a través de las pizarras electrónicas.

También se están llevando a cabo seminarios para formación del profesorado, con nuevas experiencias que abren nuevos caminos a la enseñanza virtual. Una interesante apuesta que por el momento, se ha materializado en una primera toma de contacto, que amplíe esta formación recibida, a la vez que cubra la falta de medios electrónicos competentes y alternativos que se puedan compatibilizar con otros sistemas de enseñanza.

En este primer curso de Grado de Arte, en el Centro Asociado de Sevilla, se han tutorizado presencial y virtualmente seis asignaturas, tres correspondientes al primer cuatrimestre y otras tres al segundo, cubriendo con ello un programa de estudios que ha tenido desigual seguimiento en las distintas asignaturas.

Entre las labores del Equipo Docente del Grado está el asesoramiento bibliográfico de las asignaturas. Sin embargo, a veces, este tema ha resultado bastante complicado, ya que no se han podido localizar algunos de los manuales recomendados. En algunos casos, porque estaban agotados y cuando se ha podido disponer de ellos estaba prácticamente concluido el trimestre, de manera que los alumnos han tenido que recurrir a estrategias informáticas que les permitiera a

4. En UNED.es y dentro del apartado UNED inicio, en el Campus Tutor se encuentra la información relativa a Cursos virtuales y al Espacio Europeo de Educación

través de los foros acceder a dichos manuales. Por lo tanto, se ha echado en falta, una orientación bibliográfica adecuada y acorde con la situación docente.

Si bien, en determinadas ocasiones, el manual facilitado por el Equipo, presentaba citas que estaban confundidas, alteradas y en otros reproducidas de medios como internet, como así lo han podido comprobar los mismos alumnos matriculados en dicha asignatura.

Han sido numerosas, las protestas al respecto llegadas a la tutoría por parte de los alumnos, a los que después de atender sus dudas de forma inmediata y directa, remitieron los hechos al Equipo Docente para que de éste modo puedan consultar y remediar en lo posible estos “fallos”. Defectos de forma, ocasionados evidentemente por la premura y falta de tiempo que de un modo imprevisible ha cogido desprevenido a todo el Equipo, improvisando sobre la marcha la elaboración de los manuales para que éstos estuvieran disponibles al comienzo del trimestre. Ni que decir tiene, que a pesar de la buena disposición del personal técnico especializado, estos deberían ser revisados y corregidos con mayor atención para mejorar la calidad en sus contenidos. Al igual, que resulta imprescindible que el asesoramiento bibliográfico llegue con puntualidad a los programas educativos, también es especialmente importante que esta bibliografía trate textos actualizados y no descatalogados que luego los alumnos “tienen que reproducir inadecuadamente” para preparar las asignaturas.

Estos aspectos aunque puedan parecer insignificantes, afectan en gran medida la calidad de la enseñanza, ya que estamos hablando de una mejora en el sistema de educación equiparándolo con el europeo. Aspectos que en mi experiencia como tutora en las asignaturas de la licenciatura no han sido tan destacados, y que con toda seguridad serán subsanados con el rodaje que da el tiempo y la experiencia.

Foros

Con el fin de establecer una mayor comunicación, a la vez que solucionar dudas sobre las asignaturas se emplean los foros telemáticos. Este sistema de comunicación no resulta novedoso en la UNED, pues desde que comenzaron los cursos virtuales en la educación a distancia con la plataforma WebCT, se fueron cubriendo las necesidades planteadas. Actualmente, con la instauración del Grado se ha creado un nuevo módulo mucho más completo incluido en ALF, adaptándose así a las metodologías del nuevo marco europeo.

Dentro de la página inicial de cada asignatura hay dos foros principales, uno que recoge las Consultas Generales y otro más específico para el Alumnado. El primero, garantiza la comunicación entre el Equipo Docente, el Tutor y el Alumnado. Esta comunicación resulta bastante dinámica y posibilita en gran medida la enseñanza en la red, ya que no sólo se resuelven dudas inmediatas de las asignaturas, sino que se hace de una manera ordenada y coherente mediante el establecimiento de “los hilos temáticos”. Preguntas y respuestas se van superponiendo de manera diacrónica creando espontáneamente un hilo de comunicación fácil de consultar. De manera, que si las preguntas van dirigidas al foro general, estas son contestadas en el hilo temá-

tico correspondiente, para que de esta forma no se pierda el rastro de las respuestas que han sido redireccionadas.

Por su parte, el foro de los alumnos no está dirigido por el Equipo Docente, ni por el Tutor de la asignatura, es un medio de comunicación entre los alumnos que permite poner en contacto a los integrantes de cada asignatura. Los responsables de las materias sólo lo usan excepcionalmente, pero pueden acceder a ellos y comprobar el uso adecuado del mismo.

La plataforma ALF programada para la enseñanza del Grado, constituye un sistema integrado bastante ambicioso, muy bien estructurado, aunque con algunas lagunas por resolver, sobre todo a nivel técnico. Se puede decir, que su funcionamiento en un primer momento, ocasionó algún que otro problema de conexión, pero en general, hay que señalar que en cuanto al sistema de comunicaciones, este módulo de foros ha sido uno de los puntos más fuertes del programa. Es previsible, que con el uso continuado en cursos venideros tendrá el rodaje suficiente para resolver y agilizar los problemas planteados en su inicio.

Fig. 2º Los distintos foros de consultas

La entrega de trabajos y la evaluación

La evaluación continua es un procedimiento de gran importancia en la enseñanza a distancia. En ella, el Equipo Docente propone la realización de trabajos que se deben presentar periódicamente, normalmente dos en el trimestre. Son actividades que deben facilitar la asimilación progresiva de los contenidos de la materia y poder llegar a una autoevaluación. Son pruebas que no tienen que coincidir con el modelo de examen, pero están enfocados en la misma línea, en cuanto a temas propuestos y espacio permitido.

El seguimiento de estos trabajos se realiza a través de los cursos virtuales, de modo que el estudiante dirige así su proceso formativo identificando sus puntos fuertes y débiles para poderlos corregir y así alcanzar los objetivos propuestos en la materia.

Esta autoevaluación se hace de manera individualizada, no es obligatoria pero si recomendable para posteriormente pasar el examen final. Es importante su realización porque recoge la síntesis de la materia, revisa los contenidos, y afianza el conocimiento general de la asignatura. De hecho, muchos de los alumnos recurren a estos trabajos para el estudio final de la materia, por lo que reclaman que la corrección sea rápida y acorde con las fechas propuestas.

Estas pruebas, se han venido realizando tradicionalmente en la UNED, aunque sin el valor y la importancia que actualmente se le da con su incorporación al Grado. Actualmente, la presentación de estos trabajos es mucho más compleja, pues lo que antes se hacía directamente y se entregaba en mano, ahora se realiza a través de la plataforma ALF, con los consiguientes problemas que se generan cuando se utiliza un medio novedoso y con una herramienta informática. Por tanto, la falta de conocimientos, así como defectos de un sistema aún con poca experiencia, ha provocado que alumnos, con pocos recursos informáticos se vean desbordado.

No hay que olvidar, que el alumno de la UNED, es un alumno ya formado con una media de 30 a 40 años, muy motivado por un aprendizaje que en algunos casos utiliza para promocionarse

en sus respectivos trabajos y en otros por puro placer de aprender después de bastantes años sin actividad formativa. Por ello, como se ha dicho antes, salvo excepciones son personas sin una clara formación informática, por lo que ha sido necesario un proceso de reciclaje considerable causado por una falta de entendimiento del lenguaje informático imprescindible para los cursos virtuales. Esto ha provocado que se ralenticen las entregas de trabajos y por tanto repercute en el sistema educativo. Por ello, sería necesario para facilitar este trabajo partir de un lenguaje más amigable y una mayor flexibilidad por parte del Equipo Docente, antes de construir un sistema tan complejo.

Igualmente, las correcciones de estos trabajos tradicionalmente se hacían de modo manual y se devolvían normalmente por los mismos medios que se habían recibido, posteriormente, se enviaba un informe de cada alumno a los titulares de las asignaturas. Este proceso aunque manual y rústico, ha constituido el punto de partida para poner las bases al nuevo sistema de trabajo en la plataforma ALF.

En cuanto a la evaluación en el sistema del Grado, se han establecido dos modalidades a elegir por el alumno: la Evaluación continua y la Evaluación final.

En la primera de ellas, se da la opción de realizar el trabajo propuesto por el Equipo Docente que consta de una prueba teórica con dos preguntas a elegir una y otra práctica con tres o cuatro imágenes, de las que hay que hacer un análisis de la obra de arte (identificación, rasgos formales y análisis de la misma). Éste trabajo debe ser corregido y calificado por el Profesor Tutor a través de ALF y una vez superada esta prueba, dará al alumno en el examen final la posibilidad de realizar la mitad de la prueba práctica. La nota obtenida con este trabajo ponderará un 20% en la calificación final.

La otra opción es la Evaluación final, en la que la nota última será la que resulte única y exclusivamente del examen. Consta de una parte teórica y otra práctica que hay que realizar en su totalidad. Para aprobar la asignatura hay que tener superada tanto la parte teórica como la práctica. Hay asignaturas en las que la evaluación continua es necesaria para la superación de la asignatura, pero esto suele ir marcado en la guía de la asignatura.

Durante el curso 2009-2010 y tomando como referencia las seis asignaturas tutorizadas de Historia del Arte de carácter trimestral y con dos cuadernillos cada una, hay que destacar el descenso de trabajos entregados en el primer periodo con respecto a la segunda entrega. Es decir, si comenzaron realizando dichos trabajos un 50 % de los alumnos matriculados, en la segunda entrega este número se redujo en un 20 %. ¿Qué ocurrió?, sencillamente que, según los alumnos, no les compensaba el esfuerzo realizado y el tiempo que habían dedicado a los cuadernillos. Aunque las calificaciones de estos trabajos eran bastante altas, a la hora de hacer la media ponderada con la nota del examen final éstas no se compensaban y les bajaba la nota final. Mientras que los

alumnos que habían optado por la Evaluación final, no habían empleado tiempo en el cuadernillo y si hacían un buen examen esa era la nota final de la asignatura⁵.

Fig. 3º. Primer cuadernillo de evaluación continua de la asignatura de Técnicas y medios artísticos

Volviendo a la entrega de los trabajos de evaluación continua éstos se realizan a través del espacio general del curso virtual. Cada equipo docente fija las fechas y el tipo de pruebas trimestralmente. Para enviarlo a través de la plataforma, el primer paso es entrar en MI CURSO, se pulsa el icono circular de TAREAS. Posteriormente ENVIAR RESPUESTA, a continuación EXAMINAR, se carga el documento desde el ordenador personal y se pulsa el clic ACEPTAR, luego CONTINUAR. Si se quiere comprobar visualmente el envío hay que pulsar ENTREGADO, para visualizar el trabajo entregado VER MI RESPUESTA y para enviar una nueva versión ENVIAR RESPUESTA DE NUEVO.

En cuanto a las fechas de entrega, si se superan las fechas propuestas por el Equipo Docente, la aplicación se cerrará automáticamente, no permitiendo la entrega, con el mensaje: FUERA DE PLAZO. Excepcionalmente se pueden habilitar estas fechas fuera de plazo.

Fig. 4º. Entrega de trabajos, con fechas y situación del envío

Una vez superado el trámite de la entrega por parte del alumno, el Profesor Tutor es el que tiene acceso al documento que puede leer en pantalla, pero no corregir, pues el programa no da la posibilidad de escribir directamente sobre el texto. Las calificaciones serán numéricas del 1 al 10, sin decimales porque el programa en algunos casos, no lo admite. Junto a las calificaciones existe un pequeño recuadro donde se pueden escribir las anotaciones correspondientes a cada uno de los trabajos, al no poderse señalar en el texto. Hay alumnos que han enviado sus trabajos duplicados, por la plataforma y por correo, ya que quieren ver los detalles de las correcciones y las calificaciones sobre sus trabajos, con doble trabajo para el tutor.

En la pantalla aparecen distintas pestañas donde constan: los alumnos evaluados, no evaluados y sin responder. Es decir, los que han tramitado los trabajos y están a la espera de ser corregidos están en “Alumnos no evaluados”, una vez calificados pasan a “Alumnos Evaluados”, todos ellos son los que han optado a la evaluación continua. El resto de los alumnos estarían en “Alumnos sin responder”, donde estarían los que optan por la evaluación final, o bien no se presentan al examen. Finalizado el trabajo de corrección en la pantalla aparece la media, la mediana y la moda de cada trimestre.

Este proceso que para algunos alumnos se desarrolló sin ningún percance, para la mayoría, sobre todo durante el primer cuatrimestre, ha sido una autentica pesadilla, pues se veían incapaces de enviar los trabajos a través de la plataforma. Por un lado los plazos se iban cumpliendo y por otro el Equipo Docente les apremiaba con la entrega, cuando en realidad no era algo que ellos

5. Al final del texto se ha realizado un apartado de Estadística, donde se recogen todos los alumnos matriculados, los evaluados y no evaluados en cada uno de los trimestres de las seis asignaturas tutorizadas en este primer curso de Grado. Esta información está recogida de la Plataforma virtual y producto del trabajo realizado por la tutoría.

podieran solucionar, ni el tutor tampoco. El problema se planteaba al pulsar ENVIAR RESPUESTA, ya que el programa no respondía y en otros casos, lo hacía pero a continuación les respondía FUERA DE PLAZO, cuando en realidad no era así. Otro de los grandes problemas detectados, es cuando un alumno llega con su cuadernillo en mano o mediante correo ordinario y dice que no tiene internet, ni posibilidad de ello, pero que allí está su trabajo.

La falta de flexibilidad por parte del Equipo Docente por solucionar de forma inmediata este tema, ha propiciado las reclamaciones de los alumnos a través de numerosos mensajes, pues no se contemplaba de ninguna manera la posibilidad de otra forma de envío que no fuera a través de la plataforma, por lo que la entrega en mano o el correo estaba considerada como invalidada. Tutores de todos los rincones del país recurrimos de nuevo al Equipo Docente para que se buscara una solución, ya que el programa no respondía a estas particularidades y mientras a los tutores nos seguían llegando trabajos por todos los medios disponibles, duplicados y a veces triplicados.

Otro punto importante, es que a pesar de los problemas que los alumnos tenían para el envío a la plataforma de sus trabajos correspondientes a los tres cursos virtuales del primer cuatrimestre, habría que añadir que, como profesora tutora yo solo tenía activado uno de ellos. Esto significa, que no tenía la posibilidad de corregir ni calificar ningún trabajo, mientras éstos no paraban de llegar y las fechas de entrega se acercaban. Además, por otro lado, los alumnos que habían logrado enviar sus trabajos querían ver reflejadas sus calificaciones en la plataforma y no entendían que éstos no eran visibles para el Tutor. Así, que a pesar de los numerosos correos enviados al Equipo Docente para que buscaran una solución inmediata, el tiempo pasaba y no había respuesta.

Por lo tanto, sirva de ejemplo mi experiencia en este caso, pues decidí corregir los trabajos que me llegaron tanto en papel, como a través del correo común de la UNED, hice una relación de los alumnos y adjunté las calificaciones al Departamento de la Sede Central. A continuación, las envié por correo electrónico y por correo ordinario a través de la Secretaría del Centro Asociado, a pesar de las advertencias de que estos trabajos no serían validados.

Posteriormente, justo la víspera de finalización de los plazos, “milagrosamente” se abrieron los dos cursos virtuales que quedaban y empecé a poner calificaciones apresuradamente. Aún existía el problema de calificar a los que no habían podido enviarlos por la plataforma, para ello, fue necesario hacer una “pequeña trampa” al programa. Esta consistía, en abrir la pestaña donde aparecía la relación de los “Estudiantes sin responder” e introducir las calificaciones en su lugar correspondiente y en el cuadro de “Comentarios” adjuntar una nota diciendo que por problemas técnicos el alumno no había podido enviar el trabajo a través de la plataforma. Y automáticamente pasaba a la pestaña de “Estudiantes evaluados”, pero claro en la “Entrega” aparece: “sin responder” y no “Ver la respuesta” en el caso de los trabajos que han sido adjuntados correctamente y permanecen en sus carpetas.

Fig. 5ª. Vista del Tutor según la situación de entrega y evaluación de los trabajos.

Finalmente para que el alumno pueda visualizar las calificaciones se debe pulsar el clic en CALIFICACIONES. Tanto la nota como los comentarios al ejercicio serán visibles desde el mo-

mento en el que el tutor encargado de la corrección efectúe la descarga de los mismos en la plataforma de la asignatura.

Fig. 6º. Pantalla de las calificaciones de los trabajos vista por el alumno.

En resumidas cuentas, el sistema educativo de la plataforma ALF pretende ser un sistema que abarque todos los estadios de la enseñanza a distancia, en este nuevo nivel de enseñanza que es el Grado. Un instrumento de esas características no deja de ser un proyecto muy complejo en el que su perfecto funcionamiento se verá sólo a través del tiempo y la experiencia.

El periodo más duro de implantación en el presente curso académico ha sido durante el primer trimestre, mucho esfuerzo y mucha dedicación, sobretudo por parte de los Profesores Tutores, que al fin y al cabo son los que tratan directamente con el alumnado, unido a bastantes toques de paciencia por parte del excelente alumnado con que cuenta la UNED.

A pesar de todos estos problemas, el espíritu emprendedor no ha faltado en estas tutorías por lo que con carácter voluntario, el alumnado han preparado y expuesto presentaciones en Power Point. En ellas, estos alumnos han superado nuevos retos, esforzándose en aprender a preparar estas presentaciones en un medio que muchos de ellos no habían visto jamás, y además exponerlas en público. Una experiencia tan gratificante y productiva para ellos, que la mayoría de los alumnos quisieron repetir en el siguiente trimestre.

Finalmente, a todo esto hay que añadir que la Universidad Nacional de Educación a Distancia, durante el presente curso académico aunque ha visto disminuido progresivamente el número de tutores, ha aumentado considerablemente el número de alumnos matriculados, principalmente en los cursos de Acceso a la Universidad y en los nuevos cursos de Grado.

Para terminar, adjuntar estas cifras del Centro Asociado de Sevilla, en las que en el curso 2009/2010 se matricularon 6.209 alumnos, frente a los 5.613 del curso anterior. De los cuales, 1.211 corresponden a los estudios de Grado, 127 del Grado de Historia del Arte y 160 del Grado de Geografía e Historia⁶. Los resultados de sus calificaciones están aún por verificar, ya que al cierre de este trabajo no se tienen aún los datos totales del número de aprobados y de suspendidos en cada una de las asignaturas del primer Curso del Grado de Historia del Arte en la Universidad Nacional de Educación a Distancia de Sevilla.

6. Estas cifras han sido facilitadas por la Secretaría del Centro Asociado de Sevilla
Para consultas de datos a nivel nacional ver la web UNED.es : Tu universidad: La UNED en cifras

Anexo (nota nº 5):

● Estadísticas

ALUMNOS MATRICULADOS EN EL PRIMER CURSO DE GRADO DE HISTORIA DEL ARTE DE SEVILLA POR ASIGNATURAS Y TRABAJOS EVALUADOS: Curso 2009/2010.

1º TRIMESTRE

TÉCNICAS Y MEDIOS ARTÍSTICOS: 81 alumnos

1º De los 82: 41 evaluados, 41 sin evaluar (Media 7,61; Mediana 7,50; Moda 7,00)

2º De los 82: 32 evaluados, 50 sin evaluar (Media 8,43; Mediana 8,00; Moda 8,00)

HISTORIA DEL ARTE ANTIGUO EN EGIPTO Y MESOPOTAMIA: 78 alumnos

1º De los 78: 32 evaluados, 46 sin evaluar (Media 10,09; Mediana 7,00; Moda 7,00)

2º De los 78: 27 evaluados, 51 sin evaluar (Media 7,63; Mediana 7,50; Moda 7,00)

HISTORIA DEL ARTE ANTIGUA EDAD MEDIA: 48 alumnos

1º De los 48: 19 evaluados, 29 sin evaluar (Media 9,51; Mediana 7,00; Moda 7,00)

2º De los 48: 15 evaluados, 33 sin evaluar (Media 7,33; Mediana 7,50; Moda 7,00)

2º TRIMESTRE:

HISTORIA DE ARTE CLÁSICO: 71 alumnos

1º De los 71: 12 evaluados, 59 sin evaluar (Media 7,49; Mediana 8,00; Moda 8,00)

2º De los 71: 9 evaluados, 62 sin evaluar (Media 7,83; Mediana 8,00; Moda 9,00)

HISTORIA DEL ARTE DE LA BAJA EDAD MEDIA: 96 alumnos

1º De los 96: 12 evaluados, 59 sin evaluar (Media 7,35; Mediana 8,00; Moda 8,00)

2º De los 96: 12 evaluados, 59 sin evaluar (Media 7,35; Mediana 8,00; Moda 8,00)

ICONOGRAFÍA Y MITOLOGÍA: 90 alumnos

1º De los 90: 20 evaluados, 70 sin evaluar (Media 8,04; Mediana 8,00; Moda 8,00)

2º De los 90: 18 evaluados, 72 sin evaluar (Media 8,19; Mediana 8,00; Moda 9,00)



Fig. 1ª. Pantalla principal de la plataforma de la asignatura “Historia del Arte de la Antigua Edad Media”

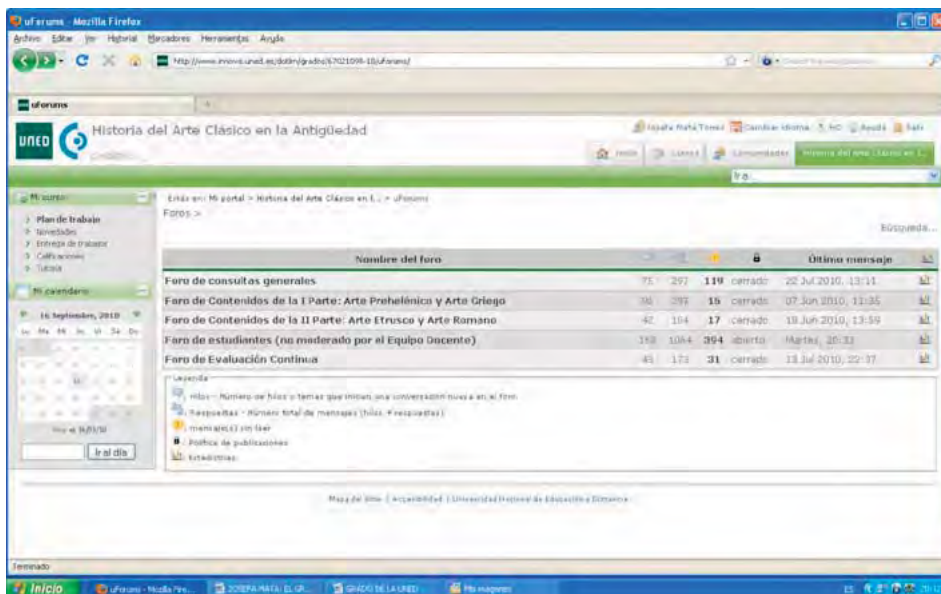


Fig. 2ª. Los distintos foros de consultas

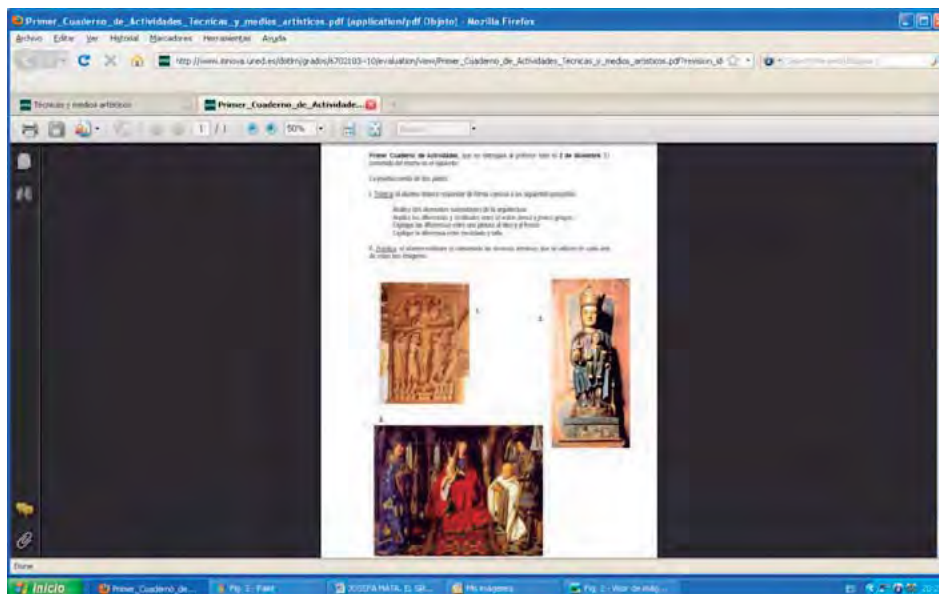


Fig. 3ª. Primer cuadernillo de evaluación continua de la asignatura “Técnicas y medios artísticos”

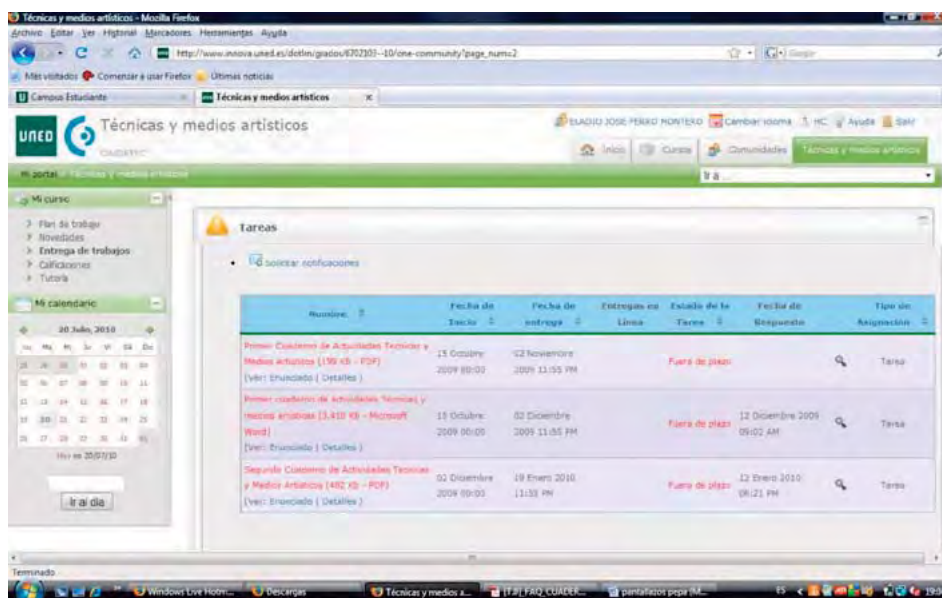


Fig. 4ª. Entrega de trabajos, con fechas y situación del envío

MIRANDO A CLÍO. EL ARTE ESPAÑOL ESPEJO DE SU HISTORIA
 El Grado de Historia del Arte en la Universidad Nacional de Educación a Distancia
 Josefa Mata Torres

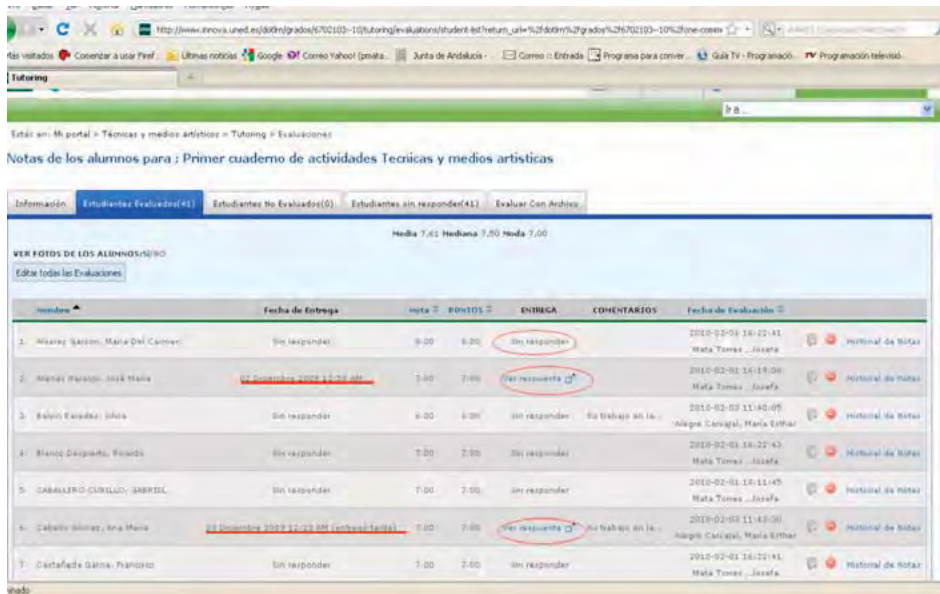


Fig. 5ª. Vista del tutor según la situación de entrega y evaluación de los trabajos

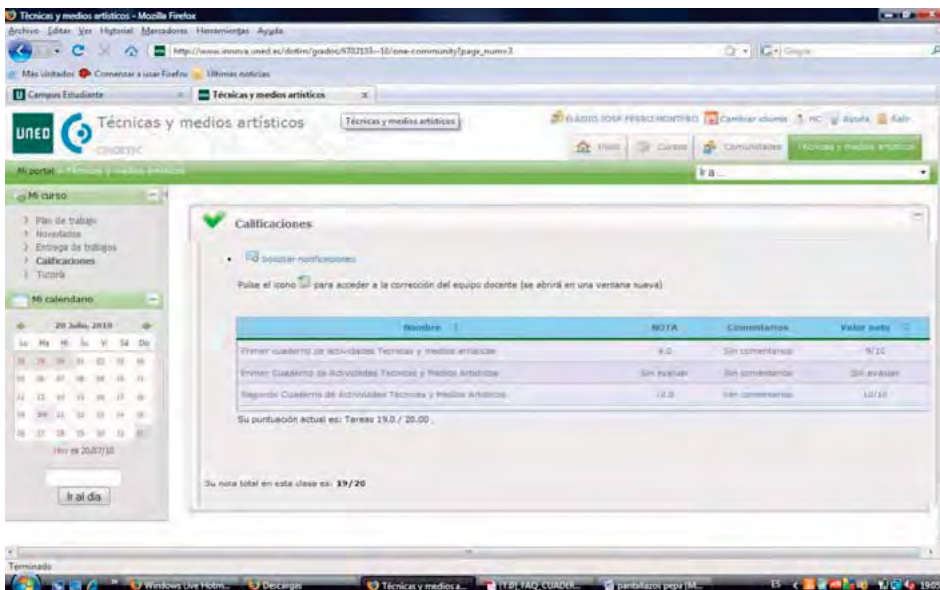


Fig. 6ª. Pantalla de las calificaciones de los trabajos vista por el alumno

Historia del arte, desarrollo profesional y prácticas externas en la Universidad de Sevilla

MARÍA JESÚS MEJÍAS ÁLVAREZ
Universidad de Sevilla

La Universidad basada en la interacción de la generación, la expresión y la libre difusión de conocimientos, no sólo debe garantizar la formación teórico-práctica inherente al conocimiento científico, sino que además debe intentar acercarse a la realidad profesional. Aunque su función esencial sea la actualización, la transmisión y la crítica del conocimiento, también debe ocuparse de la preparación eficaz para la integración en el mundo laboral. Siempre lo debe hacer intentando promover el desarrollo integral del ser humano individual y socialmente, ya que considerar como única misión social de la Universidad el responder a las exigencias laborales de la sociedad sería supeditarla, en su permanencia, a la existencia de las demandas de empleo¹.

En la actualidad, para adecuar la Universidad a la sociedad, las prácticas en empresas, instituciones u organismos, se han considerado un elemento formativo complementario que lleve al estudiante a percibir la realidad empresarial y laboral de su entorno social en el ámbito de su futura profesión. De hecho se han convertido en un elemento clave en el proceso de formación y desarrollo profesional, pues no hay que olvidar que el objetivo fundamental de las prácticas externas es la de integrar al estudiante en un contexto de aprendizaje situado en campos reales, relacionados con la futura práctica profesional. Son complemento del aprendizaje académico que permiten la cooperación entre el mundo universitario y el empresarial, y ayudan a adquirir competencias en el campo de los comportamientos de responsabilidad laboral y social, promoviendo el desarrollo profesional de los estudiantes. En el área de las Humanidades, tradicionalmente, el papel de las prácticas ha sido muy reducido, y en el caso concreto de la Historia del Arte su incorporación a los diferentes planes de estudios ha sido muy desigual en las diferentes universidades españolas².

1. Cfr. Corral Basurto, G.; Esquivel Estrada, N.; Archidundia Díaz; S.; Parent Jacquemin, J.M.: *¿Qué es la Universidad?*. Centro de Estudios de la Universidad. XXX Aniversario Luctuoso del Lic. Adolfo López Mateos. Universidad Autónoma de México, 1999.

2. Véase Arciniega García, L.: "Las prácticas externas en Historia del Arte", *Ars Longa*, 2004, nº 13, pp. 207-210; "La profesionalización de los historiadores del Arte a través de las prácticas de externas", en *Ars Longa*, nº 16, 2007, pp. 187- 204.

El marco legal que regula las prácticas en la Universidad española, lo constituye una serie de Reales Decretos sobre cooperación educativa. El Real Decreto 1497/1981, de 19 de junio (Ref. BOE nº 175, 23 de julio de 1981, pp. 16.734-16.735) en su artículo 1º, *a fin de reforzar la formación de los alumnos universitarios en las áreas operativas de las Empresas para conseguir profesionales con una visión real de los problemas (...)*, establece que las Universidades podrán concertar mediante convenio con una Empresa programas de Cooperación Educativa.

Con posterioridad, el Real Decreto 1497/1987, de 27 de noviembre (Ref. BOE-A-1987-27707), por el que se establecen directrices generales comunes de los planes de estudio de los títulos universitarios de carácter oficial y validez en todo el territorio nacional, y se vertebran las enseñanzas universitarias en una estructura cíclica, incorporando al sistema el cómputo del haber académico por créditos, defiende en su preámbulo la potenciación de las enseñanzas prácticas. Además, establece la necesidad de que en los estudios tanto de primer como de segundo ciclo, se impartan enseñanzas orientadas a la preparación para el ejercicio de actividades profesionales.

Asimismo, el Real Decreto 1845/1994, de 9 de septiembre, (Ref. BOE, nº 249, pp. 32.467-32.468) actualiza el artículo 2º del Real Decreto 1497/1981, de 19 de junio, sobre programas de cooperación educativa. Se hacía necesario adecuar el período durante el cual los alumnos puedan realizar prácticas en empresas, a los principios establecidos en el Real Decreto 1497/1987, en el sentido de establecer un criterio basado en créditos y no en cursos. Por lo tanto el artículo 2º de Real Decreto 1845/1994, establece que *los programas de cooperación educativa se podrán establecer con las empresas para la formación de los alumnos que hayan superado el 50 por 100 de los créditos necesarios para obtener el título universitario cuyas enseñanzas estuviese cursando.*

El proceso de reforma educativa generado por la Declaración de Bolonia en 1999, ampliado en las cumbres ministeriales de Berlín (2003), Bergen (2005) y Londres (2007), proponía como principal objetivo establecer un Espacio Europeo de Educación Superior (EEES) antes de 2010, promoviendo la cooperación europea, la movilidad, un sistema común de créditos (ECTS) y, sobre todo un sistema de titulaciones afines y comparables que permitiera desarrollar una mayor capacidad de inserción laboral de la ciudadanía europea, así como promover la movilidad de los miembros de las comunidades universitarias. En España, este proceso de reformas se materializa con la Ley Orgánica 4/2004, de 12 de abril, por la que se modifica la Ley Orgánica 6/2001, de 21 de diciembre, de Universidades, que sienta las bases precisas para realizar una profunda modernización de la Universidad española., Así, entre otras importantes novedades, el nuevo Título VI de la Ley establece una nueva estructuración de las enseñanzas y títulos universitarios oficiales que permite reorientar, con el debido sustento normativo, el proceso anteriormente citado de convergencia de nuestras enseñanzas universitarias con los principios dimanantes de la construcción del Espacio Europeo de Educación Superior. Asimismo, será el Real Decreto 1393/2007, de 29 de octubre (Ref. BOE nº 260, 18770, pp. 44037- 44048), el que concrete el proceso, estableciendo la ordenación de las enseñanzas universitarias oficiales. En dicho Real Decreto se propone introducir prácticas externas para *reforzar el compromiso con la empleabilidad de los futuros graduados y graduadas, enriqueciendo la formación de los estudiantes*, además de incluir entre

los objetivos el *que los estudiantes sepan aplicar sus conocimientos a su trabajo o vocación de una forma profesional.*

En todo este proceso de reforma, y tras un análisis de los planes de estudios de Historia del Arte de las distintas universidades españolas que imparten el título, se percibe la necesidad de una mayor presencia del apartado práctico; así queda atestiguado en el *Libro Blanco de Historia del Arte*, reflexión colegiada que propone *un equilibrio entre los contenidos más teóricos y los más aplicados (...) concretando en los contenidos formativos comunes una ineludible planificación de prácticas académicas y externas*³. Aunque de hecho el Real Decreto 1497/1987, de 27 de noviembre, en su art. 9.2.5., establece *la posibilidad de valorar como créditos del currículum la realización de prácticas en Empresas*, la mayoría de las Universidades españolas que imparten el título de Historia del Arte, no los introducen en sus planes de estudios hasta la década siguiente⁴. Las iniciativas pioneras para que las prácticas de empresas se incluyeran en los distintos planes de estudios oscilan entre la activación como asignatura propiamente dicha, o el establecimiento de vías de acción institucional para favorecer que el estudiante pueda realizar prácticas con reconocimiento académico, tanto en su versión de convalidación con calificación a través de asignaturas de créditos optativos como con créditos de libre configuración.

La Universidad de Sevilla ante el proceso de reforma de los planes de estudios generados por el Real Decreto 1497/1987 de 27 de noviembre, y asumiendo los principios que lo inspiran entre los que destaca la potenciación de las enseñanzas prácticas, ha realizado un gran esfuerzo por acomodar las exigencias de la norma a las peculiaridades del sistema educativo universitario⁵. Asimismo, ha estimulado las prácticas en empresas en aquellos estudios en los que este recurso de enseñanza aún no estaba explotado, siendo a fiel a su propia naturaleza y a los objetivos básicos marcados en sus Estatutos⁶, en los que se expresan tanto la voluntad de promover una visión integral del conocimiento y su transferencia a la sociedad como de potenciar las relaciones entre la investigación, la docencia y el ejercicio de la profesión. Para ello ha abierto una línea política de intensificación de vínculos entre la Universidad y la Empresa, que promueve la firma de convenios de colaboración⁷ entre organismos públicos, empresas tanto públicas como privadas, y

3. Coll i Rosel, Gaspar (Coordinador): *Libro Blanco de Título el Grado en Historia del Arte*, publicado por ANECA, Madrid, 2006 (DP B-53403-2006), página 18.

4. Sirva de referencia la Universidad de Lérida como una de las Universidades españolas pioneras en incorporar en un plan de estudios de Historia del Arte, el del 1994, prácticas curriculares. Cfr. Arciniega García, L.: *Opus cit. Ars Longa*, nº 16, 2007, p. 188.

5. IGLESIAS RODRÍGUEZ, J.J.: "La Universidad ante la reforma de los planes de estudio: el papel de las prácticas", en *Revista de Enseñanza Universitaria*, nº 9, 1995, pp. 11-18.

6. Véase el artículo 3 (Objetivos básicos) de los Estatutos de la Universidad de Sevilla, adaptados a la L.O. 4/2007, y aprobados en Claustro Universitario el 22 de octubre de 2007.

7. ROMÁM ONSALO, M, RUFINO RUS, J. I., VILLEGAS PERIÑÁN, M.: "Las prácticas en empresas de los alumnos de la Universidad de Sevilla", nº 9, 1995, pp. 19-34. El artículo ofrece una panorámica general de todos los convenios firmados por la Universidad de Sevilla entre 1981 y 1994, centrándose en el estudio de aquellos que ofrecen la posibilidad de realizar prácticas en empresas.

asociaciones que engloban fundaciones, colegios profesionales, asociaciones propiamente dichas, federaciones, sindicatos y confederaciones. Además, en el año 2004, crea el Servicio de Prácticas en Empresas, dependiente orgánicamente del Vicerrectorado de Transferencia Tecnológica, con cuatro modalidades de prácticas (de formación académica, de inserción laboral, de titulados e internacionales). Las prácticas regladas, o académicas, están dirigidas a los estudiantes, y son, generalmente, gestionadas por los distintos Centros Universitarios. Cada Centro tiene su propio procedimiento y normativa. En la Facultad de Geografía e Historia, Centro donde se imparte la titulación de Historia del Arte, el responsable de las mismas es el Vicedecano de Ordenación Académica y Prácticas Externas.

Como resultado de este proceso de reforma, la Junta de Gobierno de esta Universidad, en sesión celebrada el día 24 de mayo de 1999, aprueba el plan de estudios conducente a la obtención del título de licenciado en Historia del Arte, publicándose en el B.O.E. de 22 de septiembre de 1999. La estructura general y organización de este plan de estudios establece una enseñanza de Primer y Segundo Ciclo, con una carga lectiva total de 310 créditos, divididos entre materias troncales, obligatorias, optativas y créditos de libre configuración. De éstos se otorgan, por equivalencia, 6 créditos a prácticas en empresas, instituciones públicas o privadas, etc., significando una total novedad en los planes de estudio de Historia del Arte en esta Universidad. La incorporación a nuestro sistema del cómputo del haber académico por “créditos” establece una mayor apertura de los planes de estudio y una mayor flexibilidad en el curriculum del estudiante.

Las prácticas de formación académica en el Plan de Estudios (Plan 1999) de la licenciatura de Historia del Arte son prácticas voluntarias, de corte académico, que suponen la estancia de los alumnos en empresas e instituciones. Para poder ser reconocidas académicamente en forma de créditos de libre configuración, las prácticas deben desarrollarse en el ámbito propio de la Titulación. Asimismo, el alumno debe tener un Tutor Docente que sea profesor con docencia adscrita al Departamento de Historia del Arte de la Facultad de Geografía e Historia. Con respecto a las Empresas e Instituciones que formen parte del programa de prácticas deben estar constituidas legalmente y tener actividades acordes con la titulación del alumno. Tras la firma del convenio marco con la Universidad de Sevilla, y el convenio anual con el Centro, la empresa puede ofertar las plazas de prácticas, pudiendo establecer el perfil del candidato que desee recibir. En su oferta, debe detallar tanto la dedicación, el lugar de trabajo como las tareas a realizar y el nombre del tutor (Tutor Externo) que será el responsable, en el ámbito de trabajo, de la formación de cada alumno y de la valoración de su estancia.

La Facultad de Geografía e Historia, a partir del año 2001, y desde su Vicedecanato de Ordenación Académica y Prácticas Externas, ha intentado potenciar las condiciones y las redes institucionales y sociales para fomentar las prácticas en empresas de las distintas titulaciones que en ella se imparten. Ha activado el desarrollo de las prácticas de formación académica en la Titulación de Historia del Arte (Plan 1999), promoviendo la firma de convenios específicos, a través de la observación del mercado en lo referente a las actividades profesionales y de la constatación de los elementos claves en la formación profesional. Para ello se ha basado en dos principios

fundamentales: a) Las prácticas han de tener una relación suficiente con el contenido del Título, por lo que ha contado con la colaboración del Departamento de Historia del Arte, concededor de la realidad profesional de su título, y b) como experiencia para el desarrollo profesional, deben acercándose lo más posible a los perfiles profesionales que le son propios al historiador del arte. Estos perfiles, descritos en el Libro Blanco de Historia del Arte⁸, son cinco, a saber:

1.- *Protección y gestión del patrimonio histórico-artístico y cultural en el ámbito institucional y empresarial*: catalogación de conjuntos monumentales, planeamiento urbanístico, asesoría técnica y dictámenes histórico-artísticos, gestión de programas y recursos humanos;

2.- *Conservación, exposición y mercado de obras de arte*: museos, centros de arte y cultura, archivos y centros de imagen (fototecas, filmotecas,...), subastas y expertizaje, anticuarios y peritaje, comisariado artístico;

3.- *Difusión del patrimonio artístico*: interpretación, turismo cultural, programas didácticos;

4.- *Investigación y enseñanza*: Universidad, institutos científicos, escuelas de artes y oficios, escuelas de turismo, escuelas de diseño, enseñanzas medias;

5.- *Producción, documentación y divulgación de contenidos de la Historia del Arte*: trabajo especializado en editoriales, medios de comunicación, nuevas tecnologías audiovisuales y de soporte electrónico.

Un análisis descriptivo de la relación de convenios específicos firmados desde el año 2004 al 2010 demuestra que los sujetos firmantes son, mayoritariamente, organismos públicos, no faltando algunas fundaciones de carácter privado, siendo ocasional la empresa privada. Además, si atendemos a la evolución cuantitativa de los convenios podemos observar una tendencia creciente, tanto en el número de entidades colaboradoras como en el número de alumnos que admiten⁹. La relación instituciones y empresas, de actividades desarrolladas en las mismas y del número de alumnos que admiten, es la siguiente:

a) Fundación Aparejadores (Diseño de proyectos para actividades culturales diversas. Práctica en montaje de exposiciones. Atención al público y vigilancia de la sala de exposiciones). Admite 1 alumno.

b) Fundación Valentín de Madariaga (Guía de exposición). Admite 1 alumno.

c) Museo Histórico Militar de Sevilla (Renovación del contenido de la Guía del Museo. Propuesta de actualización de la Página Web del Museo. Identificación de Fondos laborales y su mundo de trabajo, por lo que no todas las empresas están dispuestas a invertir tiempo y personal en este cometido.

8. Coll i Rosel, G. (Coordinador): *Libro Blanco de Título de Grado en Historia del Arte*. ANECA, Madrid, 2006, pp. 61-62.

9. La mayoría de las empresas comienzan con convenios en los que sólo admiten a un alumno, y tras analizar los resultados de la experiencia, y sus posibilidades, abren la oferta a un mayor número (hasta el momento, el Museo Militar de Sevilla es la institución con una mayor oferta, 6 alumnos por curso académico). La necesidad de un tutor, o mentor, dentro de la empresa condiciona, en muchas ocasiones, la oferta. El tutor en la empresa tiene que proporcionar apoyo y asesoramiento en el proceso de aprendizaje, tareas que debe compartir con su propio tiempo laboral y su mundo de trabajo, por lo que no todas las empresas están dispuestas a invertir tiempo y personal en este cometido.

- Documental para el Control del Patrimonio Histórico-mueble *MILES*). Admite 6 alumnos.
- d)** Museo Casa Bonsor, Ayuntamiento de Mairena del Alcor. (Desmontaje y almacenaje de la Colección Bonsor, Embalaje, inventariado y traslado de bienes a zonas de reserva del Museo. Control de inventario de reservas. Montaje expositivo. Colaboración en recogida de bienes cedidos en préstamo a otras instituciones. Documentación, vaciado de información y localización en planimetría del patrimonio inmaterial de Mairena del Alcor y su afección sobre el entramado urbano). Admite 1 alumno.
 - e)** Parlamento de Andalucía (Atención a los grupos de diferentes niveles educativos y formativos que visitan la sede del Parlamento de Andalucía, actuando de guía y explicando los valores artísticos e históricos del edificio renacentista en el que se encuentra , antiguo Hospital de las Cinco Llagas). Admite 4 alumnos.
 - f)** Museo de la Autonomía de Andalucía. Fundación Pública Andaluza. Centro de Estudios Andaluces (Inventario y catalogación de las piezas de la Colección Casa de Blas Infante. Diagnóstico del estado de conservación de las piezas inventariadas. Registro fotográfico de las obras. Diseño y desarrollo de acciones de conservación preventiva. Control y seguimiento de intervenciones de conservación paliativa). Admite 2 alumnos.
 - g)** Sociedad Estatal de Gestión de Activos, S. A. (AGESA). (Pabellón de la Navegación de la Exposición Sevilla '92. (Aprendizaje y prácticas del manejo de la aplicación informática de Archivo @*rchiva*. Organización de Expedientes de beneficios Fiscales del centro Único de Gestión: limpieza, clasificación, ordenación y descripción en la aplicación informática). Admite 2 alumnos.
 - h)** Boedeenseen, empresa de gestión de eventos. (Actividades relacionadas con el diseño de eventos culturales, y con la atención al público). Admite 1 alumno.
 - i)** Centro Andaluz de Arte Contemporánea (Tareas relacionada con la Biblioteca: catalogación, vaciado de revistas internacionales,...). Admite 1 alumno.
 - j)** Ayuntamiento de Aguadulce (Clasificación y ordenación de los fondos tanto históricos como administrativos. Colaboración en la búsqueda de documentación para la atención al usuario en el servicio de préstamo y consulta. Aprendizaje de la aplicación informática). Admite 2 alumnos.
 - k)** Museo Arqueológico de Sevilla (Colaboración en las tareas de Inventario y catalogación de piezas islámicas). Admite 1 alumno.

Las actividades descritas, en su mayor parte, se relacionan con la formación especializada y las metodologías propias que desarrolla la profesión de historiador del arte, no faltando algunas de tipo genérico que enlazan con otras más transversales dentro de las Humanidades y las Ciencias Sociales, como pueden ser las adscritas al campo de las bibliotecas y los archivos. De hecho, los titulados en Historia del Arte, a pesar de su especificidad en la formación de los cono-

cimientos y metodologías propias, son claramente competitivos con otras profesiones formadas en alguna otra disciplina de las llamadas Humanidades.

El análisis del grado de participación activa de los agentes universitarios implicados en la acción formativa de prácticas (alumnos y docentes) nos lleva a realizar una reflexión crítica sobre los problemas y las cuestiones consideradas claves en la organización y el funcionamiento, además, proponer posibles alternativas.

Uno de los primeros problemas que hay que solucionar es la desconexión entre el mundo académico y el mundo laboral¹⁰. A nivel teórico se planifican unas prácticas que sean coherentes con el tipo de profesional que queremos formar, y con las condiciones contextuales de escenarios profesionales diversos, pero la realidad nos demuestra las dificultades para conseguirlo. La mayoría de las veces la oferta de prácticas se reduce a las instituciones públicas, siendo menos representativo el ámbito privado. No se trata sólo de seleccionar los adecuados escenarios profesionales para las prácticas, sino que además hay que, en muchas ocasiones, realizar una labor de captación, convencimiento e implicación de las empresas, públicas o privadas, que pueden presentar, en un principio, cierto rechazo a este método de aprendizaje práctico como factor de formación inicial profesional.

Si analizamos la implicación de docentes y alumnos en las prácticas, hasta el momento, sólo alcanza unos niveles de participación ciertamente limitados. Los alumnos de la Titulación (Plan 1999) no optan masivamente por este tipo de opción. Unos, por desconocimiento del propio Plan de Estudios y de las posibilidades que éste le ofrece fuera de las asignaturas regladas, y otros, por las dificultades que ven en la compatibilización de la formación académica en aula con la formación práctica en empresas. De hecho, en algunas convocatorias la demanda ha sido igual a la oferta. Aunque existen cauces establecidos por parte de la Facultad de Geografía e Historia para la difusión de las prácticas¹¹, se hace necesario un mayor esfuerzo.

Con respecto a los docentes su implicación está claramente marcada por el compromiso personal. Son pocos los profesores del Departamento de Historia del Arte los que se implican en este método de aprendizaje práctico para la iniciación profesional. Esta falta de motivación viene dada, en parte, por la propia política de ordenación académica de la Universidad de Sevilla. Ésta no reconoce como carga docente las tareas que realiza el profesor universitario tutor de prácticas de formación académica de la titulación de Historia del Arte, aún sabiendo que la acción tutorial en el marco de los programas de prácticas es bastante amplia, conllevando un alto grado de responsabilidad. El profesor-tutor, además de planificar los criterios formativos, debe establecer una relación directa con el alumno y con los mentores de las entidades colaboradoras, realizando una observación y seguimiento de los procesos de aprendizaje, que finalmente tendrá que evaluar.

10. MINGORANCEA, P.: "Facilitación y seguimiento de los procesos de reflexión sobre la práctica. Modelos de seguimiento", en *II Jornadas Desarrollo Profesional y Prácticum en la Universidad*, Bilbao, Universidad del País, 1998, pp. 17-53.

11. La oferta de prácticas externas en la Facultad de Geografía e Historia es objeto de publicidad por medios telemáticos y en los tabloneros oficiales del Centro.

Puesto en marcha, en el curso académico 2009-2010, el nuevo Grado en Historia del Arte de la Universidad de Sevilla, siguiendo el proceso de reforma educativa generado por la Declaración de Bolonia, y las directrices marcadas por el Real Decreto 1393/2007, de 29 de octubre, por el que se establece la ordenación de las enseñanzas universitarias oficiales, nos encontramos con un panorama diferente. En el Plan de Estudios del Grado en Historia del Arte¹² no se contemplan prácticas externas, pero si se planifican en el diseño del título del Máster Oficial¹³ (*Patrimonio Artístico Andaluz y su proyección Iberoamericana*), que comenzará a impartirse en el curso 2010-2011.

La Universidad de Sevilla en su documento marco del *Sistema de Garantía de Calidad de los Programas Oficiales de Postgrado*, establece que el organismo encargado del seguimiento y garantía de calidad de los Títulos Oficiales de Máster es la Comisión de Calidad de los Títulos Oficiales de Postgrado, constituida y regulada por resolución rectoral. Asimismo, en el ámbito de cada Centro responsable de Títulos de Máster, existirá una Comisión constituida por los responsables académicos entre los que necesariamente estará el coordinador, o coordinadores, de cada uno de los estudios de Máster que se oferten en el Centro. Entre las funciones de estas Comisiones destaca la de impulsar y supervisar el sistema de gestión de calidad establecido, creando unos mecanismos de supervisión. En el caso concreto de las Prácticas Externas, se establece que para velar por la adecuación de las actividades formativas externas a los objetivos formativos del Título de Máster, éstas definirán: los objetivos a alcanzar en las actividades, la planificación temporal, la organización del seguimiento a partir de tutores propios y de organismos externos, los mecanismos de evaluación y el reconocimiento curricular previsto. Tras la finalización de las prácticas se analizará la información obtenida a partir de las encuestas a alumnos, informes del profesorado y de los tutores internos y externos asignados a las prácticas. Los resultados del análisis determinarán las acciones de mejoras a emprender.

Hay que valorar muy positivamente el hecho de que los criterios y procedimiento para garantizar la calidad y mejora de las prácticas externas de Máster hayan sido sistematizados por la Universidad. En líneas generales, estos mismos criterios y procedimientos, pero generados desde el compromiso personal, los viene ya realizando el profesor-tutor de las prácticas de formación académica de la Titulación de Historia del Arte (Plan 1999), aunque sin los recursos adecuados.

Esta nueva situación debe servir, tras un proceso de reflexión y de análisis de las experiencias anteriores, para que tanto la Facultad de Geografía e Historia, que es la que gestiona el Máster, como para que el Departamento de Historia del Arte que es el que organiza las prácticas, sepan establecer las posibles mejoras en el funcionamiento burocrático, y en la formulación y el desarrollo de los criterios formativos. Así se podrá optimizar este tipo de aprendizaje práctico que es el inicio del desarrollo profesional.

12. Sus 240 créditos contienen toda la formación teórica y práctica que el estudiante debe adquirir: aspectos básicos de la rama de conocimiento, materias obligatorias y optativas, y trabajo fin de grado.

13. De sus 60 créditos totales, se contemplan 4 créditos obligatorios de prácticas externas.

Aplicaciones activas para el autoaprendizaje entre la ópera y la historia del arte del siglo XIX

MARÍA TERESA PALIZA MONDUATE; JAVIER GARCÍA-LUENGO MANCHADO; LAURA MUÑOZ PÉREZ
*Departamento de Historia del Arte-Bellas Artes. Facultad de Geografía e Historia
Universidad de Salamanca*

Resumen: La presente comunicación es el resumen de una parte del proyecto de innovación docente titulado: *Estudios visuales y nuevos modos de circulación de la imagen. Aplicaciones en el autoaprendizaje de la Historia del Arte dirigidas a la convergencia europea de la enseñanza universitaria*. Dicho proyecto, que se llevó a cabo durante el curso 2008/09 en la Licenciatura de Historia del Arte de la Universidad de Salamanca por los profesores firmantes, entre otros, centraba su investigación en el autoaprendizaje, capacidad ésta esencial en el ámbito del EEES. A la hora de desarrollarlo utilizamos varias vías y una de ellas fue la ópera como un instrumento eficaz para fomentar esta capacidad en el alumnado.

Palabras clave: Autoaprendizaje; Ópera; EEES.

Abstract: *present communication is a summary of a part of the innovation teaching project entitled: Visual studies and new image circulation ways. Self learning applications in Art History aimed at European university education convergence. This project which was carried out during 2008/2009 year in Art History Bachelor's degree at Salamanca University by the teaching staff undersigned, focused its research on self learning. This ability was essential in EEES field, and for doing that Opera was used as an efficient instrument to encourage this ability in the students.*

Key words: *Self learning; Opera; EEES.*

Introducción

Si en lugar a dudas, nos encontramos en un momento crucial para la enseñanza de la Historia del Arte en el ámbito universitario. El desarrollo del Espacio Europeo de Educación Superior, las nuevas demandas sociales y laborales, así como el perfil de los alumnos y de profesores que se van incorporando a la universidad, implican forzosamente la renovación de los sistemas educativos, un cambio que conlleva, por otra parte, una profunda transformación de los roles ejercidos tradicionalmente tanto por parte de los docentes como por parte de los discentes.

Atendiendo a estas nuevas necesidades y al proceso referido, los profesores que firmamos la presente comunicación, todos pertenecientes al área de Historia del Arte del Departamento de Historia del Arte-Bellas Artes de la Universidad de Salamanca, concurrimos a la convocatoria

de proyectos de innovación docente ofertada por la citada institución para el curso académico 2008-2009 con la propuesta titulada *Estudios visuales y nuevos modos de circulación de la imagen. Aplicaciones en el autoaprendizaje de la Historia del Arte dirigidas a la convergencia europea de la enseñanza universitaria*, que fue evaluada positivamente por la comisión correspondiente.

A continuación presentamos un extracto del desarrollo y resultado de tan sólo una parte de dicho proyecto, pues el hecho de que el grupo de trabajo fuese amplio y estuviera conformado por profesionales dedicados a diversos campos docentes e investigadores nos llevó a elaborar una metodología basada en dicha pluralidad, entendiéndose ésta como núcleo esencial para el enriquecimiento de los propios objetivos planteados en el proyecto. Es decir, cada uno de los participantes desarrollaríamos la propuesta del autoaprendizaje en el marco del Espacio Europeo de Educación Superior dentro de sus correspondientes asignaturas, diseñando para ello un currículum apropiado en el que se incluían los métodos, materiales, objetivos, etc., todo ello siempre marcado por la idea de trabajo en equipo.

Metodología

Por lo que a nosotros corresponde, la aplicación de este proyecto se efectuó en la asignatura de Historia del Arte Contemporáneo, asignatura anual de carácter troncal impartida en el segundo curso de la licenciatura, con una carga lectiva de un total de doce créditos. Dicha materia se divide a su vez en dos partes, la primera de ellas dedicada al estudio del arte del siglo XIX, que se desarrolla durante el primer cuatrimestre, y una segunda centrada en el arte del siglo XX, que ocupa el último segmento del curso, cada una de estas secciones implica un cómputo de seis créditos. Nuestra investigación se efectuó en el capítulo correspondiente a la Historia del Arte de la centuria decimonónica.

Conviene insistir en que uno de los aspectos más relevantes dentro del Espacio Europeo de Educación Superior es precisamente el del autoaprendizaje, entendiéndose como la potenciación de las capacidades del propio alumno, fomentando su participación activa en el proceso de formación, huyendo así de modelos que, sobre todo en el ámbito de nuestra disciplina, en muchos casos se habían basado en la memorización, la imitación y la atención pasiva.

Por otra parte, este cambio implica, del mismo modo, la transformación del papel del profesor, que ya no se va a limitar a ser un mero transmisor de conocimientos. A partir de ahora se tiene que incidir en la labor conjunta entre alumno y docente, lo que supone que éste debe asumir también su rol como guía y asesor para el desarrollo del trabajo individualizado del discente. En última instancia la finalidad de todo esto sería que el futuro graduado/licenciado adquiriera una serie de habilidades, destrezas y capacidades que repercutan favorablemente en su futura vida laboral y que propicien su presencia en distintos campos.

El primer paso para llevar a cabo lo expuesto fue estudiar cómo, de qué manera y con qué medios pondríamos en marcha la parte que nos correspondía dentro del proyecto; cómo se podría, en definitiva, fomentar de una manera eficaz el autoaprendizaje dentro del estudio de la imagen y de las nuevas vías de circulación de las artes visuales, tal y como así lo contemplaba el referido proyecto.

Puesto que partíamos de unos supuestos metodológicos “alternativos” los medios también debían serlo, siempre y cuando éstos fueran a la vez altamente sugerentes para los alumnos, sin renunciar en ningún caso al rigor que debe caracterizar el mundo académico en general y al historiador del arte en particular.

Varios fueron los motivos que nos llevaron a usar la ópera como un medio adecuado para promover el autoaprendizaje, analizar su desarrollo y obtener resultados positivos. En primer lugar, ya habíamos tenido una experiencia anterior con los mismos alumnos y conocíamos su interés por la música en general y el estímulo que ésta suponía para ellos. No en vano, muchos de los matriculados cursan el primer ciclo de la licenciatura de Historia del Arte para después continuar con los estudios de Ciencias e Historia de la Música ya en el segundo ciclo. Junto al hecho eminentemente musical, la ópera ofrece además un tipo de material extraordinario para acercarnos al complejo panorama histórico, social, literario y artístico decimonónico. Se trata de los libretos. Por todo ello, mediante el estudio del género lírico, dada la conjunción texto, música e imagen, el alumno podría acercarse y profundizar de una manera más dinámica en los repertorios iconográficos y los principales estilos de este momento, amén, claro está, de entender mucho mejor la cultura y la sociedad que genera la obra artística.

Llegados a este punto lo primero que se hacía necesario era poner en marcha un proceso de “sensibilización” del alumno ante este género, pues si bien es verdad que los planes de estudio recogen la asignatura de Historia del Música, ésta no se desarrolla hasta el tercer curso de la licenciatura. Por ello a través de la visualización de algunas de las arias y coros más afamados gracias al mundo de la publicidad, el cine o la televisión, se les explicaba los paralelismos existentes entre el lenguaje musical y el artístico, se les demostraba también cómo el texto cobraba un sentido más profundo y, por lo que a nosotros nos interesaba, cómo la ópera, tan popular en el XIX, recogía perfectamente las principales inquietudes éticas y estéticas de la época: las revoluciones, cambios en el pensamiento, su filosofía, la evolución de los sentimientos y emociones, etc.; tal y como sucede con las artes plásticas.

Pero nuestro objetivo no era el estudio de la ópera en sí misma como obra de arte, no se encontraba además entre los objetivos de la materia, lo que no resta para que también se valorase desde este punto de vista. Nuestra intención principal era utilizar los repertorios operísticos como una nueva fuente de estudio para el alumno a la hora de desarrollar su propio trabajo, es decir, era un material que se adjuntaba con la bibliografía o los recursos de internet. No obstante, a diferencia de estas otras fuentes digamos más tradicionales, era la primera vez que el alumno manejaba el género lírico como un medio de apoyo para su formación, de tal manera que debía *aprender* a trabajar con él por su cuenta, conociendo en todo momento el carácter subjetivo y artístico de la ópera. Se trataba, por tanto, de usar una obra de arte para analizar otras obras de arte.

El siguiente paso consistía en saber qué materiales emplear y cómo utilizarlos para fomentar el autoaprendizaje, siempre teniendo en cuenta además los usos de la actual cultura de la imagen. Se optó por seleccionar una serie de óperas que serían empleadas tanto por el docente en sus clases prácticas como por el alumno en sus horas de trabajo. La selección se realizó lógicamente a partir del temario que íbamos a impartir durante el curso, de tal manera que las obras escogidas servirían para incidir en aquellos conceptos o ideas que en principio podían ser más complejas,

pero que a la vez resultaban también sumamente definidoras a la hora de comprender y explicar mejor la creación plástica del decimonono y su evolución. A tenor de la óptima relación que se establece entre música, texto e imagen en el género lírico, la selección fue la siguiente:

- Para el estudio de la importancia de las leyendas, lo legendario, la figura del héroe y los nacionalismos en relación con el romanticismo utilizamos la tetralogía del *El Anillo de los Nibelungos* de R. Wagner, (*El Oro del Rin; La Walkiria; Sigfrido y el Ocaso de los dioses*). Por otra parte, toda la historia en sí misma resultaba familiar a los alumnos, gracias a su relación argumental con la popular saga filmica *El Señor de los anillos* (P. Jackson, 1999-2003). El estudio de la pintura romántica alemana y francesa encajaba perfectamente con algunos de estos argumentos: la recuperación de Ossian, el impacto de la unificación alemana, el rescate de sus tradiciones, etc., quedaba muy bien ejemplificado en este ciclo operístico completado con imágenes de la mitología germánica y de los *nazarenos*. El gusto por el mundo nórdico legendario también se relacionaba con algún repertorio sinfónico como la Sinfonía número cuatro, *la Escocesa*, de Mendelssohn o la fantasía de la *Gruta del Fingal* del mismo compositor.
- Conceptos como el orientalismo, el mito de la España identificada con lo oriental y el mundo de los viajeros románticos, así como la pasión y la muerte por amor, quedan muy bien representados en *Carmen* de G. Bizet. En cuanto a su relación con el mundo de la pintura daba pie para poder hablar de los románticos ingleses en España, como D. Roberts, J. F. Lewis, D. Wilkie, y, por extensión, de la importancia de los viajes en los artistas del XIX, como los de E. Delacroix o M. Fortuny al norte de África.
- La historia y el historicismo, tan importantes para entender el siglo XIX a todos los niveles, están presentes en buena parte del género lírico, por eso en este caso la elección fue más complicada, ciñéndonos exclusivamente, dada su popularidad, a *Aida* y a *Don Carlos*, ambas obras de G. Verdi, por lo que supone en cuanto a la creación del mito romántico de la historia. En este sentido creímos que la arquitectura del eclecticismo recogía bien una serie de sentimientos y componentes estéticos que se podían poner en paralelo con los ejemplos musicales citados. Junto a ello, estos conceptos permitirían igualmente al alumno ampliar sus conocimientos para comprender el apogeo de los museos y su arquitectura, amén, claro está, de la expansión que por entonces registró la pintura de ruinas, la pintura de historia o la influencia que ejercieron en el arte las excavaciones de Pompeya y Herculano.
- En cuanto a la recuperación de la idea de genio y de grandes artistas de épocas pasadas, recomendamos a los alumnos el análisis de *Otello* de G. Verdi, pues además de reflejar la admiración generalizada que los románticos sintieron por grandes artistas y escritores del pasado, en este caso por Shakespeare, dicho libreto incide en sentimientos netamente románticos como la pasión, la locura de amor, la muerte. Todo esto enlazaba con temas del amor no correspondido o no consumado sumamente habituales en la pintura de entonces (*Los amantes de Teruel; Francesca de Rimini, Romeo y Julieta*, etc.). Por supuesto Yago, figura esencial en *Otello*, incidía en el sentimiento del mal, tan admirado por entonces, como demuestran las múltiples esculturas y pinturas dedicadas al demonio.

- Por último, para la realización de un estudio paralelo entre el surgimiento y desarrollo del naturalismo y del realismo, tanto en pintura, como escultura y en literatura, y su correspondencia operística con el verismo, se propusieron para su análisis *Pagliacci* de R. Leoncavallo y *La Traviata* de G. Verdi.
- Junto a los ejemplos citados en algún caso y de forma particular durante las tutorías y seminarios se aconsejaron muchos otros según fueran las inclinaciones de los propios discentes que así lo requerían. También, como ha quedado explicitado más arriba, se recomendó a la utilización de repertorios sinfónicos por el interés que éstos podían tener. Así, por ejemplo, para una mejor comprensión del concepto del artista romántico se indicó la audición de la Cuarta Sinfonía, *La Fantástica*, de H. Berlioz. Su carácter programático ayudaba a una mejor asimilación de todas estas ideas.

Por supuesto que las relaciones que establecimos entre estas óperas y las imágenes que se comentaban fueron mucho más amplias y de mayor enjundia, pero en este caso por razones de espacio y de tiempo preferimos limitarnos a este extracto.

Desarrollo de la investigación

Tras lo expuesto, el sistema en el que nos basamos para llevar a cabo el proyecto consistía esencialmente en impartir junto a las clases teóricas, que seguían el modelo tradicional de clases magistrales, otras de carácter práctico que dedicábamos al estudio de una serie de imágenes que el profesor relacionaba con determinados fragmentos de las óperas citadas e incluso con algunos textos literarios, contando con la participación y las intervenciones del propio alumnado en torno a lo visto/escuchado. En definitiva, a través de estos ejercicios se pretendía una comprensión más amplia y real de la actividad artística, se huía así de la docencia centrada de manera exclusiva en el fenómeno plástico como un hecho aislado. De este modo se ayudaba al alumno a buscar nuevos cauces y sobre todo a mejorar su capacidad para la relación de la obra de arte con su contexto cultural, histórico, y, por supuesto, con otras manifestaciones estéticas.

Esta utilización de la ópera como fuente de estudio y el modelo que proponíamos, procuraba huir de la memorización y ayudaba al alumno a razonar cómo la producción artística es una respuesta a un momento determinado, cuya realización y proyección se inserta en el eslabón de la cadena de la cultura y de la historia. Este sistema también permitiría aumentar las inquietudes de los matriculados por la ópera y la literatura, pues como se ha referido, en algún caso para completar estas prácticas también usamos textos de Hugo, Zola, Stendhal, etc. Estas clases pretendían, en suma, promover una nueva forma de estudio en el alumno convirtiendo sus horas de trabajo en algo más activo y atractivo, todo ello englobado en algo que entendemos como esencial y base de todo lo que proponemos, una visión más completa del lo que de por sí es el complejo mundo de la creación.

A partir del sistema empleado en las clases se proponía a los estudiantes la posibilidad de efectuar un trabajo en el que se relacionara la ópera y el arte, es decir mediante las herramientas ofrecidas en las prácticas, el discente debía desarrollar su propia formación. La temática era libre, con el fin de promover así también la creatividad en el alumno y dar rienda suelta a sus propios gustos, siempre y cuando se contextualizaran en nuestra área de trabajo. Dicha actividad podía

tener carácter individual o grupal –sin superar los cuatro miembros, siendo también esta una manera de fomentar el trabajo cooperativo-. Aunque todo ello no era obligatorio, a quienes eligieran esta opción, su trabajo podría computarles hasta un treinta por ciento de la nota final de la asignatura. Todos los alumnos que asistían con regularidad a clase se inclinaron por esta opción y aun otros matriculados también.

Los trabajos propuestos fueron tan dispares como originales: *Los teatros de ópera en el siglo XIX*; *Goya/Beethoven*; *Salomé*; *Listz y la pintura mallorquina*; *El orientalismo en la pintura romántica a la luz de los libretos de ópera*; *Lo legendario en el arte del romanticismo a través de la música*, etc.

La intención de esta actividad era la de fomentar el estudio personal del alumno a través de la conexión de distintas fuentes y sobre todo del análisis del hecho artístico imbricado en el ámbito en el se forjó y se produjo. Insistimos en que promover la capacidad de relación por parte del propio discente era algo que entendíamos como esencial para ofrecer a los estudiantes una visión más amplia y objetiva del arte del XIX. Sin embargo, como decíamos más arriba, en este proceso no dejábamos al alumno solo, antes al contrario, durante su investigación llevamos a cabo seminarios y tutorías de carácter obligatorio con el fin de apreciar la evolución del proceso, conocer dudas y orientar sus planteamientos. Asimismo también se le proporcionaba nuevo material, bien fuese musical/operístico bien textos literarios que de alguna manera ampliaran lo realizado, aunque siempre respetando y reorientando la creatividad del propio estudiante, pues la creatividad, siempre que fuese compatible con el rigor, fue otro de los elementos a nuestro juicio importante para fomentar el autoaprendizaje, valorando todas las aportaciones que más les motivaban.

Resultados

En cuanto a los resultados, más que en orden cuantitativo podemos establecerlos en orden cualitativo, pues sin lugar a dudas de todo este proceso debemos remarcar la buena predisposición que ya poseían los propios discentes cuando emprendimos este proyecto. Estos resultados se apreciaron perfectamente en los trabajos presentados, que en buena parte destacaron por el rigor, la originalidad y la eficacia con que utilizaron fuentes y recursos. De hecho en todos los casos las notas fueron altas –notables y sobresalientes-. A ello, no obstante, contribuyeron, además del interés y esfuerzo de los alumnos, las tutorías y los seminarios, sobre todo por enseñarles a usar las herramientas referidas, lográndose así encauzar determinadas cuestiones metodológicas o de fuentes, donde siempre los discentes se mostraban más confusos o con más carencias.

El entusiasmo mostrado lo registramos en esas mismas tutorías y seminarios, las inquietudes, la ilusión mostrada y, en definitiva, la cantidad de cuestiones y de ideas que planteaban –intervenciones tan lejanas con este mismo grupo en las clases magistrales-, denotaban no sólo el referido interés sino un trabajo de fondo que quedó expuesto igualmente en el examen final de la asignatura. Dicha prueba escrita consistía en el comentario de varias imágenes y el desarrollo de un tema. Tanto a la hora de efectuar los comentarios como en el tema en comparación con otras materias impartidas por nosotros mismos anteriormente, apreciamos que nuestros alumnos habían adquirido una mayor capacidad de relación con otras artes y, sobre todo, ello les condujo a una mayor capacidad de juicio y de valoración del arte y de los artistas en relación con su tiempo y su momento histórico.

Conclusiones

A la luz de lo expuesto es evidente que el proyecto llevado a cabo dio unos resultados positivos. Es cierto que debió cambiar de alguna manera, como ya adelantábamos, el rol del profesor, hasta ahora limitado a la clase magistral. Sin embargo, ha sido una experiencia altamente estimulante tanto para el docente como para el discente. En ello es muy importante el interés que mostraron los propios alumnos, tanto por la innovación que aportaban las fuentes que utilizaban para ampliar sus conocimientos sobre el arte –la ópera en este caso–, como por la oportunidad que ahora se les había brindado para desarrollar sus propias destrezas en la formación universitaria. Obviamente el estímulo del alumnado siempre es un acicate para el docente, siendo en este sentido esencial el concepto de la enseñanza como una idea no tanto piramidal como de conjunto.

Bibliografía

- A. Benito y A. Cruz, “Nuevas claves para la docencia universitaria en el Espacio Europeo de Educación Superior”, Narcea Ediciones, Madrid, 2005.
- A. Nuzzaci, “Educación general y educación a través de los museos: entre la singularidad y la pluralidad”, *Revista Complutense de Educación*, 17, 2006, pp. 51-64.
- M. T. Paliza Monduate, J. V. Luengo Ugidos, F. J. Panera Cuevas, L. Muñoz Pérez y J. García-Luengo Manchado, “Aplicaciones del autoaprendizaje en la Historia del Arte en el marco de la Universidad de Salamanca”, *Actas de las VIII Jornadas de Redes de Investigación de Docencia Universitaria*, Universidad de Alicante, Alicante, 2010.
- A. Tapia, “Motivación y aprendizaje en el aula. Cómo enseñar a pensar”, Santillana, Madrid, 1991.
- G. Travé González, “¿Cómo enseñar investigando? Análisis de las percepciones de tres equipos docentes con diferentes grados de desarrollo profesional”, *Revista Iberoamericana de Educación*, 34, 2004, pp.
- J. G. Rodríguez y E. Castañeda, “Los profesores en contextos de investigación e innovación”, *Revista Iberoamericana de Educación*, 25, 2001, pp. 103-146.
- VV.AA. (2006) “La imagen artística como instrumento didáctico” *Íber: didáctica de las ciencias sociales, geografía e historia*, 26, 2006, pp. 7-19.

Discografía

- WAGNER, R., *Der Ring des Nibelungen*, dir. Barenboim, D., Coro y Orquesta del Festival de Bayreuth, Warner, Bayreuth, 1993.1994.
- VERDI, G., *Aida*, dir. Mutti, R., Coro de la Royal Opera House Covent Garden y New Philharmonia Orchestra, Emi, Londres, 1974.
- VERDI, G., *Don Carlos*, dir. Abbado, C., Coro y Orquesta del Teatro de la Scala, Deutsche Gramophon, Londres, 1983-1984.
- DONIZETTI, G., *Lucia de Lammermoor*, dir. Bonyngue, R., Coro y Orquesta de la Royal Opera House Covent Garden, Nueva York, Decca, 1971.
- BIZET, G., *Carmen*, dir. Abbado, C., Orquesta Filarmónica de Londres, Deutsche Gramophon, Londres, 1977.

Nuevas estrategias docentes implementadas en el primer curso del grado en historia del arte: Experiencias y reflexiones

EVA M^a RAMOS FREUDO
Universidad de Málaga

Resumen: La presente comunicación tiene como finalidad difundir las estrategias docentes implementadas en dos asignaturas del primer curso del Grado de Historia del Arte de la Universidad de Málaga y debatir acerca de los problemas y realidades surgidos en esta primera experiencia, tanto los observados por el docente como los manifestados por el alumnado.

Palabras clave: Estrategias docentes, TIC, EEES, aprendizaje autónomo, aprendizaje colaborativo.

Summary: *The present speech has as a purpose to spread the teaching strategies implemented in two subjects belonging to the first academic year of the Degree in History of Art at Málaga University, and also to debate on problems and facts arisen related to teachers and student body.*

Key words: *educational strategies, TIC, EEES, autonomous learning, collaborative learning.*

En el presente curso 2009/2010 ha comenzado el grado en Historia del Arte en nuestro departamento. Esto ha supuesto un replanteamiento acerca de las programaciones docentes de las asignaturas, el funcionamiento de las clases presenciales y los sistemas de evaluación.

En todo el proceso ha sido fundamental la apuesta por la introducción de las nuevas tecnologías¹ a través de las asignaturas virtuales que la plataforma moodle nos facilita. Se opta por el denominado sistema b-learning donde el aprendizaje y el desarrollo de las asignaturas combina la parte presencial con lo virtual que se convierte en un poderoso auxiliar para la información y recepción de tareas, la comunicación con el alumno y la suministración de materiales, documentos y enlaces que el docente considera de interés para complementar los contenidos de las asignaturas.

1. G. Bautista, A. Forés, F. Borges Sáiz, *Didáctica universitaria en entornos virtuales de enseñanza-aprendizaje*, Madrid, 2006. J. J., Castro Sánchez (coord.), *Docencia universitaria a través de entornos virtuales de enseñanza-aprendizaje*. Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, 2006. A. García-Valcarcer Muñoz-Repiso, *La incorporación de las TIC en la Docencia Universitaria: Recursos para la formación del Profesorado*, 2009. C. Guilarte Martín-Calero (coord.), *Innovación docente: Docencia y TICs*. Universidad de Valladolid, 2008.

naturas. Todo estas herramientas, no obstante, son una gran ayuda, pero lo fundamental serán las actividades que elabora el docente para que realmente los recursos sean efectivos.

En el presente curso hemos impartido dos asignaturas del grado, una ya existente en la licenciatura, como es “Historia del Arte Clásico” que en el grado pasa a denominarse “Arte Clásico” y se convierte en semestral, tras haber tenido anteriormente una duración anual, y, por otra parte, “Introducción a la historia del arte: dimensión social del arte”, asignatura de nueva creación.

En ambas asignaturas, siguiendo las indicaciones del Plan Bolonia, se han creado unas actividades que perseguían implicar al alumnado en la elaboración de los contenidos, incentivar el trabajo tanto autónomo como en grupo y promover el rendimiento continuado a lo largo de todo el semestre a fin de dinamizar el aula virtual y presencial².

Desde el comienzo de curso se le facilitó al alumnado, a través de la plataforma, las programaciones donde podían conocer el contenido teórico a impartir en esa asignatura, las actividades a desarrollar, dejando claro que competencias y objetivos se perseguían con cada una de ellas, a la vez que la puntuación que cada una reportaría en su calificación final. También se les aportaba tanto la bibliografía general como la específica de cada bloque del temario.

En la asignatura virtual, en cada tema, se le suministró al alumno una breve referencia a los contenidos que se iban a desarrollar y unas recomendaciones bibliográficas. Además se les incluyeron bloques de enlaces webs o a documentación digitalizada que pudiera ser de su interés tanto para el visionado de imágenes u otros recursos como para complementar los contenidos. En estos enlaces también se les aportan vídeos que sean ilustrativos de la materia a impartir, siendo en ocasiones punto de partida para posteriores debates en el aula o comentarios en el foro virtual. Finalmente, en el tema o temas que correspondan se les crea un apartado de tareas, donde se les incluyen foros informativas acerca de dichas tareas, materiales para desarrollarlas y el espacio en el que adjuntarlas (tareas, foros, Wiki, etc.).

“Arte Clásico”

En el primer semestre impartimos la mitad del turno de mañana y la totalidad del turno de tarde. Cada turno contaba con un grupo grande de 50 alumnos, número que finalmente ha sido algo más elevado (unos 54) y dos grupos reducidos de 25 (la realidad nos ha llevado a unos 27).

El conjunto de personas implicadas en este primer semestre decidimos plantear la evaluación de la asignatura por medio de un 40% de actividades continuadas y un 60% en una prueba final. Se acordó la realización de tres actividades en el semestre por asignatura.

El primer reto que nos encontramos -dado que, como hemos indicado, la asignatura pasaba de ser anual a desarrollarse en solo quince semanas y, además, de tener cuatro horas a solo dos de teoría y una de grupos reducidos- fue la reducción de horas presenciales, lo que nos ha obligado a realizar una exhaustiva síntesis de los contenidos de las asignaturas a impartir. Esto nos

2. A. Bentio Capa, A. Cruz Chust, Nuevas claves para la docencia universitaria: en el Espacio Europeo de Educación Superior, 2005. F. López Noguero, Metodología participativa en la Enseñanza Universitaria, 2007.

ha obligado a destinar las clases teóricas a una exposición de características generales y obras claves e intentar, a través de las actividades prácticas y de trabajo personal del alumno, suplir, en la medida de lo posible, el resto de los contenidos. Fundamental ha sido también toda la labor de tutorización del docente, tanto presencial como virtual, para orientar al alumno acerca de cómo desarrollar las actividades, dónde acudir para ampliar los contenidos, además del seguimiento de sus distintas tareas.

Las actividades propuestas para conseguir los objetivos que anteriormente planteábamos, a fin de implicar a los alumnos en la elaboración de contenidos y hacer que participarán de manera más activa en el aula fueron los siguientes:

- **Realización de un Wiki³ y exposición oral en el aula:**

Esta primera actividad se desarrolló dentro del bloque en el que se analizaba el arte griego. El trabajo se realizó en el entorno de los grupos reducidos –los que comprenden unos 25 alumnos- y con la utilización del recurso que nos facilita la Plataforma Moodle. Con un tiempo prudencial -unas tres semanas de antelación- se repartían las obras a trabajar entre cada uno de los miembros del grupo. Cada alumno trabajaría en el Wiki sobre la obra asignada, aplicando las características vistas en la clase magistral y completando con la información que le proporcionaba la bibliografía específica de la materia.

El comentario justificado y razonado de cada obra se completaría con la bibliografía específica utilizada -citando las páginas concretas para facilitar la consulta a los compañeros-, imágenes y enlaces webs –especialmente a recreaciones ideales de las obras o restos de las mismas- que completarían el trabajo.

Finalizado el Wiki, cada grupo contaría con la totalidad de obras a estudiar como resultado o suma de los distintos trabajos individuales. Se hacía un uso del Wiki diferente a aquel para el que se creó, dado que no se permitía crear textos colaborativamente, sino trabajar cada uno el asignado y, posteriormente, compartir el trabajo propio con los demás, beneficiándose cada uno del trabajo del resto. Por tanto, el trabajo individual y compartido a través del Wiki permitía al grupo contar con la totalidad del contenido.

Esta labor se completaba, a su vez, con una exposición oral en el aula, a partir del PowerPoint creado por el docente, por parte de cada uno de los alumnos del grupo. En esta parte del trabajo, el alumno podía ser cuestionado, tanto por el docente como por los compañeros de grupo, acerca de aquellas cuestiones de la exposición que no quedaran claras.

Esta actividad fomentaría el desarrollo y adquisición de una serie de habilidades recogidas entre las competencias de la asignatura: la capacidad para realizar un trabajo autónomo donde

3. M. Moral Villalba, "Una herramienta emergente de la Web 2.0: la wiki. Reflexiones sobre sus usos educativos", *Unión. Revista Iberoamericana de Educación Matemática* (9), 2007, pp. 73-82. F. Santamaría González, "Herramientas colaborativas para la enseñanza usando tecnologías web: weblogs, wikis, redes sociales y web 2.0", 2005. http://gabinetedinformatica.net/descargas/herramientas_colaborativas2.pdf.

realizaría un análisis crítico de la obra a trabajar a partir de la síntesis de la bibliografía consultada y la conexión e interrelación de los conocimientos adquiridos en el aula. Igualmente, le permitía ejercitar sus habilidades comunicativas, al tener que exponer sus conclusiones y resultados en público, utilizando la terminología específica de la asignatura y, en la parte escrita del Wiki le obligaba a redactar un texto con coherencia discursiva, madurez argumentativa y corrección ortográfica y gramatical.

● ● Tarea en grupo y tutoría grupal:

La segunda actividad planteada, dentro del bloque dedicado al arte romano, concretamente en relación a su arquitectura, fue la entrega de una tarea que tendría que surgir de un trabajo grupal. Con la realización de esta labor el discente obtendría una síntesis de las principales características de la arquitectura romana, lo que luego le facilitaba la asimilación del resto de los contenidos, dado que lo fundamental ya habría sido abordado en el trabajo.

El alumno formaba grupos de máximo cuatro integrantes y debía realizar un trabajo consistente en la respuesta a cuatro cuestiones planteadas por el docente. Cada alumno debía escoger una obra bibliográfica –distinta a la del resto de los compañeros de grupo- para contestar, primero individualmente, a las cuestiones planteadas y, posteriormente, poner entre todos los miembros en común los resultados obtenidos. Por tanto, el documento final surgiría del debate y reflexión de todos los miembros del grupo y la puesta en común de sus diversas lecturas⁴.

En la asignatura virtual contarían con el enlace a dicha tarea, donde se les explicaban las cuestiones a responder y todos los requisitos a tener en cuenta y se les abría un enlace para poder insertar el documento final elaborado.

Una vez entregado el trabajo, los grupos eran citados en tutorías donde el docente les consultaba aleatoriamente acerca de cuestiones del trabajo, para poder constatar que los objetivos del trabajo, a nivel de esfuerzo, implicación y asimilación razonada de contenidos, se habían cumplido por parte de todos los integrantes del grupo o, por el contrario, evaluar el grado de trabajo e implicación de cada uno de ellos.

Tras la realización de esta tarea grupal se fomentaba la habilidad de los alumnos para participar en debates y reflexiones colectivas y sus dotes para trabajar de manera colaborativa⁵ y resolver los problemas que pudieran surgir durante este proceso.

4. B. Gros Salvat y M. Adrián, Estudio sobre el uso de los foros virtuales para favorecer las actividades colaborativas en la enseñanza superior. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca. http://campus.usal.es/~teoriaeducacion/rev_numero_05/n5_art_gros_adrian.htm. P. Martín de la Hoz, "El foro como sistema de comunicación e interacción", *Revista Complutense de Educación*, vol. 18 (1), 2007, pp. 95-112.

5. Q. Martín-Moreno Cerrillo, "Aprendizaje colaborativo y redes de conocimiento", IX Jornadas Andaluzas de Organización y Dirección de Instituciones Educativas. Granada, 15-17 de diciembre de 2004, pp.55-70.

● ● **Visita a monumento y realización de un cuestionario:**

La tercera actividad consistía en la visita a restos arqueológicos de los periodos estudiados para contrastar y analizar in situ, de manera contextualizada e integral, lo aprendido en el aula.

Se le plantearían al alumno una serie de preguntas que debía indagar, tanto a través de la visita como con la consulta de los materiales bibliográficos que se le aportarían, o él mismo recabaría, antes, durante y después de la misma.

Se perseguía fomentar la capacidad de construir conocimientos nuevos partiendo de los referentes más próximos y cercanos. Igualmente, desarrollar las capacidades necesarias para interpretar críticamente manifestaciones artísticas incardinándolas en su contexto histórico-cultural, socioeconómico, ideológico y estético.

Toda la actividad lo prepara de cara a enfrentarse en su futuro laboral ante las obras de arte y saber cómo realizar su análisis e interpretación en sus distintos componentes materiales, formales, iconográficos y semánticos.

“Introducción a la Historia del Arte: dimensión social del arte”

El segundo semestre se inició tras la realización de un encuentro entre todos los profesores del Grado, a fin de que los implicados en el primer semestre pudieran plantear los problemas y posibles soluciones con vistas al segundo. Se expusieron las distintas experiencias para que sirvieran como referente y punto de partida en futuros cursos.

Una primera decisión que se tomó fue cambiar los porcentajes establecidos en el primer semestre. A partir de ahora se veía más adecuado que la evaluación continuada contara un 20% de la calificación e implicara un menor número de actividades –dos por asignatura- y que la prueba final pasara a contar un 80%.

La asignatura impartida en este semestre era de nueva creación, lo que permitía una organización de la misma en función del tiempo del que se disponía. Para esta materia se ha contado con un elevado número de recursos digitalizados (artículos, libros, etc.) que han permitido tener un continuo apoyo y refuerzo para la parte teórica de la asignatura y un material muy valioso para las actividades prácticas y las dinámicas del aula.

En el presente curso las actividades desarrolladas en esta asignatura se podrían dividir en dos grupos:

● ● **Comentarios de textos históricos y de ficción:**

Muchos de los contenidos de esta asignatura se apoyan y sustentan en lo aportado por la documentación histórica, por esta razón una parte destacada de las actividades desarrolladas han consistido -una vez facilitado por el docente el material teórico- en el trabajo a partir de dichos textos para que el alumnos realice un análisis crítico de lo visto en el aula. Se han facilitado escritos de artistas, contratos de aprendizaje, contratos de obras o, en ocasiones, documentos

visuales, como los autorretratos, que aportan también interesantes elementos de reflexión acerca de contenidos de la asignatura.

Estos textos y muchos materiales de refuerzo se les han facilitado a través de la plataforma para luego debatirlos en el aula o bien -especialmente para el alumnado que tiene difícil esa asistencia continuada al aula- entregar sus reflexiones por medio de documentos en tareas creadas en la plataforma virtual.

A dicha documentación histórica también se han unido los textos extraídos de novelas de ficción que invitaban al alumno a ir con un espíritu aun más crítico para comprobar si los autores habían sido capaces de reflejar de manera certera y documentada la realidad de cada periodo. En este caso concreto se intentó analizar la situación social de los artistas, sus espacios de creación y formación o el papel de los patronos, a lo largo de la Edad Media, acudiendo a diversas novelas como *El nombre de la Rosa* de Umberto Eco, *La Catedral del Mar* de Ildefonso Falcones y *Los pilares de la tierra* y *Un mundo sin fin*, ambas de Ken Follet.

El resultado de la actividad ha sido sumamente satisfactorio, tanto por el interés que el alumnado ha demostrado en contrastar lo aprendido con lo plasmado en los textos, demostrando una total asimilación de dichos contenidos, como por el entusiasmo con que han abordado la actividad.

● ● Visionado de películas y foros de debate⁶:

La materia de esta asignatura, en la que se debe evaluar la situación del artista, la consideración social de su trabajo, la relación con sus patronos, las instituciones fundamentales en cada periodo y todo el entramado social que rodea y condiciona la obra de arte y el proceso creativo, se presta a ser trabajada a partir del análisis de casos concretos que se pueden obtener por medio del visionado de películas en las que se aborden estas cuestiones y el posterior debate conducido de las mismas. Por esta razón, se han seleccionado una serie de filmes y se ha aportado al alumnado las cuestiones para debatir acerca de cómo se reflejan las mismas en dichas películas.

Estas actividades requieren una preparación previa del alumno a partir de la consulta de la bibliografía recomendada en cada tema y de los recursos que se le hayan facilitado en la misma asignatura virtual. Todo esto, unido a los contenidos que haya obtenido tanto en las clases teóricas como prácticas, servirá como punto de partida para el posterior análisis crítico de las películas.

A través de *El tormento y el éxtasis* (1965) de Carol Reed, basada en la figura de Miguel Ángel -figura encarnada por Charlton Heston- durante la realización de la *Capilla Sixtina*, podemos abordar la situación del artista en el Renacimiento, la diferente actitud de los artistas, las relaciones con los patronos, la reivindicación del carácter liberal del arte y un sin fin de cuestiones más reflejadas en la cinta.

6. P. Martín de la Hoz, "El foro como sistema de comunicación e interacción", *Revista Complutense de Educación*, vol. 18(1), 2007, pp. 95-112.

Igualmente, las cuestiones de género, para analizar esa otra historia del arte que protagonizan las mujeres, con unas específicas circunstancias diferentes a las del varón, se analizan con la película *Artemisa Gentileschi* (1997) de Agnès Merlet.

El artista en la edad contemporánea se podrá afrontar a partir de diversidad de filmes, aunque en el presente curso se ha optado por *El loco del pelo rojo* (1956) de Vicente Minelli, protagonizada por Kirk Douglas.

Todas estas propuestas permiten un posterior debate y reflexión que se podrá emprender tanto de manera presencial como virtual, generando foros en los que los alumnos pueden intercambiar ideas y aportar los materiales que consideren necesarios.

Conclusiones:

Tras este primer curso se han detectado algunos problemas a resolver de cara al próximo, algunos son replanteamiento de actividades para que sus resultados sean más efectivos. En otros casos, la resolución de los mismos es ajena a nuestra labor docente y, por tanto, recaen en manos de otras instituciones o instancias superiores.

En general, el alumnado ha quedado bastante contento con la actividad desarrollada por los docentes, aunque sigue echando en falta unas asignaturas de mayor duración que hubieran proporcionado una mayor asimilación y maduración de los contenidos.

Las herramientas virtuales, aunque en un principio les suponen un pequeño esfuerzo hasta acostumbrarse a su uso diario, son finalmente consideradas de suma utilidad por proporcionar una mayor facilidad de seguimiento de las asignaturas, a la vez que un espacio de contacto continuado con el docente y entre los mismos compañeros.

No obstante, hemos detectado, posiblemente por esa escasez de tiempo de las asignaturas, que los resultados obtenidos en el presente curso, en relación a las calificaciones, han sido bastante más bajos que los de los cursos anteriores. Este descenso en las notas finales se debe, posiblemente, a que los alumnos del Grado deben asimilar en un semestre contenidos para los que sus compañeros de Licenciatura tuvieron un curso completo. Pero a los docentes nos resulta muy doloroso tener que privar a los alumnos de Grado de aquello que ofrecíamos en los cursos anteriores, por ello, aunque expuesto o desarrollado de manera muy diferente, intentamos que aprendan igual que el resto y eso, indiscutiblemente, choca con la reducción temporal.

El primer problema que hemos hallado, al implementar este primer año de Grado de Historia del Arte, ha sido la falta de coherencia entre las fechas de matriculación de los alumnos y el comienzo de las actividades planificadas en el cronograma.

En las Licenciaturas, la incorporación más tardía de los alumnos no interfería en la dinámica de las clases. Aquel que llegaba con el curso iniciado tan solo debía recopilar los contenidos ya impartidos para ponerse al día.

En el Grado, los alumnos se seguían incorporando cuando ya la primera de las actividades de la asignatura que hemos indicado de primer semestre, el Wiki, estaba en funcionamiento. Esto planteó numerosas dificultades a la hora de organizar dicha tarea. El correcto desarrollo de la

misma hacía necesario el conocimiento del número de alumnos existente en cada grupo de trabajo. Esto no se pudo saber hasta mediados de noviembre, cuando llegaron las listas definitivas de alumnos matriculados. Para dicha fecha, la actividad ya debía estar concluida. Por tanto, la única solución posible fue crear foros, por parte del docente, donde los alumnos se apuntaban y el profesor les asignaba su grupo y la obra que debía trabajar.

El resultado ha sido, en muchos casos, una imposibilidad para cumplir el cronograma, que en un principio se había elaborado, y el tener que replanteárnoslo para próximos cursos.

Además, el presente curso, debido a un cambio en la versión de la Plataforma Moodle, los alumnos tardaron en contar con unas sesiones que les informaran sobre las herramientas, recursos y funcionamiento de la plataforma.

Por tanto, el alumno recién llegado se enfrentaba a actividades, como las del Wiki, que les obligaba a aprender a manejar algo que en la mayoría de los casos no conocían. Finalmente, el mismo profesor tuvo que ocupar parte de las clases teóricas en explicarles el uso de los recursos necesarios para poder funcionar virtualmente con el alumnado (foros, correos internos, tareas, Wiki, etc.).

Por tanto, para futuros cursos, es fundamental el contacto desde un primer momento con la Plataforma Moodle, para que el alumno domine los recursos más básicos y, además, facilitarles el contacto con el personal que les pueda ir resolviendo las dudas que les surjan o les pongan en contacto con páginas que tengan ese mismo fin.

Experiencia y reflexión crítica desde el Programa de Formación de Profesores Noveles de la U.S a su implantación práctica docente en el campo de la Historia del Arte, en una puesta en marcha de las nuevas metodologías docentes, herramientas de aprendizaje y criterios de evaluación en su aplicación directa en el aula para la docencia de asignaturas de Historia y Patrimonio dentro del Espacio Europeo de Educación Superior

LOURDES ROYO NARANJO

Licenciada Historia del Arte. Profesora Ayudante Departamento de Historia, Teoría y Composición Arquitectónicas. E.T.S.A Sevilla

Resumen: Atendiendo a las líneas de trabajo y objetivos fundamentales que hemos advertido en los distintos programas de formación del profesorado novel universitario (con algunos ejemplos extraídos de programas de Universidades como Málaga, Jaume I de Castellón o la Universidad Autónoma de Barcelona) y después de haber participado activamente en el programa organizado por la Universidad de Sevilla para la formación del profesorado novel universitario, presentamos en esta comunicación una serie de reflexiones en torno a la figura y formación del profesor novel en asignaturas de patrimonio. Como punto de partida, el Programa de Formación de Profesores Noveles nace como detección de una serie de necesidades y carencias de formación docente entre el profesorado universitario de reciente incorporación. Ello ha dado lugar a la creación de un proyecto de investigación, formación y consolidación de una serie de equipos docentes constituidos a partir de profesores noveles de la Universidad de Sevilla y un profesor mentor de la misma Universidad.

Palabras clave: Profesorado. Formación. Programa. Noveles. Universidad.

Abstract: *Following the work lines and main tasks noted in different training programmes for university novel teaching staff (i.e. programmes of the University of Málaga, University Jaume I de Castellón, University Autònoma de Barcelona) and having been directly involved in Seville University's programme, hereby we bring a number of reflections about the figure and training of novel professors related to heritage subjects. The starting point of the Novel Professors Training Programme has been the detection of a series of necessities and lack of skills among the new university professors. This led to create an investigation project with several teams formed by novel professors guided by a mentor, senior professor of the same University.*

Keywords: *Professors. Training. Programme. Novel. University.*

Actualmente, el ámbito universitario acoge con gran aceptación e interés la formación docente de su propio profesorado, desarrollando programas y acciones dirigidas a la mejora de la calidad de la enseñanza universitaria. En esta línea de renovación metodológica, en

la Comunidad Autónoma Andaluza y buscando la calidad en la Universidad, se creó en 1998 la Unidad de Calidad para las Universidades Andaluzas (UCUA), que inició el proceso de evaluación del profesorado.

Siguiendo esta misma concepción se planteó como proyecto un “Plan Andaluz de Formación del Profesorado” común a todas las Universidades Andaluzas. Para este fin se elaboraron materiales que fueron presentados a los vicerrectores de todas las Universidades andaluzas y unos coordinadores externos e internos, pertenecientes a dichas Universidades, servirían de enlace en el mencionado Plan y revisarían y experimentarían los materiales elaborados por la UCUA¹. Como experiencia de diferentes estudios sobre formación de profesores universitarios, se ha revelado que los docentes que inician su carrera profesional en la Universidad necesitan un apoyo y asesoramiento tanto didáctico como pedagógico para desempeñar su labor. Esto es, programar las asignaturas, elaborar exámenes, atender las tutorías, utilizar materiales audiovisuales, etc.

Esta preocupación en torno a la figura del profesorado novel se centra principalmente en el período de inicio o primeros años profesionales de la docencia en los que se forma la propia identidad profesional del docente: “cómo soy yo como profesor”, al mismo tiempo que se tiene que aprender a utilizar los recursos personales en situaciones diarias de enseñanza. Se presupone el hecho de que el conocimiento de la materia hace al profesor competente para impartirla, sin la necesidad de una preparación psicopedagógica previa.

Sin embargo investigar y enseñar son dos funciones distintas, que exigen una preparación también distinta². Mientras que el investigador crea conocimientos, el profesor es aquel capaz de transmitirlos y comunicarlos. Necesidades percibidas que de forma paralela en distintas universidades españolas se han articulado en torno a un programa de formación del profesorado novel cuyo eje central radica en la consolidación de equipos docentes en el seno de los departamentos y los que principalmente se componen de un grupo de profesores noveles (principiantes) y un profesor mentor o tutor, con más experiencia en la trayectoria docente universitaria.

Durante el programa, tanto alumnos como profesores reciben una formación a partir de cursos y actividades encaminadas al aprendizaje y a la renovación de metodologías, estrategias y técnicas de aprendizaje, diseño de materiales didácticos y evaluaciones, aplicación de nuevas tecnologías de la información y comunicaciones dentro del marco universitario derivado de los acuerdos de Bolonia. El programa además cuenta con una aplicación directa y continuada de la formación adquirida, pues al mismo tiempo que el programa se va desarrollando, el docente-alumno, encuentra su aplicación directa y evaluación consiguiente, en el ejercicio práctico de su

1. MONREAL GIMENO, María del Carmen y RUIZ BALLESTEROS, Esteban, “La Formación del Profesorado en el marco de la innovación docente universitaria. El caso de la Universidad Pablo de Olavide”, *Red-U. Red de Docencia Universitaria*, nº4.

2. GARCÍA BACETE, Francisco y DOMÈNECH BERTORET, Fernando, “La formación del profesorado novel en la Universidad Jaume I de Castellón: iniciación de un programa piloto”, *Revista electrónica Interuniversitaria de Formación del profesorado*, 2, 1999.

asignatura, permitiendo aplicar tanto los conocimientos como las herramientas de enseñanza y evaluando los resultados de la misma.

En nuestro acercamiento al programa de formación del profesorado novel, diversas fueron las causas que motivaron nuestra participación en la convocatoria del 2009-2010 y muchas las conclusiones reforzadas a partir del conocimiento del propio programa, así como del estudio de otros programas de formación de profesorado novel impartidos en el ámbito universitario nacional, tales como la Universidad Jaume I de Castellón, la Universidad de Barcelona o la Universidad de Málaga. En este sentido consideramos interesante realizar un acercamiento a los programas mencionados para establecer tanto líneas comunes de trabajo como un planteamiento de objetivos que hemos encontrado interesante recalcar a partir de la puesta participación en el programa de profesorado novel de la Universidad de Sevilla y su aplicación más práctica al ámbito de la docencia en la Escuela de Arquitectura de Sevilla.

En el caso de la Universidad Jaume I de Castellón, el programa se encuentra dirigido a través de la *Unidad de Apoyo Educativo* (Vicerrectorado de Ordenación Académica y Profesorado; Vicerrectorado de Calidad Educativa; Vicerrectorado de Estudiantes y Ocupación). El primer programa en funcionamiento fue en el curso académico: 2007-2008. Entre los objetivos principales encontramos facilitar la integración de los nuevos profesores en la Universidad Jaume I; Ayudarles en el proceso de planificación, desarrollo y evaluación de sus disciplinas; Proporcionarles conocimientos psicopedagógicos que les faciliten su tarea docente; Fomentar la cultura de la formación permanente como un aspecto distintivo de la profesión docente; Informar y difundir entre el profesorado novel los procesos de innovación de la docencia, los cambios en metodología docente y el proceso de enseñanza aprendizaje que implica el nuevo EEES; Facilitar la relación, intercambio y colaboración entre profesorado de diferentes departamentos y centros, promoviendo así procesos de reflexión y mejora de su docencia. Durante los dos cursos que estructuran la formación, encontramos la formación presencial, la tutorización y asesoramiento, con la colaboración de compañeros de profesión “experimentados” a los que se denomina *tutor_/a*. El tutor puede ser cualquier profesor experto preocupado por la mejora de la docencia. Respecto al programa, quedaría dividido en una primera formación presencial, que contaría con unos *Cursos generales* (cuatro cursos de temáticas: planificación, metodología, evaluación, recursos); *Cursos específicos* (seminarios permanentes); Tutorización y asesoramiento: *Análisis, reflexión y revisión de la docencia novel* (dos trabajos concretos: análisis situación actual de la asignatura y propuestas de mejora; observación de la docencia en el aula); *Mejora e innovación de la docencia novel* (elaboración de un proyecto de mejora educativa y/o elaboración de materiales didácticos); *Seminarios de mejora educativa*. Con el fin de facilitar el intercambio entre profesorado de diferentes departamentos y centros para tratar temas acerca de la programación de una asignatura, evaluación y formación... ; *Evaluación de la mejora docente*: elaboración de una carpeta docente por parte del profesorado novel y reflexión sobre el propio currículum docente.

El programa de formación del profesorado de la universidad de Barcelona aparece bajo la denominación de *Master en docencia universitaria para profesorado novel* (master propio) dirigi-

do por el Instituto de Ciencias de la Educación. El curso master comprende la formación de dos años divididos en: Primer año: Formación básica en docencia universitaria (política universitaria, ensayos y aprendizajes universitarios, recursos docentes para el ejercicio, planes docentes y programas docentes de una asignatura, la tutoría de carrera, desarrollo profesional...) Segundo año: Formación avanzada en docencia universitaria (práctica docente, observación de la práctica docente, la tutoría de carrera, desarrollo profesional).

Respecto a la participación, está destinado a profesorado novel de la Universidad de Barcelona, becarios/as predoctorales, profesorado contratado temporal y personal investigador contratado. El programa viene a contribuir y a situar la función docente universitaria y el papel formador del profesorado en un escalón más visible y mejor valorado, procurando una mayor presencia y reconocimientos de la docencia y de la misión formativa y social de la universidad. Ambos objetivos pretenden formar parte de un itinerario de formación inicial para la docencia, que se insertará dentro de una política de formación continuada más amplia.

Las principales líneas de trabajo que persigue el programa de Formación de Profesores Noveles de la Universidad de Sevilla, encontramos que es un programa dirigido a través del Instituto de Ciencias de la Educación. Primer programa en funcionamiento: 1995 y desde 1998 se organizan en dos modalidades: equipos de iniciación y consolidación.

Respecto a los objetivos fundamentales encontramos el impulsar el perfeccionamiento pedagógico de los egresados, así como del profesorado de la Universidad de Sevilla. El programa se estructura en torno a un primer año de formación y un segundo de consolidación de los equipos docentes. Ante las necesidades percibidas en nuestra Universidad se han articulado en torno a un programa cuyo eje central se basa en la consolidación de equipos docentes en el seno de los Departamentos. Estos *Equipos Docentes* se constituyen como grupos de trabajo a partir de varios profesores principiantes y un profesor tutor con experiencia. Se entiende por *profesor principiante* es aquel que no supera los tres años de experiencia profesional como docente; *Profesor mentor*: es el profesor con más de diez años de actividad docente en la Universidad.

En referencia a la primera modalidad de Equipo Docente, el programa contempla la realización de sesiones presenciales, on-line y sesiones no presenciales. En los primeros, los profesores principiantes participan en sesiones referidas a la siguiente temática: Análisis crítico de las funciones profesionales, educación de la voz y comunicación en el aula. Los mentores en su caso realizan sesiones referentes a métodos para la observación docente, asesoramiento a otros docentes así como estrategias de análisis docente. Las sesiones on-line permite que los profesores principiantes accedan a través de la plataforma web-ct al desarrollo de los siguientes módulos temáticos: Contexto institucional, nuevas tecnologías en la enseñanza universitaria, tutorías como lugar de aprendizaje, innovación y cambio en la enseñanza, métodos de enseñanza participativos, evaluación de alumnos y elaboración de proyectos docentes. Las sesiones no presenciales permitirían organizar la formación a partir de reuniones con los participantes del equipo docente para analizar y debatir sobre los problemas docentes del grupo. Junto a ello, los profesores mentores asistirían a las clases impartidas por los noveles a través de lo que viene a denominarse "ciclos de

mejora”, para que después de realizarse una grabación de la sesión, se puedan establecer aquellas correcciones y consideraciones previstas para la formación del docente novel.

La base del problema a la que se intenta dar respuesta con estos programa de formación de profesorado novel en la Universidad, nos habla de un dar por hecho la complejidad de la enseñanza como transmisión de conocimientos desde la direccionalidad del profesor. Los profesores noveles inician su carrera docente y sus primeras experiencias en la universidad principalmente como posgraduados dentro de un programa de doctorado. Es el caso de los becarios predoctorales, de los profesores ayudantes y los asociados de Universidades.

Entendemos que el ejercicio de la educación no sólo debe hacerse desde la propia práctica personal, la manera individual de abordar esa enseñanza, del buen hacer de un tutor de Beca (en el caso de los becarios (FPU-FPU) o de los años de experiencia que se tenga en la materia como profesional. Se considera que la formación es una de las bases más importantes de la profesión docente. De esta manera, el profesor novel finaliza su aprendizaje e inmediatamente enlaza con la enseñanza. No hay bases pedagógicas, no hay criterios de enseñanza ni metodología educativa que no sea la personal o la adquirida con el paso de los años como alumno. Se repiten errores y se intentan corregir dificultades, pero depende de cada uno y de la propia asignatura que ese año toque impartir. Ser un buen profesional no implica ser un buen docente.

Una de las cuestiones con las que nos hemos enfrentado a la hora de participar como profesores noveles en el programa mencionado es que la mayoría de las investigaciones sobre los problemas de los profesores principiantes se ha llevado a cabo en niveles de primaria y secundaria, mientras que en el terreno universitario la casuística y problemas con los que se enfrenta el profesor novel se corresponde con una investigación más bien reciente y de carácter generalista³. A pesar de ello, podemos constatar cómo el debate es prácticamente ascendente así como los grupos de investigación referentes al tema, artículos en revistas especializadas y aportaciones a Congresos que intentan profundizar acerca de este tema en torno a las distintas disciplinas universitarias.

En un acercamiento más detallado a la figura del profesorado novel en la disciplina de la Historia del Arte, encontramos que a diferencia de otras enseñanzas universitarias de grado o master, el profesor novel que inicia su labor en las asignaturas propias de la carrera de Arquitectura con expresa vinculación al ámbito patrimonial, no reciben una formación docente previa, como sí pudiera ocurrir en la mayor parte de grados tales como Ciencias de la Educación, Filosofía o Psicología. A pesar de no haber recibido una necesaria formación docente, el profesor principiante

3. Citamos por ejemplo los trabajos publicados en relación a este tema en la propia Universidad de Sevilla: MINGORANCE DÍAZ, P., MAYOR RUIZ, C. y MARCELO GARCÍA, C., “El primer año en la universidad. Análisis de profesores principiantes”, *REU*, Sevilla, 1993, PP. 19-36; COLÉN, M., CANO, E. y LLEIXÀ, T., “Las necesidades formativas del profesorado universitario para el ejercicio de la función docente”, Comunicación presentada en el *III Congreso Internacional Docencia Universitaria e Innovación*, Barcelona, 2000 así como los estudios publicados por la Universidad de Madrid: CRUZ TOMÉ, M.A., “El programa de formación inicial para la docencia universitaria en la Universidad Autónoma de Madrid”, Servicio de Ayuda a la Docencia Universitaria (SADU) ICE de la Universidad Autónoma de Madrid. Disponible en <http://www.ub.es/forum/Conferencias/sadu.htm>. Fecha de consulta 26 de mayo de 2010.

de la carrera de Arquitectura presenta un mayor conocimiento del alumnado y de sus procesos de aprendizaje en relación a lo que pudiera suceder en otras enseñanzas universitarias. Esto se debe a una ratio baja y a la aplicación de múltiples metodologías alternativas a la clase magistral que procuran un mayor feed-back entre profesor y alumno, lo que permitiría al docente de Arquitectura establecer un clima de trabajo y ocio favorable.

Hasta hace pocos años, el perfil de los arquitectos formados en las Escuelas Técnicas de Arquitectura de España lo configuraba el del profesional liberal. La baja cuota de arquitectos dedicados al mundo académico, generaban como resultado un importante grueso de trabajo sobre la investigación en Arquitectura desde múltiples facetas. Sin embargo podemos apreciar cómo son escasos los textos y experiencias producidas sobre docencia arquitectónica a los que el profesor novel de Arquitectura se puede dirigir. En otras enseñanzas de grado, donde el profesorado presenta una fuerte dedicación asignada a la investigación propia y muy poca a la investigación aplicada a la docencia (como Matemáticas, Física o Biología), disponen al menos, de publicaciones sobre experiencias y metodologías llevadas a cabo en la Enseñanza Secundaria. Siendo conscientes de que no son estos los referentes ideales, ya que se consideran dentro del estudio de la pedagogía y no de la andragogía⁴, el docente en materia de Arquitectura, al ser esta disciplina únicamente impartida en el ámbito universitario, ni siquiera cuenta con este tipo de documentos de apoyo. Por otro lado, en enseñanzas universitarias donde la investigación adquiere un papel fundamental y donde además su estructura gira en torno a esta labor investigadora (como pudieran ser las enseñanzas de Química o Estadística), la incorporación del profesorado principiante se produce como hemos señalado anteriormente, en un 90% a través de becarios de investigación o docentes recién licenciados, que si bien presentan carencias en la disciplina de la docencia, conocen de primera mano las problemáticas del alumnado, lo que puede llegar a considerarse una ventaja. Los docentes de la Arquitectura, sin embargo, no obedecen a este perfil, como también sucede en otras carreras de fuerte desarrollo profesional como Medicina o las Ingenierías. Bajo la figura del profesor asociado, se produce la incorporación de profesionales de excelente trayectoria pero sin formación docente alguna, careciendo de una formación en la materia.

Quisiéramos por tanto destacar, que en la docencia universitaria y en relación al papel del Historiador del Arte en asignaturas referidas al patrimonio, el profesor novel no tiene porqué ser un profesor de joven edad. Según la terminología de Boice⁵, en toda carrera universitaria encontraríamos dos tipos de profesores principiantes: los inexpertos (aquellos que han terminado la licenciatura recientemente) y los retornados (aquellos que proceden del campo profesional y se incorporan a la docencia).

La formación de equipos docentes dentro de los departamentos es, a nuestro parecer, un factor de vital importancia dentro de la Universidad y, en particular, dentro de las Escuelas de Arquitectura. Las actividades de formación de los profesores noveles durante la impartición de su

4. LUDOJOSKI, R., *Andragogía. Educación de Adultos*. Buenos Aires, Guadalupe, 1981.

5. BOICE, R., *New Faculty as Teachers*, Journal of Higher Education, 62, 150-173.

docencia constituyen una herramienta clave para la autoobservación y consecuente mejora de los docentes. En este sentido, uno de los retos a los que el profesor novel se enfrenta nada más entrar en la Universidad es el de su inmersión en un sistema departamental estructurado en grupos de investigación. Mientras en otras carreras, ya sean científicas o de humanidades, no se concibe que un profesor, por principiante que sea, no esté adscrito a un grupo de investigación o a un equipo docente; la aún débil y joven estructura de la investigación en Arquitectura, contempla a un amplio número de profesores principiantes que realizan su labor primera bajo una cierta soledad. Por este motivo, muchos profesores noveles desconocen las posibilidades que las instituciones universitarias les ofrecen para su formación y el desarrollo de su labor profesional.

Bibliografía

- BOICE, R., *New Faculty as Teachers*, Journal of Higher Education, 62, 150-173.
- COLÉN, M., CANO, E. y LLEIXÀ, T., “Las necesidades formativas del profesorado universitario para el ejercicio de la función docente”, Comunicación presentada en el *III Congreso Internacional Docencia Universitaria e Innovación*, Barcelona, 2000.
- CRUZ TOMÉ, M.A., “El programa de formación inicial para la docencia universitaria en la Universidad Autónoma de Madrid”, Servicio de Ayuda a la Docencia Universitaria (SADU) ICE de la Universidad Autónoma de Madrid.
- GARCÍA BACETE, Francisco y DOMÈNECH BERTORET, Fernando, “La formación del profesorado novel en la Universidad Jaume I de Castellón: iniciación de un programa piloto”, *Revista electrónica Interuniversitaria de Formación del profesorado*, 2, 1999.
- HERNÁNDEZ, E., “La coordinación entre profesores en las Departamentos Universitarios para la mejora de la función tutorial”, *Revista de Educación*, 2006.
- LUDOJOSKI, R., *Andragogía. Educación de Adultos*. Buenos Aires, Guadalupe, 1981.
- MAYOR RUIZ, Cristina y SÁNCHEZ MORENO, Marita, *El reto de la formación de los docentes universitarios. Una experiencia con profesores noveles*, Vicerrectorado de Calidad. Instituto de Ciencias de la Educación, Sevilla, 2000.
- MINGORANCE DÍAZ, P., MAYOR RUIZ, C. y MARCELO GARCÍA, C., “El primer año en la universidad. Análisis de profesores principiantes”, *REU*, Sevilla, 1993, PP. 19-36.
- MONREAL GIMENO, María del Carmen y RUIZ BALLESTEROS, Esteban, “La Formación del Profesorado en el marco de la innovación docente universitaria. El caso de la Universidad Pablo de Olavide”, *Red-U. Red de Docencia Universitaria*, nº4.
- MORENO MANSILLA, Luis. “Aprender es dibujarse en el mundo. La formación del arquitecto”, *Quaderns d’arquitectura i urbanisme*, Colegio de Arquitectos de Cataluña, Barcelona 2005.
- VALERO, Elisa, *Ocio peligroso: introducción al proyecto de arquitectura*, General de ediciones de Arquitectura, Valencia 2006.

Sección VII

La memoria de la ciudad

La escultura y la Gran Vía: Fachadas e interiores

FRANCISCO JOSÉ PORTELA SANDOVAL
Universidad Complutense de Madrid (UCM)

Resumen: A través de los edificios de la centenaria arteria madrileña es posible observar cómo la decoración ha ido pasando del ornato menudo pero abundante de las fachadas del primer tramo de la calle a otro más concentrado y de mayor sabor escultórico en las construcciones de los otros dos tramos, en especial de las de más reciente realización.

Palabras clave: Escultura, arquitectura, urbanismo, ornamentación, siglo XX.

Abstract: *Across the buildings of the centenary artery of Madrid it is possible to observe how the decoration has been going on from the tiny but abundant ornament of the fronts of the first section of the street to another concentrate and from major sculptural flavor in the constructions of other two sections, especially of those of more recent accomplishment.*

Key words: *Sculpture, architecture, urbanism, ornamentation, 20th century.*

Si, como se ha escrito, la Gran Vía es pura escenografía, no cabe duda de que la escultura contribuye en no poca medida a la constitución de ese decorado que la envuelve, pero, al igual que acontece en toda obra bien hecha, suele pasar desapercibida. Mas, sinceramente, creo que pocos aspectos pueden ayudar mejor a entender la evolución del gusto de la sociedad española que la decoración escultórica de los edificios que jalonan las tres fases de la construcción de la centenaria Gran Vía de Madrid. Se trata de una decoración que camina desde el intenso decorativismo de raigambre decimonónica que preside los edificios de la primera etapa de la construcción, bautizada en su día como avenida del Conde de Peñalver en homenaje al alcalde que iniciara la calle, para ir reduciéndose de manera evidente a medida que fueron siendo levantadas las viviendas del segundo tramo, denominado avenida de Pi y Margall. Así hasta casi desaparecer en la inclinada superficie del tercer fragmento, bautizado con el nombre de Eduardo Dato, en el que, salvo excepciones, parece hacerse realidad el conocido artículo de Alfred Loos aparecido en 1908 (*Ornamento y delito*), en el que se realizaba una enconada defensa de la arquitectura aséptica y desornamentada que habría de desarrollarse desde pocos años después y hasta nuestros días¹.

1. Para apreciar estos detalles, cf. la excelente publicación VV.AA., *Gran Vía. 1910-2010*, Madrid, Ayuntamiento, 2009.

El primer tramo

En el mismo punto desde el que el hiperrealista Antonio López acometió a lo largo de muchos amaneceres su famoso lienzo con la Gran Vía desierta de vehículos y viandantes, se encuentra ahora la maqueta de la calle (160 x 140 cm.), que, inaugurada por SS.MM. los Reyes el cinco de abril de 2010 con ocasión del primer centenario de su inicio, hace realidad sobre una chapa de acero y con diferentes texturas de bronce una idea del arquitecto municipal Javier Aguilera Rojas.

En muchos de los edificios del primer tramo abundan las fachadas de influencia francesa con barrocos adornos, a veces un tanto recargados conforme al Rococó. A ese nivel estético, bien característico del eclecticismo que los franceses denominan “Segundo Imperio” y que imperó en la arquitectura española a comienzos de la pasada centuria, pertenece la fachada de la sede de la compañía aseguradora surgida tras la fusión de “La Unión” con “El Fénix Español”. Ocupando el número 39 de la calle de Alcalá, aunque todo el mundo lo considera como el inicio de la Gran Vía, el edificio, levantado entre 1907 y 1910, se convirtió muy pronto en uno de los enclaves emblemáticos de la capital, tanto por el marcado historicismo y el amplio efectismo ornamental, como por la propia ubicación. Resultado del concurso convocado en 1905 y adjudicado a los franceses Jules y Raymond Février, fue realizado bajo la dirección del arquitecto español Luis Esteve, el mismo que, por entonces, se ocupaba de construir a pocos metros el majestuoso Casino de Madrid.

En la hechura de los grupos escultóricos que decoran el edificio y que aluden al Comercio, la Industria, la Minería y la Agricultura, intervinieron en 1910, además del valenciano Mariano Benlliure, varios escultores franceses que militaban en la línea académica oficial como Charles René Saint-Marceaux (1845-1915)² y Paul-Maximilien Landowski (1875-1961)³.

Carmen de Quevedo, la segunda mujer a la que estuvo unido el artista valenciano, recuerda que el edificio, inaugurado el 21 de enero de 1911, presenta en la rotonda que delimitan Alcalá y Gran Vía varios adornos, entre los que destaca el grupo principal, tallado en mármol blanco por Benlliure con la representación de una sedente matrona de bien peinados cabellos, que protege a un niño que simboliza el Futuro, acompañada por las representaciones varoniles igualmente sentadas y en actitudes contrapuestas del Ahorro y el Seguro, fines a los que se dedicaba la sociedad propietaria⁴. Se trata de un conjunto que, a pesar de la distancia a que ha de ser contemplado, produce “una honda emoción estética....al apreciar qué expresivos y variados son los rostros, cómo están modeladas las figuras y qué bien combinadas sus líneas” en acertada frase de Serrano Fatigati⁵; pero que también rezuma la majestad y la tranquilidad que buscaban la banca y las

2. Alumno de Jouffroy, en 1879 obtuvo una primera medalla en el Salón de París, ciudad en la que acometió varios monumentos y decoraciones de edificios.

3. Discípulo de Barrias, fue artista de exitosa carrera desde que obtuvo el Premio de Roma en 1900. Baste recordar que, miembro de la Academie de Beaux-Arts desde 1926, fue el autor de la tumba del mariscal Foch en Los Inválidos de París y del Sagrado Corazón de Jesús en el Corcovado brasileño.

4. Carmen de Quevedo Pessanha, *Vida artística de Mariano Benlliure*, Madrid, 1947, 279; y Violeta Montoliu, *Mariano Benlliure. 1862-1947*, Valencia, Generalitat Valenciana, 1997, 361. El boceto en escayola se conserva en el Museo Nacional de Cerámica “González Martí” de Valencia.

5. Enrique Serrano Fatigati, “Escultura en Madrid desde mediados del siglo XVI hasta nuestros días (IX)”, *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, año XIX, 1º trimestre 1911, 133.

compañías aseguradoras para el exterior de sus edificios a fin de ganarse la confianza de los clientes. En este sentido cabe recordar que, en otros edificios de entidades bancarias en esa especie de *city* financiera que fue el entorno de las calles de Alcalá y de Sevilla, es dado advertir leones y hasta elefantes para dar imagen de solidez y seguridad.

Por debajo de ese grupo marmóreo aparecen varios altorrelieves de piedra blanca que, reposando sobre los entablamentos de unos pares de columnas adosadas de orden corintio, componen seis escenas situadas entre las estrechas ventanas del último piso, mostrando, por ejemplo, la Primavera, el Verano (la siega), el Otoño (la vendimia), etc., sin que falte un matrimonio con su hija, portadora de una muñeca; así como sendos grupos de figuras sentadas sobre la primera ventana de cada uno de los laterales de la fachada, que se parecen mucho al grupo situado en la parte alta de la rotonda.

En el remate, se alzó una gran alegoría de bronce, que, con un peso de mil quinientos kilos, representa al Ave Fénix, acompañado de una figura masculina sentada en su ala derecha que, con un casco en la cabeza, simbolizaba el Trabajo, todo ello considerado desde antiguo como obra de Mariano Benlliure. Cuando “La Unión y el Fénix” vendió el edificio a “Metrópolis”, otra entidad del mismo sector, esta última decidió cambiar la figura alegórica por otra parecida, por lo que aquella se encuentra ahora en el moderno edificio que la empresa poseyó en el nº 33 del paseo de la Castellana (en la actualidad, sede de “Mutua Madrileña”), debiendo quedar claro que no se trata del grupo que remata el esbelto edificio diseñado por Gutiérrez Soto en 1953, sino del que se halla en los jardines.

El cambio se produjo en 1977 cuando, en lo alto del inmueble, apareció una nueva “Victoria” o “Mujer alada”, también llamada “Ángel de Madrid”, cuyo autor fue Federico Coullaut-Valera Mendigutía (1912-1989), formado con su padre, Lorenzo Coullaut Valera, el famoso escultor sevillano que tantas obras dejara en Madrid durante el primer tercio del siglo pasado. Sin embargo, Federico, que había ido dando muestras de su buen hacer, sobre todo religioso, no estuvo aquí muy afortunado⁶. En 1977 realizó la figura de bronce, de más de cinco metros de altura y tres toneladas de peso, que iba a ocupar la parte alta de este chaflán tan emblemático de la capital. Se trata de una figura femenina alada y con una especie de túnica sobre los hombros, que, aunque idealizada y con evidentes recuerdos clasicistas, parece un tanto falta de fuerza.

Siguiendo nuestro recorrido por el estrecho primer tramo de la calle, la casa número 1, destinada a viviendas y oficinas por su propietario Luis Ocharán, fue proyectada en estilo neorrenacentista por el arquitecto Eladio Laredo, que la edificó entre 1916 y 1917 sobre la manzana que ocupara el antiguo palacio de la duquesa de Sevillano. Al hilo de este edificio cabe recordar que fueron numerosos los edificios levantados en Madrid en las primeras décadas del siglo XX que siguieron fielmente los postulados decorativos neoplaterescos al entender que era un estilo genuinamente español con el que oponerse al eclecticismo y al modernismo llegados de Francia.

6. José María Gajate García, *La obra escultórica de Lorenzo y Federico Coullaut-Valera en Madrid*, Madrid, 1997, 162-164; y José Miguel Carretero, “Federico Coullaut-Valera” en VV.AA., *Coullaut-Valera. Tres generaciones de escultores*, La Granja, Real Fábrica de Cristales, 2002, 77.

Destaca el adornado torreón de la esquina con Caballero de Gracia, que perdió el que todos calificaran de feo remate de hierro, que recordaba la griega Linterna de Lisícrates con una especie de trípode⁷. El portal presenta un encuadre de alfiz con una figura femenina de suaves formas, un tanto ligadas al modernismo, aunque no faltan ciertos ecos de la estética renacentista en unas figuras de niños y en unos medallones.

A fin de no caer en excesivo detallismo en lo ornamental, saltaremos de unos edificios a otros para así llegar al número 10, proyectado en 1917 para la Compañía de Seguros “La Estrella” y acabado en 1921 por el arquitecto Pedro Mathet⁸. En un nicho de la parte superior de la fachada luce un gran grupo escultórico realizado en piedra de Alicante por los barceloneses Miguel (1879-1960) y Luciano (1880-1951) Oslé y Saez de Medrano, que representa a una figura femenina como una Atenea griega con armadura en el cuerpo y fina túnica cubriendo las piernas, que sostiene una lujosa arqueta en la zurda; a sus pies aparecen una figura femenina vestida y con una rueda dentada -la Industria- y otra masculina desnuda con bien tratada musculatura y tocada la cabeza con peculiar gorro, que simboliza el Comercio. También en la zona superior afloran algunos bustos femeninos en tarjas situadas en los torreones, en tanto que, en la parte baja de la fachada, además de una cabeza varonil de Mercurio, se advierten unas cariátides que recuerdan las que decoran el actual Instituto Cervantes, antaño Banco Central y antes del Río de la Plata, obra de Antonio Palacios con la colaboración artística del escultor Ángel García.

En el número 11, realizado en 1917 por el arquitecto Cesáreo Iradier para el conde de Artaza, domina el estilo neorrenacentista tanto en la buena reja del portal como en la rica colección de azulejos que conserva la planta de calle, en los que destacan varios escudos. Algo semejante ocurre en el edificio que ocupa los números 12 y 14, acometido por Eduardo Reynals para la Sociedad Inmobiliaria de la Villa de Madrid, que mantiene una ornamentación fiel al neorrenacimiento español, como se evidencia en las estilizadas figuras que decoran los tres apoyos del cuerpo central de la fachada.

En el número 13 se encuentra el popularmente conocido como Casino Militar, ahora Centro Cultural de los Ejércitos, grandioso edificio realizado entre 1915 y 1917 por el arquitecto Eduardo Sánchez Eznarriaga. Inaugurado por el rey Alfonso XIII en 1916, el exterior muestra como decoración escultórica un medallón ovalado entre hojas de roble con una cabeza femenina de Atenea de perfil entre cueros recortados con el lema latino que alude al deseo de mantener la paz sin dejar de estar prevenidos para la guerra, todo ello rodeado de un ancla con cabos, motivos todos que se refieren a su condición original de Centro del Ejército y de la Armada. En tiempos, contó con un amplio grupo con las armas reales sobre el balcón superior del chaflán, retirado hace algunos años por razones de seguridad. También hay un gran panel con un escudo de España en la

7. Conviene observar con detalle la riqueza decorativa en el proyecto conservado en el Archivo de Villa de Madrid (en lo sucesivo AVM), 16-343*-34 (1916).

8. Cf. el proyecto inicial y su reformado pocos meses después en AVM, 16-343*-39 (1916) y 43-376-8 (1919).

parte alta del chaflán a la calle del Caballero de Gracia, así como varios yelmos en la zona superior del lateral del edificio⁹.

Por el contrario, en el número 15, edificado por Juan García Cascales entre 1918 y 1921 para viviendas de lujo y locales comerciales por el marqués de Villamayor de Santiago, solamente lucen las iniciales del propietario sobre la puerta de acceso.

Dejando a un lado el número 16, destinado a oficinas y viviendas de lujo impulsadas por Rafael Sánchez y construido por el arquitecto Julio Martínez Zapata con bastantes recuerdos historicistas, el número 17 de la Gran Vía coincide con la cabecera del Oratorio del Caballero de Gracia, remozada por Fernando Chueca Goitia en forma de muro curvo a partir de la que ideara Carlos Luque en 1916.

En el número 18, el arquitecto Eduardo Reynals proyectó en 1913 el primer edificio construido en la Gran Vía a las órdenes de Felipe de Sala entre 1913 y 1915 para servir como Hotel de Roma¹⁰, función que mantuvo durante varias décadas como indicaba el remate con una reproducción de la *Loba Capitolina* sobre una especie de tambor en lugar del templete inicialmente previsto en la esquina con la calle del Clavel. Así se mantuvo la copia de la celebrada escultura etrusca, que guarda el Museo Capitolino de Roma y que hoy sabemos que es una pieza salida de una fundición del valle del Tíber en torno al siglo XIII y a la que en época renacentista se añadieron las figuras de los famosos gemelos. A partir de 1950, Manuel de Cabanyes reformó el edificio para oficinas del Banco Ibérico, de cuyas manos pasó luego al Central, pero mantuvo unos relieves con guirnaldas de sabor clásico sobre las ventanas.

Y en el 22, que hoy es el Hotel Villa de la Reina, Secundino Zuazo había edificado en 1919 el Banco Matritense, que en 1929 fue vendido al Banco Guipuzcoano tras haber sufrido en 1925 una amplia reforma en la fachada, en la que, al parecer, perdió una agraciada figura de joven madrileña, que resultó rota al proceder a su supresión.

El segundo tramo

Cuando años después se acometió el segundo tramo de la calle, ya de 25 metros de anchura y con bulevar central, no se olvidó por completo el influjo del barroco a la francesa, pero lo más llamativo fue la aparición del eco de la reciente arquitectura norteamericana, bastante insípida en verdad para el cometido que nos ocupa.

No es posible dejar de mencionar que en la Red de San Luis, en el entronque con la calle de la Montera, estuvo durante varios años la fuente de los Galápagos, proyectada en 1832 por el arquitecto Francisco Javier Mariategui para conmemorar el nacimiento de Isabel II, por lo que también fue conocida con su nombre. Sobre una estructura de granito lucen varios delfines y genios tallados por José Tomás (Córdoba, 1795 – Madrid, 1848) en caliza de Colmenar de Oreja y diver-

9. Cf. *La Construcción Moderna*, año XIV, n.º 22, 30-XI-1916.

10. Cf. el proyecto en AVM, 16-343*-27 (1913). El aspecto original puede verse en *La Esfera*, 30-X-1915.

sos galápagos, ranas y caracolas de bronce, que, al parecer, fueron las primeras fundiciones que se hicieron en Madrid. La fuente se encuentra hoy en el Parque del Retiro, cerca del gran estanque.

El sitio de la fuente fue ocupado luego por la famosa estación del Metroalzada por Antonio Palacios en 1919 con una estructura de granito y marquesina de hierro y cristal. Decorada con dos leones sedentes en el remate, subsistió en su lugar hasta que en 1972 fue llevada a Porriño (Pontevedra), localidad natal del arquitecto. En su lugar se ubicó poco después un sencillo pilón de piedra, en cuyo interior había tres parejas de aves zancudas fundidas en bronce.

En el número 25, Modesto López Otero -ayudado por Miguel de los Santos al igual que luego en las obras de la Ciudad Universitaria-, proyectó en 1919 el Hotel Gran Vía, que fue construido entre 1920 y 1925 en un estilo que ya refleja el eco americano; pero recuerdo del decorativismo anterior es un amplio relieve con las iniciales “R.G.R.” que figura en la parte superior del esquinazo con la calle de Tres Cruces.

El número 26 lo ocupa la casa de Jesús Murga, un edificio de viviendas que, con vuelta a las calles de Hortaleza y Fuencarral, fue proyectado en 1914 por el arquitecto Pablo Aranda y construido entre 1915 y 1917 por su compañero Julio Martínez Zapata con un repertorio ornamental de sabor barroco, pero procurando reducir las formas decorativas a puertas y ventanas, así como a columnas y ménsulas, que hoy han sido depuradas en exceso.

El edificio de la Telefónica en Gran Vía, 28, con vuelta a las calles de Fuencarral y de Valverde, fue proyectado en 1925 y edificado entre 1926 y 1929¹¹. El autor fue Ignacio de Cárdenas, que adaptó un proyecto del estadounidense Lewis S. Weeks para la I.T.T. El edificio, cuya considerable altura (81 m.) creó problemas que fueron solucionados al reservar las tres últimas plantas a un enorme depósito de agua, muestra una envoltura ornamental neobarroca en la línea de Pedro de Ribera, sobre todo en las puertas, de manera especial en la principal, en la que se combinan la portada, la ventana con balcón y la hornacina o claraboya al modo del famoso arquitecto madrileño del siglo XVIII. Por su parte, en la zona superior destaca un grandioso escudo de España con el collar del Toisón, obra de estilizadas formas que fue trabajada por el escultor Rafael Vela del Castillo y que constituye casi el único ornato de la parte alta. Del interior sobra todo comentario por cuanto la colección artística de Telefónica, que incluye dos chillidas, se exhibe ahora en comodato en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

También con inspiración en el barroco madrileño a base de gruesas molduras es el exterior del Palacio o Casa del Libro que José Yarnoz levantó entre 1920 y 1923 para la Constructora Calpense.

En el número 30, tuvo la sede desde su estreno en 1924 y hasta 1954 el desaparecido Teatro Fontalba, que estaba flanqueado por sendas casas igualmente proyectadas por López Sallaberry y su yerno Anasagasti¹². Sobre un frontón decorado con el escudo del marqués de igual título -que también lo era de Cubas- se alzaba un grandioso grupo escultórico con varias figuras femeninas

11. Un buen conjunto de proyectos puede verse en AVM 14-495*-13 (1926) y 43-352-1- (1951).

12. AVM, 45-68-32-(1930).

-del que apenas tenemos más información que la gráfica- como remate de la fachada del que, en los años de la II República fue bautizado como Teatro Popular y, ya en los últimos momentos de su existencia, con el nombre de los hermanos Álvarez Quintero; pero todo se perdió cuando en 1959 el arquitecto Blanco Soler levantó sobre su superficie el Banco Coca, que luego pasó a ser propiedad del Banco Español de Crédito.

En el número 31, el arquitecto José Miguel de la Quadra Salcedo levantó entre 1925 y 1929 un gran edificio destinado a locales comerciales y oficinas por su promotor Vicente Patuel. En el proyecto figuran unos torreones cupulados que no llegaron a realizarse, pero todavía se conservan unos complejos adornos en relieve a los lados del acceso principal.

En el 32, toda la manzana corresponde al edificio “Madrid-París”, realizado entre 1922 y 1924 para almacenes y oficinas según planos elaborados por un anónimo arquitecto francés, pero que fueron visados ante el Colegio de Madrid por Teodoro Anasagasti. En los dos extremos de la cubierta plana presentaba sendos templetes monópteros, luego suprimidos cuando el fracaso mercantil llevó a reformar la configuración del inmueble, siendo ampliadas sus siete plantas en cinco alturas más por el propio Anasagasti entre 1933 y 1934. El edificio, famoso por haber albergado los Almacenes SEPU, está rematado por una esbelta cúpula sobre la que parece volar un Ave Fénix, en cuya ala derecha reposa una figura varonil con el brazo diestro levantado.

José Yarnoz proyectó en 1921 la amplia edificación del número 34 que iba destinada a viviendas, pero que en 1925 Antonio Palacios modificó de manera considerable para adaptarlo a “Hotel Alfonso XIII”, desarrollándose la construcción entre 1926 y 1929¹³. Inaugurado como “Hotel Avenida” -ahora “Hotel Tryp Cibeles”-, presenta rajados miradores entre columnas adosadas con grandes capiteles y escudos entre los huecos y con unos acertados templetes en los extremos superiores, destacando el situado en la esquina con la calle de Mesonero Romanos. No faltan unos bustos que son el recuerdo de un mayor adorno escultórico con una decena de estatuas proyectadas para el ático. La puerta de acceso estaba rematada por dos figuras en actitudes contrapuestas.

En el número 35 y con vuelta a la calle de la Abada, el arquitecto Secundino Zuazo proyectó en 1924 y reformó dos años después el Palacio de la Música, que fue construido entre 1925 y 1928 por iniciativa de la Sociedad Anónima General de Espectáculos, aunque primero se pensó denominarlo “Olympia” y luego “Musical Cinema”. Si bien ahora están tapiados, en la planta de calle tiene cuatro grandes jarrones como adorno alojados en otras tantas hornacinas luego convertidas en escaparates, figurando a su vez otros dos grandes jarrones en la parte superior, que rompen con su volumen la monotonía del peristilo de remate, pero que, en origen, eran dos figuras femeninas de estilizada silueta¹⁴. En los vanos del entresuelo que se abren a la fachada principal hay unas cabezas de carnero en relieve, así como una máscara de la tragedia en el hueco central. En el muro lateral de la calle de la Abada luce un bello tondo con una lira alusiva a la Música.

13. Puede verse con detalle en el proyecto conservado en el AVM, 16-111*-55 (1921).

14. Cf. el expediente en VM, 16-112*-1 (1924) y 41-286-23 (1924).

Y en el 38, se levanta el edificio que, destinado en principio a viviendas de alquiler, se convirtió luego en el Hotel Atlántico. Proyectado por Joaquín Saldaña en 1920 y realizado entre 1921 y 1925, muestra numerosas columnas, pilastras y jarrones, sobre todo en el torreón de la esquina con la calle de Concepción Arenal, que remata en un barroco adorno muy al estilo del romano Borromini; en el frontis central de la fachada lució el escudo de su primer propietario, el marqués de Falces.

En el número 39, el arquitecto Luis Sainz de los Terreros construyó entre 1926 y 1928 un edificio para alquiler por iniciativa de la compañía de seguros “La Adriática”, también con un torreón en la esquina con la plaza del Callao, que había sido proyectado como un faro luminoso nunca llevado a cabo¹⁵. El torreón presenta un reloj, flanqueado por dos figuras de recuerdo miguelangelesco, una femenina a la derecha, el Día, y otra masculina al lado opuesto, la Noche, un tanto flojas de calidad, lo que resulta disculpable dado su emplazamiento a más de treinta metros sobre el nivel de la calle. En el proyecto (fechado el 19 de abril de 1926) aparecen dos figuras humanas flanqueando una de las ventanas de la primera planta, justo encima del portal; realizadas en mármol de Carrara y colocadas en el balcón actual según comunica la prensa de la época¹⁶, una, con un niño en el brazo izquierdo, simboliza la Protección y la otra, con una fruta o bola en la diestra, personifica la Previsión. De unos tres metros de altura, son obra del escultor madrileño Ángel García Díez (1873-1954), que fue estrecho colaborador del arquitecto Antonio Palacios en varias de sus realizaciones madrileñas; pero tengo muy serias dudas de que sean las piezas originales por cuanto difieren en algunos detalles. También hay una gran escultura de bronce colocada sobre el portal, que, según hemos leído no hace mucho, representa a “un misterioso animal”, mas no es otra cosa que el león alado simbólico del evangelista San Marcos, que constituye el emblema de la indicada compañía de seguros.

En 1924, Pedro Muguruza proyectó en el número 46 un gran edificio para la Asociación de la Prensa de Madrid, que se llevó a cabo entre 1925 y su inauguración en 1930. El esbelto edificio, que fue el primero de los de la Gran Vía en que se empleó el ladrillo visto, tendría muchos adornos en forma de bajorrelieves, así como varias esculturas sobre la cornisa, pero nunca llegaron a ponerse en su totalidad¹⁷; solamente unos medallones con cabezas de perfiles clásicos ocupan unos frisos, al igual que en la esquina con Tudescos se desarrolla un relieve con niños y unas cornucopias. En el vestíbulo del edificio se conserva un medallón de buena calidad, pero de autor desconocido por el momento, en el que una pareja de niños desnudos juega entre unas rocas.

El tercer tramo

A partir de la plaza del Callao, se desarrolla el último tramo de la calle, que ya fue proyectado en 1925 con una anchura de 35 metros, pero cuya ejecución quedó interrumpida por la contienda

15. Véase AVM, 20-451*-8 (1926).

16. Como la revista *Estampa* de 23 de octubre de 1928.

17. Puede verse la decoración prevista en los proyectos conservados en AVM, 41-285-48 (1924).

civil. A lo largo de su extensión muestra un estilo un tanto amorfo y carente de grandiosidad, pero todavía bajo la influencia de la arquitectura norteamericana, salvo contadas excepciones.

En el número 41 sobresale el edificio Carrión, proyectado en 1931 y realizado entre esa fecha y 1934 por los arquitectos Luis Martínez Feduchi y Vicente Eced con clara influencia del expresionismo alemán a través de la arquitectura estadounidense del germano Mendelsohn. En el acceso principal a este hito urbano se muestra un relieve con el busto muy realista de Enrique Carrión, marqués de Melín y propietario de los terrenos, a cuya memoria Madrid dedicó este recuerdo en 1934, aunque en la placa se indique el año anterior. El autor del relieve fue el artista madrileño Juan José García (1893-1962), cuya firma figura en la parte inferior izquierda”.

El número 43, con vuelta a la calle de Silva, corresponde al edificio Rex, proyectado en 1943 para hotel y cine por Luis Gutiérrez Soto, que lo realizó entre 1944 y 1947 y que ha sido puesto en relación con la arquitectura regia del palacio de Aranjuez por su fachada de ladrillo visto con encuadres de caliza blanca de Colmenar. Además, muestra jarrones en nichos y adornos florales y avenerados a manera de repisas de los cuerpos de ventanas, pero lo más interesante son los medallones con rostros de perfil que se encuentran entre los huecos del último piso y que tienen gran relación con los que el mismo arquitecto había previsto instalar en el Patio de Honor del antiguo Ministerio del Aire, actual Cuartel General en la plaza de la Moncloa.

En el número 60, Emilio Ortiz de Villajos realizó en 1930 un edificio de viviendas para el Banco Hispano de la Edificación, en cuyo remate estaba prevista la colocación de un grupo escultórico con una figura central en pie y dos de menor tamaño a los lados. La fachada fue reformada en 1943 por Casto Fernández Shaw tras los deterioros sufridos durante la contienda civil. Además de varias aplicaciones decorativas de bronce que rompen la monotonía de la fachada, concebida como una especie de arco de triunfo que conduce la mirada con desarrollo vertical, en la parte superior cuenta con una monumental figura debida a Victorio Macho, que el escultor palentino llevó a cabo en 1930 y muy posiblemente en su estudio del pequeño hotel que poseía en el cercano paseo del Pintor Rosales; es la figura conocida como “El Romano”, que, tallado en piedra, mide siete metros de altura, a los que hay que sumar otros dos que tiene el templete que -con techumbre a doble vertiente y cierto eco de los modelos funerarios- sostiene con las manos por encima de la cabeza. El manto que vela parcialmente la desnudez de la figura varonil remata a los lados en pliegues en forma de zig-zag, lo que, unido al rígido tratamiento del cabello, constituye un evidente recuerdo del arcaísmo griego, siempre muy del gusto del escultor¹⁸.

En el número 62, edificado por Miguel García-Lomas y Jesús Martí Martín para Cecilio de la Vega, destacan las ventanas horizontales que ya mostraba el proyecto fechado en 1929, en el que, curiosamente, aparecían cuatro relieves con figuras en uno de los pisos altos, que, al final, no llegaron a ser incorporados¹⁹.

18. Para la evolución ornamental, cf. AVM, 41-285-78 (1930). Asimismo, José Carlos Brasas Egido, *Victorio Macho. Vida, arte y obra*, Palencia, Diputación Provincial, 1987, 159.

19. Procede examinar el proyecto en AVM, 45-141-14 (1929).

Apenas hay nada que resaltar, a excepción de algunos historicistas adornos de pilastras y jarrones, en los edificios de los números 63 y 64, que fueron construidos por Fernando de Escondrillas.

Aunque en la fachada no tiene más adorno que unas ventanas con cerco de piedra, el edificio de Gran Vía, 66 fue promovido en 1943, siendo su arquitecto Germán Álvarez de Sotomayor Castro. El ornato del actual cine COMPAC-Gran Vía fue encomendado en 1943 al famoso decorador Rafael García por encargo de Enrique Patuel -también propietario del cine Avenida y de la sala de fiestas Pasapoga- con bajorrelieves hechos por Juan Adsuara y un “Carro del Sol” pintado en la bóveda por Stolz Viciano, todos artistas valencianos. En el vestíbulo, el conqueñense Luis Marco Pérez realizó en 1944 unas amplias escenas con musas en caliza de Novelda (Alicante); se trata de bajorrelieves que presentan figuras femeninas muy idealizadas, alojándose tres musas en cada uno de los paneles²⁰. En los techos, Eduardo Vicente pintó unos grandes medallones con instrumentos musicales de inspiración dieciochesca, poco frecuentes en la temática del pintor madrileñista.

En el bloque nº 68 de la Gran Vía, la entidad “La Unión y el Fénix”, sobre planos del arquitecto José María Plaja, proyectó en 1955 una cúpula en lugar del templete que ya existía y que habría de ir rematado por el grupo usual en los edificios de esta compañía de seguros. Por eso ahora se encuentra una representación del Ave Fénix montada por la figura del Trabajo, realizada en bronce y fundida por Jareño sobre el modelo trabajado por José y Ramón Arregui, el mismo que también se encuentra en la cubierta del madrileño Hotel Fénix (Goya-Castellana).

El edificio del número 70, que albergó el antiguo cine Pompeya, ahora integrado en el hotel contiguo, es un alarde barroco del arquitecto Juan Pan da Torre entre 1945 y 1946. La decoración escultórica del cine fue realizada por Antonio de la Cruz Collado (Madrid, 1905-1962), primera medalla en la Nacional de Bellas Artes de 1934 y autor, además, de otras realizaciones madrileñas como el remate del edificio de “El Ocaso” en la calle de la Princesa y el monumento al doctor Pulido en el Parque del Retiro. Por otro lado, en el balcón principal de la zona central de la fachada del actual Hotel Senator España hay dos figuras recostadas a lo Miguel Ángel.

En este contexto sorprende muy vivamente que en el edificio del número 71, llevado a cabo en 1929 por el arquitecto José Sanz de Bergue a iniciativa del promotor Francisco Escriña para dedicarlo a oficinas y viviendas, luzca en el muro de la segunda planta un relieve del Sagrado Corazón en actitud de bendecir.

En el número 78, c/v a General Mitre y a San Ignacio de Loyola, el edificio Coliseum fue realizado entre 1930 y 1933 por Casto Fernández- Shaw y Pedro Muguruza por encargo del maestro Jacinto Guerrero para hacer un cine-teatro, oficinas y viviendas tanto acomodadas como económicas. La sala del cine conserva desde 1932 ocho luminarias de medio metro de diámetro en forma de panderetas de cobre repujado con unas representaciones de músicos, cinceladas por Juan José García.

20. Cf. Francisco Portela Sandoval y Antonio Bonet Salamanca, *Luis Marco Pérez. Escultor e imaginero*, Cuenca, Diputación Provincial, 1999, 76-77.

Aunque nadie lo diría, el monumental Edificio España ocupa los números 86 y 88 de la Gran Vía. Obra realizada por los hermanos Otamendi, fue edificada entre 1948 y 1953 por la Compañía Inmobiliaria Metropolitana. El ornato del edificio fue encomendado en 1952 a Antonio García Merlo, al decorador Rafael García y al propio Luis Marco Pérez. Para el vestíbulo, Marco Pérez realizó varios relieves; uno de ellos, trabajado en piedra y con grandes dimensiones de 225 x 225 cm., representa una Alegoría del Trabajo, con dos figuras simbólicas de la Ganadería y la Industria, y una femenina, la Agricultura, entre las que se encuentra Mercurio, símbolo, a su vez, del Comercio; por encima aparece una figura femenina, la Victoria o la Fama tal vez. Para otro lugar del vestíbulo del mismo edificio acometió por entonces un relieve de escayola patinada con Apolo tocando la lira en compañía de tres ninfas y un perro en un paisaje. Otro relieve de semejantes dimensiones y material muestra a dos ninfas, un joven y un niño, posiblemente el pequeño Zeus, que se alimenta de la cabra Amaltea. En madera dorada hizo Marco dos relieves para el vestíbulo con unas figuras populares representativas de varias provincias españolas²¹.

Por otra parte, aunque ya no cabe incluir el edificio en la Gran Vía, la proximidad geográfica y la identidad de autor nos invitan a mencionar los relieves que decoran el vestíbulo de la esbelta Torre de Madrid, proyectada en 1954 por Julián Otamendi para la mencionada compañía inmobiliaria e inaugurada en 1957. Obra también del conquense Marco Pérez, guardan mucha relación con los del cine Gran Vía, realizados hacia la misma fecha. Constituyen una sola pieza y tienen como tema la exaltación del trabajo. En la parte superior aparecen tres de las musas (Música, Poesía lírica y Tragedia) con sus correspondientes atributos, más la figura simbólica de la Inspiración (una mujer con una paloma), simbolismo que incluye, por supuesto, el de la Libertad. En otro espacio se representa la Fuerza mediante un hombre que sujeta unos caballos. Otro simboliza la Industria (un hombre con una rueda dentada) y la Arquitectura o la Escultura (un hombre tallando una piedra). Por último, en la parte baja del conjunto están representadas la Agricultura y la Pesca²².

Como se ha podido observar, la decoración ha ido pasando del ornato menudo pero abundante de la fachada de las edificaciones del primer tramo de la calle a otro más concentrado y de mayor sabor escultórico en las construcciones de realización más reciente. Es el mejor ejemplo de cómo la arquitectura decimonónica que, plena de historicismo, prolongó su vigencia en las primeras décadas del siglo pasado, fue dando paso a la desnudez del racionalismo y el llamado movimiento moderno. Es el mejor testimonio también de cómo se hizo una calle y de cómo ha ido siendo modificada a lo largo de casi un siglo. Ya decía Kandinsky, el padre del arte abstracto, que el arte es hijo de su tiempo. Y en la Gran Vía madrileña, bien se hace realidad esa frase.

Y antes de concluir, permítanme que les haga una sugerencia. Ahora que hay menos obras y menos zanjas, miren un poco más hacia arriba, hacia las fachadas de los edificios. Estoy seguro de que descubrirán una nueva imagen de sus ciudades.

21. Portela y Bonet, *Ibid.*, 89-90..

22. Portela y Bonet, *Ibid.*, 92-93.



1. Mariano Benlliure y otros. La Unión y el Fénix (Metrópolis), 1910, Alcalá, 39



2. Miguel y Luciano Oslé. *Grupo alegórico*, Seguros La Estrella, 1921, Gran Vía, 10



3. Loba Capitolina, Hotel Roma. 1913-1915, Gran Vía, 18



4. Rafael Vela del Castillo. *Escudo nacional*, 1929, Telefónica, Gran Vía 28





6. Victorio Macho, "El Romano", 1930, Gran Vía, 60





8. Luis Marco Pérez, *Exaltación del Trabajo*, 1957, Torre de Madrid, Plaza de España

Quiebras en la memoria. La salamanca perdida

ALFONSO RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS

Resumen: El núcleo histórico-artístico de Salamanca perdió aproximadamente una cuarta parte de sus componentes, modificando así el perfil antiguo de la ciudad. Esta fatalidad se debió en primer término al asedio alternativamente de las tropas francesas e inglesas durante la Guerra de la Independencia, pero también después a las desamortizaciones eclesiásticas del siglo XIX y a la desidia de autoridades nacionales y locales en la protección de los monumentos histórico-artísticos y a su entorno urbanístico y ambiental.

Palabras clave: Salamanca, Patrimonio artístico, Guerra de la Independencia.

Abstract: *The core historical and artistic of Salamanca lost about a quarter of its components, thus modifying the old profile of the city. This fatality was due primarily to the siege alternately French and English troops during the War of Independence, but also after the confiscations of the nineteenth century church and the unwillingness of national and local authorities the protection of historical and artistic monuments and its urban environment.*

Key-Words: *Salamanca, Artistic inheritance, War of Independence*

Toda ciudad es como un estrato geológico compuesto por una sucesión de capas que, al mezclarse y combinarse, acaban por definir su perfil, su silueta inconfundible. Dentro de esas capas que marcan la continuidad histórica de la ciudad, nuestra memoria, ayudada por los documentos escritos y también gráficos, como son los planos, la cartografía, las vistas dibujadas y pintadas y la fotografía, advierte que se han producido fallas y quiebras fundamentales que han modificado su perfil. Estas quiebras que registra la memoria se han debido unas veces a causas naturales pero, la mayor parte de las veces, a desastres inducidos por la intervención humana. La memoria de la ciudad hacen que soñemos en lo que ésta no hubiera dejado de ser si aquellos desastres no se hubieran producido. Lo que voy a exponer se podría aplicar a muchas de nuestras más bellas ciudades españolas, pero voy a referirme a algo que conozco bastante bien, a la Salamanca desaparecida.

La ciudad de Salamanca, cuyo casco viejo fue declarado por la UNESCO “Patrimonio de la Humanidad” en 1988, pasa por ser una de los núcleos más monumentales de España, pero lo que poca gente sabe es que en solos dos siglos, el XIX y el XX, ha perdido cerca del treinta por ciento de sus monumentos. Esta pérdida fue en primer lugar fundamentalmente debida a la Guerra de la Independencia que, si bien afectó a otras muchas ciudades españolas, se cebó particularmente

en Salamanca, coincidiendo con una fase de decadencia de la ciudad y principalmente de su Universidad, cuando ésta había sido desde siempre el acicate de su prosperidad. . El estancamiento de sus estudios y el obstinado conservadurismo de la mayor parte de sus profesores, que no llegó a atajar sino a precipitar la reforma de los Colegios Mayores ideada por los ministros de Carlos III, trajo como consecuencia la disminución drástica de los estudiantes. Mientras el viajero Hieronimus Münzer calculaba en 1495 el número de estudiantes en unos 6.000, que se decuplicaron a fines del XVI, las matrículas se habían reducido a 1900 en el año 1787, según el relato del sacerdote y escritor británico Joseph Townsend¹.

Sin embargo aun restaban en pie antes de la Guerra de la Independencia, en el conocido como barrio universitario, dentro del cuadrante suroeste de la ciudad, buena parte de los edificios que habían albergado y aún albergaban a la población estudiantil. Allí estaban enclavados tres de los los cuatro Colegios Mayores con que contaba la Universidad: el de Santiago el Alfeo, fundado en 1525 por el Arzobispo de Toledo don Alonso de Fonseca y Acevedo; el dedicado en realidad a Santiago el Cebedeo, pero llamado de Cuenca, por haber sido fundado en 1525 por el obispo de esa ciudad don Diego Ramírez de Villaescusa; y finalmente el de San Salvador, conocido también por Colegio de Oviedo, fundado en 1517 por el obispo de Oviedo don Diego de Muros. Además en aquella zona se emplazaban también el Colegio de la Orden Militar de Santiago, llamado del Rey; el Colegio Menor de la Magdalena; el de San Cayetano, de Clérigos Regulares; el Convento de San Agustín donde había vivido y penado fray Luis de León; el de los Mercedarios Calzados, llamado de Santa Cruz, en que había residido Tirso de Molina; el Colegio Trilingüe de la Universidad, etc.

Desgraciadamente son muy pocos los mapas y planos de la ciudad de Salamanca que se han conservado. La más antigua fue la espléndida vista dibujada en 1570 por Anton van den Wyn-gaerde, dentro de la serie de otras muchas ciudades españolas, ordenada por Felipe II. La ciudad está contemplada desde el sur, tras el arrabal del río Tormes y el puente romano, acceso ordinario hasta ella. A la izquierda se eleva el cerro llamado de los Milagros, sobre el que destaca la mole del monasterio benedictino de San Vicente, el más antiguo de la urbe y que va a ser el protagonista de los acontecimientos que vamos a relatar. Detrás de él y en una cota más baja, a la derecha, sólo se distingue un abigarrado caserío, el del mencionado barrio universitario, sin que se pueda distinguir con precisión ninguno de los edificios enumerados.. Hubieron de transcurrir más de doscientos años para encontrar un plano de la ciudad, el dibujado en 1784 por el arquitecto municipal Jerónimo García de Quiñones, ejecutado ocasionalmente para mostrar las calzadas reales de acceso a la ciudad y los nuevos paseos y arbolados abiertos por el norte, más allá de la muralla, entre las puertas de Zamora y Toro². Lo interesante para nosotros es que en este plano figura todavía íntegra la topografía del barrio universitario, con el perfil perfectamente demarcado de

1. MAJADA NEILA, Jesús y MARTÍN MARTÍN, Juan, *Viajeros extranjeros en Salamanca (1300-1936)* Salamanca, Centro de Estudios Salmantinos, 1988, pp.104

2. RUPÉREZ ALMAJANO, Nieves, *Urbanismo de Salamanca en el siglo XVIII*, Salamanca, Delegación del Colegio de Arquitectos de León, 1992, pp.85-86.

los colegios y demas edificios antes enumerados, rotulados en verde. Lo mismo puede advertirse en la *Planta icnográfica de la ciudad y sus arrabales*, dibujada en 1804 y dedicada al Príncipe de la Paz, Manuel Godoy, por Juan Marcelino Sagarvinaga..

Por el contrario, en el plano de Salamanca, dibujado en 1867 por el coronel de ingenieros Francisco Coello para ilustrar el tomo correspondiente a la ciudad y su provincia del *Diccionario geográfico-histórico y estadístico* de Pascual Madoz, el cuadrante suroccidental ocupado por el barrio universitario aparece en blanco, como si lo hubieran bombardeado, sembrado por un montón de ruinas. ¿Qué había pasado, entonces?. Este tremendo desastre tiene una clara explicación histórica. Ocupada a intervalos la ciudad por el ejército napoleónico durante la Guerra de la Independencia y, considerando éste que, por su proximidad con la frontera con Portugal, era puesto estratégico para impedir la estrada del ejército anglo-portugués en la península, trataron de convertirla en una plaza inexpugnable, cuando antes Salamanca no había contado con un solo cuartel por impedirlo las leyes de la Universidad. El cuerpo de ejército francés de ocupación, al mando del mariscal Ney, eligió como eje de las fortificaciones el Colegio benedictino de San Vicente por hallarse enclavado sobre un cerro elevado y cortado a pico sobre el río Tormes, dominando el puente romano y, por consiguiente, la principal entrada en la ciudad viniendo desde Ciudad Rodrigo³. El ingeniero galo Mr.Vincent Gerard procedió a fortificar el monasterio con tremendas cortinas, baluartes y revellines, como se puede apreciar en uno de lo grabados que ilustra el folleto del ingeniero inglés John T.Jones⁴.

También fortificaron los franceses, como baluartes subsidiarios, los Colegios de San Cayetano y de la Merced Calzada. No contentos con ello arrasaron todos los edificios de los alrededores que podían quitar vista a estos fuertes, según consigna puntualmente el manuscrito compuesto por Joaquin Zahonero que se conserva en la biblioteca de la Universidad⁵. En 1812 necesitaron nada menos que ocho minas para derribar el Colegio del Rey, iniciado por Rodrigo Gil de Hontañón y finalizado por Juan Gómez de Mora, de cuya hermosa fachada se conserva un precioso dibujo en el Archivo Histórico Nacional⁶. También fue dinamitado ese año el Colegio Mayor de Cuenca, de cuyo patio plateresco, obra probable de Juan de Álava, hizo un cumplido elogio José de Churriguera, quien acabó su capilla⁷. Igual suerte le cupo al de Oviedo, en cuya dilatada construcción colaboraron otros insignes maestros. Además, cuando se retiraron de la ciudad sus ocupantes franceses, dejaron una guarnición en el fuerte en que habían transformado el mo-

3. GARCÍA CATALÁN, Enrique, *El Monasterio de San Vicente de Salamanca*, Salamanca,Caja Duero, 2005.

4. JONES, John T., *Journal of the Sieges undertaken by the Allies in Spain in the years 1811and 1812*, Londres 1814

5. *Libro de Noticias de Salamanca que comienza a rejir el año 1796 hasta 1812*, edición crítica de Ricardo Robledo, Salamanca, Librería Cervantes, 1998, pp.86 y ss. Véase además ROBLED0, Ricardo, *Salamanca, ciudad de paso, ciudad ocupada. La Guerra de la Independencia*, Salamanca, Librería Cervantes, 2003, pp.69-70 y 77-78.

6. TOVAR MARTÍN, Virginia, "El Colegio de la Orden Militar de Santiago en Salamanca", *Archivo Español de Arte*, 196, 1976, pp. 417-434.

7. CASTRO SANTAMARÍA, Ana y RUPÉREZ ALMAJANO, M.Nieves, *Monumentos salmantinos desaparecidos. El Colegio de Cuenca*, Salamanca, Centro de Estudios Salmantinos, 1993,pp.29-69.

nasterio de San Vicente, fuerte que fue cañoneado con obuses por el ejército de Wellington, una vez ocupada por esta la ciudad, hasta reducirlo a pavesas. Por si fuera poco, retirados del fuerte los proyectiles depositados en uno de sus sótanos por los franceses y trasladados a un almacén, explotaron por un descuido de los centinelas, produciendo destrozos aún mayores en los pocos edificios que quedaban en el contorno.

Es lástima que, como sucedió tras el primer sitio de Zaragoza, no se enviara desde la corte a dos grabadores laureados de la Academia, José Gálvez y Fernando Brambila, para que reprodujeran con sus buriles las “Ruinas de Salamanca” como habían hecho con las ruinas de la ciudad del Ebro. Sólo mucho más adelante, en 1920, el arquitecto diocesano don Joaquín de Vargas Aguirre se entretuvo en reconstruir, con más imaginación que conocimiento arqueológico, algunas de las ruinas del desolado y yermo barrio universitario, como, por ejemplo, las del primoroso claustro del monasterio de San Vicente, obra probable de Juan de Badajoz⁸. Supla esta carencia este elegíaco texto de don Ramón de Mesonero Romanos, que visitó de niño con su padre, oriundo de Salamanca, la ciudad, poco después de la batalla de los Arapiles, el 22 de julio de 1812:

“Aquí, nos decía nuestro padre, era el magnífico monasterio de San Vicente; aquí el de San Cayetano, allá los de San Agustín, la Merced, la Penitencia y San Francisco; estos fueron los espléndidos colegios mayores de Cuenca, Oviedo, Trilingue y Militar del Rey y por aquí cruzaban las calles Larga, de los Ángeles, de Santa Ana, de la Esgrima y de la Sierpe. y otras que han desaparecido del todo. Tanta desolación hacía estremecer al buen patricio y su llanto y sus gemidos nos obligaban a nosotros a gemir y a llorar también. La verdad es que esta antiquísima ciudad y monumental ciudad de Salamanca ha sucumbida casi en su mitad, como si un inmenso terremoto, semejante al de Lisboa a mediados del siglo pasado, la hubiera querido borrar del mapa”⁹.

Naturalmente que no fue solo el cataclismo de la Guerra de la Independencia el que llegó a privar a Salamanca de una parte muy considerablemente de su patrimonio monumental; a incrementar esa funesta merma contribuyeron más, si cabe, las infaustas desamortizaciones eclesiásticas de 1839 y 1855. Es éste un capítulo muy triste de la historia de otras muchas ciudades españolas, que, concretamente en Salamanca acabaría por defigurar su organización y alterar muy seriamente su silueta. Desarrollarlo aquí necesitaría un tiempo de que no dispongo. Pero valgan un par de ejemplos para demostrar de lo que fue capaz de cometer la falta de sensibilidad de las autoridades unida al afán especulativo y de lucro de algunos ciudadanos. En 1857 el gobierno de Madrid concedió autorización al Ayuntamiento para que procediese al derribo de las partes de la muralla que, por encontrarse desmoronadas, corrían el peligro de producir algún accidente. Parece como si, con este permiso, se hubiera alentado al derribo de algunos conventos que se encontraban fuera del recinto amurallado y, que, abandonados a su suerte después de las desamortizaciones, se pensaba que constituían un estorbo para el ensanche de la ciudad.

8. VARGAS AGUIRRE, Joaquín de, *Dibujos salmantinos*, Salamanca, Centro de Estudios Salmantinos, 1974, pp.45-47.

9. MESONERO ROMANOS, Ramón, *Memorias de un setentón*, edición de José Escobar y Joaquín Álvarez Barrientos, Madrid, Castalia, 1994, p. 190.

Concretamente en 1864 se acabó de derribar el Convento de San Andrés, de Carmelitas Calzados, donde estudió San Juan de la Cruz, adosado al sector sudoriental de la muralla. Destacaba por sus enormes proporciones, lo que hizo que se le conociese como “El Escorial Salmantino”. El autor de su traza no fue Juan de Herrera, como afirmó equivocadamente A.Ponz, sino, en 1638, los conocidos arquitectos carmelitas fray Alonso de San José y fray Diego de la Encarnación. Tras un pórtico de cinco arcos, flanqueado por torres, se ingresaba en la iglesia, excepcionalmente de planta de cruz griega con gran cúpula central y cuatro periféricas; detrás de ella estaba el claustro y a ambos lados del templo y del claustro corrían las alas del convento¹⁰. Un tosco dibujo del mencionado Joaquín de Vargas nos permite imaginarnos cómo era al exterior.

Utro monasterio ilustre que fue derribado fue el de San Bernardo, ya mal parado por los avatares de la Guerra de la Independencia y abandonado durante la segunda exclaustación, que se erguía del otro lado de la muralla occidental, frente a la puerta que llevaba su nombre. Fue de monjes cistercienses, y comenzó a edificarse en 1609 acaso por la amplia familia de los Nates Naveda, como sucursal del monasterio de Valparaíso, en la vecina provincia de Zamora, para albergar a los escolares que cursaban estudios en la Universidad¹¹. Según Juan de Caramuel era de espectacular arquitectura, trazada por su colega fray Angel Manrique, destacando en su interior la amplia escalera claustral en cuyos balaustres vio usado por primera vez el “orden oblicuo”. La reconstrucción de su fachada que hizo en 1920 Joaquín de Vargas Aguirre acaso no sea muy de fiar.

10. VELASCO BAYÓN, Balbino, *El Colegio Mayor Universitario de Carmelitas de Salamanca*, Salamanca, Centro de Estudios Salmantinos, 1978, pp.45-57

11. REDONDO CANTERA, María José, “Apuntes para la historia del desaparecido Colegio de San Bernardo de Salamanca”, *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*, Universidad de Valladolid, LVI, 1990, pp. 436-458

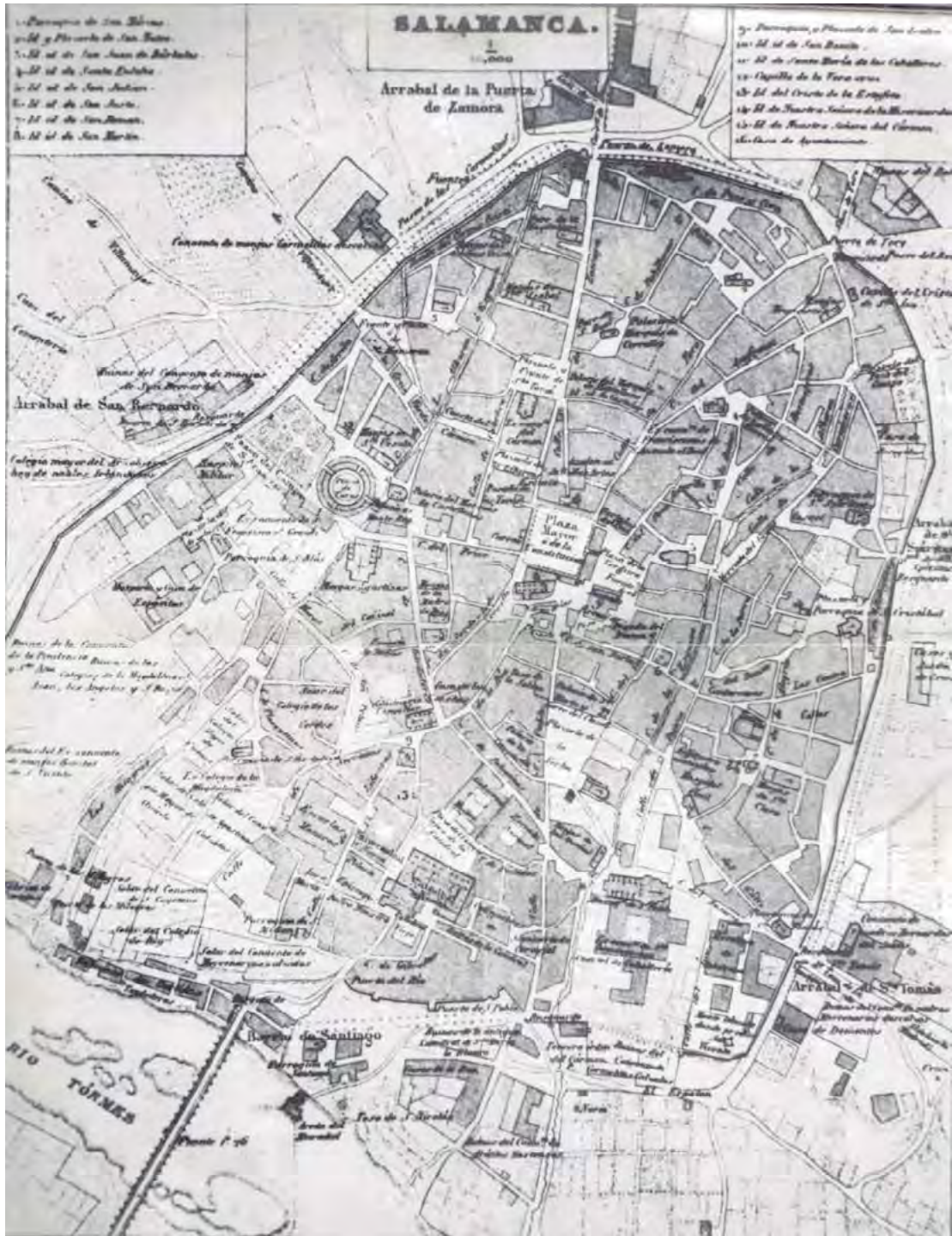
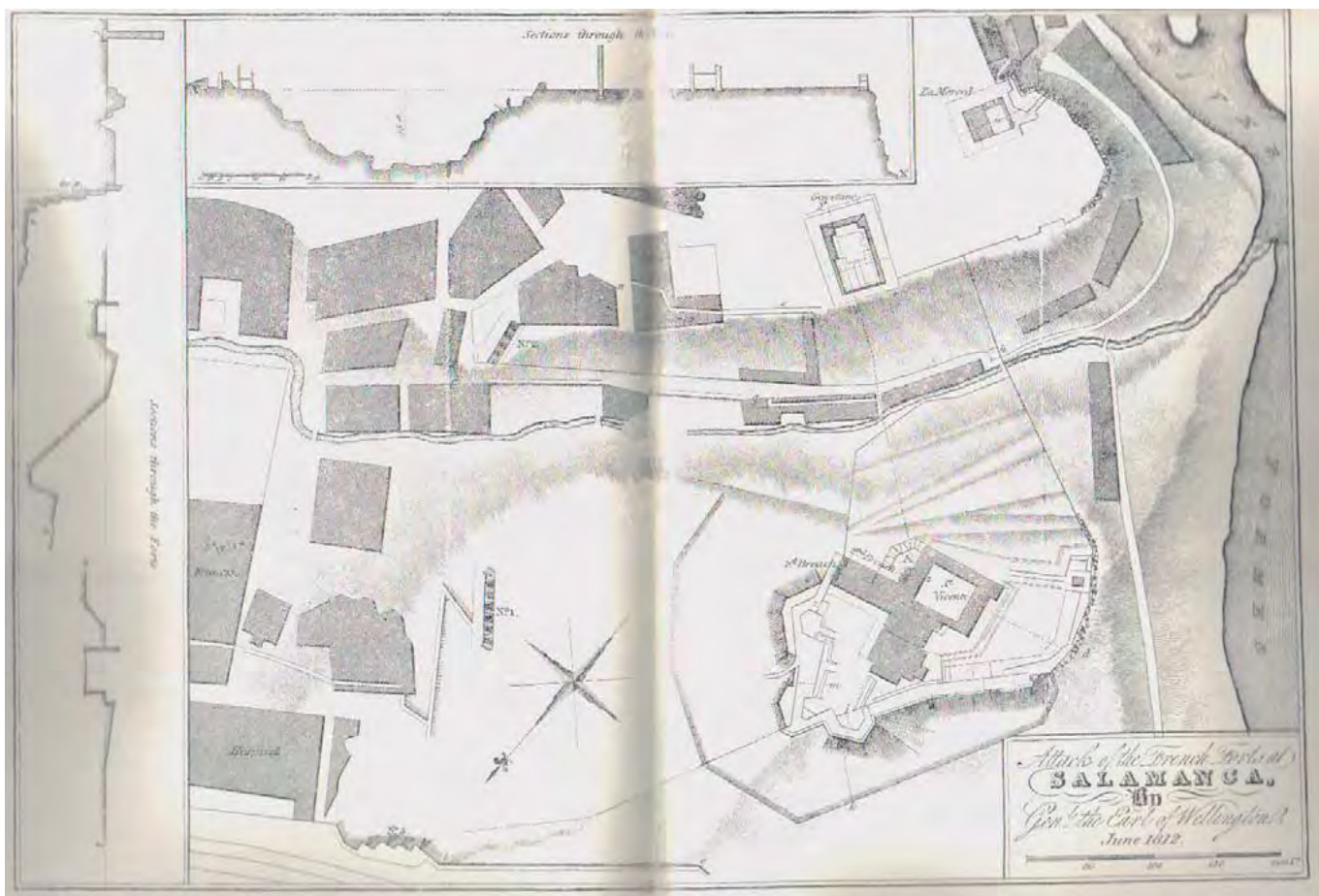


Lámina 2: Franciso Coello, plano de la ciudad de Salamanca, 1886





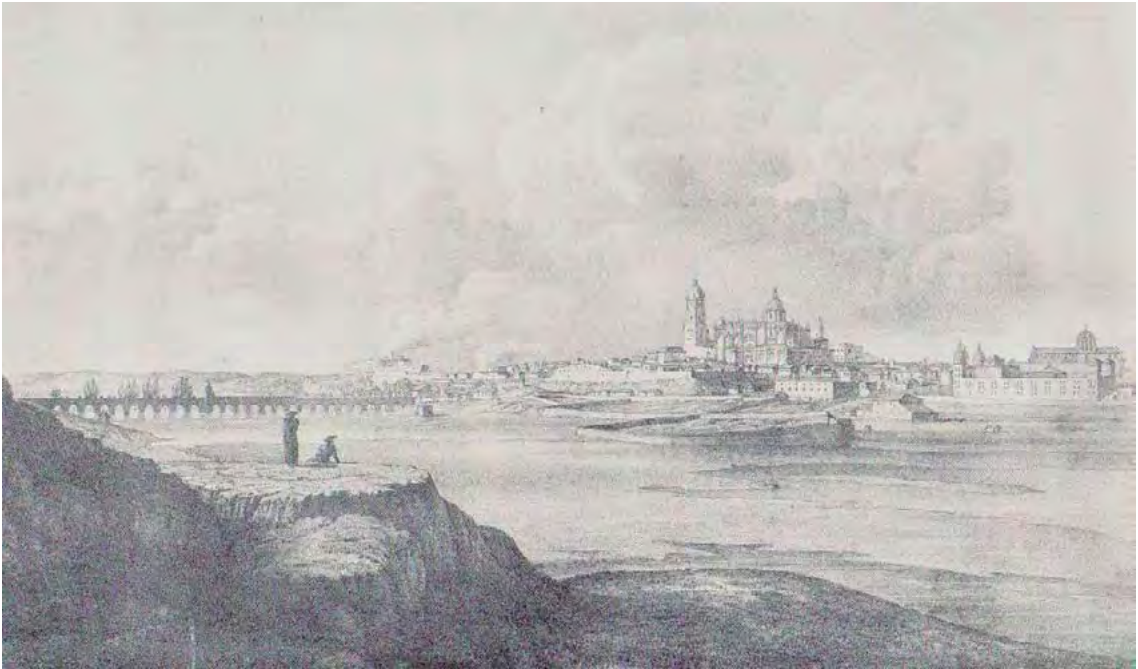


Lámina 5: John Jones, grabado de la ciudad de Salamanca bombardeada por las tropas de Lord Wellington

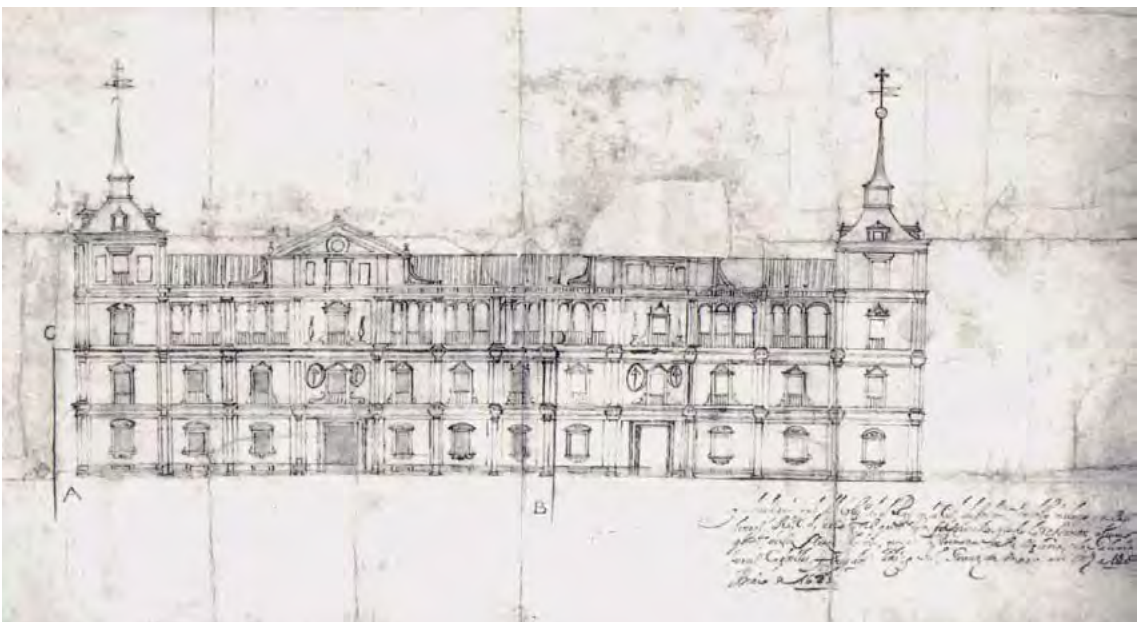


Lámina 6 : Juan Gómez de Mora, dibujo de la fachada del Colegio del Rey de Salamanca

La rúa do Vilar y el proyecto de transformación de la trama decimonónica compostelana¹

ANDRÉS A. ROSENDE VALDÉS
Universidad de Santiago de Compostela

Resumen: La intervención decimonónica en la rúa do Vilar de Santiago de Compostela se plantea, por una parte, como estudio de los cambios operados en uno de sus capilares más relevantes en el transcurso de un siglo de trascendental importancia para la redefinición urbana, y, por otra, se incardina en el proceso de alineación puesto en marcha en nuestras ciudades ochocentistas, pues una cosa es la alineación entendida como rectificación más o menos puntual del trazado buscando una mayor regularidad, lo que no era nuevo y, en consecuencia, se había practicado con mayor o menor fortuna durante todo el Antiguo Régimen, y otra muy distinta entenderla como medio fundamental para la mejora sistemática de una población desarrollado al amparo de una legislación de rango nacional, porque esto sí que es un fenómeno decimonónico, que en nuestro país se pone en marcha a partir de 1846 y que está llamado a convertirse en la herramienta fundamental para la transformación de nuestros viejos cascos históricos y que presidirá también el desarrollo de nuestros ensanches.

Palabras clave: Urbanismo, calle, alineación, soportal, siglo XIX, eclecticismo, clasicismo, Santiago de Compostela, paseo, carnaval.

Abstract: *The nineteenth-century intervention in Santiago de Compostela's Vilar Street is analyzed, on one hand, as the study of the changes of one of its most important arteries in a century of transcendental relevance for urban redefinition. On the other, it is part of the process of straightening streets that started in the eighteen hundreds. This process is not just the search for more regularity in a city's layout, something that was practiced during the Ancien Regime, but a fundamental system that improves systematically the development of a population, protected by a national law that in our country took effect in 1846. This would become a fundamental tool for the transformation of our old historical cities and essential in the development of our new urban expansion areas.*

Key words: *urbanism, street, allineation, arcade, XIX century, eclecticism, classicism, Santiago de Compostela, walk, carnival.*



¿Qué duda cabe que la basílica jacobea en su versión románica, por supuesto, pero también en su envoltura barroca y las grandes plazas que la abrazan, como conjuntos y/o en sus construcciones singularizadas, se han ganado por derecho propio haberse convertido en

1. Este trabajo se inscribe en el marco del proyecto *Arquitectura y ciudad: la redefinición de la Compostela ochocentista* (PGIDIT04PXIB21003PR).

las señas de identidad de la ciudad histórica de Santiago². Esto es así. Ahora bien, su pulso no se detuvo ahí. El siglo XIX se ha comportado con una vitalidad y una voluntad de cambio desconocidas, hasta el punto de que la visión que hoy tenemos de la población no podría entenderse al margen de la intervención decimonónica.

Los siglos del Barroco habían creado o terminado de configurar núcleos de gran riqueza, privilegiado perspectivas de alta significación estética y levantado construcciones de notable nivel y de excepcional presencia que vinieron a acrecentar la diferencia entre una forma edilicia hegemónica, representada por iglesias, monasterios, conventos y mansiones señoriales, y otra subalterna, de menudas y enclenques unidades residenciales. Todo ello al abrigo de una red viaria en la que a pesar de haberse recortado aleros, retirado voladizos, suprimido algún que otro soportal y enderezado algún tramo de calle, dejaba mucho que desear, viéndose obligada la ciudad a rentabilizar lo mejor posible el pintoresquismo de la desigualdad.

Esta situación es la que salta al primer plano en la década de 1770, cuando la ciudad se dispone a elaborar un cuerpo doctrinal centrado en el tema urbano, que recogerá el plan esencial de actuaciones con el que se va a lidiar por espacio de más de un siglo y que generará un riquísimo elenco documental a través del cual se radiografiará buen número de sus capilares, denunciando la inexistencia de canalizaciones “ocultas”; que los desagües domésticos viertan a las calles; que la pavimentación resulte desastrosa porque el material utilizado –“solo piedra pizarra”- era inapropiado y, además, estaba mal asentado; que las rasantes suban y bajen caprichosamente; que la arquitectura doméstica, principal equipamiento de la calle, con más frecuencia de la deseada, se monte sobre pies derechos, se adelante o retraiga indiscriminadamente, con el correspondiente perjuicio para el tránsito y la salubridad pública ya que favorece el depósito de porquería; que muchas viviendas estén arruinadas, casi todas mal construidas y se aproximen incordiando a los jinetes y obstaculizando el paso de las procesiones, cuyos integrantes estaban obligados a hacer verdaderas piruetas con estandartes y andas; o que la vía pública acoja gran número de molestos inquilinos, como en el caso de postes y montaderos³. Pero esta documentación, que servirá de base para la redacción de las ordenanzas de 1780⁴ y que resulta de una gran fiabilidad, nos facilita también los nombres de las calles, su jerarquización, su longitud y su latitud, y nos habla del mal uso que se hace de ellas –evacuación de cualquier tipo de flujo e inmundicia por las ventanas,

2. Andrés A. ROSENDE VALDÉS, *Una historia urbana: Compostela 1595-1780*, Gijón, 2004, pp.173-371, esp. 185-189.

3. Archivo Histórico Nacional (en adelante A.H.N.). Sección de Consejos, Legajo 994, nº 6, fol. 1, y sobre todo Archivo Histórico Universitario de Santiago. Archivo Municipal (en adelante A.H.U.S. A.M.). Consistorios, Libro 239 (enero-agosto 1775), fols. 431v.-448r. Este importante documento lo di a conocer en “Fragmentos urbanos de la Compostela ochocentista: la Plaza-Mercado”, en *Universitas*. Homenaje a Antonio Eiras Roel, Santiago de Compostela, 2002, pp. 155 y 156.

4. Joaquín Francisco Losada, Regidor perpetuo y Alcalde más antiguo, y el también Regidor José Bruno Becerra fueron los encargados de su redacción, remitiéndose al Ayuntamiento para su aprobación el 26 de agosto de 1775. La parte correspondiente a arquitectura y urbanismo, que se engloba bajo el genérico epígrafe *Quanto a Obras*, comprende veintidós artículos (A.H.N. Consejos, Legajo 994, nº 6, fols. 20r.-54v.).

costumbre de utilizar algunas como basureros, presencia de los carros *ferrados*, mala utilización de las fuentes, etc. A finales del siglo XVIII las calles eran irregulares, sucias y podían llegar a ser agobiantes, sobre todo en determinados puntos. Imaginemos por un momento una de tres varas de ancho y ocupémosla con la circulación ordinaria, habría que hacer auténticos malabarismos para conciliar vehículos y peatones o cabalgaduras y viandantes en dos metros y medio⁵. Y esto no era una excepción.

Enderezar el estrangulado ramaje del árbol urbano, hacer más frecuente las alineaciones y más urgente la supresión de aquel sinfín de obstáculos que hacían las calles peligrosas e intransitables, clarificar la política de derribos y acometer las labores necesarias de higienización, son los grandes problemas que se tratarán de solventar tras la aprobación del nuevo cuerpo ordenancista que, si bien se publicará en 1799⁶, se empieza a poner en práctica diecinueve años antes, aunque su desarrollo corresponda a la centuria siguiente, que, a su vez, lo irá enriqueciendo con nuevas normas a medida que las circunstancias lo exijan. Dos momentos se podrían distinguir en este proceso, uno abarcaría hasta mediados del siglo XIX, el otro la segunda mitad. Así, a partir de 1780 y durante varias décadas se observa una política uniforme por parte de la autoridad municipal, la diferencia entre los últimos años de un siglo y los cuarenta siguientes descansa en la intensidad de las intervenciones, nunca de tanto calado como se quisiera, y eso porque estaban supeditadas a grandes desembolsos y a que todavía no existía una ley de expropiación forzosa. ¿Qué se hizo, entonces? Las Ordenanzas prohibían reconstruir o reparar cualquier tipo de voladizo, y esto significó que se pusiesen en régimen de libertad vigilada, admitiéndose que se pudiesen mantener hasta su ruina, siempre que fuese posible. De este modo, si sólo en un año se decretan setenta y dos demoliciones, pronto se amortiguará este celo inicial, a lo que no fueron ajenas ni las quejas, incumplimientos y denuncias de los interesados al amparo de una ley que contempla el derecho del propietario a defenderse, ni que los casos más llamativos se hubiesen ya tenido en cuenta. También se abren expedientes de erradicación a todos los postes y a algunos soportales. Estos últimos eran muy numerosos y estaban mal vistos, pero la normativa vigente no se había pronunciado respecto a ellos, por lo que no se podían condenar a demolición ni impedir su reparación. La única vía era que el propietario quisiera fabricar de nueva planta, en cuyo caso necesitaba autorización municipal, que se podía conceder o denegar, aunque esto último sólo se hizo en aquellas situaciones extremas en las que se impedía la circulación. En los años finales del siglo XVIII se puso manos al empedrado, en realidad el verdadero responsable de las nuevas Ordenanzas, pero el siglo XIX tendrá mucho que decir, sobre todo a partir del último tercio, que es cuando se pone en práctica un ambicioso proyecto que sobrepasa el siglo. Siempre que fue posible, el Ayuntamiento se apresuró a establecer las alineaciones oportunas, de manera que hasta

5. A.H.U.S. A.M. Consistorios, Libro 244(1^{er} semestre 1778), fols. 186v.-187r.

6. *Ordenanzas de Policía de la Ciudad de Santiago, corregidas según el informe dado por el Arquitecto Mayor D. Ventura Rodríguez, y aprobadas por el Real y Supremo Consejo en 14 de setiembre, y 25 de Octubre de 1780 con vista de lo expuesto por el Fiscal de S.M.*, Madrid, 1799.

mediados del siglo XIX se impulsó y legitimó un camino llamado a convertirse en la fórmula decimonónica más constante y eficaz de actuación en los viejos núcleos históricos. Se perseguirá en estas décadas el principio de uniformidad en puertas y ventanas y de igualdad en las alturas, y se contemplan los primeros planos geométricos de una calle antes de que exista un marco jurídico establecido a nivel estatal. Es ahora cuando se sistematiza el corte de las aristas en los edificios para favorecer el tránsito. En fin, la fiscalización municipal, que en Santiago se había originado en el siglo anterior y que obligaba a presentar el proyecto, a solicitar su autorización y a requerir la alineación pertinente, será una feliz medida, eficazmente continuada como el resto de las disposiciones, que en la segunda mitad del siglo XIX proseguirá su andadura, si bien bajo un control más efectivo, muchas veces propiciado por una legislación de rango nacional, que encontrará en la ley de alineaciones de 1846 el instrumento más eficaz para la mejora sustancial de nuestros antiguos cascos urbanos, momento en el que se da paso a esa segunda etapa del urbanismo decimonónico compostelano, que estará presidido por tan decisiva Real Orden.

La alineación como tal no era nueva. Durante todo el Antiguo Régimen se habían practicado rectificaciones en el trazado buscando una mayor regularidad en el mismo, al margen del empeño que se haya puesto y del alcance de las medidas adoptadas. Pero una cosa es esto, y otra muy distinta entender la alineación como el medio fundamental desarrollado al amparo de unas leyes de ámbito estatal para la mejora sistemática de las poblaciones, porque esto es un fenómeno decimonónico que en nuestro país se pone en marcha a partir de 1846, aunque el pistoletazo de partida se remonte al edicto sobre la *Voirie* (servicio de vías públicas) promulgado en Francia por Enrique IV en 1607, que posteriores disposiciones vinieron a desarrollar hasta cuajar en la ley napoleónica de setiembre de 1807 que implantó a nivel general el sistema de alineaciones como beneficio esencial de las ciudades. Conocer el comportamiento de los centros históricos de nuestras ciudades ochocentistas pasa ante todo por pulsar sus planes *d'alignement*. Por esa razón, hay una fecha especialmente significativa en el caso español, 25 de julio de 1846, momento en el que se promulga una Real Orden por la cual nuestras ciudades se verán obligadas a confeccionar sus planos geométricos, algo así como un acta notarial sobre su estado, a partir de la cual se pueda discutir y establecer el programa de rectificaciones más conveniente. Las Reales Órdenes de 20 de febrero de 1848 y 19 de diciembre de 1859 se encargarán de matizarla y desarrollarla, aunque el paso más importante ya había sido dado. Desde entonces (1859), toda ciudad que contabilizase un censo superior a los ocho mil habitantes deberá contar con un plano geométrico sobre el que, a continuación, se plasmasen las alteraciones de la red que se considerasen más convenientes⁷.

Ahora bien, se podría decir que Santiago se había adelantado varias décadas a las disposiciones gubernamentales, porque en ese momento cuenta con un plano geométrico de la ciudad que se remonta al 20 de abril de 1799. En el acta notarial de ese día se lee: “En este Ayuntamiento dicho señor don Juan Maria Abraldes de Mendoza, propuso la necesidad de levantar un plano

7. Martín BASSOLS COMA, *Génesis y evolución del derecho urbanístico español (1812-1956)*, Madrid, 1973, pp. 99 y ss.

topográfico de toda la ciudad en su actual estado, y otro que demuestre el modo con que se han de hazer de planta todas sus calles para que en lo subzesibo se arreglen todos los que quieran fabricar a los expresados planos, satisfaciendo a los que pierdan un terreno, e imponiendo una comoda pension a los que lo adelanten, y enterados dichos señores de su contenido, acordaron se formen los planos que contiene la propuesta del citado señor Abraldes, y echo se traiga a la Ciudad, y para dicha formacion tendra presente el arquitecto que para el abono del coste que pueda tener, no tiene efectos algunos la Ciudad ni lizenca para su paga a menos que el sobredicho la solicite, y para la asistencia a la tal formacion de planos a los señores de policia, y lo firmaron”⁸. Plano topográfico en el que se detalle la situación actual de la población, por una parte, y programa de futuras intervenciones, por otra, son los términos en los que se fundamentará la Real Orden de 1846. Ahora bien, el acuerdo va más allá y se anticipa también a la cuestión del terreno que es necesario ocupar o desalojar en el transcurso del proceso alineador cuando todavía no existe al respeto una legislación a nivel estatal⁹

Este plano, cuya superficie de más de cuatro metros cuadrados declara abiertamente su intención se hace cargo de una radiografía que otras poblaciones nunca llegarían a tener, porque sí, estaba la ley, pero también su incumplimiento. Esto es lo que determina que sobre todo existan planos geométricos parciales, de los que quedaron registro en todas las ciudades. Ellos fueron el instrumento del cambio, el medio real y efectivo de materializar las alineaciones, También en Santiago, donde se constata un gran número de ellos, porque en nuestro caso, aun cuando la ciudad contaba con un plano topográfico general, en él jamás se registró la prevención de cambio alguno, ni tampoco se hizo sobre un duplicado. Más aún, tras la Real orden de 1846, el Ayuntamiento acordará acometer su realización. Y aunque se ratificará en ese cometido, el acuerdo acabará sin efecto¹⁰. De este modo, los dibujos parciales de las calles fueron los que

8. A.H.U.S., A.M. Consistorios. Libro 284 (enero-agosto 1799), fol. 251r.

9. De hecho, no será hasta mucho más tarde cuando se dé salida al problema, pues las leyes aprobadas en las décadas de los 40 y 50 del siglo XIX no se habían ocupado de una cuestión crucial: resolver el vacío legal sobre la porción de terreno que el propietario se veía obligado a dejar o a incorporar con la alineación que se le señalaba, lo que vino a solventar la Real Orden de 8 de febrero de 1863 y la Ley de 17 de junio de 1864, porque la de Expropiación Forzosa de 1832 no había contemplado este aspecto (Martín BASSOLS COMA, op. cit., pp. 115 y ss.). A partir de ahora, establecida una alineación, todas las construcciones involucradas deberán irse adaptando a la nueva situación, lo que, en general, se hará a medida que se vayan demoliendo o reedificando, porque en ese momento sólo se tendrá que abonar un terreno libre de toda edificación. Se podría expropiar, claro está, pero era una alternativa excesivamente onerosa, no ya para el Ayuntamiento compostelano, que nunca tuvo un céntimo, sino para cualquier otro.

10. El 9 de noviembre de 1846, se daba a conocer a la corporación una circular por la que se ordenaba que “los Ayuntamientos de los pueblos de crecido vecindario” levantasen “el plano geométrico de la población, sus arrabales y paseos”, acordándose que el arquitecto municipal procediera a su inmediata realización (A.H.U.S. A.M. Consistorios. Libro 403 (1846), fol. 87r.), de manera que, meses más tarde, cuando se recordase a los municipios la obligatoriedad de la Real Orden, Compostela pudo responder que estaba en ello (A.H.U.S. A.M. Consistorios. Libro 404 (1847), fols. 19v.-20r.). Las actas consistoriales no vuelven a mencionar ningún dato al respecto, sí constatan, ocho años después, que es urgente la formación de los planos de las calles para uniformar criterios a la hora de fijar las alineaciones (A.H.U.S. A.M. Consistorios. Libro 412 (1855), fol. 218r.), términos que se vuelven a barajar en abril de 1866, cuando se decide publicitar en Galicia y Madrid el encargo, al que podrán optar todos los arquitectos que

se encargaron de materializar la “política” de regularización, y hablo de política con comillas ya que hubo en ella mucho de improvisación, se fue dando salida a los problemas al tiempo que se planteaban. El plano topográfico general existente quedaba así como testimonio de la preocupación del cuerpo municipal por su ciudad y, sin duda, sirvió como contraste y orientación, pero Compostela se adhirió a la política de parcelación de la red que, como en tantas otras ciudades, se fue desarrollando a medida que la situación lo requería, porque los distintos planos parciales estuvieron siempre ligados a la necesidad de tener que dar respuesta a las peticiones del vecindario cuando reclamaba la alineación correspondiente a la hora de construir. Ese era el momento en el que, al tiempo que se le daba solución a la solicitud, se establecía una pauta de comportamiento general para cualquier intervención posterior en toda la calle. La materialización de los planos geométricos no fue fácil y sólo se llevaron a cabo de manera parcial, sea por cambios en las previsiones, sea por incumplimiento, pero, en cualquier caso, fueron el motor del cambio de nuestras ciudades decimonónicas.

Buena prueba de ello es el caso de la rúa do Vilar, que era algo más que una calle importante en el conjunto de la trama, “era, según los autores de la célebre guía de 1885, algo así como la Puerta del Sol, la Carrera de San Jerónimo, la calle de Alcalá de Santiago”¹¹, y con ello se quería dar a entender que era la de más bullicio, animación y movimiento, lugar privilegiado del comercio y escenario primordial de la sociabilidad urbana. Sin embargo, no estaba a tono con su importancia, porque a pesar de ser uno de los capilares más codiciados, su aspecto dejaba mucho que desear no tanto por la imagen que se pudiese desprender de la anárquica y variopinta construcción que en ella se daba cita, y que se había ido enhebrando a lo largo del tiempo, como por la configuración de su recorrido. Veámoslo. A principios del siglo XIX su curvado circuito se perfila con márgenes porticados y se cierra al sur por medio de un triángulo asoportado con vértice en el paso a la Praza do Toural (Fig.1). Se registra alguna que otra ausencia de casas sobre pilares, pero poca cosa. Y aunque esto es importante, no lo es menos que su desigual trazado podía presentar una anchura de 10, 12 e incluso 14 varas, pero también estrangulamientos de sólo 5 ó 6. Sin embargo en un caso y en otro la latitud comprendía los pasajes cubiertos, es decir, el interior de los soportales, lo que supone que esas cifras las tengamos que dividir aproximadamente entre tres y entonces tenemos tramos de 3, 4 y 5 metros, pero también de 2 e incluso menos¹².

En 1866 el Ayuntamiento está decidido a remediar la situación, hay que ensanchar la calle como sea. Atacar las superficies asoportadas fue la solución, aunque desde mediados de siglo esta idea se venía respirando en el ambiente de manera que cada autorización para la erección de un soportal quedaba sujeta al compromiso del propietario a derribarlo si se acordaba su demo-

lo deseen (A.H.U.S. A.M. Consistorios. Libro 423 (1866), fol. 19v.). Al final, serán los facultativos municipales los que, a tenor de las circunstancias, se encarguen de dibujar los planos calle por calle.

11. José M. FERNÁNDEZ SÁNCHEZ y Francisco FREIRE BARREIRO, *Guía de Santiago y sus alrededores*, Santiago, 1885, p. 221.

12. A.H.U.S. A.M. Consistorios. Libro 244 (1^{er} semestre 1778), fols. 183v.-184r.

lición en la acera respectiva. En abril, para evitar su consolidación, se prohíbe a los propietarios intervenir en buen número de fachadas posteadas de distintas calles, decisión que en el caso de la rúa do Vilar afectaba “desde la casa del Señor Dean hasta la inclusive del señor Bendaña”¹³, es decir, a todo el costado oriental. El 11 de julio se declara de utilidad pública la desaparición de éstos y de los restantes soportales contemplados en el acuerdo anterior¹⁴, propiciándose una de las transformaciones más importantes del aspecto de la ciudad en los últimos tiempos. En 1870 le tocó el turno a la rúa do Vilar. En octubre, el arquitecto municipal Manuel de Prado y Vallo presenta el plano topográfico de la calle¹⁵, un trabajo minucioso que repasa y se detiene en cada una de sus particularidades (Figs. 2 y 3). Así, por ejemplo, podemos observar la gran variedad de pies derechos que flanquean la calle, hasta el punto de que casi no hay uno igual a otro, denunciando en planta la diversidad de los alzados, pero lo que más nos importa ahora es constatar que apenas se han operado grandes cambios en los últimos setenta años. Los más importantes son: la presencia de soportales en el sector occidental que precede a Praterías y su ausencia en dos puntos: frente a la travesía del Franco y en la manzana que cerraba la calle por el sur. La rúa do Vilar sigue aquejada de su tradicional angostura. Se requiere mayor anchura, aunque sólo se aspira a que puedan “marchar dos carruajes a la par”. La solución, como sabemos, consistirá en suprimir la cadena oriental de soportales, si bien debería caer también el último inmueble de la acera de enfrente para facilitar el paso hacia Faxeiras. Suprimidos los soportales, las alineaciones que propone el arquitecto son realmente comedidas, aún así se suprimen más de treinta ángulos, entrantes o salientes, porque como indica en su informe “la disposición de la calle no permite adoptar en ninguno de sus lados una alineación única”¹⁶. Con este proyecto, que ni que decir tiene que se aprueba, el Concejo está convencido de poder alcanzar los objetivos previstos: favorecer la circulación y proporcionar mayor cantidad de luz y ventilación al vecindario. Se podría haber sido más agresivo y condenar también los soportales de la otra acera, pero esto ni era viable ni justificable. La calle quedaría con una anchura suficiente para garantizarse la salubridad y el tránsito, y al mismo tiempo se preservaba toda una línea asoportada, no sólo por el abrigo y comodidad que proporcionaba en tiempos de lluvia, sino por la inveterada costumbre de servir de paseo en la estación invernal.

Una vez aprobado en junio, se pone en marcha. Sólo se prevé, como ya dije, una expropiación, al final de la calle, para el resto es cuestión de esperar, porque cada nueva reconstrucción se ve obligada a renunciar al espacio porticado. En las últimas décadas los avances fueron considerables, luego, durante el primer tercio del siglo XX el proceso se atenuó hasta que el 23 de octubre de 1937 el Ayuntamiento decide la derogación del acuerdo establecido en 1871, lo que motivó un enfrentamiento entre detractores y partidarios, en el transcurso del cual se solicita la

13. A.H.U.S. A.M. Consistorios. Libro 423 (1866), fols. 18v.-19v.

14. Ídem, fol. 49r.

15. A.H.U.S. A.M. Alineaciones. 2022, Exp. 10, fol. 22r.

16. Ídem, fol. 2v.

opinión de un grupo de arquitectos, que, con matices, se pronunciaron a favor de la preservación del soportal porque encarnaba la esencia misma de la ciudad. “El sistema métrico y la alineación recta, fueron enfermedad de moda del siglo pasado”, nos dirá uno de ellos, pero es una opinión que suscribían todos ellos, admiradores de esos quiebros y rinconadas que generaban tan hermosas perspectivas, y, cómo no, de esos soportales que contribuían de modo decisivo a generar “el ambiente único de Compostela”¹⁷. Fue así como se preservaron algunos eslabones de la acera oriental de la calle más hermosa de la ciudad.

Junto a este proceso de ordenación viaria que acabamos de ver, y que es esencial, el acondicionamiento urbano contempla otros fenómenos que contribuyeron a cambiar positivamente el aspecto de la ciudad. El siglo XIX fue para Santiago un siglo de progreso. Entre otras cosas, fue el siglo del ferrocarril, del alumbrado público y de la higienización, pero también conoció una arquitectura palacial, que se integró abiertamente en el programa decimonónico de monumentalización de la urbe; una arquitectura destinada a la participación social, a la cultura, a la diversión y al descanso, o, lo que es lo mismo, una arquitectura para el ocio, cuya demanda es tan importante que la infraestructura del ocio se convierte en evidencia del progreso social y cultural de una población; y la democratización del estilo y del concepto de lo monumental. En este sentido, Iglesia y palacio, que habían determinado el carácter de la ciudad durante siglos, dejarán de detentar una preponderancia exclusiva. Por supuesto, los grandes iconos urbanos, que se habían generado en gran medida en el período barroco, mantienen su importancia, pero en la ciudad decimonónica la propia idea de monumento va a cambiar y no se ligará sólo a la singularidad edilicia. Ésta, claro está, seguirá existiendo y se incrementará con nuevos casos de ejemplaridad. Ahora bien, Compostela se prepara para establecer un nuevo cuadro de relaciones en el que lo doméstico pasará a convertirse en tema fundamental y determinante, presentándose, de este modo, como uno de los aspectos más decisivos de la renovación y como principal responsable del núcleo histórico actual. Más aún, el proceso de *petrificación* y monumentalización que se había venido desarrollando durante los dos últimos siglos alcanzará ahora su consumación. No sólo porque en este momento se incardine en él un plan de acondicionamiento general –pensemos en las sustanciales mejoras experimentadas en la pavimentación de calles y plazas– que abogará por una idea más globalizadora de la monumentalidad, sino porque se completará el pétreo estuche arquitectónico por medio de unos inmuebles que, aún cuando muchas veces puedan resultar modestos y hagan un uso restringido de la cantería, se sentirán más firmes y dignos. Desde siempre, la construcción residencial se había responsabilizado del grueso de la trama, aunque su significación fuese sobre todo de orden cuantitativo. El siglo XIX vino a alterar este estado de cosas al dispensarle una valoración desconocida hasta el momento. El nuevo tipo de vivienda, con su presencia sistemática y comportamiento metódico, vendrá a anular la casi totalidad de la pobre y anárquica presencia doméstica anterior, de acuerdo con un programa arquitectónico que aboga por la generalización

17. Ídem, fols. 16v.-17v.

de la construcción estable y del “estilo”, dando paso a un criterio urbano en el que buena parte del vecindario puede hallar su lugar dentro de una totalidad más uniforme.

Y en todo este proceso la burguesía ha llevado la voz cantante. La que hasta el siglo XIX fue considerada la primera entre las siete ciudades del Reino había sido un señorío eclesiástico en el que Mitra, cabildo, monasterios y conventos constituían el principal engranaje y disponían anualmente, sólo a título de rentas, de varios millones de reales, que revertían en la población como sueldos para los oficios eclesiásticos y civiles de muchas personas; levantando o reparando edificios y amueblando o alhajando las iglesias en una operación a la que se ligó gran parte del esplendor de Compostela; aliviando las necesidades de hospitales y hospicios, o bajo forma de limosnas. Pero, en muy poco tiempo, la Iglesia, afianzada en su secular tradicionalismo y atrincherada en las filas del antiliberalismo, verá cómo los gobiernos liberales no le darán cuartel. Sus privilegios clericales fueron cercenados y sus derechos señoriales anulados, y con ello su capacidad de maniobra, incluso, asistirá impotente a la supresión de los monasterios y conventos¹⁸. Habrá rebrotes en su intento de restablecer al menos algunos de sus seculares privilegios¹⁹, pero ya nada iba a ser igual, si bien la Iglesia conservará un bagaje difícil de obviar y que le iba a permitir seguir imprimiendo carácter a la población. La crisis afectó también a la aristocracia y a la hidalguía, del mismo modo que a la Universidad, al Hospital Real o al Ayuntamiento, que también al abrigo de la desamortización, en este caso de la desamortización *civil* de Madoz en los cincuenta, se vieron privados de sus rentas. Será la burguesía, orientada al comercio y a la banca, aunque no en solitario, el motor del progreso, la que se encargue de orientar los cambios que experimente la ciudad en el siglo XIX²⁰. Entre ellos el que se refiere a los soportales.

Durante siglos, cualitativa y cuantitativamente, el soportal fue un miembro esencial del entramado urbano. En realidad, todavía hoy constituye una de las notas distintivas y más atractivas de la ciudad histórica, sobre todo por configurar esos hermosos y prolongados recorridos cubiertos de las rúas Nova y do Vilar. Pero la desigualdad que observamos en los actuales eslabones de estas cadenas porticadas era hasta el siglo XIX más llamativa si cabe²¹. El soportal compartía la misma discrepancia que las fachadas montadas sobre ellos, propiciando unos recorridos muy variados y pintorescos, hasta el punto de que se podría decir que no había un soportal igual a otro. Tanto la Edad Media como el Antiguo Régimen los había visto con reticencia y complacencia al mismo tiempo, como un atentado contra el espacio público y como algo necesario. Y si bien es cierto que hasta el siglo XIX se continuó permitiendo su construcción, también lo es que la política municipal se fue haciendo cada vez más restrictiva respecto a ellos. La redacción de las Or-

18. Xosé Ramón BARREIRO FERNÁNDEZ, “De la tutela eclesiástica a los inicios de la andadura burguesa (1808), en E, Portela Silva (coord.), *Historia de la ciudad de Santiago de Compostela*, Santiago, 2003, pp. 435-451; ídem, “A Compostela contemporánea: da tradición á modernidade”, en *Santiago de Compostela*, col. Patrimonio Histórico Galego. Cidades, Bilbao, 1993, pp. 41-43.

19. Xosé Ramón BARREIRO FERNÁNDEZ, “De la tutela ...”, pp. 468-470.

20. Ídem, pp. 454 y 455, y “A Compostela contemporánea...”, pp. 67 y 68.

21. Andrés A. ROSENDE VALDÉS, *Una historia urbana...*, pp. 99-132.

denanzas de 1780 había brindado la oportunidad de desarrollar una normativa clara para regular su presencia, pero no se hizo y, en consecuencia, el Concejo se vio obligado a tener que esperar a que los propietarios se viesen obligados a reedificar sus inmuebles para autorizar o prohibir su reconstrucción. Será, como ya dije, en la segunda mitad del siglo XIX cuando, buscando una mayor operatividad del viario y beneficio doméstico vecinal, la autoridad municipal se decide a declarar las superficies asoportadas como bienes de interés público y a actuar en consecuencia, lo que pasaba por declararles la guerra.

Se abre, así, un proceso que afectará a toda la ciudad y que nadie iba a detener hasta dejarla configurada como hoy la vemos. Fue entonces cuando la rúa do Villar perdió gran número de sus eslabones porticados a fin de mejorar su apariencia, salubridad y circulación, mientras que los restantes prosiguieron, reajustando o manteniendo su fisonomía o erigiéndose de nuevo, en este caso frecuentemente alzándose en beneficio de un entresuelo, que antes no existía y que ahora permite incorporar disimuladamente un piso más al edificio (Fig. 4). Son estos sectores del pasillo cubierto, que se complacen en poner un alza al soportal, los más característicos de la segunda mitad del siglo XIX y principios del XX. Se podría decir entonces que no sólo la forma, sino la altura del corredor urbano declara su época, aunque esto no suponga excluir un capítulo de excepciones.

La rúa do Villar ha perdido un gran número de sus más genuinos representantes, pero todavía los que conserva le permiten establecer una secuencia centenaria que enlaza la Edad Media con el siglo XX, aunque en esta calle no sea fácil medirse con el pasado medieval. Si exceptuamos la idea de una galería cubierta y prescindimos de algún alterado vestigio, nada hay en ella de medieval, ni siquiera en los ritmos del alzado o del plano. El número más abundante de soporales corresponden al siglo XIX y XX, mientras que los ejemplares medievales son en verdad tan escasos que el único existente (casa nº 65) se singulariza como excepción y además se encuentra muy alterado. Los renacentistas son más numerosos y pertenecen tanto a la modalidad doméstica como palacial. Respecto a la primera (casas nos 36, 61 o 63), el soportal se limita a un volado apoyado en dintel sobre poste de piedra. La otra variedad quinientista (casa nº 18) va ligada a soportes columnarios de piedra. Se trata, de una arquitectura noble vinculada a la mansión señorial. También el Barroco ha dejado su impronta en la calle. La vemos en el primer tramo porticado de la calle, perteneciente a la Casa del Cabildo. Se ha conservado en la fachada occidental del *Palacio de Bendaña* (nº 67), que, como la anterior, es obra de Clemente Fernández Sarela. Del mismo autor es el frente del edificio nº 3, en realidad apéndice de la Casa del Deán, en escuadra con su mirador, que prudentemente se ha retirado de la primitiva alineación de la calle para desahogo del frente de su fachada principal y que responde a los postulados del barroco dieciochesco con la ventaja, compartida con los casos anteriores, de mantener no sólo un soportal sino un alzado de época completo. Sin embargo, como ya se ha dicho, el número mayor de superficie asoportada pertenece a los siglos XIX y XX. A la segunda mitad del siglo XIX, habría que asignar, entre otros, los inmuebles nºs 6, 8, 10 y 12 con esbeltos pilares de sección prismática, con o sin placa, y capitel de sección recta con equino esquemáticamente dibujado. Las casas nºs 28, 30 y 32 cronológica-

mente se encuentran a caballo de los dos siglos, mientras que la nº 2, contigua a la del Cabildo, incorpora a comienzos del siglo XX el tipo de pilastras y placas circulares y rectangulares del ejemplar dieciochesco que había reclamado para sí, como vimos, el primer intercolumnio de la calle. También las casas nºs 22 y 24 fueron radicalmente alteradas a comienzos del siglo XX y con posterioridad a 1944 y muchas otras, como las nºs 58-60, fueron producto de las reconstrucciones que se efectuaron hasta mediados del siglo XX.

Los soportales de la rúa do Vilar nos hablan del proceso de sedimentación que ha presidido tanto las plazas como las calles del casco histórico compostelano y de tantos otros. En una horquilla temporal más amplia o más restringida, se ha ido delineando su aspecto, que en el caso do Vilar no se terminará de dibujar hasta bien entrado el siglo XX. Y, si como hemos visto, la secuencia porticada de la calle es multisecular y pluriformal, fueron sus implantes ochocentistas los más decisivos a la hora de determinar su semblante, porque fue entonces cuando se reformó sustancialmente tanto su cuerpo como su vestuario. De esta suerte, gran parte de sus corredores y de sus alzados han visto alterado o reconstruido su aspecto, que es totalmente nuevo allí donde aquéllos han desaparecido. El estudio de una calle pasa no sólo, pero sí de forma importante, por la atención a sus fachadas, que se convierten en una de sus componentes más decisivos, porque nos enfrenta a ella como espacio arquitectónico, o, lo que es lo mismo, nos encara con los edificios que la delimitan y que son su principal agente configurador. Es, además, el principal aspecto que nos obliga a sumergirnos en el tema del estilo, particularmente complejo a partir de la segunda mitad del siglo XIX, pues si hasta el momento tenemos uno académico predominante, si no único, a continuación se impone una postura deshilachada, de convivencia o sucesión apretada de opciones. Desde luego, siempre hubo convivencias y solapamientos, pero prevalecía la idea de unidad, ahora, en cambio, es la pluralidad y/o celeridad del cambio lo que se erige como pauta de comportamiento. La búsqueda de un estilo era algo que se palpaba en el ambiente, pero el ciclo del estilo único se cierra con el Neoclasicismo. El inmueble doméstico, que es del que se habla aquí, había sido siempre la moneda de cambio en el proceso transformador de la ciudad debido a sus peculiaridades de edificación y a su aparente desconexión de la arquitectura “cult”. Ahora las cosas cambian, verá incrementado su valor como objeto diferenciado hasta aproximarse e incluso igualarse al resto de las expresiones arquitectónicas tradicionalmente reconocidas. Y si a esto se une, como en Santiago, un proceso generalizado de reemplazo y posterior mantenimiento, la significación que alcanza es de primer orden. Al *edificio-vivienda* se le otorgan unos valores de representatividad y dignificación hasta la fecha desconocidos, permitiendo que la arquitectura privada, al margen de su mayor o menor significación, haga siempre hincapié en una dignidad que es nueva.

Así las cosas, en la rúa do Vilar conviven inmuebles de múltiples épocas y estilos. El más antiguo es la casa nº 65. Su ascendencia medieval se denuncia en el soportal, pero su alzado ha sido notablemente modificado. Se mantienen los viejos arcos apuntados en el exterior y en el interior de la superficie porticada, pero la primitiva construcción montada sobre ella, que probablemente era también de cantería y fácilmente podría responder a una fábrica de ámbito singular, respon-

dería a unos planteamientos muy distintos a los actuales. Los hay de barrotillo, de uno o dos altos, más o menos estrechos y con soportal adintelado. En realidad, nos proporcionan las líneas generales en las que se había expresado tradicionalmente la arquitectura doméstica de la ciudad, que sabemos era débil, hacía uso y abuso de la madera y se había comportado totalmente libre en la distribución de los huecos, la altura y la ocupación del plano. Los ejemplares actuales nos remiten a la edificación doméstica del siglo XVI, a la que pertenece también aquella otra arquitectura más firme y mejor construida, de piedra, frentes más amplios, con soportales arqueados con roscas molduradas y capiteles cuidados, presencia de impostas, remate en cornisa, cuidada distribución de luces, que son rectas, y condecoraciones nobiliarias que refuerzan el valor expresivo de estas fábricas de ámbito palacial, frente al funcional de las anteriores. Y, como no podía ser de otra forma, el momento barroco está también representado, y por ejemplares de la talla del palacio de Bendaña, con su volumen de dimensiones extraordinarias que hacia el Vilar organiza su granítica fachada en tres calles y dos pisos sobre arcos, pero que también enlaza y delimita recorridos, centra una plaza y alardea de la magnificencia de su fábrica, o de las casas de Deán y del Cabildo²². La primera, entendida como un ejercicio en torno a la idea de portada y a la presencia del balcón en una fachada. Porque Fernández Sarela, al igual que su maestro Simón Rodríguez, concentró la atención en el eje medio, que hace coincidir con la puerta, en torno a la cual el granito se enrosca y estira para enlazar una guarnición que tira del ojo hacia el balcón, que, no casualmente, se adelanta en este punto. Aquél y la puerta son los referentes de la fachada, que nos recuerda que si el balcón no se inventó en el período barroco, éste le supo sacar su mayor partido, convirtiéndolo en instrumento de la realidad coextensa del espacio, en eficaz herramienta de comunicación entre la esfera privada de la casa y la pública de la calle, entre interior y exterior. En la Casa del Cabildo, su autor, en esencia, se limitó a levantar un gran telón con el que se quiso dignificar un espacio tan relevante como Praterías, aunque con implicaciones en el Vilar, un edificio-biombó que orienta sus alas hacia atrás para abrazar la manzana a la que sirve de cierre, un verdadero practicable en el sentido teatral del término. Fernández Sarela nos ha dejado así una de esas espléndidas máscaras con las que la arquitectura de la época nos halaga y seduce al decantarse por el artificio urbano y la oscilación entre la decoración de la estructura y la estructura como decoración²³.

Corresponde, sin embargo, al siglo XIX la responsabilidad de arreglar los alzados, o parte de ellos, y sobre todo el reemplazo masivo y sistemático de las fachadas. Manuel Caeiro, en 1801, propuso como reforma de uno de los inmuebles tradicionales de la calle reajustar tanto el tamaño de los huecos como su distribución²⁴ (Fig.5). Es lo que hará, setenta años más tarde, Antonio Bermejo y Arteaga en su proyecto de cambio para la casa nº 22, donde se quiere llevar las ventanas del primer piso hasta el suelo, protegerlas con antepechos metálicos y situar la carpintería en el

22. Para estas obras de Clemente Fernández Sarela véase María del Carmen Folgar de la Calle, *Arquitectura Gallega del siglo XVIII. Los Sarela*, Santiago de Compostela, 1985, pp. 65-76, 86-100 y 102-115.

23. Andrés A. Rosende Valdés, *Una historia urbana...*, pp. 247-253.

24. A.H.U.S. A.M. Consistorios. Libro 290 (1801), fol. 9.

interior del muro, siguiendo el ejemplo de la segunda planta²⁵; o lo que propone Manuel Pereiro, a finales de los 80, para la nº 25, sustituyendo la puerta y ventana del soportal por tres completas y simétricas luces y transformando las ventanas del segundo alto en balcones con baranda interna²⁶. Otras veces, la reforma afectó sólo a la fachada interior del pórtico. Dos ejemplos serán suficientes para ilustrarlo. Uno es de 1878 y corresponde a la casa nº 56. En él Manuel Otero López plantea sustituir el acceso con *hombreras* y el hueco rectangular llevado al otro extremo por tres vanos completos con segmento circular encima²⁷. El otro, de unos años antes, es el de la casa nº 65, que presentaba, debajo, ventana y dos puertas de igual altura pero distinta holgura, y arriba, una luz central recta y dos laterales conopiales y con distribución asimétrica (Fig. 6). Manuel de Prado y Vallo se propuso, entonces, ordenar este frente por medio de dos puertas flanqueando un tablero recto y tres luces, de igual formato, encima y en eje con las anteriores²⁸. No obstante, será el reemplazo sistemático de la totalidad del alzado el tipo de intervención más sobresaliente y habitual. A él me voy a referir a continuación, instrumentalizándolo también para ir desgranando los lenguajes que se dieron cita en el proceso de revestimiento de esta calle, que renunciará a ciertas declinaciones presentes en otras.

Y el primero fue el clásico, que disfrutará en la ciudad como estilo indiscutible de la franja cronológica más amplia, tanto en la arquitectura nobiliaria como en la que nos ocupa. El control de la Academia tuvo mucho que ver en esto²⁹, aunque también la aristocracia, que lo veía como estilo propio, y la burguesía, grupo social con importante poder de decisión en arquitectura que vio en él el camino para jugar la baza del ennoblecimiento³⁰. Y cuando las formas clásicas estén debilitadas, se integrarán en el ideario ecléctico, aunque aquí se desenvuelvan en otro modo de hacer, lo que no impide presentar al clasicismo como seña de identidad urbana de primer orden durante todo el siglo XIX³¹. No importa que se trate de la reconstrucción general de una vivienda, de levantar una fachada o de mejorar una parte, la funcionalidad se traduce en armonía. En general, el inmueble responde a una estructura sencilla que se complace en la disposición ortogonal de los elementos. En muchas ocasiones incorpora bandas verticales en los extremos como cierre de la composición, mientras que una sencilla franja recorre las líneas de imposta. Los huecos son rectos y cuando son completos -excepto claro está en la puerta- incorporan antepechos metálicos o bien se abren a balcones volados. Es un modelo simple y reactivo a la decoración, que se aplica a construcciones altas y bajas, anchas y estrechas, montadas sobre soportal o recludéndose en un

25. Ídem. Licencias para obras. Libro 559 (1876-1877), fol. 204.

26. Ídem. Licencias para obras. Libro 570 (1888-1889), fol. 245.

27. Ídem. Licencias para obras. Libro 560 (1878), fol. 5.

28. Ídem. Licencias para obras. Libro 556 (1868-1871), fol. 265.

29. Pedro NAVASCUÉS PALACIO, "La arquitectura", El siglo XIX. Bajo el signo del Romanticismo, en *Manual del Arte Español*, Madrid, 2003, 741.

30. Javier HERNANDO, *Arquitectura en España (1770-1900)*, Madrid, 1989, pp. 128-129.

31. Ídem, p. 156.

plano recto desde la base. Todo esto se puede ilustrar con un gran número de ejemplos diseminados por toda la ciudad, incluida la rúa do Vilar, y vinculados tanto a los maestros de obras como a los arquitectos que ejercieron su oficio en ese momento, como en el caso de Manuel de Prado y Vallo, el arquitecto más sobresaliente a mediados del siglo XIX en Santiago, responsable de una parte importante de su actual fisonomía urbana, que ha trabajado con todo tipo de formato y cuya impronta se percibe también en nuestra calle.

El abogado Pedro Rey Villardefrancos, que se encuentra reedificando la casa nº 50, en noviembre de 1845, pide la correspondiente autorización para levantar la fachada de acuerdo con la traza que para ello ha formado el arquitecto de la ciudad, que lo era Prado y Vallo, y que se hace cargo de un frente de tres pisos y dos ejes apeados sobre dos arcos (Fig. 7), que no son de medio punto³², como será habitual cuando se trabaje con solares tan estrechos, pero que aun así resultaría en este caso demasiado ancho para cubrir con una sóla rosca, no por problemas técnicos sino funcionales, ya que su luz le obligaría a sobresalir demasiado en altura, sobrepasando la planta baja. Por otra parte, no se puede olvidar que existe una conciencia cada vez más desarrollada respecto a la altura que deben presidir los soportales, lo que agudiza el problema. De ahí que, desechada la viabilidad de trabajar con un arco semicircular, sólo había la posibilidad de hacerlo con un escarzano, pero Prado y Vallo no lo consideró rentable estéticamente porque obligaba a bajar demasiado la altura del pórtico. Entonces, teniendo en cuenta la elevación que debería darse a estas galerías cubiertas, tratando de evitar injerencias con el primer piso y buscando una solución armónica, se decidió por la presencia no de uno, sino de dos escarzanos. Se podría haber optado por la solución adintelada, pero era un expediente que no se practicaba desde hacía tiempo y, además, no agradaba a la corporación municipal. Sobre el soportal, las luces, completas, se hacen cargo de tres de las cuatro posibilidades de comportarse en las partes altas ya que acogen barandilla interior y se abren a balcones individuales y a uno corrido. De tener galería el inmueble, el elenco estaría completo. Solución similar, aunque sólo con dos altos, es la que se observa en el dibujo de Prado, de 1863, para la reedificación de la fachada de la casa nº 31, que la Comisión de Obras Públicas aprueba sin el menor problema, aunque sometiendo el consentimiento al “supuesto de que este permitido, para las casas de la fila en que se halle situada aquella, vengan soportales”³³. Conocemos otros proyectos del arquitecto para esta calle y siguen entroncando con el tipo de vivienda que se viene desarrollando desde finales del siglo XVIII y que se incluye dentro de esa secuencia de trayectoria lineal y consecutiva que respondía a la idea de estilo único que ahora se liquida para dar paso a su relevo, el Eclecticismo, para algunos el que podría ser presentado como el verdadero estilo arquitectónico del siglo XIX³⁴.

32. A.H.U.S. A.M. Licencias de Obras. Libro 552, fols. 88r. y 89r.

33. A.H.U.S. A.M. Licencias de Obras. Libro 554, fols. 281r. y 283r.

34. Navascués, el especialista español al que más parece haber interesado este problema y al que se deben probablemente las más lúcidas observaciones sobre el mismo, vio en el Eclecticismo la actitud más personal del siglo y lo que, de alguna forma, podría ser “el estilo de la arquitectura ochocentista y desde luego la que alcanzó un sesgo más personal” (Pedro NAVASCUÉS PALACIO, *Arquitectura española (1804-1814)*, vol. XXV de Summa Artis, Madrid, 1993, 41)

El arquitecto ahora se sentirá impulsado a trabajar “con una mezcla selectiva de formas características de diferentes estilos históricos”³⁵ que orquesta de un modo desenvuelto y libre. Le veremos evocar éste o aquel estilo, pero los resultados no pertenecen a ninguno de ellos porque se mueven al margen de la aplicación ortodoxa de un lenguaje. El Eclecticismo compostelano decimonónico echó mano de un aparato decorativo rico, elegante y, en general, discreto, frente al del siglo XX que en su epigonismo se sirvió de un lenguaje más enfático. Supuso una bocanada de aire fresco, aunque en ella estuviese presente lo clásico, y de manera recurrente. También entró a formar parte de él la galería³⁶, que había hecho acto de presencia en edificios clasicistas, aunque tímidamente. Su popularidad permitirá, sin embargo, que se vaya apoderando de gran parte del alzado, siendo obligado prohibir su incorporación al primer piso. Y con la galería vino el mirador o balcón-galería, ahora de moda. Faustino Domínguez Coumes-Gay, Gabriel Vitini Alonso, pero sobre todo Manuel Otero y Manuel Pereiro salpicaron la ciudad con sus arquitecturas, aunque en el cambio de siglo no nos podamos olvidar de Manuel Felipe Quintana, responsable de la obra de mayor envergadura llevada a cabo en la rúa do Vilar, que ha reunido algunos ejemplares realmente destacados.

En abril de 1887 se adjunta un dibujo del arquitecto Faustino Domínguez Coumes-Gay correspondiente a las fachadas n^{os} 8 y 10 de la rúa do Vilar que se quieren reedificar de forma conjunta, aunque se iba a alterar en dos ocasiones y no sería concluido por él³⁷. El diseño de Domínguez Coumes-Gay comprendía un edificio de tres plantas (Fig. 8). La primera, asoportada, con arcos de medio punto sobre pilares cajeados, con capiteles decorados, y claves destacadas. En el cuerpo interior, en relación con los intercolumnios, dispuso cuatro vanos rectos y encima un entresuelo con huecos con antepecho metálico. El piso noble se animaba con balcones individuales y la última planta se resolvía con una galería de sencillos bastidores. En las reinterpretaciones posteriores llevadas a cabo por el maestro de obras Manuel Otero López no se cuestiona el cuerpo con galería y en el piso principal los cambios afectan sólo a las repisas de los balcones. Las novedades se concentran en la planta baja (Fig. 9). Los soportes se han adelgazado y se han estirado, se ha omitido la decoración en los capiteles, en el cajeadado se ha redondeado la arista superior, las claves-ménsulas se han hecho más sencillas, se arquean las ventanas del entresuelo, cuyo remate no figura en el dibujo de Domínguez, y la separación que media entre puertas y ventanas y entresuelo se proyecta de madera³⁸.

Manuel Pereiro Caeiro, uno de los más destacados representantes de la arquitectura compostelana de finales del siglo XIX³⁹, vincula su nombre a varios edificios de la calle, entre ellos el

35. Luis SAZATORNIL RUÍZ, *Arquitectura y desarrollo urbano en Cantabria en el siglo XIX*, Santander, 1996, p. 32.

36. Xesús CASTRO ARINES, *O libro das galerías galegas*, La Coruña, 1975.

37. A.H.U.S. A.M. Licencias de Obras. Libro 569, fol. 64r.

38. Ídem, fols. 64r., 67r. y 69r.

39. José Luis PEREIRO ALONSO, *Rincones de Compostela. La obra de Manuel Pereiro Caeiro*, Santiago de Compostela, 1996, p. 78. Es el estudio más completo sobre este maestro de obras.

destinado a Casino, sociedad recreativa cuya presencia se hará imprescindible en un siglo en el que los espacios sociales y el simbolismo lúdico cobrarán cada vez mayor importancia. El primer dato que conozco y que nos habla de la creación de un casino se remonta al 31 de enero de 1806⁴⁰, pero habrá que esperar varias décadas para que la ciudad acoja su primer establecimiento, lo que ocurrió en 1843, por entonces con el nombre de *Recreo de Santiago* y más tarde con el de *Casino de Caballeros de Santiago*. Su residencia inicial fue el palacio de Bendaña, en la Praza do Toural, donde permaneció hasta que se inauguró su domicilio social en la rúa do Vilar nº 35⁴¹. De esta nueva sede se ocupa Manuel Pereiro al año siguiente de haberse establecido en Santiago. El edificio es de dos plantas y tres ejes (Fig. 10). Debajo, huecos de cuerpo entero perforan la fachada, mientras que arriba, con el vano central duplicado, se abren a tres balcones volados, el central más amplio. La cantería biselada y las molduras de las puertas son los únicos aspectos sobresalientes del primer cuerpo. En el segundo, en cambio, las cosas son distintas. Por una parte, están los balcones, y por otra las luces, rectas y con guardapolvo en los extremos, arqueadas en el centro. Las bocinas de los arcos, los capiteles corintios de las columnas adosadas que simulan sostenerlos, el medallón de las enjutas y las palmetas de los guardapolvos, ponen una nota distintiva a la fábrica, cuyo cierre corre a cargo de un entablamento con un fajado arquitrabe y una pronunciada cornisa. El casino obedece a un diseño sencillo cuyo lenguaje conjuga un eclecticismo que nos vuelve a salir al paso en el gran salón de la planta baja, que se hace cargo de una decoración *plateresca* a base de grutescos. Manuel Pereiro no se compromete con un ejercicio arquitectónico depurado, lejos de eso, dista de haber acertado en la solución del frente, se enreda en las proporciones –fijémonos en el entablamento del remate- y no acierta en la planta alta ni con el todo ni con las partes, como es el caso de la solución central⁴². Estamos todavía muy lejos del inmueble nº 7 y 9 de esta misma calle y acera, tan bien sazonado que adquiere sello de distinción.

El 28 de junio de 1890 se había presentado un plano común para las dos casas firmado por Daniel García Vaamonde, pero a partir de febrero de 1891 hubo cambio de planos y también de director de obras, responsabilidades que recayeron en Manuel Pereiro⁴³. El primero (Fig. 11) había dibujado una planta baja con tres huecos completos y remate curvo reforzado por una sucesión de arcuaciones sobre repisas y con claves destacadas que producían un efecto de abocinamiento. Una línea de imposta delimitaba los dos cuerpos y encima los tres huecos, también largos, se abrían a balcones individuales protegidos por una barandilla metálica delimitada por ornamentales pilares que se corresponden bajo la imposta con ménsulas-triglifos. Frontones con palmetas delimitan el campo de un tímpano ocupado por decoración “plateresca” y cerrado con el apoyo de unas repisas que simulan ser el capitel de unas hipotéticas pilastras, aunque sólo

40. A.H.U.S. A.M. Consistorios. Libro 302 (1er semestre 1806), fol.107v.

41. Voz “Casino de Santiago”, en *Gran Enciclopedia Gallega*, Vitoria, 1976, vol 5, p. 189

42. José Luis PEREIRO ALONSO (op cit, p. 78) vio en esta obra de su bisabuelo un edificio poco afortunado, aunque no entra a analizar el porqué.

43. A.H.U.S. A.M. Licencias de Obras. Libro 571, fols. 361r. y v., y 362v.

sean las simples bandas del recercado. Asistimos a una clara violación de la independencia de las partes que el ambiente del momento permite, otorgando una dimensión tan libre y lúdica a las formas que autoriza varias lecturas, posibilitando en nuestro caso que podamos hablar de simples luces enmarcadas en piñón. Una línea de canecillos sostiene la cornisa mientras que una superposición de pilastras de superficie rehundida y decoración circular delimitan la composición del inmueble⁴⁴.

El proyecto de Pereiro, que fue el que se ejecutó, opta por los vanos rectos, aunque también rasgados y manteniendo la continuidad de los marcos que delimitan el rodapié en la planta baja (Figs. 12 y 13). Aquí las bocinas circulares fueron reemplazadas por afligranados frontones cuyas vertientes se curvan dibujando elegantes eses acostadas a ambos lados del motivo circular central. En la segunda planta, se repiten los frontones, pero esta vez son curvos. Bajo la cornisa, animada por lo que recuerda las antefijas de una arquitectura clásica, corre un friso con decoración circular similar a la que se observa en la base de los frontones. Tanto García Vaamonde como Pereiro Caeiro se han propuesto diseñar un hermoso paño de fachada en el que sobresale el esmerado trabajo en la organización de sus componentes y la delicadeza y acierto de la traza. En ambos casos, nos encontramos ante unos diseños de ascendencia clasicista en los que sus autores han sido capaces de destilar lo mejor de su creatividad, proponiendo unas soluciones proporcionalmente equilibradas y visualmente muy agradables, consiguiendo que sus propuestas figuren entre lo más granado de su producción.

Una de las operaciones urbanístico-arquitectónicas más ambiciosas llevadas a cabo en la rúa do Vilar consistió en la demolición y posterior reconstrucción de las casas n^{os} 28, 30 y 32. Los planos presentados en setiembre de 1897, firmados por el arquitecto Manuel Felipe Quintana, sólo comprendían las dos últimas y fueron estudiados, como es habitual, por el arquitecto municipal, García Vaamonde, cuyas observaciones obligarían a dibujarlos varias veces⁴⁵. Después de varios meses, se conseguía materializar un proyecto (Figs. 14 y 15) cuyo frente principal ofrecía desde el primer momento el aspecto de un edificio de aire palacial, cerrado por su potente cornisa y dominado por la regularidad de los vanos, la unidad de la composición y el equilibrio entre verticales y horizontales. Se trataba de un volumen que proponía una ruptura en escala y lenguaje con los edificios colindantes y cuyo soportal nos evoca la vieja alianza romana del arco y del dintel, esto es, de arcos apoyados en pilares y órdenes sosteniendo entablamentos. Pero mientras que esto ocurre abajo, encima, los huecos de ambos pisos de cierre circular –que Lemaury había introducido en la ciudad en la segunda mitad del siglo XVIII, si bien con otro diseño– nos hablan de una solución de la que se hizo portavoz la segunda mitad del siglo XIX. Claro que en esta ocasión, como en otras, el vano no se limita a presentar un lado curvado sino que se refuerza con una guarnición de lejanos ecos barrocos que incorpora plásticas claves compuestas de dos cuerpos animados respectivamente con roscas y diamantes en torno a una esfera.

44. Ídem, fol. 360r.

45. Ídem. Licencias de Obras. Libro 577, fols. 183r.204r.

En el transcurso de la larga gestión con el Ayuntamiento, Antonio Insua, el propietario, se ha hecho con la casa nº 28. Se encontraba en estado ruinoso, y por eso ha resuelto levantarla de nueva planta solicitando en mayo de 1899 la oportuna licencia que acompañó de los tres dibujos pertinentes relativos a la fachada principal exterior, a la interna del soportal y a la posterior⁴⁶. En la fachada interior se juega con una composición similar a la de los inmuebles contiguos, si bien en esta ocasión los huecos se encuentran más comprimidos. De la misma manera, en el exterior, Álvarez Rejero, autor de los planos, buscó la uniformidad, a nivel general y de detalle, con la única novedad de la clave del segundo cuerpo, ausente en los últimos dibujos de Quintana pero que luego se generalizó bajo otro formato. La fachada principal del inmueble nº 28 se unió sin la menor reserva a las anteriores conformando un frente común y unitario que salva cualquier tipo de diferencia. Éstas se encuentran en el interior del soportal, porque la superficie de que se dispone obliga a una disposición de los huecos más concentrada, y hacia la Raíña, porque se ha buscado la disgregación, ya por medio de la delimitación del hastial, ya a través del tratamiento diferenciador de las galerías.

Dentro de la secuencia histórica de los estilos, Santiago echará también mano del Modernismo, si bien a comienzos del siglo XX y no en esta calle, lo que no quiere decir que el capítulo del Eclecticismo se haya cerrado. Proseguirá e, incluso, rebrotará, y esto también en la rúa do Vilar. La casa nº 2 ajustará su decoración a la contigua del Cabildo, aunque tanto la elevación del soportal como la galería caminan por otros derroteros; y lo mismo se podría decir de la nº 11, que en 1933 le sigue sacando partido a los estilemas del prestigioso barroco compostelano; o de la nº 21, que a partir de las reformas de 1929 incorporará un nuevo piso y transformará la primera planta, incorporando elementos de ascendencia medieval, barroca y otros que el siglo XIX había ya experimentado, en un alarde de flexibilidad por ampliar el guiño historicista⁴⁷.

A raíz de que se presentaran, en marzo de 1856, los planos para poder construir sobre los solares de los inmuebles ruinosos nºs 14 y 15 de la Praza do Toural⁴⁸ y una vez que se ha procedido a su demolición, el Ayuntamiento estudia la posibilidad de adquirir los solares y dar así el primer paso hacia la consecución del resto de esa manzana, delimitada por la Praza do Toural y las calles de Bautizados y do Vilar, para poder, en su momento, “franquear una de las principales entradas de esta Ciudad”, operación que prácticamente se vería abortada de procederse a la construcción solicitada. El problema que se le planteaba al municipio era hacer frente al desembolso de un dinero que no tenía, a no ser que echase mano de los 13.000 reales que se le habían otorgado ese año “para la reparación del trozo de carretera comprendida desde la esquina de la casa que ocupan las oficinas de Rentas de esta Ciudad hasta la calle de la puerta del camino” y que para este concepto resultarían insuficientes⁴⁹. Se requiere la autorización de la Diputación Provincial y ésta es

46. Ídem, fols. 206r.-208r.

47. Julián MORENAS AYDILLO, “Outra arquitectura”, en Pablo COSTA BUJÁN y Julián MORENAS AYDILLO, *Santiago de Compostela, 1850-1950*, A Coruña, 1989, pp. 294-295, y 300-301.

48. A.H.U.S. A.M. Licencias de Obras. Libro 553, fols. 265r.-267r.

49. Ídem, fols. 268r.-269r.

afirmativa⁵⁰. Manuel Núñez, el propietario, protesta la decisión municipal y la Comisión de Obras Públicas viene en su ayuda opinando que la desaparición de la manzana no está justificada, máxime cuando las calles de Bautizados y do Vilar pueden ampliar su anchura, sin que la ciudad tenga que hacer ningún desembolso, a medida que se vayan reedificando y una vez que desaparezcan los soportales de las inmediaciones de la rúa do Franco. Además, recuerda lo perjudicial que sería una inversión de esta envergadura en algo innecesario cuando existen calles “de las más céntricas y de tanto ó mas concurso... que demandan con preferencia su ensanche”, a la cabeza de las cuales estaría la del *Oscuriño*⁵¹. En agosto se aprueba el dictámen de la Comisión no sólo por las razones aducidas, que también, sino además por la gran demora que conllevaría el proceso y “lo que por esta causa padecería el ornato público con el feo aspecto que presentarían (los mencionados solares)”, así como por la necesidad de arreglo que tenía el “trozo de carretera” que alcanzaba la Puerta del Camino⁵². Aún así, el dato es interesante porque demuestra la preocupación de la Ciudad por el aseo, ornato y utilidad del espacio público, que en esta ocasión contribuiría a ampliar una plaza y a descongestionar el acceso a las rúas do Franco y do Vilar, sobre todo a esta última.

He tratado de acercarme a la ciudad decimonónica a través de una de sus calles, eso sí, de una de las que mejor antologizan el comportamiento de la población durante este siglo, a pesar de que no se haya dado cita en ella la totalidad de las novedades que se experimentaron por entonces, de que me haya visto obligado a prescindir de aspectos tan relevantes como los de la iluminación, pavimentación, salubridad e higiene, o de que me haya limitado a recordar unos pocos ejemplos del fachadismo de época. Para terminar, me ha parecido, sin embargo, conveniente recordar los usos de esta calle, siquiera de forma muy esquemática, ya que al fin y al cabo ellos fueron los responsables de al menos una gran parte de los cambios operados en ella.

Cada una de las expresiones urbanas que hemos visto demuestra que hemos estado hablando de un organismo vivo, cuya aproximación quedaría muy incompleta si al tomarle el pulso no registrásemos los latidos de la aglomeración humana que le da su razón de ser. Y el primero de esos latidos que estamos obligados a pulsar en la rúa do Vilar es el de su recorrido secularmente estrecho, sucio y mal empedrado que ahora verá mejorada sustancialmente la situación para beneficio de residentes, viandantes, porteadores, bestias y carros; el de espacio compartido, animado por el chirrido de los ejes mal engrasados de los carros o el más sordo de las ruedas *ferradas* –prohibidas desde hacía siglos– golpeando el pavimento con el consabido deterioro para él; el de escenario de la vida cotidiana animado por el bullicio provocado por el tránsito del gentío, por las discusiones entre los carreteros por la prioridad del paso en tal o cual punto, por las vendedoras que publicitaban sus mercancías a viva voz y deambulaban cargando con ellas al margen de que existieran puntos de venta asignados, etc.

50. Ídem, fols. 270r. y v.

51. Ídem, fols. 271r.-272r.

52. Ídem, fols. 272r. y v.

Por otra parte, la sociedad compostelana desarrolló en el marco cronológico que estudiamos distintas fórmulas de sociabilidad, como las del paseo o el concierto dominical ofrecido por la banda municipal. Ambas costumbres tuvieron como escenario privilegiado la Alameda, un parque público de extensión nada desdeñable que se urbanizará y amueblará durante el siglo XIX y con el que durante siglos la ciudad había dialogado civilizadamente⁵³. Ahora bien, el paseo era bicéntrico, porque contaba con dos espacios para su desarrollo, uno dentro de la cerca, el otro fuera, una tenía como marco la rúa do Vilar, el otro la Alameda⁵⁴. Desde antiguo las zonas residenciales preferidas por las clases acomodadas eran las rúas Nova y do Vilar, pero, además, la segunda era el foco neurálgico de la población, “una de las (calles) más céntricas y de más bullicio, animación y movimiento”, donde “las librerías, relojerías, platerías, el casino, el café, las confiterías, tiendas y comercios, abundantemente surtidos con toda clase de objetos de lujo o de necesidad, atraen allí diariamente el principal y más numeroso contingente de la población”⁵⁵. La calle reunía las condiciones apropiadas para convertirse en espacio atractivo para el ejercicio de la sociabilidad, llevando a cabo en ella durante el invierno los paseos la sociedad compostelana, de manera que “a la caída de la tarde, y a todas horas en las largas temporadas de lluvia, apenas puede adelantarse un paso por aquellos estrechos túneles, cuya atmósfera asfixia”⁵⁶. Un paseo al que, en las últimas décadas del siglo XIX, la ciudad monumental le siguió proporcionando la más hermosa secuencia asoportalada que conservaba, permitiendo que los vecinos pudiesen moverse al abrigo de las inclemencias del tiempo bajo el gran paraguas arquitectónico que ocupaba la acera oeste y que aglutinaría a partir de entonces el tráfico humano de la calle.

Pero por mucho que la calle fuese un lugar para el lucimiento, la distracción o el coqueteo, había sido y lo seguía siendo un lugar para la fiesta. La visita de un rey o de un príncipe, la toma de posesión de un arzobispo como señor de la ciudad, un natalicio real, una victoria militar, determinadas celebraciones religiosas y otros hechos relevantes, habían estado unidos tradicionalmente durante el Antiguo Régimen a repiques de campanas, iluminación de edificios singulares, cabalgatas nocturnas, juegos de cañas y sortijas, corridas de toros, despliegue de tablados, adornos y doseles, exhibición de tapices y reposteros. Todo esto eran prácticas seculares que prosiguieron durante el XIX, incorporando nuevas motivaciones como pueden ser las onomás-

53. Recordemos sino la política municipal puesta en práctica ya en el siglo XVI y que preveía que los vecinos de localidades próximas se encargasen de repoblar este espacio con distintas especies cuando se hubiese autorizado la tala de algún ejemplar, que se preocupaba del momento más adecuado para la implantación y del modo de hacerlo, y que llegó a nombrar a un oficial que se encargase de la atención y vigilancia del recinto arbolado (Andrés A. ROSENDE VALDÉS, “La imagen urbanística de Compostela en tiempos de Carlos V”, en Antonio Eiras Roel (coord.), *El Reino de Galicia en la época del Emperador Carlos V*, Santiago de Compostela 2000, p. 652).

54. José Antonio TOJO RAMALLO, *Fiestas del Apóstol 1800-1985. Una aproximación a la historia del ocio y el tiempo libre en la Ciudad de Santiago a través de sus fiestas patronales*, Santiago de Compostela, 1996, pp. 29 y 30.

55. José María FERNÁNDEZ SÁNCHEZ y Francisco FREIRE BARREIRO, *Guía...*, pp. 221-222.

56. Ídem, p. 221.

ticas reales⁵⁷, la jura de la Constitución⁵⁸ o su abolición⁵⁹, el feliz regreso del Monarca a su país⁶⁰, la reimplantación del tribunal de la Inquisición⁶¹, etc. El aparato festivo en su dimensión externa buscará, lógicamente, la plaza, pero se localiza asimismo en la calle, que se transforma momentáneamente de día y de noche, hallando en el Vilar uno de sus más incondicionales escenarios.

En algunos casos, hubo necesariamente cambios, como por ejemplo, cuando la ciudad, castigada por su conservadurismo, pierda su condición de señorío eclesiástico, porque desde entonces la ceremonia de entrada de un arzobispo proseguirá en su exclusiva dimensión religiosa. Otras veces se mantienen en su integridad centenaria, como en el Corpus o las fiestas patronales. La primera era una de las festividades particularmente aptas para el regocijo. Consistía en una solemne ceremonia que sobrepasaba los límites de la basílica apostólica con el sacramento en el interior de una hermosa custodia pensada para ser conducida a hombros de porteadores. En medio de un gran cortejo, la procesión salía de la catedral por la puerta meridional y descendía por la escalinata de Praterías, deteniéndose en la cruz do Vilar para efectuar la primera estación. Atravesaba la calle, desembocando en el Toural, y proseguía por la rúa Nova desde donde se dirigía a la plazoleta de Feijoo para pasar luego a la Quintana y reintegrarse al templo⁶². A tal efecto, a lo largo del recorrido, las fachadas se animaban con el colorido de todo tipo de ricas colgadas y el pavimento se cubría con alfombras de ramas y flores que servían más para ocultar su endémica suciedad que para embellecer el itinerario de la comitiva. Respecto a las celebraciones patronales, éstas tenían una buena aliada en la noche de los fuegos, punto álgido de la fiesta. No obstante, éste era sólo uno de los aspectos de una fiesta en la que los *gigantones* ponían la nota quizá más lúdica, efectuando sus danzas en el interior de la catedral, en la Quintana, ante las casas de algunas autoridades y la sede de algunas sociedades, continuando su recorrido por las calles de la ciudad con la rúa do Vilar al frente⁶³.

Buena ocasión, quizá la mejor, para el disfrute, al menos popular, era el Carnaval, disfrutado por las clases más privilegiadas en casinos y sociedades privadas, y por el pueblo en la calle –que en el caso de las rúas Nova y do Vilar se incrementaba por la presencia de las sociedades recreativas que en ellas se acogían– a la que dotaba de vida y alboroto con unas comparsas que habitualmente propiciaban un espectáculo calificado de grotesco e inmoral, hasta el punto de que en 1909 el Ayuntamiento se vio en la necesidad de publicar un *Bando* en el que se recogieron ciertas normas de obligado cumplimiento, prohibiendo “que las máscaras circulen por las calles con dis-

57. A.H.U.S. A.M. Consistorios. Libro 321 (mayo-julio 1813), fols. 133r. y v., y Libro 345 (1820), fols. 110v.-111r.

58. Ídem, Libro 318 (enero-julio 1812), fols. 360r. y v.

59. Ídem, Libro 360 (abril-julio 1824), fol. 195v.

60. Ídem, Libro 324 (enero-abril 1814), fols. 331r.-332r.

61. Ídem, Libro 325 (mayo-octubre 1814), fols. 602r. y v.

62. Archivo de la Catedral de Santiago. “Del señor Arzobispo, y ceremonias que debe ejecutar en las funciones que se dirán abajo”. Legajo 357. Cuadernillo de 70 folios, fols. 60r.-61v.

63. José Antonio TOJO RAMALLO, op. cit., pp. 29 y 49-55.

frases que ofendan a la moral y el buen gusto”, que se ridiculice a determinadas personalidades, que se haga uso de “vestiduras que simbolicen instituciones respetables”, que se porten armas “de cualquier clase que sean”, que se utilice el disfraz “después del anochecer” o que se entre con ellos en los establecimientos públicos, que con “acciones o palabras se ofenda la religión, la moral o las buenas costumbres” y que se inoportune con cosas que causen malestar.⁶⁴ Se podían evocar otros momentos, pero no es necesario para demostrar que el espacio callejero continuó siendo un importante punto de encuentro para los amantes de la diversión y un importante marco para los acontecimientos religiosos y políticos que, valiéndose del halago o la intimidación real o psicológica y siempre del disfraz, buscaban cualquier excusa para la distracción, tratando de enmascarar así la penosa situación de las clases más desfavorecidas.⁶⁵

64. Ídem, p. 76

65. Andrés A. ROSENDE VALDÉS, “Fragmentos urbanos de la Compostela ochocentista: I primi lumi”, en *Memoria Artis. Studia in memoriam M^a Dolores Vila Jato*, Santiago de Compostela, 2003, T.II, p. 245



Fig. 1. Plano de Compostela, c. 1800. Detalle (Ayuntamiento de Santiago)



Fig. 2. Manuel de Prado y Vallo. Plano topográfico de la rúa do Vilar, 1870. Detalle del sector izquierdo (Arquivo Histórico Universitario de Santiago)



Fig. 3. Manuel de Prado y Vallo. Plano topográfico de la rúa do Vilar, 1870.
Detalle del sector derecho (Arquivo Histórico Universitario de Santiago)



Fig. 4. Soportal de los inmuebles nos 28, 30 y 32

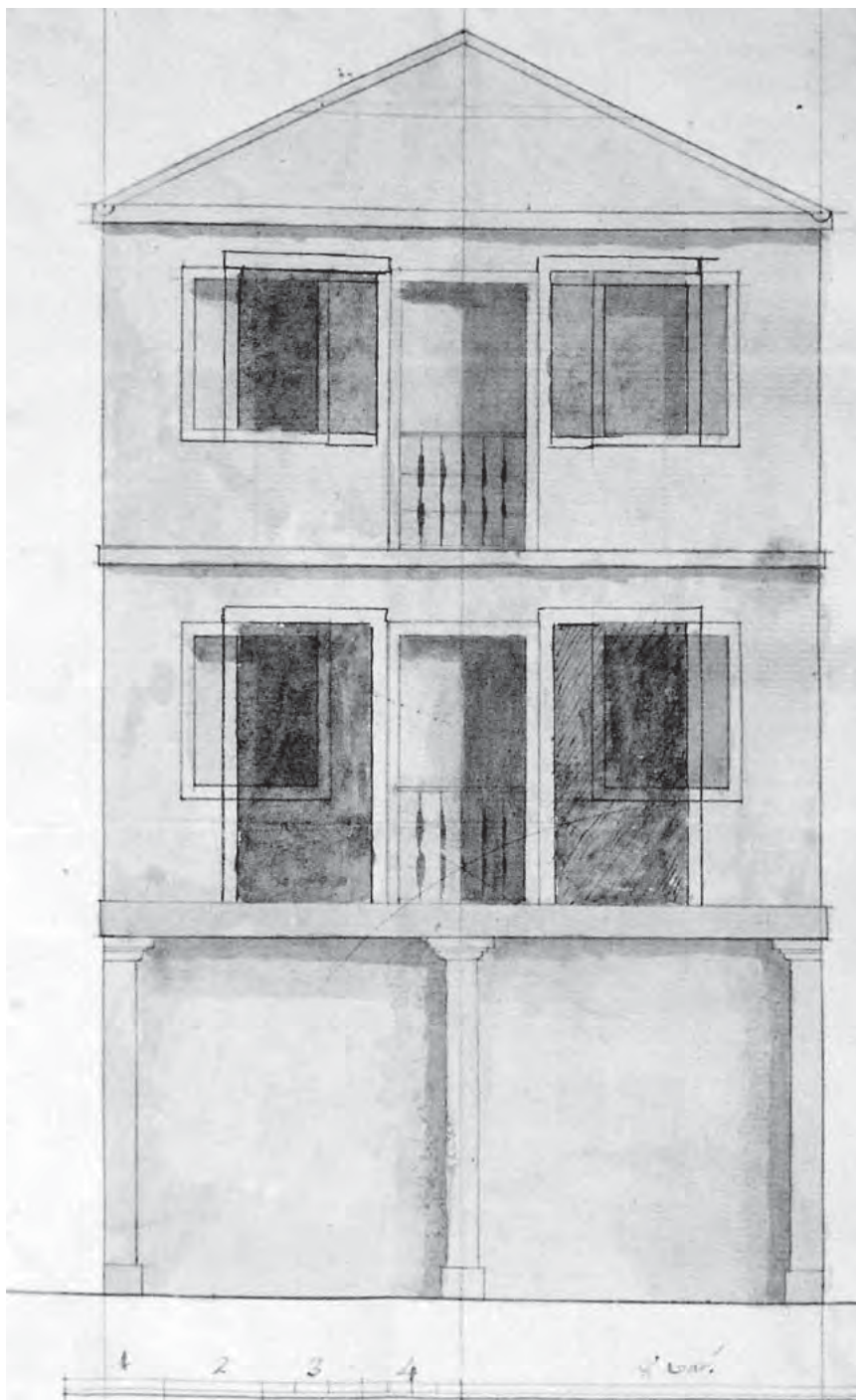


Fig. 5. Manuel Caeiro. Proyecto de reforma de una casa, s/n, 1801 (Arquivo Histórico Universitario de Santiago)

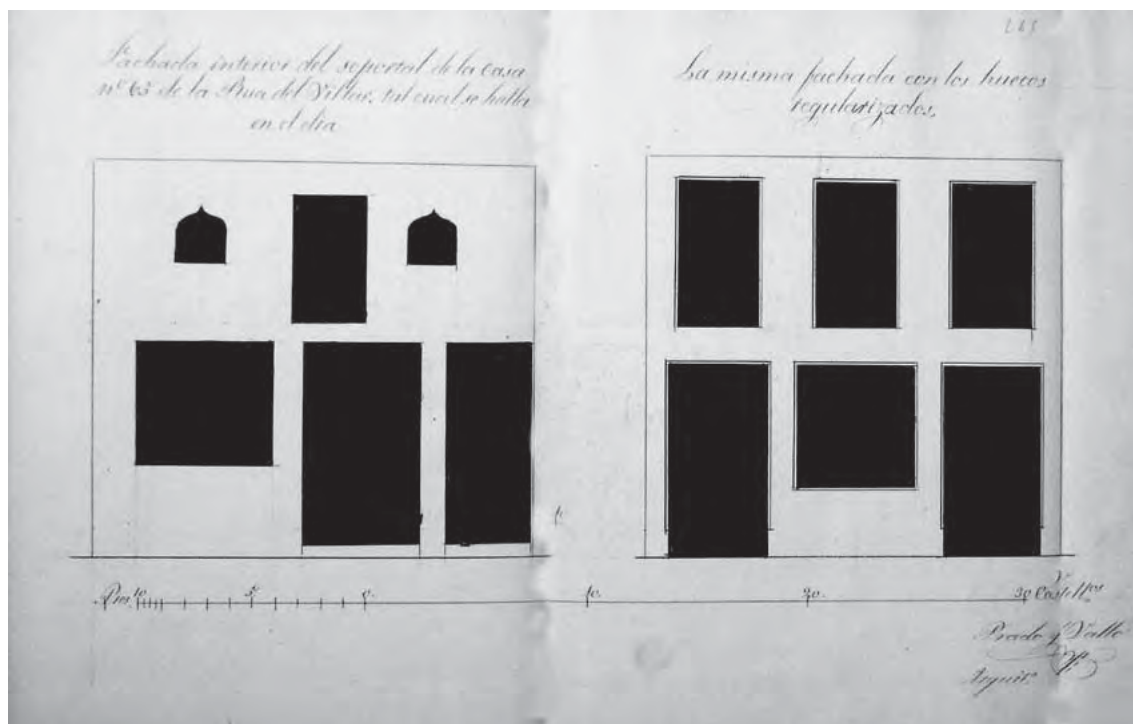


Fig. 6. Manuel de Prado y Vallo. Proyecto de reforma de la fachada interior del soportal de la casa nº 65 (Arquivo Histórico Universitario de Santiago)

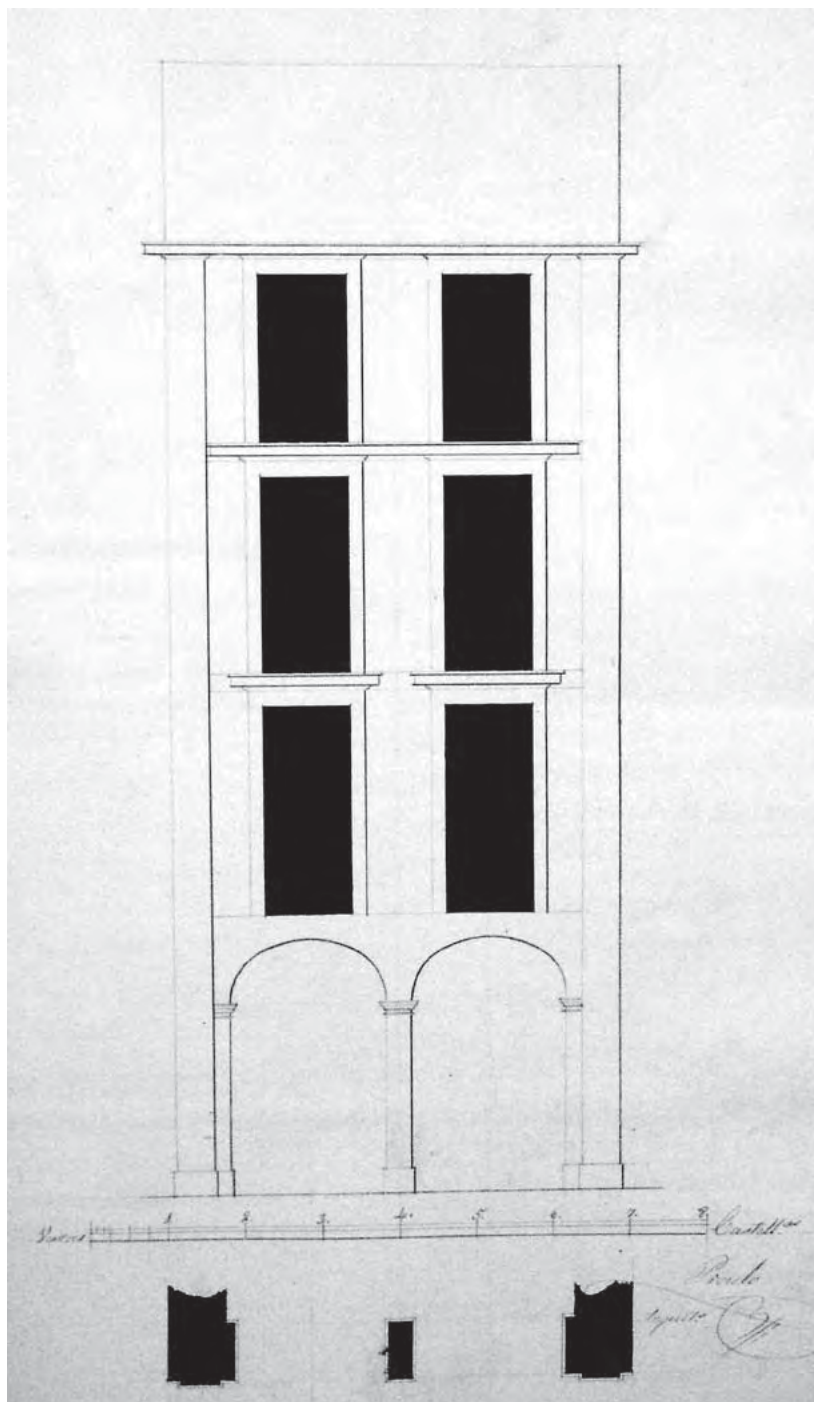


Fig. 7. Manuel de Prado y Vallo. Proyecto de reedificación de la casa nº 50, 1845
(Arquivo Histórico Universitario de Santiago)

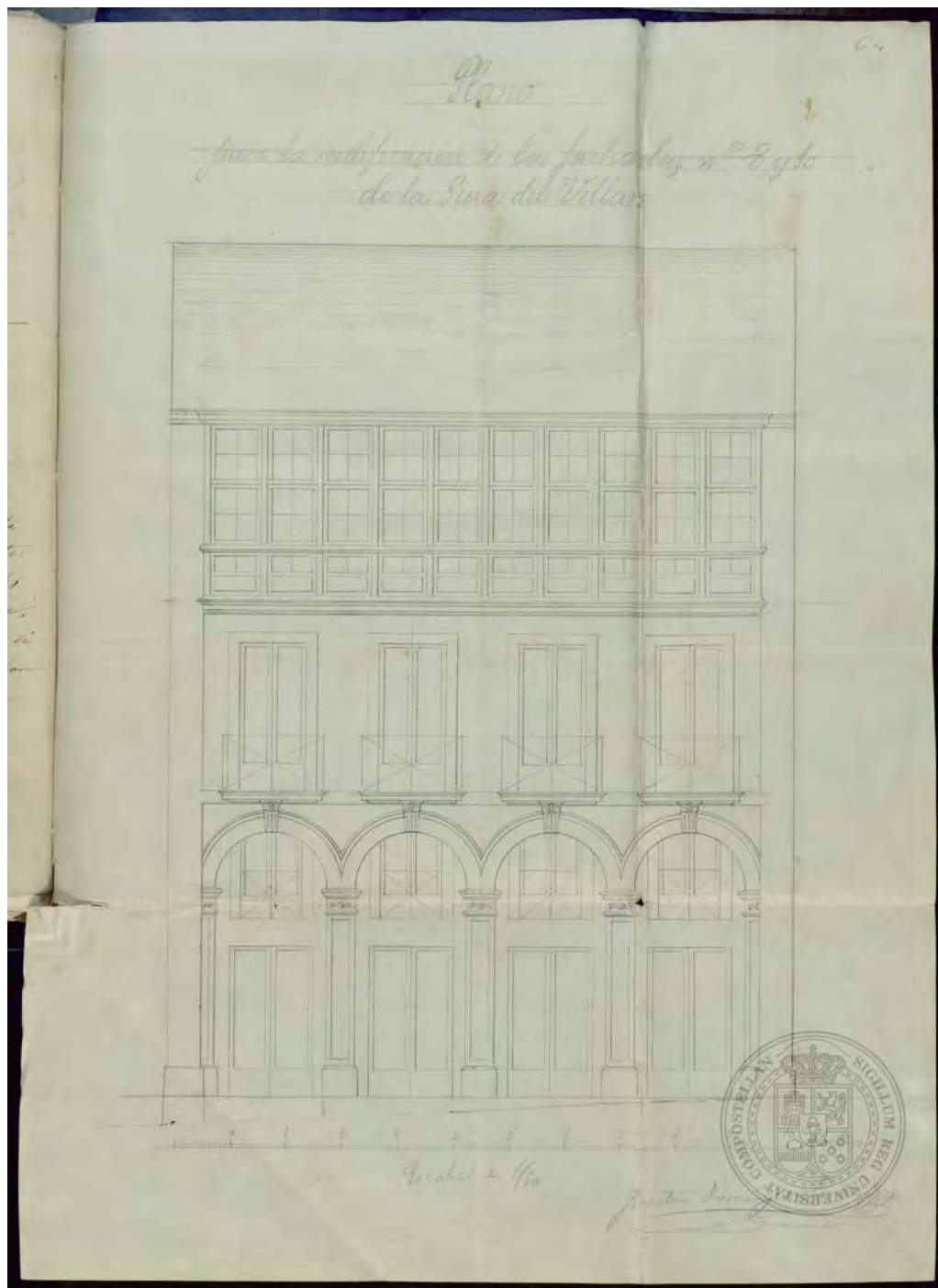


Fig. 8. Faustino Domínguez Comes-Gay. Proyecto de reedificación de las fachadas nº 8 y 10, 1887
(Arquivo Histórico Universitario de Santiago)



Fig. 9. Faustino Domínguez Coumes-Gay y Manuel Otero López. Casa nºs 8 y 10



Fig. 10. Manuel Pereiro. Casino, 1874

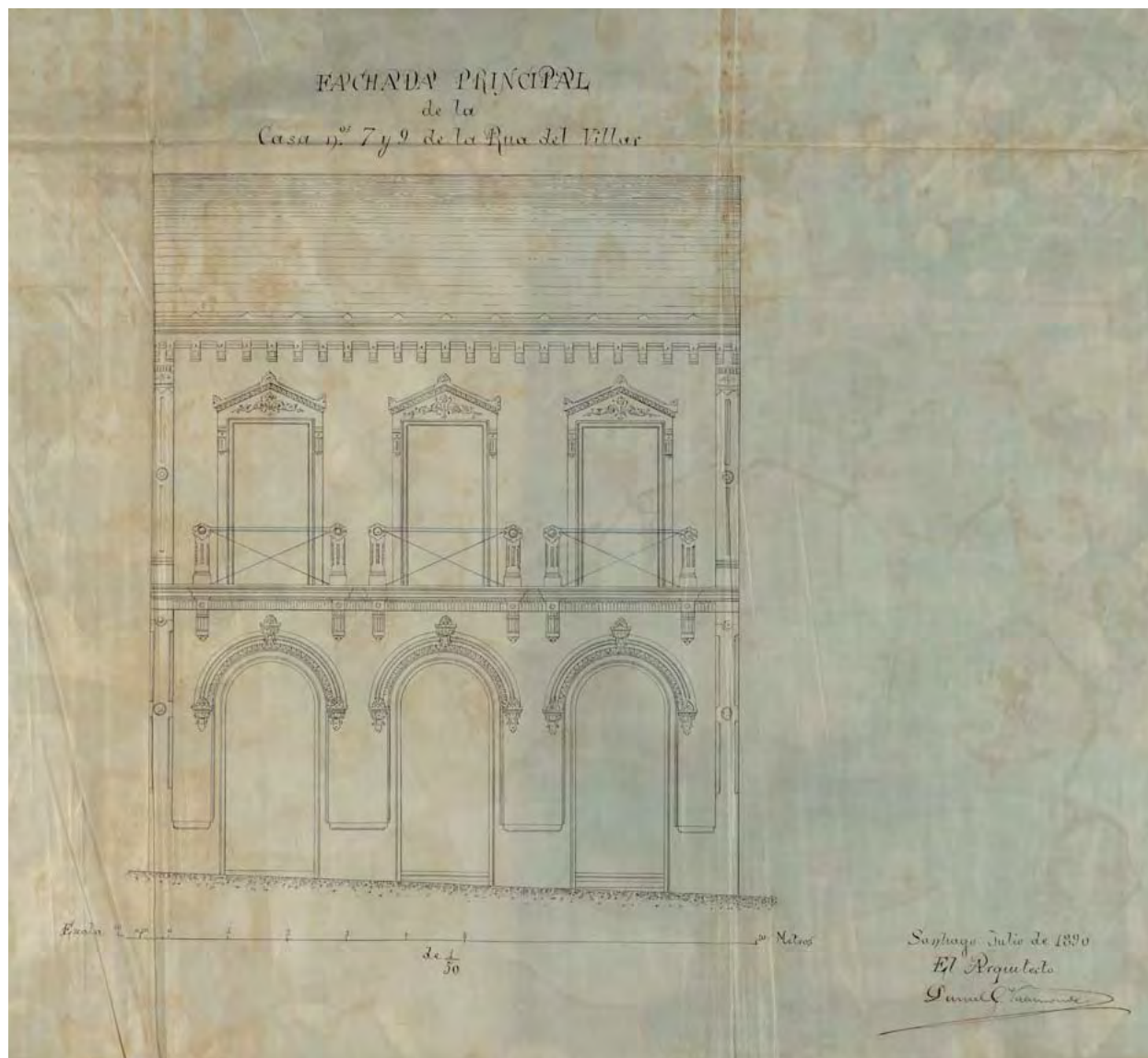


Fig. 11. García Vaamonde. Fachada para los inmuebles n.ºs 7 y 8, 1890 (Arquivo Histórico Universitario de Santiago)

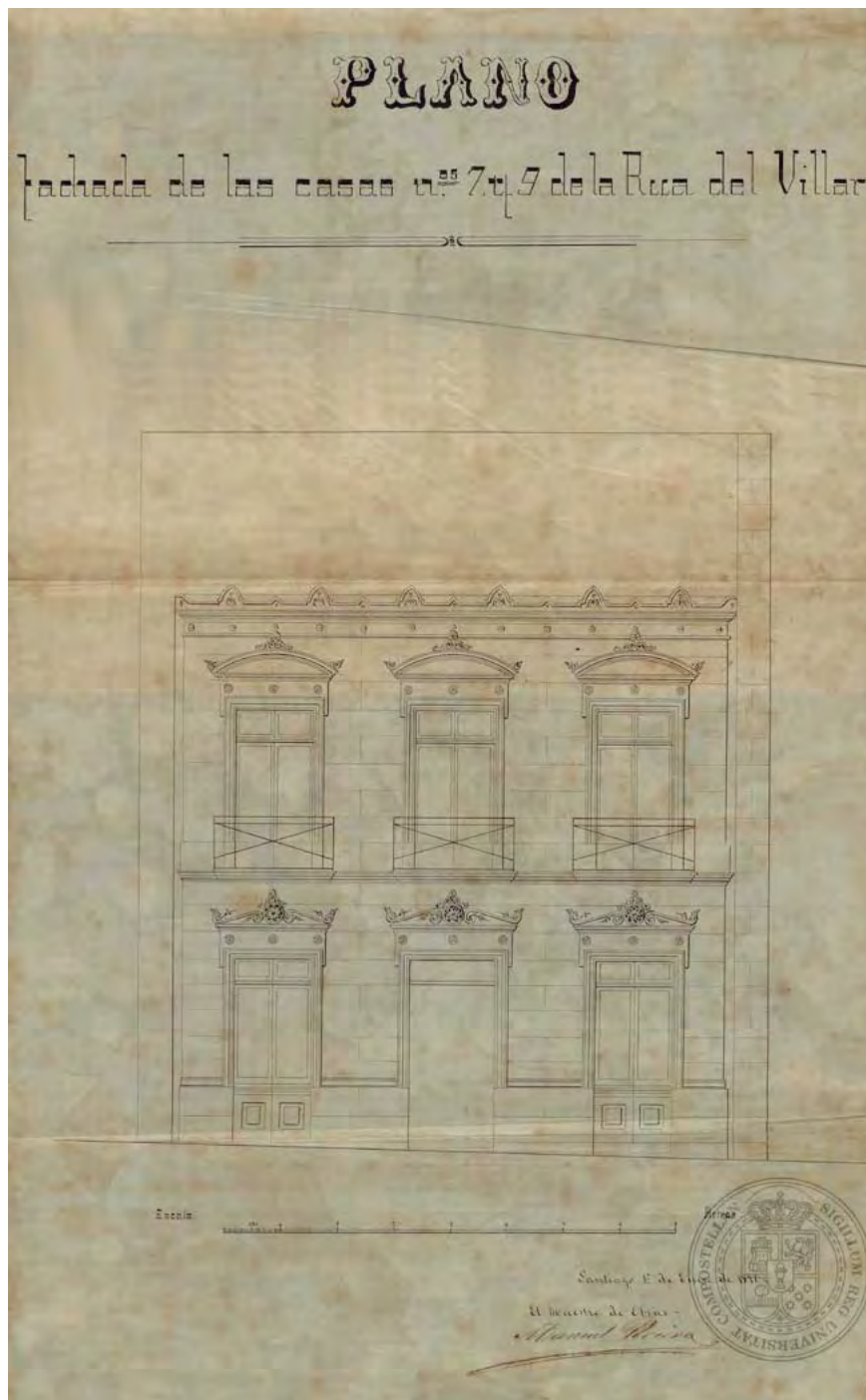


Fig. 12 Manuel Pereira. Proyecto para los inmuebles n.ºs 7 y 8, 1891 (Arquivo Histórico Universitario de Santiago)



Fig. 13. Manuel Pereiro. Casa nº7 y 8

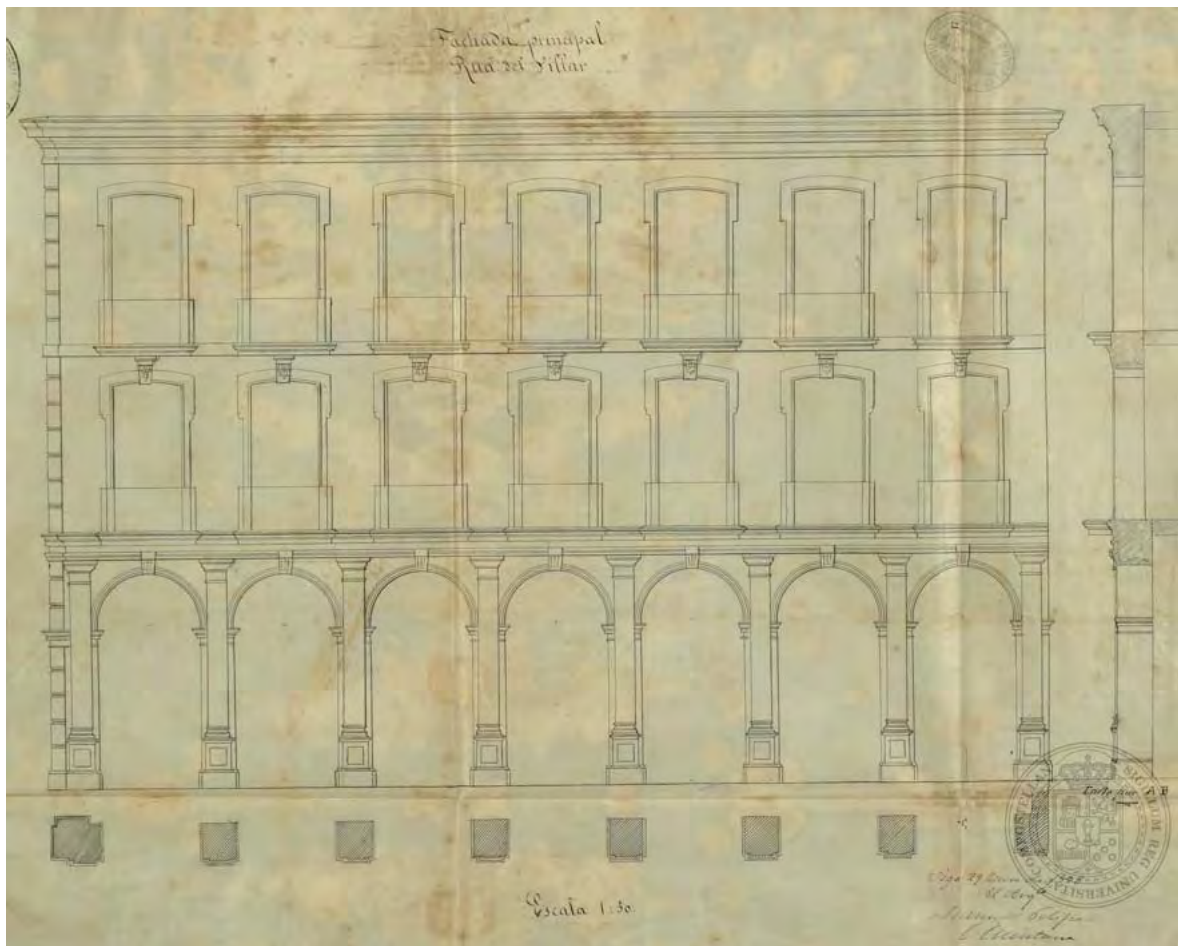


Fig. 14. Manuel Felipe Quintana. Casas nºs 30 y 32, 1897/1897 (Arquivo Histórico Universitario de Santiago)



Fig. 15. Manuel Felipe Quintana y Álvarez Reyero. Casas nºs 28, 30 y 32, 1897/1899

Estado de la cuestión sobre la música y los músicos en Santiago de Compostela (ca. 1875-1925)¹

M. PILAR ALÉN

Universidade de Santiago de Compostela

Resumen: Hay etapas de la historia de la ciudad de Compostela, como la Edad Media o el Barroco, que han sido estudiadas con bastante detalle desde el punto de vista musicológico y, como consecuencia, conocemos datos precisos sobre las actividades musicales y la labor de los músicos de entonces. Sin embargo, por lo que respecta al último tercio del siglo XIX y primeras décadas del XX, aunque han sido abordados de forma genérica, faltan estudios monográficos que ayuden a tener una visión pormenorizada de la vida musical del momento. En este estudio se analizan los resultados de los trabajos publicados hasta el momento sobre el tema señalado y se apuntan las necesidades que surgen de cara a un futuro próximo para saber más de este periodo. Se aportan además varias biografías inéditas de músicos compostelanos de este periodo.

Palabras clave: música, Santiago de Compostela, estado cuestión, 1875-1925

Abstract: *There are stages of the history of the city of Compostela, as the Middle Ages or the Baroque, which they have been studied by enough detail from the point of view musicológico and, as consequence, we know precise information on the musical activities and the work of the musicians of then. Nevertheless, for what it concerns to the last third of the 19th century and the first decades of the XXth, though they have been approached of generic form, there are absent monographic studies that help to have a vision detailed of the musical life of the moment. In this study there are analyzed the results of the studies published up to the moment on the notable topic and there sign the needs that arise with a view to a near future to know more of this period. It also provide several unpublished biographies of musicians Compostela from this period.*

Key words: *music, Santiago of Compostela, state of the question, 1875-1925*

Análisis de la bibliografía publicada

La historia de la música gallega ha sido objeto de diversos estudios, en sentido amplio, pero a la vez un tanto sesgado, pues se ha dado primacía absoluta a la música sacra sobre la música civil.

1. Este estudio fue realizado dentro del Proyecto de Investigación "Fondos Documentales de Música en los Archivos Civiles de Galicia (1875-1936)" (HAR2009-09161, subprograma ARTE), concedido por el Ministerio de Ciencia e Innovación (Plan Nacional de I+D+I 2008-2011).

En efecto, son múltiples los trabajos realizados sobre la música de las catedrales gallegas, sobre sus maestros de capilla, etc. Inclusive, se han realizado ya los catálogos de música de los cinco templos catedralicios. En primer lugar, se llevó a cabo la catalogación de los fondos del archivo musical de la catedral compostelana, gracias a la labor de José López-Calo². Años más tarde se realizaría la misma labor en las catedrales de Tui y Mondoñedo, gracias al trabajo de Joam Trillo y Carlos Villanueva³. Y, ya en época más reciente, han sido catalogados los fondos musicales de las catedrales de Ourense y Lugo, de mano de Javier Garbayo⁴.

En cuanto a la música civil, la edición de trabajos ha sido muy irregular y efectuada por diversos autores sin seguir ningún tipo de criterio.

En esta comunicación, sólo vamos a detenernos en los estudios que se ocupan de la música y los músicos compostelanos, y en una franja cronológica concreta: ca. 1875-1925. Es la etapa que, a nivel nacional, se le suele denominar como “Edad de Plata” de la música española.

Pese a que hasta ahora han sido escasos los estudios sobre la actividad musical en Santiago de Compostela desde la segunda mitad del siglo XIX, no obstante, con los existentes hasta la actualidad podemos hacernos una idea bastante clara de la importancia que tiene este periodo a nivel musical. Pero nos faltan todavía conocer otros muchos aspectos, tales como los datos biográficos y las principales actividades profesionales que desempeñaron los músicos de la época, el estudio pormenorizado de los diversos géneros musicales que imperaban entonces (música de cámara, música escénica, música sacra...), la relación del músico con su entorno, etc.

El primero en darnos una semblanza amplia de lo que aconteció en dicho periodo fue J. López-Calo en dos trabajos de diferente calado: uno publicado en 1980, “La Música en la Universidad de Santiago”⁵; y otro editado en 1988, titulado “La Música Civil en Santiago en el siglo XIX”⁶. Se trata de dos primeras aproximaciones muy someras que, pese a todo, han servido de pauta para estudios posteriores. La primera aporta interesantes datos sobre el nacimiento y primeros pasos de la Tuna Compostelana, sus impulsores y su relevancia. El segundo se centra en los inicios de la actividad operística en Galicia.

A mediados de la década de los ’80 fueron apareciendo diversas reseñas periodísticas sobre algunos de los músicos gallegos más importantes de los dos últimos siglos. Estas reseñas fueron

2. LÓPEZ-CALO, José: *Catálogo musical del Archivo de la Santa Iglesia Catedral de Santiago*. Cuenca: Instituto de Música Religiosa de la Excm. Diputación Provincial, 1972.- Ibid. *La música en la catedral de Santiago*, vol. I, II, III y IV. Diputación de La Coruña, 1993-1994.

3. TRILLO, Joam-VILLANUEVA, Carlos: *La música en la catedral de Tui*. La Coruña: Diputación Provincial, 1987.- Ibid. “El archivo de música de la catedral de Mondoñedo”, en *Estudios Mindonienses*, nº IX, 1993.

4. GARBAYO MONTABES, Javier: *Catálogo del Archivo de Música de la Catedral de Ourense*. Xunta de Galicia. IGAEM. 2004.- Un primer acercamiento a los fondos de la catedral de Lugo lo hallamos en el estudio de VARELA DE VEGA, Juan Bautista: “El archivo de música de la catedral de Lugo”, *Revista de Musicología*, vol. XVI, nº 6, 1993. El catálogo definitivo, realizado por Garbayo Montabes, está en trámites de elaboración.

5. LÓPEZ-CALO, José, op. cit., en Díaz y Díaz, M. (ed.): *La Universidad de Santiago*. Santiago de Compostela, 1980.

6. LÓPEZ-CALO, José, op. cit., en *Teatro Principal*. Santiago de Compostela, 1988.

realizadas por Xoán M. Carreira y editadas en diferentes entregas del periódico “A Nosa Terra”. Ahí podemos encontrar las biografías y una breve reseña musical de músicos compostelanos de origen o de adopción, como Enrique Lens, Castro Chané, Mariano y Santiago Tafall, Juan Trallero⁷, entre otros. Pese a ser editadas en un medio divulgativo, estas reseñas son lo suficientemente amplias y documentadas como para tener presentes a la hora de emprender futuros trabajos. No sólo ofrecen datos biográficos, sino que en muchos casos en dichas reseñas se da una idea clara de las tendencias estilísticas de dichos músicos y también se incluyen en ellas catálogos bastante completos de las obras de los autores tratados.

No será hasta los primeros años de la década de los '90 cuando vuelvan a aparecer otros trabajos, aunque con un tratamiento diferente, más amplio y genérico. En particular, nos referimos a un artículo de Maruxa Baliñas editado en 1993: “A vida musical en Santiago”⁸; aquí se van precisando más aspectos y se dan nombres de músicos del momento; no obstante, por sus reducidas dimensiones no se profundiza en él lo suficiente sobre esta etapa. De la misma fecha es el trabajo de M. Pilar Alén: “A música na catedral de Santiago, medio século de dificultoso sustento (1875-1925)”⁹; si bien se centra en el templo catedralicio compostelano, también aporta datos sobre algunos aspectos de la vida musical civil de la época, teniendo como figura central a Angel Brage.

En 1996, sale a la luz un trabajo monográfico que aborda una parte importante, aunque no única ni exclusiva, de la faceta como compositor del músico Enrique Lens. Nos referimos a la publicación de Xoán M. Carreira “As melodías galegas de Enrique Lens”¹⁰.

Mucho más explícito y detallado es el estudio de Carmen Rodríguez Mayán “A música como elemento de cohesión social en Santiago de Compostela no derradeiro tercio do século XIX”¹¹; su título ya resulta bien significativo. Aquí sí que se aportan múltiples datos (fechas, nombres...); en definitiva, se aborda un panorama musical muy rico y activo que da idea de la importancia que para Santiago tuvo tal periodo a nivel musical y cultural. La autora se basa en datos extraídos de dos fuentes fundamentales para profundizar en el ambiente musical de este periodo: la prensa periódica y los datos obtenidos en diversos archivos históricos compostelanos.

7. CARREIRA, Xoán M.: “Enrique Lens Viera”, en *Músicos da Galiza*, A Nosa Terra, nº 265, 14-3-1985. – Ibid. “Xosé Castro Chané”, en *Músicos da Galiza*, A Nosa Terra, nº 277, 24-9-1985. – Ibid. “Juan Apóstol Trallero Palmer”, en *Músicos da Galiza*, A Nosa Terra, nº 310, 26-2-1987. – Ibid. “Mariano Pablo Tafall y Miguel”, en *Músicos da Galiza*, A Nosa Terra, nº 318, 18-6-1987. – Ibid. “Santiago Tafall Abad”, en *Músicos da Galiza*, A Nosa Terra, nº 319, 30-6-1987.

8. BALIÑAS, Maruxa, op. cit., en Carreira, X. M.-Magán, C.: *Angel Brage. Memoria musical de un século*. Santiago de Compostela: Consorcio da cidade de Santiago, 1993.

9. ALÉN, M. Pilar, op. cit. en Carreira, X. M.-Magán, C.: *Angel Brage. Memoria musical de un século*. Santiago de Compostela: Consorcio da cidade de Santiago, 1993.

10. Xoán M. Carreira: op. cit., en *Estudios migratorios*, nº 2, 1996, pp. 241-266.

11. RODRÍGUEZ MAYÁN, Carmen, op. cit. en *Actas do Congreso 'Maia, Historia Regional e Local'*. Maia, 1999, pp. 137-159.

El siguiente paso lo daría Luis Costa Vázquez¹², quien de forma indirecta, en su tesis doctoral sobre los orígenes del nacionalismo de la música gallega, aporta nuevos datos sobre alguno de los músicos más sobresalientes de esa etapa (Santiago Tafall, entre los que más sobresalen); también nos ofrece una visión muy documentada de la capilla de música de la catedral, cuyos miembros –en su inmensa mayoría– serán protagonistas de la vida musical compostelana en el último tercio del siglo XIX y primeras décadas del XX¹³.

Asimismo, M. Pilar Alén en su trabajo “Músicos de la catedral de Santiago de Compostela, docentes y concertistas (ca. 1875-1895)”¹⁴, vuelve a incidir en lo expuesto por Costa Vázquez, destacando esa otra faceta de ‘músicos civiles’ que tuvieron los músicos de la catedral, a la par que realizaban su tarea en el ámbito eclesiástico. Es éste un dato que hay que tener muy presente para comprender la labor realizada por los músicos protagonistas de este periodo: su pluriempleo en diversas instituciones de la ciudad y su constante cambio de unas a otras, en función de la demanda de la época.

Un trabajo de características diferentes realizado por Lorena López Cobas¹⁵ arroja nueva luz sobre los aspectos ya tratados. Pese a que en un principio nada hacía pensar que en el archivo musical del monasterio de S. Paio de Antealtares de Santiago hubiese referencia alguna a la música civil compostelana, inesperadamente se halló un importante fondo de partituras, en gran parte pertenecientes a músicos compostelanos que vivieron y desarrollaron su actividad musical en el último tercio del siglo XIX. En ese fondo aparecieron, entre otras, obras –no siempre completas– de los músicos cuyos nombres sobresalieron en el panorama musical compostelano decimonónico: José Gómez Veiga “Curros”, Mariano y Santiago Tafall, etc.

Pero, sin duda, el estudio más prolijo sobre la cuestión que nos ocupa se debe a María García Caballero, abordado en una extensa tesis doctoral *La vida musical en Santiago a finales del siglo XIX*¹⁶. Se trata de la más amplia monografía existente hasta el momento sobre el tema, con una aportación de datos realmente increíble. Si ya se tenía conciencia del interés que suponía estu-

12. COSTA VÁZQUEZ-MARIÑO, Luis: *La formación del pensamiento musical nacionalista en Galicia hasta 1936*. Tesis Doctoral. Universidad de Santiago de Compostela, 1999.

13. Sobre la figura de Santiago Tafall ya habían arrojado importantes datos otros autores, como X. Víaño y J. López-Calo. Cfr. VIAÑO MARTÍNEZ, Xoán: *Santiago Tafall Abad (1858-1930). Primer profesor de la escuela de Música de la Real Sociedad Económica de Amigos del País de Santiago de Compostela*. Santiago de Compostela [proms].- Ibid. “Tafall Abad, Santiago”, en *Gran Enciclopedia Gallega*, vol. 29. Santiago-Gijón: Silverio Cañada, 1974.- LÓPEZ-CALO, José: “Tafall, Santiago”, en VV.AA., *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Director y coordinador Casares Rodicio, Emilio. Madrid: SGAE, 1999. Vol. 9, pp. 115-116.

14. ALÉN, M. Pilar, op. cit., en *Nassarre*, XVI, 1, 2000, pp. 333-58.

15. LÓPEZ COBAS, Lorena: *La música conservada en el archivo del monasterio de San Paio de Antealtares de Santiago de Compostela: catálogo de obras manuscritas*, Trabajo de Investigación Tutelada, Universidad de Santiago, 2003.- Ibid. “Patrimonio musical inesperado: el caso del archivo del monasterio de San Paio de Antealtares de Santiago de Compostela”, en *Revista de Musicología*, vol. 28, nº 1, 2005, pp. 221-242.

16. GARCÍA CABALLERO, María: *La vida musical en Santiago a finales del siglo XIX*. Tesis Doctoral. Universidad de Valladolid, 2005. Esta tesis fue recientemente publicada bajo el mismo título: *La vida musical en Santiago a finales del siglo XIX*. Alvarellos Editora, 2008.

diar esta materia en tales fechas, con este estudio realmente quedó puesto más que de relieve la necesidad de realizar no sólo trabajos tan voluminosos, sino también múltiples monografías para poder tener un conocimiento más idóneo de un período de tanta importancia para la vida musical compostelana. En esta monografía se abordan todos los aspectos de la vida musical compostelana hasta el año 1900. Se da noticia de la música de la catedral y de la de otros espacios, como el teatro, el café-concierto, las calles, las sociedades de recreo y demás centros de esparcimiento... Se da noticia también de las bandas y los orfeones de la ciudad, su génesis y su evolución; asimismo hay un capítulo dedicado a la enseñanza de la música y, por último, otro dedicado a la Tuna. Las fuentes que maneja la autora son fundamentalmente datos de hemeroteca, y otros muchos extraídos de diversos archivos y bibliotecas de la ciudad (Archivo Histórico Universitario, Biblioteca Xeral de la USC, Archivo de la catedral...). Queda sin estudiar, sin embargo, lo acontecido en el primer cuarto del siglo XX, pese a ser, en algunos aspectos, una continuación del siglo anterior.

Cabe destacar también otros dos trabajos de diversa índole, pero igualmente significativos para el objeto que nos ocupa. Por una parte está la realización del inventario de música del Seminario Conciliar de Santiago, obra de Ana López Regos y Francisco Fernández Places¹⁷, en el que volvemos a encontrarnos con músicos ya conocidos por otros estudios. Es un inventario que está precedido de un estudio de la música en el Seminario diocesano de Santiago, su profesorado, legislación, veladas, organización y el papel de la música en las veladas científico-artísticas.

Y, por otra parte, cabe resaltar un trabajo monográfico sobre uno de los músicos más relevantes del periodo (José Gómez Veiga "Curros"), tratado por Lorena López Cobas¹⁸, aunque de modo somero ya había sido abordado por Xoán M. Carreira, una década antes¹⁹. Además de los datos biográficos que ofrece la autora, es muy importante el catálogo de obras que aporta; con todo ello, queda evidenciado el importante papel que tuvo este músico en el ambiente musical compostelano.

Por último, es de reciente publicación una obra monográfica sobre el músico compostelano Santiago Tafall Abad, uno de los más importantes dinamizadores de la vida musical de su época, al que, como se ha visto, ya se le ha dedicado algún que otro estudio previo. Se trata de un trabajo de Beatriz Cancela²⁰ en el que, basándose en otros ya editados (muchos de los cuales ya hemos

17. LÓPEZ REGOS, Ana M.: "A propósito de la catalogación del Archivo Musical del Seminario Mayor Conciliar de Santiago de Compostela", en *Compostellanum*, 3-4, 2000, pp. 861-862.- FERNÁNDEZ PLACES, Francisco Javier: *La Música en el Seminario de Santiago*. Alvarellos Editora, 2009.

18. LÓPEZ COBAS, Lorena: "La música en el archivo histórico del monasterio de San Paio de Antealtares de Santiago de Compostela. Apuntes sobre el compositor José Gómez Veiga "Curros" (1864-1945)", en *Galicia monástica. Estudios en lebranza da profesora María José Portela Silva*. Servicio de Publicacións da Universidade de Santiago de Compostela, 2009, pp. 433-460.

19. CARREIRA, Xoan, M.: "Gómez Curros, José", en VV.AA., *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Director y coordinador Casares Rodicio, Emilio. Madrid: SGAE, 1999. Vol. 5, p. 716.

20. CANCELA MONTES, Beatriz: *Santiago Tafall. Un músico compostelano en los albores del galleguismo*. Consorcio de Santiago-Alvarellos Editora, 2010.

ido citando aquí) muestra una semblanza amplia del músico compostelano, así como un estudio de sus múltiples facetas (como compositor, investigador, etc.).

Reseña de la Discografía editada

Nos referiremos en este apartado a la discografía editada en los últimos quince años dado que la anterior es minoritaria, casi anecdótica. Y no sólo nos centraremos en los músicos compostelanos, sino que incluiremos a otros músicos gallegos. De otro modo, apenas podríamos aportar datos sobre este apartado pues son escasos los ejemplos de discografía editada sobre músicos compostelanos.

En 1995, con motivo del III Aniversario de la Orquesta Sinfónica de Galicia, se grabaron cuatro piezas orquestales de Andrés Gaos: *2ª Sinfonía “En las montañas de Galicia”, Fantasía para violino e orquesta*, op. 24; *Impresión nocturna*, y *Suite a la antigua*²¹.

En 1995 también aparecía el disco titulado “Canciones”²², dedicado a la obra de dos músicos de diferente generación, aunque unidos por un mismo género musical (el de la canción o la *melodía gallega*): Marcial del Adalid y Andrés Gaos.

En 1997 se editó un CD bajo el título “A melodía galega na Belle Époque”²³. En él se recogen obras de José Baldomir y José Castro ‘Chané’.

También en 1997 en el trabajo titulado “Dun tempo sen tempo”²⁴ se recopilan varias piezas del repertorio de melodías y baladas gallegas, armonizadas para diversas voces e instrumentos. En este disco están representados los principales músicos del periodo (Canuto Berea, Enrique Lens, Juan Montes, etc.).

Dos años más tarde cabe destacar la aparición de “A canción de concerto. Canción sobre textos literarios galegos”²⁵, con melodías gallegas de los siglos XIX y XX. No sólo se trata de una aportación discográfica, sino que además incluye varios trabajos que son un referente para el estudio de este género en Galicia²⁶.

En el 2001 aparece “A canción galega”²⁷, con piezas de Marcial del Adalid, Canuto Berea, Juan Montes, Enrique Lens, Andrés Gaos, José Castro ‘Chané’ y José Baldomir.

21. Orquesta Sinfónica de Galicia, Víctor Pablo Pérez (dir.), Ondrej Lewit (violín). 1995 BMG Ariola Classic GMBH.

22. Repertorio interpretado por María Teresa del Castillo (soprano) y Pablo Ferreño (piano). Punteiro. 9108-CD, SGAE DL. C-1235-95.

23. Repertorio interpretado por María Teresa del Castillo (soprano) y Pablo Ferreño (piano). Punteiro. 9118-CD. SGAE DL. C-972-97.

24. La grabación fue realizada por el grupo “Voces Tabernarias”, bajo la dirección de Vicente Couceiro. SGAE DL: F-2006 1997.

25. Interpretadas por Laura Alonso (soprano) y Manuel Burgueras (piano). CD-99-IV-A. SGAE M-21656-1999.

26. Son autores de los textos: Margarita Soto Viso, Equipo L. G. Golden Quartet, Ramiro Cartelle, Antón y Buxán, Julio Andrade Malde. Edicións Xerais de Galicia, S. A., Vigo, 2000.

27. Interpretada por Ángeles Blancas (soprano) y Miguel Zanetti (piano). BOA Music. DL. M-47177-01.

Un año después, en el CD que lleva el título genérico “Música de Cámara”²⁸ se recogen piezas instrumentales de Andrés Gaos (*Sonata* op. 37 y *Romanza*, op. 20) y de Manuel Quiroga (*Guajira* nº 1, *Habanera*, *Jota*, *Alborada*, *Danza argentina* y *Guajira* nº 2).

“O Romanticismo e o Nacionalismo”²⁹ es el título de otra grabación con obras sinfónicas de Andrés Gaos (*Sinfonía* nº 2, *En las montañas de Galicia*), Gregorio Baudot (*Dolora Sinfónica*) y dos piezas orquestadas: la *Alborada gallega* de Pascual Veiga, y *Negra sombra* de Juan Montes.

En resumen, podemos observar que las grabaciones discográficas se centran en dos géneros: la melodía gallega y la música orquestal, con especial preponderancia de la música de cámara.

A modo de apéndice.- Músicos ‘compostelanos’: reseñas biográficas

Continuando con la labor realizada por otros investigadores, adjuntamos diversas notas biográficas de algunos de los músicos compostelanos, de nacimiento o adopción, que desempeñaron su profesión entre 1875 y 1925. Los datos están extraídos fundamentalmente de dos fuentes: diversos documentos de la catedral de Santiago (especialmente, actas capitulares) y datos ya editados (tomando como fuente principal la monografía de María García Caballero y el trabajo de Carmen Rodríguez Mayán).

No se trata de biografías completas puesto que es muy difícil seguir la trayectoria de todos estos músicos al faltar fuentes documentales. No obstante ayudan a situar a cada músico en el papel que desempeñó. Tampoco podemos, de momento, dar noticia de la producción de estos músicos, puesto que no se ha realizado ningún tipo de catalogación sistemática al carecer de un fondo documental propio. La gran mayoría de obras de las cuales sólo conocemos sus títulos, se conocen gracias a las noticias que aporta la prensa periódica de la época.

Como advertencia previa, diremos que no se incluyen las referencias biográficas de tres grandes músicos de este periodo (Santiago Tafall, José Gómez Veiga “Curros” y Enrique Lens), por ya haber sido objeto de estudios detallados por parte de diversos investigadores, como ya se ha explicitado anteriormente.

● Hilario Courtier (Courtié, Cortié, Curtié)³⁰

Pertenece a una saga de músicos documentados en diversos lugares de España desde el siglo XVIII. Según Antonio Álvarez Cañibano³¹ dicha saga estaba formada por Juan³² y José (probable-

28. Interpretadas por Evgeny Morryatov (violín) y Marianna Prjevalskaya (piano). BOA Music. Recording. D. L. M-47437-2002.

29. Grabaciones realizadas en el Palacio de Congresos de A Coruña en 1994 y 1999, a cargo de la Orquesta Sinfónica de Galicia, bajo la dirección de Víctor Pablo Pérez (J. López Calo, director; Carlos Villanueva, director artístico), en *Música Clásica Galega*, 6. Boa Recording, 2510 2006. DL: M-8756-05.

30. En las fuentes documentales de Santiago siempre se le cita como ‘Courtie’.

31. Cfr. Álvarez Cañibano, Antonio: “Courtier”. *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. SGAE, 1999, T. 4.

32. Parece ser que nació en Sevilla en 1780 y murió en Santiago de Compostela a mediados del XIX (Cfr. *Ibid*).

mente hermanos) y José y Mariano, hijos de José. No cita ni a Hilario ni a José, hijos de Juan, que desarrollaron su actividad en Galicia, como veremos.

Hilario Courtier nace en Santiago en 1832³³ y muere en la misma ciudad en 1883. Era hijo de Juan Courtier, violinista primero de la catedral desde el 7 de Julio 1818³⁴. Fue primer violín de la catedral. En 4 Diciembre 1855 pide permiso para permanecer en A Coruña trabajando con mejor salario para mantener a su familia. Poco después su padre lo propone al Cabildo compostelano como profesor de mérito e instrucción³⁵. Se le admitió entonces por primer violín con la dotación de diez reales diarios, y obligación de enseñar a los niños de Coro, Acólitos y Misarios que se dediquen a tocar violín³⁶. En 1858 solicita también al Cabildo desempeñar la plaza de segundo organista de la catedral, pero no se admitió la propuesta³⁷.

No vuelve a hablarse de él en los años próximos en la capilla de música; sólo aparece cuando hay examen de candidatos a diferentes puestos en la capilla de música catedralicia.

Por la prensa local, sabemos que intervino en las veladas musicales del Casino y El Café Español con su cuarteto, formado por Santiago Tafall, Daniel Penela e Inocencio Perdigón. En la década de 1860 era un pilar fundamental en la actividad concertística del Teatro Principal de Santiago. Y como dato curioso podemos apuntar que es el único músico que figura como socio del Casino compostelano en 1870³⁸.

De él se conserva una pieza musical en el Archivo Musical de la Catedral de Santiago; se titula "Al pan celestial", y es un villancico al Santísimo, a 4 v (SATB), dos violines, flauta, dos clarinetes, dos trompas en mi bemol y dos fagots³⁹.

● José Courtier (Courtié, Cortié, Curtié)

Nace en Santiago el 11 de Mayo de 1835⁴⁰. Era hermano de Hilario Courtier.

En 1856 pide licencia para ausentarse de esta ciudad por una temporada y disfrutar un sueldo crecido con que puede sostener y aun ayudar a mi anciano Padre, y familia. Se le concede con la

33. Archivo Histórico Diocesano de Santiago de Compostela. Libro de Casados de la Parroquia de S. Felix de Salovio (1865-1905). Legajo 3920, fol. 70. Cfr. también Rodríguez Mayán, Carmen, p. 140.

34. Archivo Capitular de Santiago (=ACS). Actas Capitulares, Libro 67, Fol. 91v.

35. ACS. IG. 603. Libro de Actas Capitulares. 1853-56. Fol. 263v.

36. Ibid. Fol. 245-245v. Cab. 19 Diciembre 1856. En Fol. 109v. Cab. 18 Mayo 1858 opta a ocupar la plaza de segundo organista sin dejar la de violín. No se admite.

37. ACS. IG 604. Libro de Actas Capitulares. 1857-1859. Fol. 109v. Cab. 18 Mayo 1858.

38. *Reglamento del Recreo de Santiago*. Santiago. Reimpreso en la Imp. de José M. Paredes (...). 1870, p. 37.

39. Sólo se conservan las particellas manuscritas. Según confirma López-Calo "tanto la portada como las particellas de las voces lo titulan 'Panis Angelicus'. Villancico al Santísimo" (Cfr. LÓPEZ-CALO, José: *La música en la catedral de Santiago*. Vol. III. Catálogo del Archivo de Música III. Diputación Provincial de la Coruña, 1993, p. 209. Figura con el número 2.707 en dicho catálogo).

40. Censo Municipal de Habitantes. 1895. Tomo VI, Fol. 219.

condición de que se le suspende *de sueldo que disfruta en la Iglesia mientras dura la ausencia y conservándole su plaza para cuando se presente a desempeñarla*⁴¹.

Sucede a su hermano Hilario como primer violín de la catedral en 1883. Asimismo, forma su propio sexteto actuando en los conciertos del Café Español. Además, como docente de la Escuela de Música de la Sociedad Económica de Amigos del País, imparte piano e instrumentos de cuerda y madera⁴².

En el Archivo del Monasterio de San Paio de Antealtares se conserva una única obra suya: un “Dúo para violines”⁴³. En el Archivo del Seminario de Santiago hay otra obra: una “Sinfonía en Do”⁴⁴.

● Eduardo Dorado Salgado

Es admitido como violinista en la catedral de Santiago el 18 de mayo de 1878⁴⁵. Según consta en la petición realizada al Cabildo ya había *desempeñado en la Coruña el cargo de primer violinista, segundo Director de Orquesta, laureado con el primer premio del Conservatorio de Madrid*⁴⁶. Parece que fue discípulo de Jesús de Monasterio. Fue también director artístico, junto a Manuel Valverde, de la “Academia Musical Compostelana”, inaugurada el 28 de octubre de 1878⁴⁷.

En 1879 es nombrado director de un Orfeón de Pontevedra y de una de las bandas de esa ciudad⁴⁸.

Según las averiguaciones de Áurea Rey Majado, Eduardo Dorado “llegó a A Coruña procedente de Madrid para instalarse en la ciudad, en el mes de julio de 1876, empezando a trabajar, junto a Broca, en el Café Imperial interpretando dúos concertantes para dos violines, del maestro Beriot”⁴⁹. Continúa señalando la investigadora que en noviembre del mismo año “(...) Dorado actuaba en Lisboa en el Teatro dos Recreos Whitoyne interpretando la grande fantasía o escena de baile del maestro Alard, valiéndole una completa ovación. Fue condecorado por el Rey de

41. ACS. IG. 603. Libro de Actas Capitulares. 1853-56. Fol. 296. Cab. 19 Febrero 1856.

42. Cfr. GARCÍA CABALLERO, María (= MGC), p. 49.

43. Cfr. LÓPEZ-COBAS, Lorena: *La música conservada en el archivo del monasterio de San Paio de Antealtares. Catálogo de obras manuscritas*. Trabajo de Investigación Tutelada, Universidad de Santiago de Compostela, septiembre 2003. El “Dúo para violines” se halla en la Caja 4.

44. Cfr. FERNÁNDEZ PLACES, Francisco Javier: *La música en el Seminario de Santiago*. Consorcio de Santiago. Alvallos Editora, 2009, p. 81.

45. ACS. Actas Capitulares, t. 79, fol. 176, 18-5-1878. Cfr. MGC, 43-44.

46. ACS. IG. 634. Fol. 172-172v. Cab. 13 Abril 1878.

47. Cfr. MGC, 312. Gaceta de Galicia. Diario de Santiago (= GGDS), 29-10-1878.

48. GGDS (= GGDS) 13-1-1879 y 15-7-1879. Cfr. también MGC. 313

49. Cfr. REY MAJADO, Áurea: *A Coruña y su música. El primer Orfeón Coruñés (1878-1882)*. Ayuntamiento de La Coruña, 2000, p. 249. La autora toma la información de una reseña periodística de *El Telegrama* del 16 de junio de 1876.

Portugal”⁵⁰. Y, según la misma fuente, parece ser que Dorado “vivió durante muchos años en A Coruña y es posible que, como violinista, realizase alguna gira por España y el extranjero”⁵¹.

Por su parte, Xoán M. Carreria apunta que desarrolló su actividad en A Coruña entre 1880 y 1888. Y le atribuye el mérito de haber sido profesor de Andrés Gaos, de ser Director de la Estudiantina Compostelana, y de haber compuesto una melodía gallega titulada *¡¡A noite!!*, con letra de J. Peña⁵².

● Gerardo Gómez Veiga

Nace en Santiago el 22 de junio de 1866⁵³. Fue violín segundo de la capilla de música, plaza que ocupó como músico meritorio hasta 1882; en este año se le aumenta el salario por su buen comportamiento, pero no se le nombra músico numerario⁵⁴. Finalmente, en 1883 se le concede la plaza de músico numerario, pasando a desempeñar la plaza de segundo violín de la catedral⁵⁵.

En 1891 es nombrado subdirector de la Banda Municipal compostelana. También ejerció como profesor del Colegio de Sordo-Mudos y Ciegos y fue miembro del “Cuarteto Valverde” y el “Sexteto Curros”⁵⁶.

● Manuel Valverde Rey

Era hijo de Pedro Valverde (de profesión empleado) y Ana Rey⁵⁷. Según consta en el padrón Municipal nace en Santiago el 13 de marzo de 1858⁵⁸. De él poseemos información variada gracias a las fuentes de hemeroteca.

50. Cfr. REY MAJADO, Áurea, op. cit., p. 249. En este caso la información procede también de *El Telegrama* de 27 de noviembre de 1876.

51. Ibid.

52. CARREIRA, Xoán M: “Dorado, Eduardo”. *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. SGAE, 1999. T. 4, p. 537.

53. Era hijo de José Gómez (de profesión sastre) y de Ramona Veiga (Archivo Histórico Universitario de Santiago. Registro Civil de Nacimientos, 1866, Fol. 109 v.). Cfr. También MGC, 50. Es hermano de José Gómez Veiga, también conocido como “José Curros”.

54. ACS. IG. 634. Actas Años de 1876 77 78 79 80 81 y 82. Número 79. s/f. Cab. 7 Julio 1882.

55. ACS. IG. 635. Libro 80º Actas Capitulares 1883-1892. Cab. 30 Enero 1883.

56. Cfr. MGC, 50.

57. Registro Civil de Nacimientos, 1857, Fol. 173b. Nació el 13 de marzo de 1858 en Santiago, según el Padrón Municipal de 1895; casado y con una hija, vive en la casa nº 19 –cuarto principal- de la Calle Virgen de la Cerca (Censo Municipal de Habitantes, 1895, tomo XII, nº 4548). MGC no obstante, hace notar lo siguiente: *Ahora bien, en el dato aportado por el Censo debe haber un error pues, consultado el registro civil de Nacimientos de 1857, fol. 173b, el día 19 de septiembre de 1857 nace en Santiago un niño llamado Manuel, hijo de Pedro Valverde, de profesión empleado, y de Ana Rey. Sus abuelos paternos son Juan Valverde y Josefa Quintana y sus abuelos maternos Manuel Rey y María Loureiro. Se bautiza en la parroquia de Sar* (Cfr. MGC, 312).

58. Censo Municipal de Habitantes, 1895. T. XII, nº 4548. Cfr. también MGC, 50.

Dirige la “Sociedad Coral Unión Compostelana”⁵⁹ y también la “Sociedad Coral Orfeón Valverde” en 1886⁶⁰.

Al morir Hilario Courtier toma el protagonismo de los conciertos en Santiago, junto a Enrique Lens y Manuel Chaves⁶¹.

Fue también director artístico, junto a Eduardo Dorado, de la “Academia Musical Compostelana”, creada el 28 de octubre de 1878⁶². En septiembre de 1879 organiza solo un nuevo orfeón⁶³.

Al verse obligado a dejar el “Orfeón Compostelano”, organiza otro nuevo: “El Gallego”, en marzo de 1880⁶⁴. De la fusión de “El Gallego” y el “Orfeón Compostelano” surge “La Unión Compostelana”, dirigida de nuevo por Valverde⁶⁵. En 1881 nace otra sociedad coral dirigida asimismo por Valverde: el “Orfeón Valverde”⁶⁶.

En agosto de 1888 acude al certamen de Vigo que preside Jesús de Monasterio⁶⁷.

Desde 1890, según apunta María García Caballero, *se hace notar la influencia regionalista en el Orfeón Valverde, tanto en lo referente a su repertorio como en la autoría de las letras. Así, ensaya varias obras gallegas y en las actuaciones que realiza en 1891 se observa la presencia de obras de resonancia popular, así como algunas con letra de Brañas y Barcia Caballero*⁶⁸.

En 1891 pasaba por un delicado estado de salud⁶⁹.

En marzo de 1893 se fusiona el “Orfeón Valverde” con el orfeón “Está bien”⁷⁰.

Por último, en 1900 queda constituida definitivamente la Asociación Artística “Orfeón Valverde”⁷¹. A partir de ese año no se hallan referencias sobre este músico⁷².

Conclusiones

En el momento actual podemos decir que poseemos una idea global del marco referencial del tema que nos ocupa. Pero, siendo éste tan amplio y variado, pues abarca todo tipo de géneros y formas musicales, así como un periodo temporal extenso, resulta imprescindible la realización

59. Cfr. MGC, 80

60. GGDS. 8-2-1886. Cfr. MGC, 117

61. GGDS. 27-5-1891. Cfr. también MGC, 223

62. Cfr. MGC, 312. GGDS. 29-10-1878.

63. GGDS. 13-1-1879 y 15-7-1879. Cfr. también MGC, 313

64. GGDS, 12-3-1880. Cfr. también MGC, 316.

65. GGDS 26-2-1881, 7-3-1881 y 28-3-1881. Cfr. también MGC, 317-8

66. Cfr. MGC, 318.

67. GGDS. 11-8-1888. Cfr. también MGC, 320.

68. Cfr. MGC, 321.

69. Cfr. MGC, 322.

70. GGDS. 14-3-1893. Cfr. también MGC, 323

71. GGDS. 26-1900. Cfr. también MGC, 325.

72. GGDS 12-6-1900. Cfr. también MGC, 326.

de trabajos de mayor profundización, o de carácter monográfico, para poder conocer en su totalidad y en su realidad plena, toda la amplia actividad musical desarrollada en Santiago, en sus más variadas vertientes –música sacra, música escénica, música de cámara, música al aire libre...- en la etapa que va desde el último tercio del XIX al primer cuarto del siglo XX.

Además, es necesario contrastar toda la información que se obtenga de Compostela con la del resto de ciudades relevantes de Galicia en la época que nos ocupa. Sólo así podremos valorar en su justa medida el alcance del ambiente musical de Santiago.

Y, lógicamente, como marco para todo este trabajo será fundamental situar toda esta investigación en el marco político, social, económico y cultural de la Galicia de entonces. De ahí que sea fundamental hacer uso también de una bibliografía selecta en todos esos sectores para que el estudio se sustente en sólidas raíces y no sea un mero conglomerado de datos o noticias más o menos hilvanados. En definitiva, interesa situar la historia de la música en una historia social y cultural más amplia.

Sólo entonces podremos detenernos en la información de carácter más positivista para abordar las ‘historias particulares’ de cada músico, de cada autor en concreto.

La Loba Capitolina. Iconografía y memoria de una ciudad

JAVIER ANDRÉS PÉREZ
Universidad de Salamanca

Resumen: La imagen de la Loba Capitolina es uno de los elementos iconográficos que mayor alcance ha tenido en la historia de Occidente. Su iconografía, perfectamente reconocible, mantuvo tanto su forma como su significado durante siglos sin apenas sufrir alteraciones. El objetivo de esta comunicación es lanzar una mirada transversal entre la Historia y la Historia del Arte, sirviéndonos de la iconografía como medio para acercarnos al mito urbano de Roma y explorar las intenciones políticas y los juegos de identidad surgidos en torno a la imagen de Loba Capitolina, desde el Imperio hasta la época contemporánea.

Palabras clave: Loba Capitolina, Roma, Roma Aeterna, Identidad, Iconografía.

Abstract: *The image of the Wolf Capitolina is one of the elements iconographic that major scope has had in the history of West. His iconography, perfectly recognizable, supported both his form and his meaning for centuries without scarcely suffering alterations. The aim of this communication is to throw a transverse look between the History and the History of the Art, being served the iconography as way to approach the urban myth of Rome and to explore the political intentions and the games of identity arisen concerning the image of Wolf Capitolina, from the Empire up to the contemporary epoch.*

Key words: *Capitoline She-Wolf, Rome, Roma Aeterna, Identity, Iconography.*

Introducción

Existen pocas ciudades en el mundo capaces de ofrecer un panorama tan completo de la historia y la cultura europeas como Roma. La ciudad se muestra ante nosotros como un palimpsesto de logros arquitectónicos, urbanísticos y artísticos que demuestran su trascendencia material; sin embargo, la ciudad también ha preservado su autoridad espiritual a lo largo de los siglos, dando continuidad, de diferentes formas, al mito de *Roma Aeterna*¹.

Ante esta visión de lo absoluto que es Roma, al menos en términos artísticos y culturales, el historiador se plantea el reto de reconocer aquéllos elementos que sirvieron para definir la iden-

1. F. Paschoud, *Roma Aeterna. Études sur le patriotisme romain dans l'Occident latin a l'époque des grandes invasions*. Bibliotheca Helvetica Romana. Institut Suisse de Rome. Roma, 1967.

tividad de Roma, y de quienes pertenecieron a ella o quisieron establecer vínculos simbólicos con la antigua capital. Su naturaleza polisémica no revela una única identidad, sino un conglomerado de sentimientos de pertenencia, manifestados de forma muy distinta, por medio del pensamiento patriótico, de la fe, del humanismo, o de la admiración pura hacia ciertos valores del pasado. La vocación universalista de Roma amplió estos sentimientos no sólo a los límites de su propio entorno geográfico, sino a toda Italia e incluso fuera de sus fronteras. Estas cuestiones son fundamentales para comprender por qué ciertos elementos iconográficos que sirvieron para representar a la ciudad, también aparecen en otros lugares de Italia o incluso de Europa.

Si el prestigio de Roma es un ejemplo único de perduración, también lo son algunas representaciones iconográficas que han servido para dar imagen a la ciudad, a veces modificando ligeramente su mensaje; en ocasiones añadiendo nuevos matices pero, en cualquier caso, conservando los aspectos fundamentales de su significado primigenio. En el presente artículo, analizaré de forma diacrónica la iconografía de la Loba Capitolina, el emblema inequívoco de la ciudad de Roma, así como algunas de las implicaciones que esta figura ha tenido a lo largo de los siglos, tanto en su empleo con fines políticos o propagandísticos, como en la expresión de sentimientos de admiración y en la configuración de identidades, dentro y fuera de la *Urbs*.

La Loba Capitolina. Iconografía de un mito

Existen pocas imágenes procedentes del mundo clásico tan fácilmente reconocibles como la Loba Capitolina acompañada por Rómulo y Remo. Su iconografía ha trascendido los límites del mito fundacional de la ciudad para convertirse en el emblema universal, no sólo de la antigua *Urbs*, sino también de la Roma medieval, moderna y contemporánea.

El acercamiento a las fuentes literarias del mito ilustra la voluntad que sintió el pueblo romano de vincularse con la tradición griega a través del episodio de la Guerra de Troya². Los mitos griegos se caracterizaron por la acción directa e individualizada de las divinidades en la vida de los humanos, sin embargo, desde la óptica romana, los dioses actuaban en su conjunto para apoyar a Roma, de modo que el mito se convertía en un elemento legitimador, que imprimía prestigio a las tradiciones cívicas y ayudaba a justificar las aspiraciones militares y patrióticas de un Estado expansivo. Uno de los logros de Roma, que explica la enorme pervivencia de la iconografía lupercal, está en haber convertido el mito fundacional en una cuestión política y no sólo en la representación gráfica de un relato.

El mito fundacional de Roma fue recogido por primera vez por Quinto Fabio Pictor, autor de la primera *Historia de Roma*, cuya obra sería tomada como referencia en lo sucesivo por otros autores como Dionisio de Halicarnaso (*Antigüedades Romanas*, I, 76-83), Tito Livio (*Historia de*

2. La creencia en el mito no significaba necesariamente la renuncia a la racionalidad o a la Historia, sino que, por el contrario, la búsqueda de referencias simbólicas y míticas reforzaba los aspectos recurrentes y universales de la experiencia humana. No podemos olvidar que los mitos son formas simbólicas del pensamiento que, en las sociedades antiguas compartieron espacio con el conocimiento racional. Sobre estas cuestiones, J. P. Vernant, *Mythe et Société dans la Grèce Ancienne*, François Maspero, Paris, 1974.

Roma I, 3-7) o Plutarco (Vidas Paralelas, I, 3-4), que fueron elaborando diferentes variantes del mismo mito³. No obstante, todos los autores que trataron el tema tuvieron en común la voluntad de hacer de Roma una heredera de Troya a través de la figura de Eneas, que se instaló en el Lacio junto con su hijo Ascanio y su padre Anquises. La tradición relataba que Eneas había fundado la ciudad de Lavinio, mientras que Ascanio, al morir su padre, fundó la ciudad de Alba Longa. Además, Ascanio habría dado origen a la dinastía de los Iulos, que gobernaría la ciudad hasta el reinado de Amulio, monarca ilegítimo que asesinó a todos sus sobrinos para hacerse con el poder de su hermano Numitor. Tan sólo la hija de éste, llamada Rhea Silvia, fue perdonada, a cambio de consagrar su vida al culto de Vesta, con objeto de evitar que tuviera descendencia. Sin embargo, el dios Marte se enamoró de la joven virgen y la dejó encinta mientras dormía. De esta unión nacerían Rómulo y Remo, que serían abandonados en el río Tíber para evitar el terrible destino de sus tíos. El milagro, más allá de su propia concepción, fue el hecho de que los dos niños fueran salvados por un animal salvaje, la loba Luperca, que los amamantó hasta que éstos fueron encontrados por el pastor Faústulo. Los dos hermanos, ya adultos, descubrieron sus orígenes y lograron restituir a su abuelo Numitor, que premió su hazaña con la entrega de unos terrenos en el Lacio en los que fundarían su propia ciudad. Tras la lucha fratricida originada por el desacuerdo en los augurios sobre el lugar concreto de la fundación, Rómulo asesinó a Remo, y procedió a levantar la ciudad en torno a la colina del Palatino, junto al lugar en el que la Loba había encontrado a los dos hermanos.

El mito fundacional de Roma reúne elementos esenciales de todo relato mítico, como el desafío de la justicia, la intervención divina, el papel de un animal mágico y, cómo no, la restitución del orden primigenio y la muerte como elemento purificador.

Las raíces de este mito son más profundas de lo que podría parecer, y de hecho mantienen estrechos lazos con elementos culturales comunes a otros pueblos europeos. En la fundación de Roma confluyen rasgos de los pueblos pastores de raíz indoeuropea y del sustrato cultural etrusco-itálico, como son la dualidad del poder compartido o la importancia concedida al solar de los ancestros y al mundo de ultratumba, donde el lobo actuaba como animal comunicador entre vivos y muertos⁴.

Iconografía y origen de Roma

Uno de los aspectos más sorprendentes de la figura de la Loba Capitolina es su vigencia iconográfica. El emblema de la ciudad de Roma que hoy conocemos es exactamente el mismo que surgió en torno al siglo III a. C., momento en que la Loba Capitolina fue elegida como símbolo urbano en los reversos de didracmas (Fig. 1) acuñados en la ciudad hacia el 275-260 a. C. Los estudios de circulación monetar han revelado que la moneda, en efecto, fue un vehículo extraordinariamente dinámico a la hora de difundir modelos iconográficos en la Antigüedad⁵. De este

3. T. P. Wiseman, *Remus: a Roman myth*. Cambridge University Press, 1995, p. 1.

4. Sobre estas cuestiones, J. Heurgon, *The rise of Rome to 264 BC*. University of California Press, 1973.

5. La moneda romana de ese período siguió las pautas de la moneda griega, no sólo en lo referente en los pesos y medidas, sino también en los tipos; era tradicional que la cada ciudad griega acuñara sus propias monedas con un

modo, Roma pasó a ser identificada en todo el Mediterráneo con la Loba Capitolina amamantando a Rómulo y Remo. Estas figuras se mantendrán en la moneda romana hasta el reinado de Constantino I, cuando este tipo desaparezca definitivamente de los reversos monetales, sustituido, como tantos otros, por elementos iconográficos vinculados al cristianismo.

En cualquier caso, el verdadero apogeo de las representaciones de la Loba Capitolina tendrá lugar a partir del principado de Augusto⁶. La necesidad de crear un sistema basado en la autoridad de un único gobernante condujo a la búsqueda de elementos legitimadores basados en los orígenes de Roma y en el prestigio de la *Gens Iulia*, que ya había gobernado la ciudad de Alba Longa antes de que Roma fuera fundada⁷. La Loba Capitolina aparecerá en un incontable número de obras y soportes, tanto en artes mayores como en artes aplicadas, con diferentes funciones que irían desde la propaganda política, el culto religioso o la finalidad protectora. De hecho, la fundación de la ciudad se conmemoraba con unos festivales llamados *Lupercalia*, donde precisamente se exaltaba la figura de la Loba Capitolina⁸.

Por otro lado, la importancia del conjunto iconográfico capitolino, no residía únicamente en el animal, sino también en la figura de Rómulo. Como hijo de Marte, Rómulo gozaba de la protección del dios de la guerra, hecho que nos habla de la importancia del factor militar en la vida pública romana⁹. En este sentido, Roma supo desarrollar un corpus ideológico en torno a la idea de victoria, cuyo objetivo último era en realidad la consecución de unas aspiraciones cívicas elevadas, como podría ser la idea de *Aeternitas Romae*¹⁰.

Durante todo el período imperial, la Loba Capitolina comparece en altares, esculturas exentas, relieves, infinidad de gemas y engastes para adornar joyas con una función apotropaica, pinturas murales y mosaicos de carácter decorativo, lucernas de cerámica o bronce y elementos de parafernalia militar. Existen ejemplos célebres, como el Ara Casali del Museo Pío Clementino, o el altar marmóreo de Marte y Venus, obra adrianea procedente del antiguo puerto de Ostia, hoy conservada en el Museo Nacional Romano (Fig. 2), donde la Loba aparece vinculada a las citadas divinidades y a la figura alegórica del Tíber. La asociación de la Loba al río que abastecía la Ciudad Eterna establece un paradigma topográfico que destaca el carácter sagrado del solar sobre el que Roma se asentaba, y no sólo en una mera representación del mito. De este modo, la Loba Capitolina pasa a ser, mediante un proceso de metátesis, el emblema de la propia ciudad.

emblema reconocible, siendo éste normalmente un animal, como la lechuza ateniense o la tortuga de Egina. M.H. Crawford, *Roman republican coinage*, Vol. I-II, Cambridge University Press, 1974.

6. K. Scott, "The identification of Augustus with Romulus-Quirinus". En *Transactions and Proceedings of the American Philological Association*, 56. John Hopkins University, Baltimore, 1925. pp. 82-105.

7. Sobre estas cuestiones, P. Zanker, *Augusto y el poder de las imágenes*. Alianza, 1992.

8. La mejor descripción de estos festivales está recogida en Ovidio, *Fasti*, II, 267-452.

9. Estas aspiraciones se acentúan en momentos de crisis política o en contextos de cambio en las estructuras religiosas, como es el caso del siglo IV. Sobre esta cuestión: M. McCormick, *Eternal Victory. Triumphal Rulership in Late Antiquity, Byzantium and the Early Medieval West*. Cambridge University Press, 1990.

10. M^a. D. Dopico Caínzos, "Sobre los orígenes del concepto de *Aeternitas Civitatis*", En P. Sáez y S. Ordóñez (Eds.), *Homenaje al Profesor Presedo*, Universidad de Sevilla, 1994, pp. 811-823.

La Loba Capitolina después del Imperio

La presencia de este emblema resulta lógica en un contexto histórico y social como el del Imperio, donde fue originada y donde el alcance de su significado era total, fundamentalmente porque el Estado romano concedió una enorme importancia a su capital, considerada germen y origen de toda su civilización. La Loba Capitolina era, como la Dea Roma, un elemento integrador de la identidad romana, y precisamente por ese motivo, estos dos símbolos adquirieron un valor especial cuando Roma tuvo que enfrentarse a las transformaciones del mundo tardío. Los antiguos emblemas de la cultura pagana pasaron a representar a una ciudadanía romana confrontada, por un lado, con la alteridad de los pueblos bárbaros, y por otro, con unas nuevas circunstancias religiosas, marcadas por la presencia de un cristianismo extraordinariamente expansivo.

A partir de las reformas administrativas llevadas a cabo bajo la Tetrarquía, Roma fue desplazada de su tradicional papel de capital del Imperio, en favor de otras sedes que ofrecían una mayor practicidad política. Este desplazamiento no hizo sino aumentar el carácter simbólico de la antigua capital, que pasó a convertirse en un escenario con altísimo valor representativo. De hecho, el corto reinado de Majencio (306-312) ejemplifica extraordinariamente esa voluntad de resucitar la ciudad que, sin embargo, encontró una total oposición en la figura de Constantino¹¹. Este emperador, además de reconocer la oficialidad del cristianismo frente a la religión pagana, fundó Constantinopla: una nueva Roma en Oriente. A pesar de estos cambios, Roma mantendrá su autoridad adaptada a las nuevas circunstancias, lo cual demuestra la capacidad de las ciudades para transformarse en función de las identidades, y materializar así un juego de complejas continuidades y polisemias, que se pueden encontrar en el arte, la literatura y el pensamiento.

No obstante con el final del paganismo romano, que fue registrado a nivel literario por la figura del senador Símaco, los símbolos de aquel antiguo orden fueron sustituidos por el crismón y la cruz. Rómulo y Remo, los antiguos fundadores de la capital, fueron desterrados al olvido, ya que la ciudad había sido refundada simbólicamente por las figuras de San Pedro y San Pablo, y su ominoso pasado pagano había sido lavado con la sangre de los mártires cristianos. Todo un sistema ideológico basado en la idea de ciudad como un ente sagrado, es decir, la *Roma Sancta* que perdurará durante toda la Edad Media, y cuyo fundamento se encuentra en la teoría agustiniana trazada en *De Civitate Dei* de San Agustín¹².

La misma transmutación que sufrieron Rómulo y Remo puede ser observada en la antigua figura de la *Dea Roma*, cuya iconografía fue modificada para adaptarla al símbolo de la *Ecclesia Romana*. Esta figura alegórica asumió el papel que había tenido la *Dea Roma* en la prosopopeya,

11. El corto reinado de Majencio puede considerarse una suerte de canto del cisne del tradicionalismo romano de tradición pagana. Éste emperador construyó todo un cuerpo ideológico basado en la autoridad secular de Roma y sus símbolos, llevando a cabo un extenso programa de restauración de antiguos monumentos del Foro, así como de construcción de nuevos edificios. Las monedas acuñadas bajo su reinado ilustran la voluntad de difundir este programa ideológico. Sobre esta cuestión, M. Cullhed, *Conservator urbis suae*. Studies in the politics and propaganda of the emperor Maxentius. Paul Aströms, Estocolmo, 1994.

12. San Agustín de Hipona, *La Ciudad de Dios*. Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid, 2009.

un recurso literario muy extendido en la tradición latina, especialmente en época tardía, momento en que fue empleada por autores como Símaco, Prudencio o Claudiano.

A partir del siglo IV, la iconografía romúlea se hace cada vez más escasa, pero existen algunos ejemplos de gran relevancia en el período altomedieval. Uno de los ejemplos más célebres sería el magnífico díptico ebúrneo de la abadía de San Flaviano de Rambona (Fig. 3), cuya iconografía ha hecho correr ríos de tinta. Sin duda, la interpretación en clave política de L. Cracco Ruggini ha aclarado el debate sobre el contexto de la obra y sus posibles implicaciones históricas¹³. Sin embargo, la iconografía del díptico posee una fuerza que se impone sobre ciertas cuestiones de fondo. En su hoja izquierda, aparece la figura de la Loba Capitolina acompañada por Rómulo y Remo, situados todos a los pies de Cristo crucificado; no hay nada en esta imagen que nos hable de un sometimiento o de una representación de la victoria cristiana sobre el paganismo. Más aún, la Loba parece erigirse como base, fundamento o figuración del Gólgota del Crucificado. Como tal, podría referirse a la superación de la tradición pagana ya extinta, sin embargo, también podría interpretarse como el cimiento de la iglesia de Roma, sin ningún tipo de condena, sino más bien de aceptación del símbolo más representativo de la ciudad. Además, la inscripción que hay bajo la figura de la Loba no indica ningún tipo de sometimiento, sino que destaca el prodigio de aquel animal capaz de alimentar a Rómulo y Remo. Esta interpretación podría ratificarse por el hecho de que la Loba aparece además en paridad espacial con la figura reclinada de la parte inferior de la otra hoja del díptico, que ha sido interpretada como la *Ecclesia Romana*. Ambas figuras representarían el pasado y el presente de las instituciones del poder en la ciudad de Roma, que estaba revitalizando su histórica vocación imperial a través de la dinastía Longobarda de los príncipes de Benevento¹⁴.

La Alta Edad Media romana apenas aporta más imágenes de la Loba Capitolina que puedan subrayar la importancia de esta figura en dicho contexto, sin embargo, los últimos análisis realizados en 2006 en el bronce de la célebre Loba conservada en los Museos Capitolinos de Roma arrojaron una cronología altomedieval y no etrusca o romano-republicana, como venía considerándose tradicionalmente¹⁵. La publicación de los citados análisis fue seguida de un acalorado debate y aún hoy existen dudas sobre su correcta datación. En cualquier caso, si verdaderamente se tratara de una obra medieval, este hecho potenciaría el valor de la escultura en vez de restárselo, ya que demostraría la vigencia de este modelo iconográfico pagano en un contexto cristiano, aparentemente opuesto a los principios que le dieron origen. Más allá de haber sido rechazada,

13. L. Cracco Ruggini, "Il dittico di Rambona". En J. J. Aillagon (Ed.), *Roma e i Barbari. La nascita di un nuovo mondo*. Skira, Milán, 2008. pp. 568-571.

14. La Abadía de Rambona fue mandada construir por Ageltruda, esposa de Guido III de Espoleto desde el año 875, quien fue rey de Italia desde el 889 y emperador desde el 891. Su hijo Lamberto fue emperador desde el 892. Madre e hijo se instalaron en Roma desde el 897, lo cual explica la vinculación familiar con la antigua *Urbs* y justifica, en cierto modo, la presencia de la Loba Capitolina en el díptico, que probablemente fue un regalo de carácter oficial. *Op. Cit.* nota 13. p. 568.

15. A. M. Carruba, "La Lupa Capitolina. Un Bronzo medievale". En *Arte*, De Luca Editori, Roma 2007.

la Loba Capitolina tuvo que ser un elemento de gran representatividad para la identidad romana medieval, ya que de otro modo no se explicaría la creación de una obra de tal magnitud. Lo mismo sucede con la escultura de una supuesta loba de bronce del siglo II –en realidad un oso– que fue mandada llevar desde Roma hasta Aquisgrán posiblemente por Carlomagno, como muestra de la transferencia simbólica de poder entre Roma y el Imperio Carolingio¹⁶. Este fenómeno de apropiación de símbolos o elementos emblemáticos de una ciudad era común desde la Antigüedad Clásica. De hecho, el ejemplo más célebre sería el de la propia Constantinopla, que usurpó numerosos símbolos –en forma de elementos escultóricos– a la ciudad de Roma.

Durante toda la Edad Media, un gran número de ciudades europeas, entre ellas Milán, Reims, Tournai o Pavía, quisieron establecer lazos simbólicos con la antigua *Urbs Aeterna*. La fascinación generada por el enorme prestigio de la Roma clásica justificó que ciertos monarcas europeos trataran de emular a los antiguos emperadores, considerándose herederos de su tradición, casi siempre con objeto de lograr una mayor autoridad. De forma inconsciente, todos ellos llevaron a cabo un fenómeno de auténtica *Renovatio Romae*, es decir, de revitalización de la memoria del pasado romano, en busca de fórmulas que proporcionaran cohesión a las identidades de los reinos medievales¹⁷. En ese proceso tuvo una enorme importancia el lenguaje simbólico, como vehículo de afirmación de los posicionamientos políticos. Entre ellas, el caso de Siena es especialmente llamativo, ya que la Loba Capitolina se convirtió en una figura omnipresente en las calles de la ciudad, y también en el interior del Duomo (Fig. 4). En el caso de Siena intervienen dos factores que explican la apropiación del símbolo con fines cívicos y religiosos. Por un lado, el mito fundacional de Siena contaba que la ciudad había sido creada por Senio, hijo de Remo, que huyó del Lacio perseguido por su tío Rómulo, de modo que la Loba Capitolina sería el punto en común entre Roma y Siena, cuyo nombre procedía del epónimo Senio. Por otro lado, está la cuestión del conflicto medieval entre Güelfos y Gibelinos, en el que Siena tomó partido de forma activa del lado de la iglesia Romana, para salvaguardar, al mismo tiempo, sus intereses frente a Florencia. De hecho Siena fue tradicionalmente una ciudad de banqueros muy comprometidos con la financiación del papado y algunas de sus familias más nobles, como los Piccolomini, los Bandinelli o los Borghese, proporcionaron varios pontífices a lo largo de la Historia.

En Siena, La Loba Capitolina fue representada en numerosos escudos, columnas, esculturas exentas, en los frescos de Ambrogio Lorenzetti sobre la alegoría del Buen Gobierno del Palazzo Pubblico, en el pavimento del Duomo, y en la Fonte Gaia de Jacopo della Quercia; todas ellas obras muy significativas por su carácter público.

Además, el símbolo capitolino comparece en la Fontana Maggiore de Perugia, donde se narran escenas de la Historia de Roma, no sin implicaciones políticas, pues la tradición contaba que Perugia había sido fundada por el magnánimo Furio Camilo¹⁸.

16. C. Mazzoni, *She-Wolf, the story of a Roman Icon*. Cambridge University Press. Cambridge, 2010. p.43.

17. W. Hammer, "The New or Second Rome in the Middle Ages". En *Speculum*, 19, 1944. pp. 50-62.

18. Furio Camilo fue calificado como el 'Segundo Fundador de Roma'. A. Fineschi (Ed.) *et alii*, *Siena e Roma*, Protagon Editrice, Siena, 2005. pp. 112-113.

El Renacimiento recuperó el símbolo como emblema inequívoco de la ciudad de Roma, ahora ya asumido por la mentalidad civil, desde que en 1471 Sixto IV donara la escultura, junto con otras tantas a la ciudad, y se configurara así la colección de los Museos Capitolinos¹⁹. La Loba Capitolina se convirtió en el emblema del *Populus Romanus*, y se hizo añadir a la escultura las figuras de Rómulo y Remo, atribuidas a Antonio del Pollaiuolo, con objeto de destacar el papel de la Loba como *Mater Romanorum*. Los continuos enfrentamientos entre las familias nobiliarias de Roma y el gobierno pontificio hicieron que la Loba se opusiera simbólicamente a las Llaves de San Pedro, estrechando así los lazos con la tradición clásica y con el mito fundacional por encima de la tradición cristiana. Esta admiración por el pasado clásico y triunfal de Roma se aprecia en numerosos artistas italianos del Renacimiento, entre los que cabría destacar a Andrea Mantegna, cuya serie pictórica del Triunfo de César contiene numerosas referencias iconográficas clásicas, así como representaciones de estandartes coronados por la Loba Capitolina²⁰. Desde el siglo XVI la Loba Capitolina ha sido un símbolo y una referencia para todos los artistas que llegaban a Roma. El mismo Rubens, como profundo conocedor de las fuentes clásicas, pintó un célebre lienzo en 1616, hoy en los Museos Capitolinos, que recogía el capítulo de la salvación de Rómulo y Remo por parte de la loba Luperca.

Del mismo modo, desde el siglo XVIII, la Loba Capitolina se volvería a convertir en un símbolo de Roma para los viajeros europeos del *Grand Tour*. Posteriormente, la Loba Capitolina, junto al águila imperial y el *Sol Invictus*, fue incorporada a la iconografía del título de Rey de Roma, creado por el Senado-Consulta de la ciudad en febrero de 1810 para Napoleón II²¹. Ya en la segunda mitad del siglo XIX, su carácter representativo se ampliaría, por medio de una clara trasnominación, hasta alcanzar toda la Península Italiana, ahora unificada en una única nación. Es así como podemos verla, por ejemplo, en los monumentos dedicados a los caídos por la patria italiana en el transcurso del proceso unificador, donde la loba aparece representada dentro de los parámetros estéticos del *Ottocento* (Fig. 5). La Loba junto a Rómulo y Remo se habían convertido en el emblema nacional en un momento en el que el país necesitaba construir una nueva identidad. Como era lógico, la ideología del *Risorgimento*, plagada de elementos románticos, exaltó los capítulos más gloriosos del pasado común de todos los italianos, volviendo su mirada al Imperio Romano. La misma tipología monumental comparece bajo el gobierno de Mussolini, cuando esa tendencia imperialista se acentúa hasta límites insospechados bajo la égida de la ideología

19. Hasta ese momento, la célebre Loba Capitolina de bronce había permanecido en el Palacio Lateranense. R. Krautheimer, Rome, profile of a city. Princeton University Press, Princeton, 1980. p. 35.

20. Andrea Mantegna utilizó como fuente la obra de Flavio Biondo '*Roma Triumphans*', que tuvo gran trascendencia en la Europa del Renacimiento. Sobre esta cuestión: A. Martindale, The Triumphs of Caesar by Andrea Mantegna in the collection of H. M. the Queen at Hampton Court. Harvey Miller, London, 1979.

21. El pintor romano Bartolomeo Pinelli fue el encargado de elaborar la iconografía de este nuevo título, para lo cual se sirvió de un conglomerado de figuras representativas del pasado clásico romano. Numerosos ejemplos de esta iconografía pueden verse en el Museo Napoleónico de Roma. S. Magister, y T. Sacchi, Palazzo Primoli. Roma. Istituto Poligrafico e Zecca dello Statu, Roma, 2005.

fascista²². Tampoco podemos olvidar que bajo su régimen se fundieron numerosas copias de la Loba Capitolina, que fueron ofrecidas como regalo a las ciudades vinculadas históricamente con Roma. La intención de estos regalos diplomáticos era establecer lazos políticos con otros países dominados por ideologías afines, y así reforzar los vínculos identitarios de una Europa exaltada por ideologías extremas.

Conclusión

A pesar de este empleo abiertamente tendencioso, la Loba Capitolina vio restaurada su validez después de la II Guerra Mundial, siendo elegida como distintivo olímpico en los Juegos celebrados en Roma en 1960. La continua actualización de un emblema nos habla de lo necesario de dicha figura para una sociedad. Su presencia sólo puede explicarse desde el análisis de unos motivos que trascienden lo puramente cultural para adentrarse en el terreno de los sentimientos y las identidades colectivas.

El caso de la Loba Capitolina no es único, pero sin duda tiene un valor especial por su aceptación generalizada y su vinculación con la idea de Roma como mito urbano de gran alcance. La Loba Capitolina, además de ser el símbolo reconocible de la ciudad de Roma, también es hoy en día, un símbolo de la herencia cultural de Roma en Occidente.

22. Sobre la recuperación de los valores 'imperiales' bajo el gobierno de Mussolini, L. Quartermaine, "Slouching towards Rome. Mussolini's imperial vision". En T. J. Cornell y K. Lomas (Eds.), *Urban Society in Roman Italy*. University College Press. Londres, 1995. pp. 203-215.



Fig. 1. Didracma de Hércules (anverso) y Loba Capitolina acompañada por Rómulo y Remo (reverso).
Cr20-1, Syd-6. C. 275-260 a. C. Museo Británico, Londres. Inv. CM 1867-1-1-31



Fig. 2. Altar de Marte y Venus procedente del puerto de Ostia. C. S. II d. C.
Museo Nacional Romano. Palazzo Massimo alle Terme, Roma

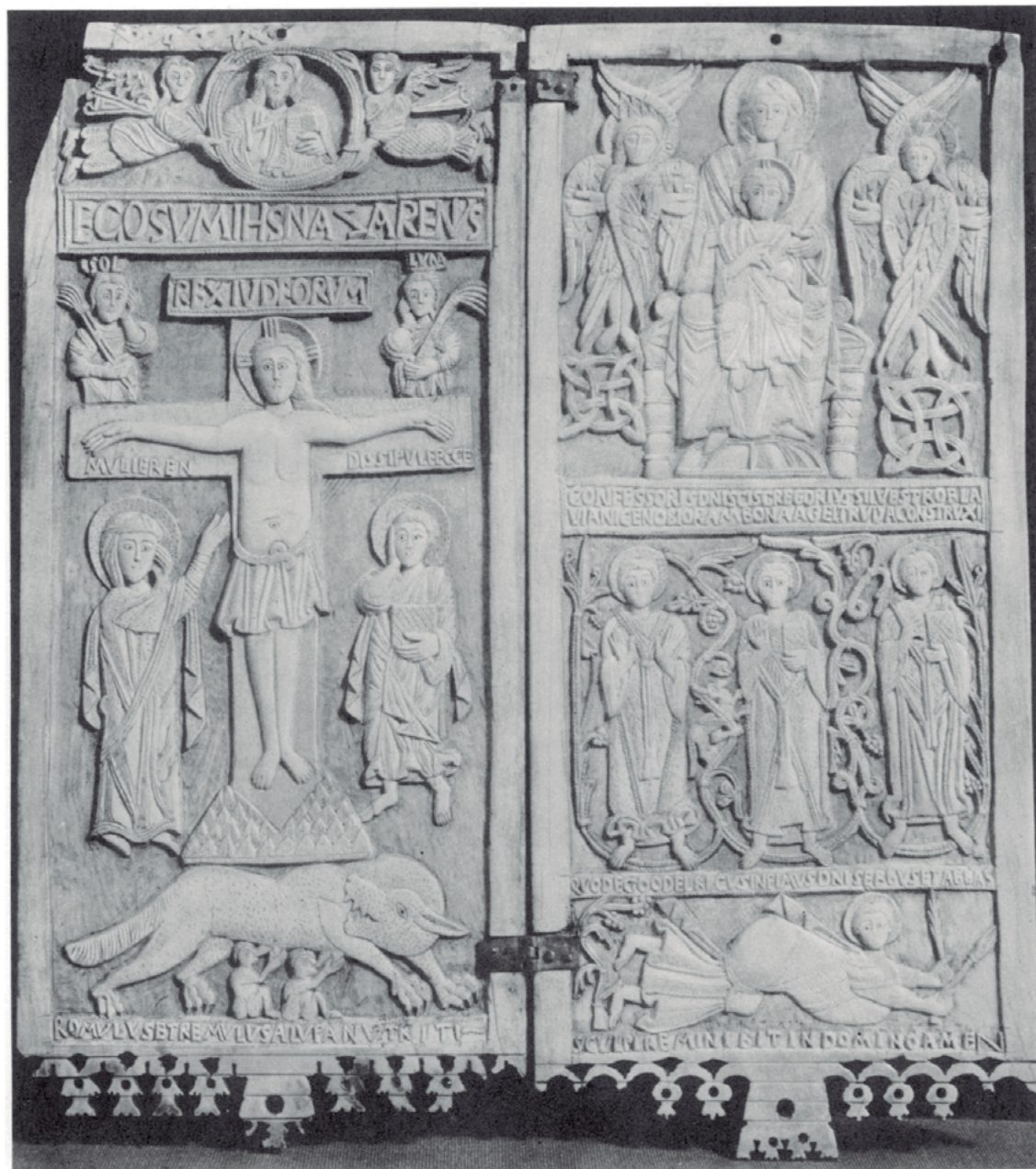


Fig. 3. Díptico ebúrneo de Rambona. Procedente de la Abadía de San Flaviano de Rambona (Marche, Italia)
 C. 890-900. Museos Vaticanos, Ciudad del Vaticano. Inv. 62442



Fig. 4. Pavimento en mosaico del Duomo de Siena con la Loba Capitolina, Rómulo y Remo. Obra de Gaetano Milanesi, fechada en 1373 y restaurada por Leopoldo Maccari en 1865. El original se encuentra en el Museo dell'Opera del Duomo, Siena



Fig. 5. Monumento a los caídos de Mentana con relieve en bronce de la Loba Capitolina amamantando a Rómulo y Remo, sobre cartela con la inscripción SPQR. Obra del escultor Luigi Belli realizada en 1880. Piazza di Mentana, Milán

Los miradores en Zamora. Paradigma de las modificaciones de la vivienda burguesa en el marco de la renovación de una ciudad de origen medieval

ÁLVARO ÁVILA DE LA TORRE
School Year Abroad, Spain

Resumen: Zamora vivió una segunda edad de oro de la arquitectura entre los años 1875 y 1930. Durante ese período se renovó su caserío y se elevó un importante número de inmuebles de filiación estilística muy diversa. Entre los elementos más destacados de las nuevas fachadas están los miradores. En ese municipio castellano-leonés hubo y hay muchos, están realizados con materiales muy variados y se engloban en los estilos de la época. Los hay eclécticos, historicistas y, sobre todo, modernistas. De hecho, estos últimos formaron uno de los conjunto de tribunas modernistas en madera más interesantes del país.

Palabras Claves: Zamora, miradores, siglos XIX y XX, modernismo, eclecticismo.

Summary: Zamora lived a second architectural Golden Age between 1875 and 1930. During that time houses were renovated and many buildings with a wide range of styles were erected. The windowed balconies are among the most outstanding elements of the new façades. In that Castilla y León town there were and still are many with very distinct materials that capture the styles of the time. Some are eclectic examples, some more revival and, most of all, traces of Art Nouveau. In fact, these Art Nouveau wooden windowed balconies form one of the most interesting collections in the country.

Key words: Zamora, windowed balconies, 19th and 20th centuries, art nouveau, eclecticism.

Zamora, que estuvo sumida en un prolongado letargo tras el importante desarrollo urbanístico y arquitectónico que vivió en los siglos XII y XIII, comenzó a despertar poco después de rebasar el ecuador de la centuria decimonónica. La reactivación la provocaron las consecuencias económicas y físicas de las desamortizaciones, la llegada del ferrocarril en 1864 y la pérdida de la condición de plaza de guerra cuatro años después. También contribuyeron la aparición de una incipiente industria basada en la transformación de las materias primas y la paulatina imposición de las formas de vida y de producción capitalistas. A todo ello se sumó la decidida colaboración de una clase política liberal y la presencia de un grupo de arquitectos de sorprendente calidad para un municipio de sus características. La combinación de estos factores permitió la existencia de una segunda edad de oro de la arquitectura local entre 1875 y 1930¹.

1. Á. Ávila de la Torre. *Arquitectura y urbanismo en Zamora (1850-1950)*, Instituto de Estudios Zamoranos "Florián de Ocampo", Diputación de Zamora, Zamora, 2009.

A lo largo de ese período la ciudad se dotó de alcantarillado e iluminación pública, se alinearon y empedraron sus calles, se abrieron nuevas vías –la más importante fue la calle Viriato (1883)– y se ajardinaron y amueblaron las plazas y los parques. Asimismo, se destruyeron amplios lienzos de la muralla y comenzó la expansión fuera de los límites que esta imponía. Como consecuencia, surgieron los primeros barrios extramuros –Pantoja y Candelaria inicialmente– y hacia el oriente se trazaron las futuras arterias del ensanche. Contemporáneamente, la expansión de los medios de comunicación exigió el trazado de nuevas rondas de circunvalación y la construcción de la primera estación de tren (1864) y de dos puentes metálicos sobre las aguas del Duero, uno para el ferrocarril (1889) y otro carretero (1891)². Además, fueron elevándose inmuebles que respondían a las necesidades de la nueva clase burguesa. Estos fueron sedes de organismos oficiales –Palacio de la Diputación (1867)–, edificios públicos –Mercado (1902)³, Laboratorio (1909)–, centros de recreo –Teatro Principal (1876)⁴, Casino (1907)⁵, Teatro Ramos Carrión (1911)–, escuelas –San Lázaro (1874), Instituto Claudio Moyano (1901)–, templos –Marinas (1889), Lourdes (1905)–, fábricas –Harinas Bobo (1907)–, etc. Naturalmente a este elenco hemos de sumar las viviendas, tanto las casas de vecindad como las unifamiliares, que fueron poblando y embelleciendo las aceras⁶.

La arquitectura zamorana del momento sorprende sobre todo por su calidad y por la multiplicidad de lenguajes estilísticos existentes. El Eclecticismo fue el más recurrente y el que más se prolongó en el tiempo. Tuvo una fase inicial más atemperada, dominada por el maestro de obras Eugenio Durán (1824-1905) y el arquitecto Segundo Viloría (1853-1923, titulado en 1877)⁷, en la que la concepción general de los inmuebles era tímida y los motivos decorativos reducidos. A aquella le siguió, ya en el siglo XX, un período más rico y creativo, con soluciones estructurales y ornamentales más originales, que corrió a cargo de Gregorio Pérez Arribas (1877-1937, titulado en 1901) y Antonio García Sánchez-Blanco (1893-1963, titulado en 1918)⁸.

2. *Ibídem*, pp. 37-134.

3. Á. Ávila de la Torre. "La arquitectura del hierro en Zamora. La construcción del Mercado de Abastos", Anuario del Instituto de Estudios Zamoranos "Florián de Ocampo", 1998, pp. 183-200.

4. J. R. Nieto González. "Teatro Principal", en J. J. Rivera Blanco (coord.): Catálogo Monumental de Castilla y León. Bienes Inmuebles declarados, volumen II, Junta de Castilla y León, Salamanca, 1995, pp. 1022-1023 y C. M^a Ventura Crespo. Historia del Teatro en Zamora, Ayuntamiento de Zamora, Zamora, 2007.

5. J. Hernández Martín. "Los orígenes del edificio del Círculo de Zamora", Anuario del Instituto de Estudios Zamoranos "Florián de Ocampo", 2005, p. 352.

6. J. L. Gago Vaquero. La arquitectura y los arquitectos del ensanche. Zamora 1920-1950, Instituto de Estudios Zamoranos "Florián de Ocampo", Diputación de Zamora, Zamora, 1988 y Á. Ávila de la Torre, Arquitectura..., Op. Cit., pp. 135-515.

7. Sobre este arquitecto, vid. A. Viloría. Segundo Viloría (1855-1923). Un arquitecto zamorano, Diputación de Zamora, Instituto de Estudios Zamoranos "Florián de Ocampo", Centro de Estudios Benaventanos "Ledo del Pozo", Delegación de Zamora del Colegio Oficial de Arquitectos de León y Funcoal, Zamora, 2007.

8. M. A. Herrero Uña. La arquitectura zamorana del siglo XX: el arquitecto Antonio García Sánchez-Blanco, Tesis doctoral inédita, Universidad de Salamanca. Salamanca, 2007.

El inicio de esta segunda etapa coincidió con la llegada a la ciudad del barcelonés Francesc Ferriol (1871-1946, titulado en 1894), discípulo de Lluís Domènech i Montaner (1850-1923, titulado en 1873). Se trasladó a esa capital castellano-leonesa en 1907 al obtener la plaza de arquitecto municipal. Permaneció en Zamora hasta 1916 y jugó un papel transcendental. Por un lado, legó a la localidad un riquísimo patrimonio de obras modernistas de primer nivel, por otro, fue un revulsivo para sus colegas, que tuvieron que agudizar el ingenio para poder competir con las sutiles e imaginativas propuestas del facultativo catalán⁹.

Además del Eclecticismo y el Modernismo, se elevaron construcciones historicistas –neogóticas, neorrománicas y neomudéjares–, pintoresquistas, industriales, etc.

Dentro de esta nueva concepción de la ciudad y de la arquitectura los miradores tuvieron una gran importancia. Como consecuencia de la implantación de la sociedad burguesa, de la modificación del tejido urbano y de una diferente percepción del entorno, las clases acomodadas asumieron la relevancia de ennoblecer las fachadas de los edificios en los que moraban. Inicialmente, en el caso de Zamora a partir del último cuarto del siglo XIX, se buscó la ordenación racional de los huecos y la claridad compositiva. Después, los vanos se convirtieron en balcones y, como culmen de la progresión, se impuso el mirador. Este contribuía a proteger las habitaciones de las inclemencias del tiempo, pero simultáneamente aportaba carácter a los inmuebles y creaba una comunicación entre el ámbito privado y el público. La calle había dejado de ser un espacio de paso y se había convertido en un lugar de paseo y encuentro, en el que se desarrollaba una activa vida social que merecía la pena contemplar. Del mismo modo, al viandante se le dejaba intuir los interiores de las viviendas, que sutilmente se vislumbraban a través de las amplias cristalerías. El mirador, por tanto, fue mucho más que una simple novedad arquitectónica, fue el elemento paradigmático de las casas burguesas¹⁰.

Las primeras tribunas zamoranas aparecieron en proyectos poco ambiciosos, en simples reformas de fachadas. Tenemos multitud de ejemplos datados en las dos décadas finales de la centuria decimonónica. Son sencillas, de madera y cubren un único hueco. Así las concibieron los maestros de obras Enrique Rodríguez Trigo (titulado en 1860) o Eugenio Durán¹¹ y las podemos observar hoy en día en una de las calles más pintorescas de la ciudad, la cuesta de Balborraz. Normalmente tenían dos cuerpos de planta rectangular, uno más estrecho, que llegaba hasta la altura del pasamanos, y otro superior, de mayores dimensiones y en ocasiones con las esquinas suavizadas, que se dividía en paños, algunos practicables. Muy poco después, los miradores fueron

9. Á. Ávila de la Torre. "Francesc Ferriol, un arquitecto modernista entre Barcelona y Zamora", *Matèria. Revista del Departament d'Història de l'Art de la Universitat de Barcelona*, 6-7, 2008, pp. 235-255 y Á. Ávila de la Torre. "The reweval of a medieval city. Modernista Zamora", *Coup de Fouet*, 14, 2009, pp. 3-7.

10. Así lo expresó acertadamente M^a Cruz Morales Saro en su obra: M^a C. Morales Saro. Oviedo. Arquitectura y desarrollo urbano. Del eclecticismo al Movimiento Moderno, Universidad de Oviedo, Oviedo, 1981, p. 63.

11. Como ejemplo podemos citar la galería ideada en 1879 por Enrique Rodríguez en la reforma de su domicilio en la Rúa, hoy desaparecido, o la diseñada por Eugenio Durán en 1883 en un inmueble propiedad de Miguel Rodríguez, que se elevaba en la calle Renova [AHPZa (Archivo Histórico Provincial de Zamora), MZa (Municipal Zamora), Obras, signs. 674-40 y 511-13 respectivamente].

extendiéndose a lo largo del eje de vanos hasta alcanzar la cornisa. En este caso, con frecuencia el situado en el primer piso era similar al que acabamos de indicar, pero también podía armonizar con los superiores, que siempre poseían una anchura homogénea. Esto ocurrió sobre todo en los chaflanes, como en la Casa Fernández, diseñada por Eugenio Durán en 1887 en la confluencia de las calles Viriato y San Andrés¹², o como había hecho poco antes Segundo Vilorio en la Casa Rodríguez, ubicada entre la primera vía y la plaza de Sagasta¹³.

Llegados a este punto hay que aludir a las Ordenanzas Municipales (1980) que, a causa de la propagación de las tribunas, ofrecen breves indicaciones sobre ellas. En concreto, estas normas las prohibieron en las primeras plantas elevadas menos de tres metros del suelo (artículo 288) y el vuelo de sus repisas quedó establecido en relación a la categoría de la vía, con una franja entre los cincuenta y los sesenta centímetros sobre el piso bajo y veinte más para los superiores (artículo 292). No se alude a los materiales, como sí lo hacía con los antepechos de los balcones, que debían ser de forja u obra (artículo 290)¹⁴.

En este sentido, la mayor parte de los miradores más antiguos eran de madera que, sorprendentemente siguió siendo empleada hasta bien entrado el siglo XX. Esta peculiaridad, inusual en el interior peninsular, debió responder a la calidad de los ebanistas locales, no debemos olvidar que por entonces Zamora vivía un renacimiento de la imaginería procesional, y sobre todo a la ausencia de una fundición en la ciudad que los fabricara en hierro.

A pesar de ello, la localidad contó con un notable patrimonio de galerías metálicas con ejemplos sumamente interesantes. En la Casa Galarza, proyectada por Eugenio Durán en 1884, hallamos dos tribunas neogóticas¹⁵. Tienen la misma estructura que las talladas, con dos cuerpos de diferentes dimensiones, pero poseen sucesivos arcos apuntados y cuadrifolios goticistas. Bastante similares son las que ideó el mismo maestro de obras en 1892 para la vivienda del industrial Isidoro Rubio¹⁶. En esta ocasión todo el mirador tiene el mismo tamaño.

Segundo Vilorio fue el arquitecto zamorano que mejor dominó los nuevos materiales, usó el ladrillo en muchas de sus obras y también el hierro y creó unos diseños para antepechos de balcones que fueron muy recurrentes en su carrera. En consonancia con ello concibió la tribuna historicista más bella de Zamora, la que tuvo la casa de Nicanor Prieto, situada en la acera meridional de la plaza de Sagasta. Concebida en 1884, ocupaba todo el eje central. En ella desplegó un variadísimo trabajo de forja de clara inspiración islámica, con arcos de herradura en la primera planta, de herradura apuntada en la segunda y trilobulados en la tercera¹⁷.

12. AHPZa, MZa, Obras, sign. 681-61.

13. En el acta de tira de cuerdas de la calle Viriato se indica que asistió D. Segundo Vilorio, Arquitecto director de las casas pertenecientes á los Sres. Puente y Rodriguez (AHPZa, MZa, libro de actas del Ayuntamiento nº 224, sesión del diez de enero de 1885).

14. Ordenanzas Municipales de Zamora, Imprenta de la Excm. Diputación de Zamora, Zamora, 1890.

15. AHPZa, MZa, M. P. y D. (Mapas, planos y dibujos), carp. 2.

16. *Ibidem*, Obras, sign. 687-42.

17. Aunque se conocía la autoría y la fecha del proyecto, el mirador original, sustituido posteriormente por otro de madera, se conoce gracias al plano que se conserva en el archivo personal del arquitecto Antonio Vilorio, quien lo publicó en la monografía que dedicó a su abuelo (A. Vilorio. Op. Cit., p. 58).

La libertad estilística que impregnaba el trabajo de los facultativos de la época les permitió combinar elementos con diversas raíces, hecho que es evidente en otras galerías férricas de Zamora, como las que proyectó Santiago Madrigal (1878-1923, titulado en 1904) en 1905 en un antiguo palacio de la calle Santa Clara que Martín Marín pretendía reformar¹⁸. El arquitecto propuso sendos miradores de hierro. En la parte baja incorporó notas moriscas y colocó arcos de herradura, en la alta optó por el gótico y tanto el antepecho como el cuerpo superior tenían arcuaciones ojivales. El conjunto coronaba con una recargada crestería.

Otro ejemplo singular dentro de las tribunas metálicas es la casa de Francisco Campesino, ubicada en la confluencia de las calles Renova y San Andrés y que fue diseñada en 1888 por Martín Pastells Papell (1856-1926, titulado en 1885)¹⁹. Aquí lo interesante es constatar como las galerías son las que confieren dignidad al inmueble. Son de planta circular y se elevan por las esquinas hasta rematar en unos cupulines. La ornamentación es sutil y se basa en formas vegetales. Gracias a estas piezas el edificio adquiere personalidad y evoca, a escala reducida, las construcciones que ocupan los chaflanes de las grandes capitales, como Madrid o Barcelona. Más aún, contribuyen a ennoblecer la salida desde la Plaza Mayor hacia las principales arterias comerciales. En este sentido, hay que precisar que la mayor parte de las intervenciones urbanísticas y arquitectónicas de Zamora, al menos, hasta el segundo cuarto del siglo XX, se concentró en el núcleo histórico, de origen medieval. Esta circunstancia permite insistir en la importancia que adquirieron las tribunas pues, dadas las limitaciones que imponía el tejido consolidado a la hora de diseñar las fachadas, las galerías fueron determinantes para embellecer y singularizar los frentes.

Todavía se podrían citar algunas otros miradores de hierro, pero ya más sencillos, como los que encontramos en la calle Costanilla, de los que desconocemos su autoría, o el proyectado por Gregorio Pérez Arribas en 1908 para una vivienda situada en la embocadura de la calle Quebrantahuesos²⁰.

Respecto a su lugar de fabricación, ya hemos indicado que no fueron realizados en Zamora. Lamentablemente no tenemos documentación que aclare dónde se confeccionaron, aunque todo hace pensar que debieron salir de fundiciones radicadas en poblaciones cercanas, como Valladolid o Salamanca. De hecho, sabemos que la salmantina Casa Moneo realizó varios trabajos para Zamora²¹. Entre ellos un mirador que fue solicitado por Pérez Arribas para un inmueble de la plaza del Maestro Haedo.

A continuación aludiremos brevemente a los miradores de obra. Los más antiguos en la ciudad son del albor de la segunda década de la pasada centuria y, poco a poco, su solidez y fácil conservación hizo que se fueran imponiendo sobre los demás. El último arquitecto citado los prefirió desde su llegada a la localidad en 1906 y diseñó algunos interesantes. Fue un facultativo eminente

18. AHPZa, MZa, M. P. y D., carpeta sin clasificar.

19. *Ibidem*, Obras, sign. 682-77.

20. *Ibidem*, sign. 0.20-1/X.

21. M. Paliza Monduate y J. R. Nieto González. "La contribución de las fundiciones a la arquitectura del hierro: las obras de la fábrica salmantina de Moneo", *Boletín del Museo e Instituto "Camón Aznar"*, nº XCVIII, 1996, p. 378.

temente ecléctico y también lo son sus tribunas, que normalmente tenían planta rectangular y un único cuerpo, estaban divididas mediante pilastras más o menos decoradas y coronaban con pilares o acroterios. Así las tuvo la Casa Rubio (1912)²², hoy derribada, o las posee la Casa Rueda (1918). En ocasiones incorporaban detalles modernistas, como los péndulos de las galerías de la Casa Román (1910)²³ y de la magnífica Casa Galarza (1909)²⁴. Por su parte, Sánchez-Blanco ideó el mirador más famoso de la ciudad, el del inmueble promovido en 1922 por Fidel Luelmo, conocido como *Casa de las Cariátides* por la inclusión de estas figuras. La tribuna, gracias a su rotundidad y al protagonismo de sus impostas y sus antepechos, contrarresta la verticalidad del muro. La continuidad de la galería mediante un tramo central más estrecho unifica el conjunto y evita disonancias en la distribución de los volúmenes. Respecto a la ornamentación, sobresalen los estípites coronados por figuras femeninas de la primera planta, de gran belleza y personalidad. Junto a ellos destacan las sinuosas formas vegetales que constituyen las barandas, que aparecen de nuevo en el friso del último piso y que flanquean el escudo que remata el conjunto.

Por lo expresado hasta el momento, Zamora no se diferenciaría mucho de lo que pudiéramos encontrar en otros municipios. Sin embargo, lo que convierte en singular a esta localidad es un riquísimo y excepcional repertorio de miradores modernistas a los que dedicaremos los párrafos siguientes. Todos ellos fueron obra de Francesc Ferriol. De este arquitecto barcelonés deben subrayarse la calidad, la sutileza y una profunda asimilación de los postulados del Modernismo.

En los primeros meses que pasó en la Ciudad del Duero, recordemos que llegó a principios de 1908, actuó con precaución, por lo que sus galerías no difieren de otras locales. Son de carpintería, rectangulares y con dos cuerpos, el inferior más estrecho. Así es la que se conserva en la Casa Horna (1908)²⁵ y así era la que tuvo la Casa Prada (1908). Aunque en este caso el técnico se atrevió a culminarla con una llamativa cubierta escamada²⁶, que también empleó en otro inmueble que le hemos atribuido, ubicado en la plaza del Mercado. Posteriormente el facultativo quiso imprimir un indudable carácter modernista a sus proyectos sin encarecer los presupuestos ni proponer soluciones difíciles de aceptar por el sobrio carácter castellano. El equilibrio lo logró al apostar miradores más imaginativos y más efectistas. Un ejemplo es la derruida Casa Sendín (1909), donde protegió los vanos con una galería de madera decorada con motivos vegetales, más abundantes en altura, y coronada con un sinuoso vástago y otros detalles naturalistas²⁷.

22. AHPZa, MZa, Obras, sign. 687-42.

23. Ibídem, sign. 724/3.

24. Ibídem, sign. 0.20-1/VIII, X y XIII.

25. Ibídem, sign. 717/23.

26. Inicialmente solo propuso mirador en el primer piso, pero posteriormente decidió ampliarlo a las plantas superiores y fue entonces cuando incorporó la cubierta (AHPZa, MZa, Obras, signs. 710/1 y 717/22).

27. AHPZa, MZa, Obras, sign. 718/20.

Otro caso similar es el de la Casa Montero, de 1910. Se trata de una pequeña vivienda dotada de un potente mirador que ocupa casi toda la planta superior²⁸. Es de carpintería y de nuevo Ferriol incorporó hojas y plantas y se decantó por las líneas curvas. Además, empleó un remate acastillado que usó con frecuencia en algunas fachadas.

En 1911 el arquitecto ya se encontraba más cómodo en Zamora e igual que fue aumentando la filiación modernista de la composición general de los muros y del repertorio ornamental, hizo lo propio con las tribunas. En este sentido, la Casa Matilla es la que mejor refleja su profunda comprensión de los ideales modernistas. La concepción general es de una gran maestría y la totalidad de la construcción, en realidad dos viviendas simétricas, está llena de notas dignas de mención²⁹. En la misma línea, las galerías, hoy desaparecidas, eran esbeltas y sinuosas y transmitían ligereza y espontaneidad. Asimismo, eran un compendio de lo mejor de la obra de Ferriol: la exquisitez de los detalles, la sutileza en su distribución y el carácter alegre y dinámico de los conjuntos.

Hemos de lamentar la pérdida de otra singular tribuna, la que ocupó el chaflán de la Casa Gato (1912). Ubicada en la confluencia de las calles Ramón Álvarez y Nicasio Gallego. La estrechez que por entonces tenían ambas vías llevó al facultativo a centrarse en la esquina, que se asomaba a la Plaza Mayor. Allí dispuso un bellissimo y grácil mirador que remató con un movido juego de vástagos. Su detenida contemplación permite descubrir cómo la armonía surge de la libre combinación de las formas y de la minuciosidad de la carpintería y de los trabajos de hierro modernistas.

En 1913 diseñó la vivienda del industrial Federico Tejedor³⁰. El mirador, macizo, ocupa el chaflán y se diferencia de todos los demás porque el facultativo traspasó a la tribuna guiños habituales en sus fachadas, como la tendencia ascensional, el enmarcado de la ornamentación, la presencia de medallones orlados, el remate sinuoso y la abundante decoración vegetal.

Por aquellos años Ferriol proyectó otras galerías modernistas menos espectaculares, pero no por ello carentes de interés. La de la Casa Leirado (1910), la única de este subapartado que subsiste, es de fábrica y ocupa todo el frente del inmueble³¹. La de la Casa Moyano (1910) fue materializada por ebanistas y tenía un rico repertorio naturalista³². Las de la Casa Crespo (1912), de cemento, fueron ampliadas en altura y se caracterizaron por la verticalidad y la repetición de un motivo simétrico con una flor flanqueada por hojas³³.

El arquitecto abandonó Zamora a principios de 1916, tras renunciar a su cargo para trasladarse a Cádiz como encargado de la oficina de obras de la Diputación Provincial. De sus tres últimas tribunas, dos han desaparecido. Se trata de las diseñadas en 1914 y 1915 para Heriberto

28. *Ibidem*, sign. 708/12.

29. *Ibidem*, signs. 724/25 y 727/7 respectivamente.

30. *Ibidem*, sign. 713/16.

31. *Ibidem*, sign. 723/40.

32. *Ibidem*, sign. 727/14.

33. *Ibidem*, sign. 724/7.

Hernández y para Vicente Ufano³⁴. Eran casi idénticas, de madera y esbeltas. Ocupaban dos plantas, tenían paneles tallados y estaban coronadas con un vástago curvo flanqueado por otros dos circulares que rodeaban una llamativa flor. Se diferenciaban en que en la de la Casa Hernández el técnico fue más sutil, alteró casi imperceptiblemente la altura de los ventanales e incluyó dinámicos trabajos de forja.

El tercer mirador, de 1915, está en el edificio que promovió Norberto Macho en la plaza de Sagasta³⁵. La fachada vuelve a ser un resumen de lo más sobresaliente de su producción, y lo mismo podemos decir de la tribuna. Es de fábrica y tiene grandes dimensiones. En ella primó la verticalidad y aunque hay abundante ornamentación naturalista en toda su extensión, el mayor interés está en la parte superior. El carácter escalonado de los ventanales, sus sinuosos trabajos de carpintería y, sobre todo, el magnífico piñón del remate convierten este inmueble en una de las intervenciones más sobresalientes del arquitecto en la capital castellano-leonesa.

Concluimos reiterando la importante contribución de los miradores a la segunda edad de oro de la arquitectura zamorana. Colaboraron en la renovación del caserío de la ciudad medieval, ayudaron a dignificar construcciones anodinas o con escasas posibilidades por su ubicación en el casco histórico e intensificaron las connotaciones estilísticas de muchos frentes o se las aportaron. Además, constituyen por sí solos un rico patrimonio de la época, por la variedad de los materiales empleados, por la diversidad de su filiación estilística y, sobre todo, por la excepcional calidad y profusión de los modernistas.

34. *Ibíd.*, sign. sign. 0.20-2/VII y 0.20-2/II respectivamente.

35. *Ibíd.*, sign. 713/8.



Fig. 1. Miradores de madera en la Cuesta de Balborraz

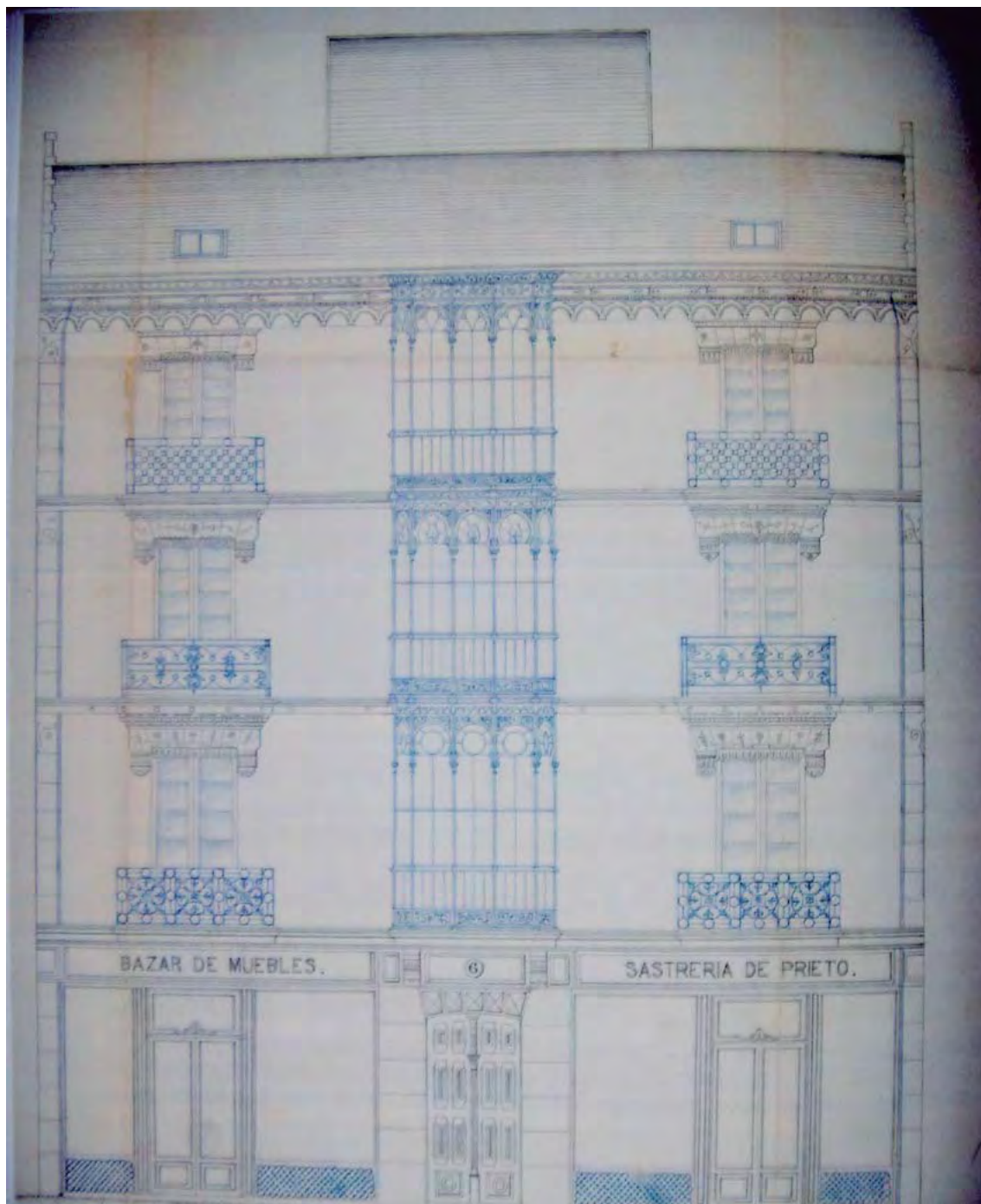


Fig. 2. Plano de fachada de la Casa Prieto (1884). Arquitecto Segundo Viloria



Fig. 3. Casa Luelmo (1922). Arquitecto Antonio García Sánchez-Blanco



Fig. 4. Plano de fachada de la Casa Matilla (1911). Arquitecto Francesc Ferriol

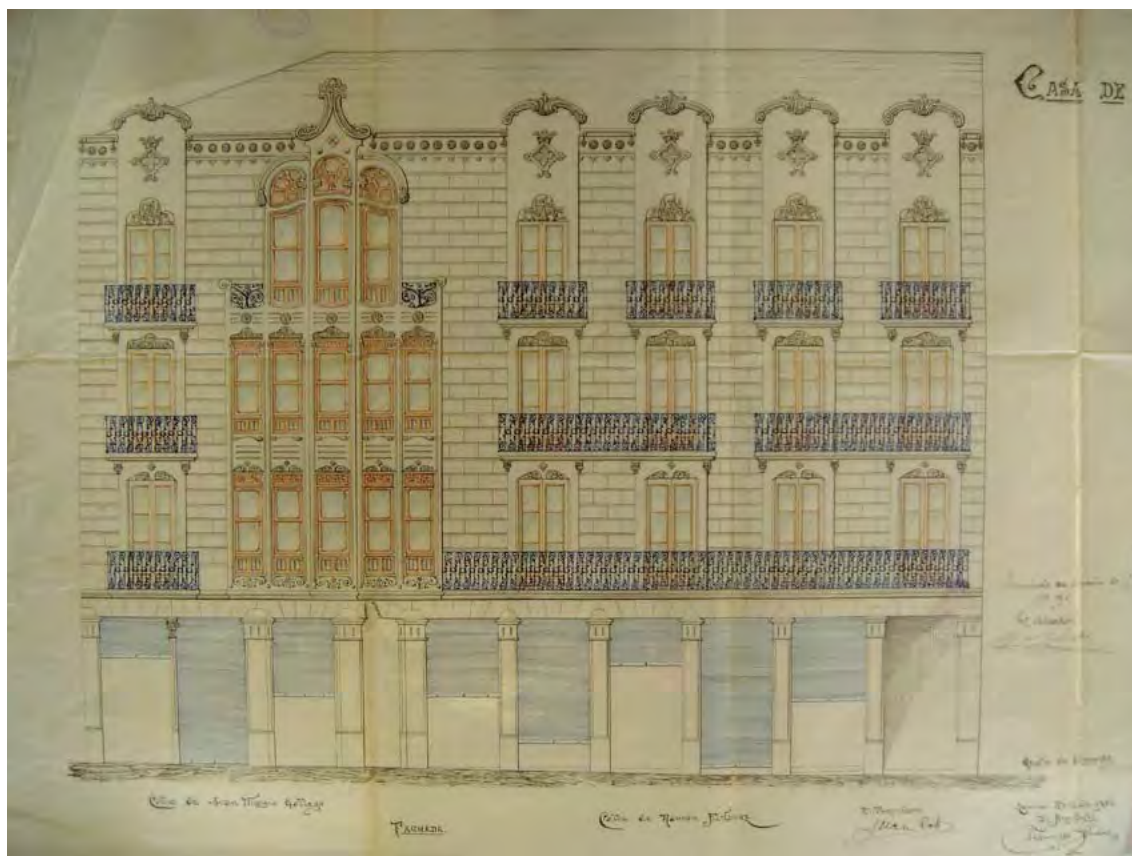


Fig. 5. Plano de fachada de la Casa Gato (1912). Arquitecto Francesc Ferrer



Fig. 6. Plano de fachada de la Casa Macho (1915). Arquitecto Francesc Ferriol

La memoria de la ciudad histórica: Revisión del criterio historiográfico aplicado su preservación

BELÉN CALDERÓN ROCA

Grupo hum-130. Universidad de Málaga

Resumen: Durante años se han ocasionado daños irreparables a la arquitectura vernácula de las ciudades históricas que configuraban su trama urbanística, es decir, su contexto. La carga semántica de las formas y asociación de contenidos, así como las intrahistorias particulares vinculadas a la historia de la ciudad y la pluristratificación de los mensajes que ésta ofrece se desvanecen con la eliminación del contexto que las articula y les confiere pertinencia formal. En nuestro trabajo proponemos priorizar la utilización del criterio historiográfico para el estudio de la ciudad histórica mediante la confrontación periódica de la materia y la historia, atendiendo al reconocimiento de las interrelaciones de la parte con el todo en su carácter abierto e inconcluso como vehículo que otorgue significación a la realidad de la ciudad histórica, pues únicamente de este modo se logrará consolidar la identidad cultural de una comunidad.

Palabras clave: ciudad histórica, historia del arte, patrimonio, identidad cultural, memoria, criterio historiográfico.

Abstract: *For years irreparable hurts have been caused to the vernacular architecture of the historical cities that were forming his urban development plot of this one, that is to say, his context. The semantic load of the forms and association of contents, as well as the particular intrahistorias linked to the history of the city and the pluristratificación of the messages that this one offers vanish with the elimination of the context that articulates them and formal relevancy awards them. In our work we propose to prioritize the utilization of the criterion historiográfico for the study of the historical city by means of the periodic confrontation of the matter and the history, attending to the recognition of the interrelationships of the part with everything in his opened and incomplete character as vehicle that grants significance to the reality of the historical city, since only thus it will be achieved to consolidate the cultural identity of a community.*

Key words: *historical city, history of the art, heritage, cultural identity, memory, criterion historiográfico.*

“(...) viejos edificios, testigos elocuentes como pocos del acontecer histórico, la más pequeña de cuyas piedras habla al espíritu de quien los interroga”.

Leopoldo Torres Balbás: Discurso de ingreso en la Real Academia de la Historia, Madrid, 1954.

La ciudad histórica atesora una serie de valores que se reconocen por medio de ciertos signos e imágenes, basándose su dinámica en la relación del potencial signo significativo (la arquitectura), es decir, su medio de expresión, con el objeto significado (lo que denomina-

mos ciudad histórica). Ese conjunto de imágenes individuales que genera el organismo urbano se inserta en un complejo sistema mnemotécnico colectivo y sigue una estructura axiológica, debiéndose ser interpretada necesariamente, por medio de la aplicación de un método adecuado. Algunos autores como Giulio Carlo Argan, entienden la atribución de valores a la ciudad histórica como una operación dialéctica, siendo la configuración urbana el equivalente visivo de la lengua. Es decir, la arquitectura se corresponde con el organismo urbano en la misma medida que la palabra se corresponde con la lengua. Para Hans-Georg Gadamer la hermenéutica refrenda el papel de la palabra y la imagen en la determinación conceptual de las experiencias humanas básicas, motivando asimismo la conformación de la conciencia histórica. Es cierto que entre la historia y la ciudad se teje una animada dialéctica de intrahistorias y se articulan unas concatenaciones de palabras/situaciones, generando un orden de valores que motivan la investigación de los motivos y los significados de los hechos. Las palabras/situaciones se asocian en la memoria y se agrupan con una relación sintagmática, generando un flujo continuo de imágenes que mutan y se combinan de forma caprichosa; se transforman en discurso, en el espacio visivo de la ciudad. Nuestra labor como historiadores del arte es ilustrar el discurso y descifrar la miscelánea de mensajes acumulados en dicho espacio visivo, que se encuentran depositados en los diversos niveles de nuestra memoria.

1. La memoria de la ciudad histórica como parte insustituible de la identidad cultural de una sociedad y esencia de su valor patrimonial

La herencia cultural de una comunidad se acuña lentamente, y también se altera muy despacio y paulatinamente, pero como todo en la vida y en la historia, cambia, se muda, se transforma, se repite en definitiva. La espiral de la experiencia y el procesamiento de la unicidad de los acontecimientos culturales, es atribuible a las comunidades que conviven a lo largo de diversas y complejas generaciones, cuyo enriquecimiento recíproco facilita la comunicación a modo de eje de dicha espiral. Existen numerosas posibilidades de repetición de los acontecimientos que alcanzan una sucesión empírica en la medida que pueden explicarse entre sí. Es decir, estos fenómenos que rebasan lo cotidiano pueden considerarse como trascendentes, en la medida que superan los límites de las generaciones presentes y son transmitidos recurrentemente a lo largo de la historia. Podríamos citar axiomas religiosos o metafísicos en los que se han apoyado durante siglos creencias básicas modificables una y otra vez. No obstante, dicha repetición de experiencias puede ser intencionada, ya que cualquier experiencia cultural contiene un mínimo de necesidad de trascendencia, pues sin ella no habría explicación última¹. Alöis Riegl ya hablaba de esta “intencionalidad” denominándola **valor rememorativo intencionado**, mecanismo eficaz para mantener vigente en lo posible las atribuciones de valor al Patrimonio Cultural en la conciencia de las civilizaciones para la posteridad. Para Riegl el valor rememorativo intencionado existe desde que

1. KOSELLECK, R.: *Los estratos del tiempo: estudios sobre la historia*, Barcelona, Ediciones Paidós, ICE de la Universidad de Barcelona, 2001 (1ª ed. Suhrkamp Verlag, 2000), pp. 41-42.

se erige el monumento y con éste se aspira de un modo rotundo a la inmortalidad, con el firme propósito de no permitir que ese momento/acontecimiento se convierta nunca en pasado, sino en eterno presente². Las tesis de Oswald Spengler³ sobre la total autonomía y la cíclica existencia de las culturas, confirma que éstas no han vivido aisladas, inconexas, impermeables e ignoradas, sino que se han comunicado interfiriendo desde las etapas más remotas de la vida del hombre. Los aportes de cada uno de los diferentes grupos y subgrupos humanos en los grandes procesos históricos tampoco se han producido paralela y sincrónicamente en todos los territorios del planeta, sino que han sido diferentes y discontinuos.

En el amplio marco de la historia universal es dable al historiador catar los hilos, a veces sutiles, de la colaboración perdurable y continua de las comunidades humanas y de las más diversas agrupaciones culturales que hace posible comprobar la capacidad del hombre para renovarse y re-crearse: “

“La gran sinfonía de las distintas historias de los pueblos y cultura, en lento aunque perpetuo mestizaje espiritual y en despaciosa pero continua transfusión sanguínea, constituye la historia universal”⁴.

Los actos del hombre que estudia el historiador (del arte), frecuentemente se desenvuelven en un contexto y bajo el impulso de una sociedad pretérita. El historiador interactúa como parte de la historia, como un personaje más que fluctúa por los límites de la misma y su posición en el escenario determinará el punto de vista sobre el pasado. Como apuntó Carl Marx: “en la producción social de su existencia, los hombres entran en relaciones determinadas, necesarias, independientes de su voluntad”, relaciones que sitúan socialmente al hombre en su comunidad. A partir de esta situación específica, se generan manifestaciones históricas necesariamente diferenciadas, tanto en lo económico como en lo social, en lo político y lo cultural. El problema de la identificación-identidad con el patrimonio se plantea a partir de la idea de reconocerse en algo, identificarse con nuestra propia tradición:

“el patrimonio ya no es entendido solamente por su valor de singularidad estética, monumental o por la fascinación romántica que transmite (...) sino sobre todo como legado..., alimento de la memoria colectiva”⁵.

2. RIEGL, A: *El culto moderno a los monumentos. Caracteres y origen*, Madrid, Visor, 1999 (1ª ed. 1987. Ed. original: *Der moderne Denkmalkultus. Sein Wesen und seine Entstehung*, Viena, Leipzig, 1903), p. 67.

3. SPENGLER, O.: *La decadencia de occidente: bosquejo de una morfología de la historia universal*, Madrid, Espasa-Calpe, 1966 (Manchen, Verlag C.H. Bleck, 1959).

4. SÁNCHEZ ALBORNOZ, C.: *España, un enigma histórico*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, t. 1. 1971 (1ª ed. 1956), p. 35.

5. LOZANO BARTOLOZZI, M. M.: “Patrimonio cultural y público del arte”, en COLOMA MARTÍN, I., ESCALERA PÉREZ, R., SÁNCHEZ-LAFUENTE GÉMAR, R., LUQUE RAMÍREZ, R., ORDÓÑEZ VERGARA, J., RODRÍGUEZ MARÍN, F. J. y CALDERÓN ROCA, B. [eds.]: *Correspondencia e integración de las artes*, Actas del XIV Congreso CEHA (Málaga, 18-21 septiembre, 2002), Tomo III, vol. I, Málaga, Universidad de Málaga, Unicaja, 2006, p. 192.

Podemos hablar de *conciencia social o histórica* o bien, *identidad cultural* al definir aquellos recuerdos del pasado que permanecen presentes en la memoria colectiva de los hombres. Ésta viene determinada por la experiencia, o lo que es lo mismo, precisa de la experiencia para formarse. Si hablamos de conciencia colectiva presuponemos una mentalidad que emana de una comunidad, fundada necesariamente sobre significados, comportamientos y actitudes comunes ante vivencias semejantes en las que los actores-espectadores de dicha comunidad se ven envueltos o afectados. Se puede hablar entonces de acontecimientos singulares ensamblados por una estructura común, y conducidos por un mismo código que llevan a configuraciones de conciencia similares. Sin embargo, existen numerosas condiciones de socialización que influyen en la conciencia actuando como filtro de las vivencias, determinando y limitando al mismo tiempo las experiencias conforme a una predisposición previa⁶:

- La pertenencia a una determinada comunidad lingüística, obliga a ordenar las experiencias según la capacidad de articulación y expresión particular de una determinada comunidad. Los recuerdos, las narraciones orales o el silencio constituyen también un elocuente lenguaje que debe clasificarse según metáforas y conceptos específicos.
- La tradición religiosa ampara las propias cosmovisiones y los esquemas ideológicos heredados mediante los cuales se liberan, frenan o clasifican la información generada de las experiencias.
- La defensa de particulares ideologías de cualquier comunidad de acción política (organizaciones, asociaciones o partidos) siempre precederá a la conciencia.
- La estratificación socioeconómica condicionará configuraciones relativamente homogéneas y de un modo manifiesto o encubierto, según el grado de implicación de los actores-espectadores en los acontecimientos, determinado por la pertenencia a su entorno socioeconómico
- La capacidad de impresión de las experiencias y el modo de recepción de los acontecimientos será diferente según los límites generacionales, bien se produzcan en la adolescencia, la madurez o en edad avanzada.

Por otra parte, la conciencia colectiva puede verse además afectada según haya estado dominada por funciones de mando u obediencia. Efectivamente, un pueblo o una colectividad pueden vivir durante largas décadas o siglos sin memoria histórica relativa a su propio pasado colectivo, o cuanto menos, esta conciencia histórica puede no manifestarse ni el campo de la historiografía ni el de la actividad social o política fácilmente constatable:

“Sucede que la memoria colectiva necesita de estímulos para pervivir. Y si un determinado motivo la sume en el olvido, toda su circunstancia se esfuma, al menos hasta que otro de distinto signo le devuelve sus motivaciones y establece las coordenadas de su resurrección”⁷.

6. KOSELLECK, R.: *Los estratos...op. cit.*, pp. 135-139.

7. GARCÍA ATIENZA, J.: *Montes y simas sagrados de España*, Madrid, Edaf, 2000, p. 113.

Debe existir un constante diálogo entre el patrimonio, entendido como herencia cultural y el individuo. Y este reconocimiento debemos hacerlo a partir de la hermenéutica, que nos brinda la posibilidad de comprender la tradición a través de la materia en la cual se manifiesta (la estructura de la historicidad), discerniendo entre la familiaridad que nos suscita ese objeto material y el carácter insólito del mensaje que puede transmitirnos (el sentido de la historicidad)⁸. Por esta razón debemos establecer una distancia temporal, no como barrera a franquear, sino como mecanismo de continuidad en movimiento constante, que no es más que un filtro productivo de los elementos que se acumulan y que se van convirtiendo en tradición, que nos posibilitan la constitución del correcto significado de la misma.

2. El criterio historiográfico como metodología para la interpretación del valor patrimonial de la ciudad histórica.

Las grandes obras del romanticismo desencadenaron un tipo de investigación histórica que fue convirtiendo, poco a poco, el “despertar histórico” en un conocimiento con distancia. Heidegger se adentra en la problemática de la hermenéutica y críticas historiográficas con el fin de desarrollar a partir de ellas, y desde el punto de vista ontológico, la preestructura de la comprensión y la interpretación del dato histórico. Hablamos de interpretación cuando el significado de un texto no se comprende en un primer momento, sino que resulta necesaria una reflexión explícita sobre las condiciones que hacen que dicho texto tenga un significado coherente. Una vez liberada de las inhibiciones ontológicas del concepto científico de verdad, la hermenéutica puede hacer justicia a la historicidad de la comprensión. Las consecuencias derivadas pueden plasmarse en la formulación de una nueva teoría específica de una ciencia (humana) aplicada a la praxis y que ésta se ejerza de manera distinta. El movimiento hermenéutico del círculo que va constantemente del todo a la parte y viceversa, ya fue formulado en la hermenéutica romántica. Nuestra tarea como historiadores es ampliar la unidad del sentido en círculos concéntricos, y el criterio de corrección de la comprensión, es siempre la congruencia de cada detalle con el todo.

La densidad y complejidad que arrastran las relaciones con nuestra propia historia acontecida, provoca que en ocasiones el intérprete de su historia se disocie de ésta. Cada palabra forma parte del nexo de una frase, y trasladado a la interpretación de la ciudad histórica, cada edificio forma parte del nexo de la ciudad. Es necesario que cada una de las partes sea plenamente consciente del carácter particular de su perspectiva. La conciencia histórica está llamada a comprender las posibilidades de una multiplicidad de puntos de vista relativos⁹. La hermenéutica se convierte en un elemento aglutinador, en tanto que se constituye como dialéctica memorante; busca esclarecer cualquier tipo de posibilidad y/o límite tanto de la realidad personal del individuo como de los acontecimientos humanos en su singularidad histórica. Establecer como fin último

8. GADAMER, H. G.: *El problema de la conciencia histórica*, Madrid, Tecnos, 1993, p. 109.

9. GADAMER, H. G.: *Verdad y método. Fundamentos de una hermenéutica filosófica*, Salamanca, Ediciones Sígueme, 1991 (traducción de AGUD APARICIO, A. y DE AGAPITO, R.), pp. 333-361.

el cómo se conforma la voluntad humana en una voluntad de responsabilidad histórica. La conciencia que se torna justamente conciencia histórica a posteriori de una posición reflexiva sobre todos aquellos aspectos que consideramos herencia cultural. Las ciencias humanas o ciencias del espíritu se caracterizan por un modelo de disquisición metódica y reflexiva, máxime aquello que nos ha sido aportado por la historia, pero que no nos proporciona una conclusión evidente:

“Entendemos por conciencia histórica el privilegio del hombre moderno de tener plenamente conciencia de la historicidad de todo presente y de la relatividad de todas las opiniones”¹⁰.

En nuestro comportamiento respecto al pasado, nos encontramos siempre con tradiciones, y nuestra relación con ellas debe consistir en asumirlas como algo propio, reconocernos en ellas. La tradición es esencialmente conservación y como tal, nunca deja de estar presente en los cambios históricos, necesita ser afirmada, asumida y cultivada. Sin embargo, toda conservación es un acto de razón, de conducta libre¹¹. Y en toda tarea hermenéutica histórica deben conjugarse la tradición que pervive y el efecto de la investigación histórica, formando una unidad efectiva, cuyo análisis sólo podrá hallar un entramado de efectos recíprocos. La conciencia histórica deberá entenderse no como algo nuevo, sino más bien, como un momento nuevo, inserto en la relación del hombre con su pasado. Para determinar los valores de la ciudad histórica, hay que reconocer el peso de la tradición en el momento histórico estudiado y elucidar la propia productividad hermenéutica de ésta. En cualquier caso, no se puede reconocer el patrimonio urbano si no se ha conocido previamente. De este modo, la comprensión de la ciudad histórica como texto no debe constituir un acto de subjetividad, sino que debe determinarse a partir de la imbricación de la comunidad con su propia tradición e historia, sometiéndose dicha comunidad a un proceso de continua formación. Nosotros mismos instauramos la tradición en cuanto la comprendemos y participamos de su acontecer, cuando la asimilamos, cuando la hacemos propia y cuando por ello, la reconocemos y la valoramos. Sin embargo, la tradición se caracteriza por presentar polaridad: familiaridad y extrañeza; se trata de hallar un punto intermedio entre la objetividad de la distancia histórica y la pertenencia. El sentido de la pertenencia en el comportamiento hermenéutico-histórico es fundamental y se realiza en la propia comunidad. Interpretado desde momentos o puntos de vista diferentes, el hecho histórico se representará históricamente, ya que cada vez se irán descubriendo nuevas fuentes de error y se irán filtrando las posibles distorsiones del verdadero sentido. Además, constantemente aparecerán nuevas fuentes de comprensión que harán patentes algunas relaciones insospechadas y lo que satisfará nuestra conciencia histórica, será precisamente, la pluralidad de voces que puedan converger en nosotros como premisa para la interpretación y emisión de un juicio crítico. El concepto de la interpretación, será esencial en Gadamer, ya que considera que el intérprete juega un papel determinante en la transmisión del

10. GADAMER, H. G.: *Verdad y método... op. cit.*, pp. 13-14, 22-23 y 41.

11. *Ibidem.*, p. 349.

conocimiento de las tradiciones, integrándolas en una comunidad a través de su argumentación mediante un discurso legible: “El verdadero sentido contenido en un texto o en una obra de arte, no se agota al llegar a un determinado punto, sino que es un proceso infinito¹²”.

Las tradiciones o acontecimientos que han representado hitos importantes en la vida de una colectividad y que se producen en el marco de una sociedad, son creados por la acción social de los hombres y pueden llegar a generar y a perpetuar la conciencia histórica de una sociedad. Pero existe una imperiosa necesidad de autorreconocerse, de recobrar el vínculo con la memoria colectiva como distintivo de autenticidad y personalidad, ante la pérdida de valores propia de un marco de homogeneización y globalización que envuelve la sociedad actual. Se trata de reivindicar la expresión de nuestra historia caracterizada en los lugares y territorios que asumimos como propios. María Morente lo confirma: “El patrimonio es tal, en cuanto es reconocido por los ciudadanos y su interés lo justifica la función social que cumple, que no es otra en definitiva, que posibilitar el reconocimiento de la propia identidad e historia de los pueblos y con ellos facilitar el acceso a la cultura¹³”. De otro modo no tendría sentido.

La historiografía puede jugar, y de hecho, muchas veces ha jugado, un importante papel en la construcción y reconstrucción de la conciencia histórica, ya que al estudiar el patrimonio el historiador puede aportar luz a la conciencia histórica de una comunidad facilitando el recuerdo de acontecimientos olvidados o difusos en la memoria de una colectividad. Somos los historiadores en tal caso, los que convertimos en contemporánea toda la historia, realizando una selección del pasado y presentándola de forma comprensible a la sociedad. El historiador participa de las particularidades intelectuales de su época, de las formas de pensamiento y de concebir el mundo que se modifican de acuerdo con la dinámica de las evoluciones sociales:

“Para hablar de identidad cultural es necesaria la conciencia del sentido de pertenencia y reconocimiento de lo propio. El sentimiento de pertenencia requiere de una actitud de empatía, de vinculación con el mundo vivido, de distinguir un espacio significativo en el cual los individuos se autorreconocen (...) a través de la memoria colectiva el espacio, el territorio, las imágenes se identifican, se reconocen y se crean nuevas formas de vida social, memoria compartida en el presente, porque para que haya acción colectiva debe haber ideas compartidas¹⁴”.

En nuestro estudio trasladamos esta definición a los historiadores del arte en su relación con la ciudad histórica, y en este sentido, los historiadores del arte debemos erigirnos como protagonistas indiscutibles de la historia, entendida como proceso de conocimiento, desde el momento

12. *Ibidem.*, p. 363, 352 y 368.

13. MORENTE DEL MONTE, M.: “Patrimonio histórico e historia del Arte. Una invitación a la reflexión”, en *Boletín de Arte*, n. 17, Málaga, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Málaga, 1996, p. 94.

14. Las palabras de La Dra. María Morente son excelentemente interpretadas por la Dra. Rosario Camacho y recogidas en CAMACHO MARTÍNEZ, R.: “En torno a un libro sobre Santa María de la Victoria”, en CAMACHO MARTÍNEZ, R.: [dir. y coor.]: *Speculum sine macula. Santa María de la Victoria, espejo artístico de la ciudad de Málaga*, Málaga, Ayuntamiento, Real Hermandad de Santa María de la Victoria, 2008, p. 33.

en que nos convertimos en catalizadores de la relación sincrética entre presente y pasado, en conformadores de una identidad cultural colectiva.

Empero, ¿qué significa tener sentido histórico? Nosotros lo definimos como el afán y los recursos que posee del historiador para aprehender el pasado a partir de su propio contexto. Tener sentido u horizonte histórico significa tomar conciencia de todo aquello que es entregado por la tradición, atendiendo al pasado y reflexionando sobre éste, interpretando los diferentes contextos donde aquélla ha germinado y enraizado captando su esencia. Lo esencial lo encontramos en la tensión interna que genera nuestra destreza para situarnos ante el pasado en actitud de asumirlo, -bien como algo de lo que no somos conscientes del todo, bien como algo deseado o no- es consustancial a nuestra propia historia individual, nos constituye y nos proyecta hacia el futuro. Sólo a través de la “praxis del diálogo” (interpretación), pues el diálogo es el modo en que se reconstruye el horizonte existencial desde el que se hace inteligible la comunicación humana y sus realizaciones culturales¹⁵. O dicho de otro modo, sólo aceptando la relatividad de nuestra propia posición, la multiplicidad de puntos de vista relativos y superando de manera oportuna y consecuente nuestra cosmovisión heredada: los parámetros que nos impulsan a juzgar el pasado de acuerdo con las perspectivas de nuestras instituciones, valores y verdades adquiridas, alcanzaremos dicha cognición. Según Nietzsche: “todos los enunciados que reconstruyen la razón son susceptibles de una interpretación, ya que su sentido verdadero o real no nos llega más que asimilado y deformado por las ideologías”¹⁶.

Recuperar los orígenes y recuperar la historia propia, equivale a fortalecer la identidad cultural de los pueblos. El Patrimonio en su condición de pertenencia, de herencia, de algo propio, no debería cuestionarse, porque algo que es heredado, ni se elige, ni se selecciona, ni se trata de justificar. Sin embargo, la singularidad del patrimonio implica que su valor no sea unívoco. El Patrimonio está compuesto de valores intrínsecos y extrínsecos, individuales y plurales, que confluyen en la condición de pertenencia del conjunto de bienes heredados denominado patrimonio cultural. No obstante, como referente ideológico y cultural, el Patrimonio reclama una manipulación de la información que lo presente a través de un discurso textual legible por la sociedad que lo hereda y transmite. Por ello se debe admitir la participación de todas las disciplinas que concurren en él, con el propósito de aportar claridad informativa a la naturaleza misma de su valor¹⁷. En este sentido, el juicio crítico del historiador del arte proporcionará la clarificación del nexo espiritual y material del patrimonio, favoreciendo su identificación, así como el desciframiento y la atribución de categorías, investigando en qué consiste precisamente ese valor que se debe proteger¹⁸: el valor patrimonial.

15. GADAMER, H. G.: *Verdad y método*, op. cit., p. 19.

16. *Ibidem.*, p. 45.

17. MORENTE DEL MONTE, M^a: *El Patrimonio Cultural. Una propuesta alternativa al concepto actual de Patrimonio Histórico. Aplicación al análisis de la Ciudad Jardín de Málaga*, (Tesis Doctoral) Departamento de Historia del Arte, Universidad de Málaga, 1996, microficha n. 178, pp. 241 y 245.

18. CAMACHO MARTÍNEZ, R.: “El historiador del arte ante el reto del patrimonio”, en *El Vigía de Tierra* (número especial con motivo del *Simposium sobre Fortificaciones y Patrimonio en la ciudad de Melilla ‘Clío y el Geómetra’*, Melilla, 3-6 mayo de 1999), n. 6/7, 1999-2000, Melilla, p. 216.

Para afrontar la tutela de la ciudad histórica resulta ineludible configurar una metodología preliminar de estudio específica, lo que reclama a gritos la constitución de una *disciplina patrimonial*, ya que los parámetros tradicionales para la valoración y el reconocimiento del patrimonio se tambalean, especialmente en los casos donde surgen los conflictos. Por ejemplo, el problema de la arquitectura doméstica con valores patrimoniales, es que aún no ha sido entendida como la herencia de la que todos somos usufructuarios, no sólo los depositarios de su titularidad. Por otra parte, los conflictos también surgen cuando son los propios moradores de la ciudad histórica, los que manifiestan su inconsciencia ante la propia identidad cultural. Por lo tanto, para que exista el valor patrimonial la sociedad debe reflejarse en el patrimonio como en un espejo, reconociéndose, puesto que es precisamente ésta, la que debe legitimar las acciones de selección de la información histórica sobre las manifestaciones culturales que se integran y se evidencian en los lugares que habita¹⁹.

Los valores patrimoniales constituyen una fuente de información para el conocimiento humano y éstos aumentarán, en la medida en que más personas sean capaces de compartir la fruición de los bienes que forman parte integrante del patrimonio. Por naturaleza, los valores de la ciudad histórica son estimulados a través de la experiencia colectiva, se comunican y se transmiten porque están ligados a su propia existencia y a la de los individuos que disfrutan de ellos, contemplando la opción de disfrute futuro de su comunidad mediante el legado de dicho patrimonio. Pero el patrimonio no deja de ser una elección, una selección del pasado con una historicidad intencionada, que se transforma en la información pautada que queremos transmitir. Por ende, la ciudad histórica debe ser analizada como un conjunto de experiencias estratificadas en el pasado que se extienden hasta el presente; un conjunto de relaciones que demandan un juicio crítico. El valor patrimonial de aquellos bienes que merecen ser parte integrante del Patrimonio arraiga en el sustrato de la identidad cultural de una comunidad, ya que precisamente, lo “patrimonial” como herencia contiene una serie de valores o cualidades que deben ser identificados, reconocidos y valorados para su transmisión. Ello requiere una actitud específica de exploración, reflexión y desarrollo del sentido de pertenencia y reconocimiento de lo propio. La identificación implica una selección, y dicha selección se basa en criterios que giran en torno al modo en el cual los bienes patrimoniales son aprehendidos y rememorados por la colectividad en su contexto de referencia. Para el nativo, la esencia del patrimonio urbano se hallará en la cotidianidad de las modificaciones que el texto-ciudad le ofrece, mientras que para el forastero, dicha esencia residirá en la inmediatez del instante captado y por tanto, el patrimonio será olvidado con mayor facilidad. De este modo, la realidad cultural más reciente se conserva más próxima a la sociedad, resultándole su contenido más accesible, porque la sociedad vernácula está reactivando su memoria permanentemente²⁰.

19. MORENTE DEL MONTE, M.: “El significado del patrimonio cultural. Reflexiones ante el conflicto”, en *El Vigía de Tierra... cit. supra.*, pp. 199 y 201-202.

20. LOWENTHAL, D.: *El pasado es un país extraño*, Madrid, Akal, 1998.

Parafraseando a Freud, la cotidianidad es el espacio de la memoria que se oculta tras la máscara del olvido²¹. Pero tanto el nativo como el forastero deben ser educados y auxiliados en la comunicación, reconocimiento y comprensión del contexto histórico-cultural que están visitando. Al comunicar tratamos de poner en común una situación, que no podrá ser aprehendida y compartida si no consideramos las interrelaciones que la identifican:

“El único criterio metodológico con que se puede en la actualidad hacer la historia del arte es el de individualizar y analizar situaciones problemáticas, ya que ello significa recoger y coordinar un conjunto de datos cuyo significado o valor individual no puede ser entendido más que en relación con los demás, es decir, definir una situación cultural en la que cada factor vale sólo como componente dialéctico de un sistema de relaciones”²².

De este modo el territorio ha de ser presentado en su total condición de dinamicidad, vida y utilidad; utilidad ligada en última instancia al significado y a su valor.

VALOR = SIGNIFICADO = FUNCIÓN = UTILIDAD = DISFRUTE

El bagaje de conocimientos del visitante (forastero o vernáculo), podrá ponerle en relación con el lugar que visita mediante la confrontación continua de experiencias, prácticas y saberes, lo que le permitirá establecer un diálogo recíproco con la ciudad histórica. Empero, al mantener un diálogo con el pasado nos situamos en una posición insólita de limitación interpretativa y ello requiere una metodología específica de cognición. Dicha metodología debe consistir en un comportamiento reflexivo sobre la tradición, que reemplaza los ecos del pasado en el contexto donde han enraizado, para confrontar datos situándolos en un contexto actual y extraer conclusiones que van más allá del significado inmediato. Se trata de escrutar su mensaje, extrayendo de los valores relativos aquellos positivos, que descansan en su verdad intrínseca y reclaman una interpretación crítica. No nos sirve un método universal que sirva para explicar un fenómeno concreto como un caso particular mediante reglas generales, sino que debe ser la propia ciudad histórica la que determine el método a emplear, para poder comprenderla en su singularidad y en la unicidad de sus valores. Nuestro modo de ver, leer e interpretar son determinantes en la emisión de un juicio de valor y el principal problema con el que nos podemos tropezar no será sólo la legitimidad de los esquemas de lectura, sino especialmente, el tipo de lenguaje empleado.

Resulta una ardua tarea distinguir los límites de coincidencia entre las dos esferas de la ciudad histórica: objetiva y subjetiva; física y humana; urbanística y patrimonial; que por otra parte totalizan una serie de interconexiones que fluyen desde el origen mismo de nuestro conocimiento del espacio a través de dos esferas:

21. FREUD, S.: *Psicopatología de la vida cotidiana*, Madrid, Alianza, 2002 (Torino, Boringhieri, 1971), p. 174.

22. ARGAN, G. C.: *Historia del Arte como historia de la ciudad*, Barcelona, Editorial Laia, 1984 (1ª ed. 1983, Editori Reuniti. Trad. Beatriz Podestá), p. 69.

1) La esfera urbanística o *espacio topológico*: es matemáticamente definible y mensurable, puede captarse objetivamente. Consiste en una descripción objetiva de las dimensiones, distancias, volúmenes, etc., y está compuesta de información universalmente reconocida y verificable.

2) La esfera patrimonial o *espacio psicológico o perceptivo* constituye una dimensión interna y espiritual, que va adquiriendo identidad a razón del criterio y del juicio personal de quien la analiza. Será el resultado de una operación selectiva, interpretativa y subjetiva, cumplida por nuestra propia percepción del espacio topológico.

La lectura semiótica del espacio podrá constituirse como una lectura objetiva si reconocemos la intencionalidad de la misma. Para hacer inteligible la lectura de la ciudad histórica a partir de los hechos históricos traducidos en las formas físicas (ya sean topológicas o documentales), es necesario relacionarla con una representación de conjunto, ya sea verbal o figurativa. Las experiencias de la percepción nos demuestran que cada imagen está condicionada por un esquema de lectura y una intencionalidad en la percepción del ambiente. Este condicionamiento sin el cual la imagen formal no existe, conforma nuestra experiencia espacial. Por otra parte, la experiencia con el espacio de la ciudad histórica va irremisiblemente unida al tiempo, puesto que éste se entiende como el espacio vivido, utilizado.

Existen tres modos de concretar la semiología de la imagen de la ciudad histórica: a través de las relaciones morfológicas-visuales entre las diversas estructuras físicas que componen el espacio urbano y la globalidad de éste; a través de una mirada lógica que permita la confrontación de las estructuras físicas con las expectativas y objetivos humanos del historiador del arte, y a través de la lectura de las interrelaciones individuo-territorio que son determinantes en la fruición del ambiente urbano, partiendo de la experiencia común. Dicho proceso de fruición se estructura a partir de dos estadios:

a) *Selectivo*: en el que partiendo de la familiaridad del individuo con su entorno, la percepción de los estímulos externos permite aflorar una parte de las impresiones, sensaciones y emociones que previamente han sido seleccionadas por el receptor.

b) *Organizativo*: en el cual se asimila el material seleccionado y se le atribuye un significado. El significado se obtendrá únicamente después de haber construido una imagen global de las partes tras sus interrelaciones. No obstante, ésta no responderá a la “imagen global tradicional” que los ciudadanos se forman de su territorio, sino que se obtendrá de la traducción de la lectura de la ciudad histórica mediante el criterio historiográfico. Es en el fondo, se trata de un trabajo de análisis y esquemas de valoración que permite agregar un nuevo tipo de lectura del ambiente urbano, es decir, mostrar una imagen de la ciudad desde diversas ópticas con el factor preeliminar de una preparación específica.

3. Conclusiones

Cuando abordamos el tema de la ciudad histórica se genera una serie de reflexiones y una fundamental estriba en la distinción entre Historia del Arte e Historia del Patrimonio. En primer lugar, cuando hablamos de ciudad histórica no estamos considerando exclusivamente el

patrimonio arquitectónico, sino que estamos reconociendo además símbolos, itinerarios, paisajes, ambientes, situaciones..., que se asientan en torno a su esqueleto arquitectónico. En segundo lugar, la ciudad histórica es la ciudad de la memoria; constituye una parte fundamental de nuestra herencia cultural, pero como tal, la memoria se pierde, muta, se distorsiona y se fragmenta. Los historiadores del arte debemos especializarnos en el estudio de dicha memoria, contribuyendo a la configuración de un panorama dialéctico y al diseño de un concepto de ciudad histórica que supere su dimensión fáctica. Un concepto donde la dimensión espiritual pueda encontrar su hueco, conciliando los valores culturales objetivos y subjetivos, que es donde reside su valor auténtico, que no es sino su valor patrimonial. Dicha dimensión espiritual sólo puede rendirse evidente a través del discurso histórico y ello exige una revisión permanente del criterio historiográfico. La interpretación de los textos evoluciona, como evoluciona asimismo la imagen de la ciudad, por ello hay que reinterpretarlos continuamente. En tercer lugar y respecto a la tutela de la ciudad histórica, no se trata tanto de aplicar la legislación, como del espíritu y la predisposición para su conocimiento desde el presente, porque la imagen urbana se construye y se reconstruye cada día. El criterio historiográfico nos puede ayudar a contemplar el problema de la tutela desde una perspectiva alternativa a la de las disciplinas técnicas, aunque coadyuvante en con ellas, reconduciendo la historia generada hacia cauces adecuados de comprensión. De cómo se configure el texto que ha de leerse dependerá su influencia en el conocimiento de la ciudad.

Los inicios de la alta costura en Barcelona como historia social de la ciudad

LAURA CASAL-VALLS
Universidad de Barcelona

Resúmen: En la presente comunicación se expone la dimensión simbólica del vestido femenino en relación con la ciudad en el momento de la creación de una de las industrias más importantes: la Alta costura. El análisis de la forma de producción y de los factores que permitieron el reconocimiento de los autores mediante el etiquetaje será el indicio de un cambio sustancial en la cultura y el espacio cotidiano barceloneses.

Palabras clave: Barcelona, vestido, modista, modernismo, Haute Couture.

Abstract: *This paper presents the symbolic dimension of women dresses and relates it to the city of Barcelona at a time when one of the most important industries was emerging: the Haute Couture. Studying the way of production and the factors that made possible the recognition of the designers by labelling the dresses, will show us the beginning of an important change in the culture and the daily life of the city.*

Key words: *Barcelona, dress, dressmaker, modernism, Haute Couture*

Introducción

La memoria de una ciudad trasciende los muros de los edificios que la conforman.¹ Es la historia de quienes la habitaron, de los que pasaron por sus calles, de los que construyeron sus casas. Los objetos que conformaban el marco cotidiano característico de una ciudad, y que han llegado a nuestros días, son hoy la huella de esta memoria.

Si bien la moda es aún una de las asignaturas pendientes de la Historia, es innegable su importancia como documento histórico para entender el estatus económico y cultural de una

1. Es inevitable citar aquí las palabras de Argan: "Por ciudad no debe entenderse sólo un trazado regular dentro de un recinto, una distribución ordenada de funciones públicas y privadas, un conjunto de edificios representativos y utilitarios. (...) También son espacio urbano los ambientes de las casas privadas, el retablo del altar de la iglesia, el amueblamiento del dormitorio o el comedor, y los vestidos o los adornos con los que las personas se mueven e interpretan su papel en la dimensión escénica de la ciudad". Argan, G., *Historia del Arte como Historia de la ciudad*, Barcelona: Editorial Laia, 1984, p. 44.

sociedad. En esta comunicación,² se estudia la dimensión social de la moda y, más concretamente, de los inicios de la Alta costura en Barcelona. El estudio no se centra solamente en la vertiente del consumo sino también en la de la producción, para poder restablecer la pluralidad de voces y experiencias relacionadas con el desarrollo de la ciudad, a menudo olvidadas por las narrativas dominantes. Es evidente la conveniencia de pensar y volver a pensar de nuevo la historia de la moda dentro de las nuevas ciencias sociales a través de un estudio interdisciplinario.

Los procesos mediante los cuales la moda cambia, se mueve, fluctúa, propone nuevas formas o reinventa las ya conocidas han sido estudiados por otros autores. Sin embargo, aún a día de hoy es necesario un estudio en profundidad de los inicios de la Alta costura y sus repercusiones sociales en la sociedad decimonónica, especialmente en Cataluña.

Los inicios de la alta costura: estado de la cuestión

Entre los estudios existentes en el campo de la indumentaria, cabe destacar que la indumentaria modernista³ es uno de los campos en los que más se ha trabajado. Gran parte de los trabajos que conforman el grueso bibliográfico sobre este tema se han desarrollado desde las instituciones museísticas dedicadas al textil catalán. Rosa Maria Martin,⁴ Sílvia Carbonell⁵ o Josep Casamartina,⁶ entre otros, han ido conformando una historia de las formas modernistas en el sector textil. Sin embargo, consideramos que la bibliografía existente en este campo es aún fragmentaria, intermitente e incompleta, puesto que no existe todavía ningún estudio sobre los inicios de la alta costura en Cataluña, entendida como un proceso de cambio social en el que la modista adquiere parte del protagonismo. Quizá el estudio más parecido al que se propone en esta comunicación es el realizado por Mercedes Pasalodos a raíz de su tesis doctoral,⁷ aunque

2. Esta comunicación es fruto del trabajo de investigación del Diploma de Estudios Avanzados, dirigido por la Dra. Mireia Freixa, profesora del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Barcelona.

3. Si bien es innegable la existencia de una moda modernista, aún no se han definido sus características de una forma clara. A menudo, cuando se habla de vestido modernista se hace de una forma más bien difusa, sin criterios claros desde el punto de vista técnico, formal e incluso cronológico. Este aspecto lo estamos estudiando en una tesis doctoral dirigida por Mireia Freixa en el departamento de Historia del Arte de la Universidad de Barcelona.

4. Martin, R. M., El vestit entre els canvis sociològics i els avenços tècnics, *L'Avenç*, Junio 1983, núm. 61; Ídem., Les arts tèxtils i del vestit en el Modernisme. En: *El modernisme*. Barcelona: Olimpíada Cultural-Lunwerg, 1991; Ídem., Noucentisme i Art Déco. Barcelona: Museu d'indumentària de Barcelona, Ajuntament de Barcelona, 1997; Ídem., Indumentària. En: Barral, X. (Dir.), *Disseny, vestit, moneda i medalles*. Barcelona: Editorial L'Isard, 1997; Ídem., *Sastreteria Rabat*. Barcelona: Museu Tèxtil i d'Indumentària, Ajuntament de Barcelona, 1996.; Ídem., *Carolina i Maria Montagne: pioneres de l'"alta costura" a Catalunya*, *L'Avenç*, octubre 2004, núm. 295, pp. 22-27

5. Carbonell, S., Casamartina, J., *Les fàbriques i els somnis: Modernisme tèxtil a Catalunya*. Terrassa: CDMT, 2002; Ídem., *El modernisme tèxtil*. En: Llordà, J. M. (coord.), *Els Castells, uns randers modernistes*. Arenys de Mar: Museu d'Arenys de Mar, 2007.

6. Casamartina, J.; Martín i Ros, R. M., *Barcelona Alta costura*. Barcelona: Triangle Postals, 2009.

7. Pasalodos, M., *El traje como reflejo de lo femenino: evolución y significado: Madrid 1898-1915*. Universidad Complutense de Madrid, tesis leída el 23 de junio del 2000, dirigida por José Manuel Cruz Valdovinos.

centraba su trabajo en la ciudad de Madrid. Otros artículos, también de la misma autora, se dedican a otros aspectos de la moda decimonónica.⁸

Cuando se plantea el objetivo de estudiar los inicios de la Alta costura es inevitable estudiar la figura de la modista. Sin embargo, son muy pocos los autores que se han ocupado de este tema. Quizá el único trabajo publicado centrado en la figura de la modista es el de Sílvia Puertas,⁹ en el que se realiza una revisión de la figura de la modista desde sus antecedentes hasta los años 30 del siglo XX. Por lo tanto, la bibliografía utilizada como base en el presente trabajo ha sido la de autores que han tratado el tema de forma indirecta.¹⁰

Quizá podría atribuirse esta falta de estudios al hecho de que no existen “grandes nombres” en los inicios de la Alta costura, sino que aparece mayoritariamente una producción de vestidos anónima. Así, puede afirmarse que quien impulsó la historia de la moda, del diseño, fue un colectivo anónimo, el de las modistas que trabajaban fuera de las fábricas y al margen de cualquier normativa legal.¹¹

Paralelamente a la producción industrial se desarrolla una producción doméstica, en la que se encuentra la confección del vestido y en la que la mujer tiene un papel muy importante. Albert Balcells observa que generalmente se ha estudiado la industria y su problemática social a finales

8. Pasalodos, M., Modelo del Mes: corsé (1900-1905). Septiembre 2008, ; ídem., Permiso para fabricar un corsé. Patentes de invención, Congreso Internacional Imagen y Apariencia, Murcia 19, 20 y 21 de noviembre de 2008. Universidad de Murcia, Murcia: Universidad de Murcia, Servicio de Publicaciones, 2008.; ídem., Algunas consideraciones sobre la moda en la Belle Époque, *Indumenta: Revista del Museo del Traje*, núm. 0, 2007, pp. 107-112; ídem., “La moda sobre dos ruedas (1897-1899)”. *Goya: revista de arte*, núm. 234 (1993) pp. 347-354.;

9. Puertas, S., Artesanes i obreres: treballadors de l’agulla a la Barcelona contemporània. Lleida: Diario La Mañana, 1994.

10. Se han utilizado como fuentes bibliográficas los trabajos relacionados con los estudios de género, como Borderías, C.; López, P., *La teoría del salario obrero y la subestimación del trabajo femenino en l’Idefons Cerdà*. Quaderns d’Història de Barcelona, 2001, vol 5. Barcelona: Arxiu Històric de la Ciutat, 2001; Nash, M., *Mujer, familia y trabajo en España (1875-1936)*. Barcelona: Editorial Anthropos, 1983; Narotzky, S., *Trabajar en familia: Mujeres, talleres y hogares*. València: Editorial Alfons el Magnànim, 1988. Cabe destacar que la revista *Recerques* dedicó un número al trabajo autónomo femenino y que trata de forma indirecta la figura de la modista: Solà, A., *Negocis i identitat laboral de les dones*, *Recerques*, 2008, nº 56. Otros trabajos consultados han sido aquellos relacionados con el estudio de la clase obrera, como Balcells, A., *Trabajo industrial y organización obrera en la Cataluña contemporánea (1900-1936)*. Barcelona: Editorial Laia, 1974.; García-Ninet, J. I., *Elementos para el estudio de la evolución histórica del derecho español del trabajo: regulación de la jornada de trabajo desde 1855 a 1931*, I, *Revista de Trabajo*, 1975, núm. 51. Bengoechea, S. *Los empresarios catalanes ante los proyectos de ley regulando el trabajo de las mujeres (1855-1912)*. En: Borderías, C., *Género y políticas del trabajo en la España contemporánea. 1836-1936*. Barcelona: Editorial Icaria, 2007.; García-Ninet, M. C. (ed.), *Ordenamiento jurídico y realidad social de las mujeres*. IV Jornadas de investigación Interdisciplinaria. Madrid: Seminario de Estudios de la Mujer de la Universidad Autónoma de Madrid, 1986, Así como también estudios coetáneos sobre el trabajo femenino: Elias, J., *La obrera en Cataluña, en la ciudad y en el campo*. Barcelona: Imprenta Barcelonesa, [s. a.]; Sellarès, J., *El trabajo de las mujeres y de los niños: Estudio sobre sus condiciones actuales*. Sabadell: Establecimiento Tipográfico de A. Vives, 1892.

11. Durante muchos años, las modistas, por ser obreras domiciliarias y cobrar a destajo, trabajaron al margen de cualquier reglamentación laboral. Según apunta Tatjer, el censo y patronos de habitantes de los primeros años del siglo XX consolidan la denominación laboral de las mujeres de las clases medias, altas, y populares en: “amas de casa”, “labores propias de su sexo” o “sus labores”. Bajo estas denominaciones se esconden, no solamente el trabajo de ámbito familiar, sino también aquellos trabajos realizados bajo la forma de la economía informal o sumergida. Tatjer, M., *El trabajo de la mujer en Barcelona en la primera mitad del siglo XX: lavanderas y planchadoras*. Scripta Nova. Revista Electrónica de Geografía y Ciencias Sociales, agosto 2002, vol., VI, nº 119, p. 23.

del siglo XIX y a principios del XX desde la perspectiva fabril, y destaca que no deberían perderse de vista aquellas actividades heredadas de las antiguas formas gremiales de organización del trabajo, como por ejemplo el trabajo a domicilio, en el que se incluye la confección de vestidos.¹² En este caso, según el mismo autor, la aparición de la máquina de coser favoreció la dispersión de las obreras en el sector de la confección, ya que su tamaño y su fácil uso permitían trabajar por encargo desde sus casas.¹³ Poco a poco, y con la introducción de estos cambios, va apareciendo un mercado de ropa confeccionada en serie para aquellas clases más modestas.¹⁴ Aunque en un primer momento no supuso ningún tipo de competencia para los vestidos de calidad realizados por las modistas, paulatinamente, gracias a la especialización y mejora técnica, los vestidos confeccionados serían cada vez mejores.

En este contexto, se considera aconsejable abordar el tema desde una perspectiva social, relacionada con la historia laboral y fabril y con los roles sociales de la figura de la mujer.

La moda en la Barcelona de finales del siglo XIX

El hecho de que la moda necesita espectadores es incuestionable. La moda es, por lo tanto, un fenómeno de expresión social y de gran importancia en la jerarquización de la sociedad en prácticamente todos los períodos históricos. En el contexto de la Barcelona finisecular, el paradigma de la modernidad encuentra en el vestido el reflejo más vivo.

Entre 1830 y 1840¹⁵ Barcelona sufrió cambios profundos en su estructura social, económica y política.¹⁶ Aunque estos cambios fueron generales en España, Cataluña fue una de las regiones en las que el capitalismo cuajó con más fuerza, dando lugar a nuevas formas industriales y a la aparición de una nueva clase social, una burguesía¹⁷ con sed de modernidad que ganaría posiciones a lo largo de la segunda mitad del siglo y sobre todo durante la llamada *Febre d'Or*.¹⁸

12. Balcells, A., Trabajo industrial y organización obrera en la Cataluña contemporánea (1900-1936). Barcelona: Editorial Laia, 1974

13. Op. cit. p. 79.

14. A partir de 1897 aparecen los primeros registros de establecimientos de venta al por mayor. Este hecho ilustra un nuevo sistema de producción, que se estaba gestando en aquel momento. Consultado en Anuari Riera. Guía General de Cataluña. Comercio, Industria, Artes, Oficios, propiedad urbana, rústica, pecuaria. Barcelona: Imprenta Ideal. Editorial Eduardo Riera Solanich, 1896 (y posteriores).

15. Sudrià, C., Comerç, finances i indústria en els inicis de la industrialització catalana, Quaderns d'història de Barcelona, 2004, vol. 11, pp. 9-38.

16. Solà, A., La societat barcelonina en una època de canvis, Quaderns d'història de Barcelona, 2004, vol. 11, pp. 39-68.

17. El concepto de burguesía o de burgués ha sido determinante para entender el desarrollo social y cultural de la Europa central. En Cataluña, esta burguesía fue el motor de una nueva trama social que aportaba nuevas formas de entender los negocios y las relaciones sociales y de ocio. Ver: Kocka, J., Estructura i cultura de la burguesia europea el segle XIX. Reflexions comparatives des d'un punt de mira alemany, Recerques, 1994, núm. 28, p. 9-22 y Molas, P., Las primeras etapas de la burguesía industrial catalana, Las individualidades en la historia. II Conversaciones Internacionales de Historia. Pamplona: Imprenta Popular, [s.a.].

18. Con el nombre de "La fiebre de oro" se conoce el período de expansión económica en Cataluña, entre los años 1871 y 1885, y del que la burguesía catalana salió muy favorecida.

Durante la segunda mitad del siglo XIX Barcelona se convirtió en una ciudad en notable proceso de crecimiento y expansión. Fruto de la dinámica activa de la vida industrial y mercantil, Barcelona emprendió un camino sin retorno hacia la modernidad, que se vio reforzado posteriormente con la Exposición universal de 1888. Esta modernidad se reflejaba en la capital francesa y definía una nueva cultura catalana, en la que “modernidad y cosmopolitismo eran términos sinónimos”.¹⁹

Pero, ¿qué es lo que definía a la burguesía? ¿Cuáles son los rasgos sociales que la diferenciaban de otros estamentos? Probablemente se podría definir como un grupo más o menos homogéneo, con un poder económico importante fruto de negocios privados, con unas actividades comunes y unas formas de ocio compartidas. Se limitaba a una red de relaciones sociales y de negocio y partía de unos modelos interpretativos y de unos valores comunes, así como de una mentalidad concreta, con un lazo cultural y estético vinculado directamente a la alta cultura.²⁰ Para comprender cómo esta fuerza emergente toma paulatinamente un papel cada vez más relevante en el entramado social y encuentra un lugar en el marco de una monarquía, hay que pensar en que existen unos valores nuevos que van ganando terreno a los tradicionales. Se trata de una burguesía emprendedora y moderna, impulsora de nuevas formas económicas, sociales y culturales tomadas de otros países europeos adelantados en este proceso de cambio.

Sin embargo, las opiniones más críticas entendían la actitud imitativa de la burguesía como una pérdida de valores autóctonos. Este sentimiento se generalizaba en todas las facetas de la cultura, desde la pintura hasta el vestir, criticando la moda *a la francesa*.²¹ A través de esta imitación, la burguesía catalana iba encontrando su lugar, apoyándose en la identificación con una determinada clase social. Thorstein Veblen afirma en *Teoría de la clase ociosa* (1899)²² que todas las modas son modas de clase: la moda de la clase acomodada se diferencia de la de la clase inferior en que, a medida que va adaptando las formas a la moda burguesa, ésta las va abandonando y va adoptando nuevas fórmulas. La aparición del vestido confeccionado de una cierta calidad

19. Paz, O. Cuadrivio. México, D. F.: Editorial Joaquín Mortiz, 1980. Citado en: Pérez, C., La mujer como enfermedad y muerte en el proyecto modernista: Notas para un estudio. Espéculo. Revista de estudios literarios. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2005, núm. 30.

20. Jutglar afirma que la burguesía se puede definir como aquellos que disponen de capital propio, exceptuando el clero, los campesinos, los trabajadores (obreros, jornaleros, menestrales) o aquellos que trabajan para otros. Por lo tanto, el autor considera que sí entran en el grupo social burgués los comerciantes, fabricantes, industriales y banqueros, así como los profesionales liberales que poseen una formación académica y viven de ella. Ver: Jutglar, A., *Història crítica de la burgesia a Catalunya*. Barcelona: Editorial Dopesa, 1972.

21. París es la ciudad que dictaba la moda de ese momento y en la que se origina la Alta costura. Jean Lorrain describe las Ramblas barcelonesas y las mujeres que pasean y afirma que “Las mujeres van horriblemente trajeadas a la francesa, algunas de ellas con un encaje negro a la cabeza, para inspirarnos la nostalgia de la antigua mantilla; pero la mayor parte Chapeautés a la moda de París...”. Lorrain, J., *Espagnes*. Barcelona, Valence, Murcie, [s. e.], 1896. Citado en: Lopez, M., *Arte y Estética de fin de siglo (1890-1914)*. Madrid: Instituto de Cultura - Fundación MAPFRE, 2008.

22. Veblen, T., *Teoría de la clase ociosa* (1899). Madrid: Alianza Editorial, 2004.

permitía a las clases modestas imitar a la burguesía en sus formas de vestir, provocando que los cambios de moda fueran cada vez más acelerados.²³

El Modernismo se relaciona directamente con esta nueva sociedad y caracteriza a la Barcelona de finales del siglo XIX. Si el modernismo fue la corriente artística que dio respuesta a las necesidades de una burguesía incipiente, que buscaba el arte y el lujo en todas las dimensiones de la vida cotidiana, es fácil afirmar que probablemente tuvo también su representación en la moda.²⁴ De hecho, podemos afirmar que la gestación de la Alta costura coincide con la proliferación del Modernismo. Siguiendo los postulados de esta modernidad, la moda se caracteriza por unos rasgos internacionales que serán predominantes a lo largo de la segunda mitad del siglo XIX y a lo largo del siglo XX.

La aparición de la Alta costura: la Pre-Alta costura

Junto a la búsqueda estética, a la representación de la modernidad en la forma, se dio un fenómeno nuevo en el mundo de la moda: paralelamente a lo que pasaba en el diseño de muebles o de tejidos, en los que a menudo aparecen diseños de artistas o arquitectos,²⁵ se empezó a valorar a los autores de las piezas o, más concretamente, a las autoras, puesto que eran mayoritariamente las modistas las encargadas de confeccionar vestidos femeninos. Este proceso es el que entendemos como la gestación de la Alta costura en Cataluña y lo hemos denominado “Pre-Alta costura”. Este fenómeno de reconocimiento del autor, que toma cada vez más importancia en el campo de las llamadas “artes decorativas o menores”, es característico de un momento de transición: de un modelo de producción artesanal se evoluciona hacia un modelo de producción seriado, que en el caso del sector del vestido es muy evidente.

Analizando brevemente en qué consiste la Alta costura, se observa cómo el elemento clave de la pieza es el diseñador o modisto. En el caso de la Alta costura internacional (París) podemos hablar ya a finales del siglo XIX de Worth, Doucet o Poirot. En Cataluña, los primeros nombres que aparecen son nombres de modistas, aunque no tienen un reconocimiento internacional como lo tendrá Pedro Rodríguez.²⁶ La Alta costura es, pues, la respuesta al sistema de producción seriado: mientras éste homogeneizaba las piezas, la alta costura es la que las hace significar por ellas mismas.²⁷

23. De Sousa, F., *Introducción a la historia de la indumentaria en España*. Madrid: Editorial Istmo, 2007.

24. Quizá la publicación que mejor ha tratado el tema del modernismo textil es el catálogo de la exposición *Les fàbriques i els somnis. Modernisme tèxtil a Catalunya*. De todos modos, aún hoy falta un estudio sistemático de los vestidos modernistas para poder determinar unas características propias. Carbonell, S.; Casamartina, J., *Les fàbriques i els somnis: Modernisme tèxtil a Catalunya*, Terrassa: CDMT, 2002.

25. Algunos ejemplos son Josep Maria Jujol, arquitecto, de quien se conservan trabajos de dibujo y diseños decorativos, Antoni Gaudí, quien diseñó muebles y objetos para sus propias arquitecturas o Gaspar Homar, que fue un importante mueblista, ebanista y, en definitiva, decorador.

26. Sobre la Alta costura en Cataluña, ver: Casamartina, J.; Martín, R. M., *Barcelona Alta Costura*. Barcelona: Editorial El Triangle Postals, 2009.

27. Pablo Pena ha analizado la función de la Alta costura en la sociedad finisecular y en la de nuestros días y afirma que “su esencia aristocrática se convirtió en patógeno de su fatalidad”. Ver: Pena, P. “Óbito y transfiguración

La modernidad incipiente imprime en la moda burguesa un nuevo lujo, una nueva forma de entender el hecho de vestir. A través del elemento “moderno” se redefine una feminidad acorde con unos nuevos ideales. Se trata de *La Minerva d'ara*, que Miguel Utrillo definía en el número 1 de la revista *Pèl & Ploma*²⁸ y que el pintor Ramon Casas representaba en la cubierta del mismo número. Se trata de una mujer nueva, reflejo de la época en la que se empezaba a hablar de la denominada emancipación femenina.²⁹ La moda irá en consonancia con esta mujer, que tomará como modelo estético la mujer parisina, pero que seguirá, a su vez, el modelo moral de su madre.

El hecho de que centremos la aparición de la alta costura en el vestido femenino no es una cuestión de gustos y mucho menos de azar. A simple vista es fácil ver que el traje masculino ha sufrido muy pocos cambios a lo largo del siglo XX. En cambio, el vestido femenino se ha visto sometido a grandes transformaciones, no solamente en la forma sino también en la propia estructura, llegando a modificar incluso la propia línea corporal mediante instrumentos como el corsé o el polizón, entre otros.

Quizá uno de los pocos aspectos de la historia en los que la mujer ha tenido un papel relevante haya sido el campo del vestido, precisamente por ser considerado éste como de ámbito femenino. La dimensión social de la mujer mantiene una cierta ambigüedad a lo largo de los años: si por una parte ha mantenido un rol pasivo en relación con el jugado por los hombres, por otra, este rol ha resultado activo en tanto que ha imprimido una serie de valores, como el de la moral o el de la belleza. Es evidente, pues, que esta ambigüedad se traduce en un rol cambiante según la época y según quién haya escrito la historia. El deseo y la moral se traducirán en la imagen femenina y ésta se construirá básicamente a partir del vestido.

Estos vestidos se confeccionaban por modistas.³⁰ Por lo tanto en ellos se concentraba un mayor grado de significado, ya que eran testimonios de la trayectoria profesional de este colectivo.

La figura de la modista: de obrera a creadora

En la figura de la modista se encuentra una conjunción de los movimientos burgueses, sociales, laborales y de emancipación femenina que caracterizan la tumultuosa sociedad finisecular.

de la Alta costura”. Publicaciones electrónicas del Museu del Traje. Consultado en: http://museodeltraje.mcu.es/popups/publicaciones-electronicas/2009-Indumentaria/1.Obito_transfiguracion.pdf

28. *Pèl i Ploma* era una revista de arte y literatura que apareció en Barcelona en 1899 y se publicó hasta 1903. Nació para sustituir a la conocida revista *Els 4 Gats*, de carácter modernista. El subtítulo anunciaba “*Semmanari. Dibuixat per R. Casas. Escrit per M. Utrillo*” y en ella colaboraron otros artistas como Ramon Pichot, Santiago Rusiñol, Isidre Nonell, Joaquín Sorolla o Pablo Ruiz Picasso entre otros.

29. Utrillo escribe, sobre la mujer moderna: “*que la sap més llarga que aleshores: sap de lletra i parla, fins am sentit comú* (sic)” (“que es más astuta que antaño: sabe de letra y habla incluso con sentido común”). Utrillo, M., “*La Minerva d'ara*”, *Pèl & Ploma*, n. 1 (3 de juny de 1899).

30. Si observamos la relación entre el número de modistas y el de modistos de algunos años inscritos en el Anuario Riera, vemos como existe un desequilibrio notable. Un ejemplo de esto lo encontramos en el año 1896, en Barcelona, en el que en medio de 353 modistas se registra un solo modisto. En 1898, entre 348 modistas encontramos a dos modistos y en 1900, 267 modistas frente a un solo hombre. (Consultado en el *Anuario Riera*, op. cit.).

En ella se reflejan los cambios sociales que se dieron a finales del siglo XIX y que se consolidaron durante el primer tercio del siglo XX. De su labor se desprende la voluntad de modernidad de la sociedad y de modernización de las técnicas, los cambios de los roles femeninos e incluso los cambios sociales e industriales que tuvieron lugar en esta época.

Las modistas copiaban los modelos franceses y propagaban los criterios de elegancia a través de las revistas o, aquellas que se lo podían permitir, viajando a la capital francesa para poder ver de cerca los modelos. De hecho, uno de los reclamos publicitarios utilizados por las modistas era precisamente que habían viajado a París. El poder lucir un traje de un modisto francés era algo que pocas mujeres podían hacer, y la gran mayoría debía conformarse con la producción imitativa autóctona, ya fuera de las manos de una modista, por encargo, o de confección casera. Sin embargo, a finales del siglo XIX, empiezan a aparecer en Barcelona nombres de reconocidas modistas, como María Montagne, Maria Molist o modistas con nombre francés establecidas en Barcelona, como Madame Lebrun o Madame Renaud. Estas mujeres, que disponen de una importante formación sobre la confección, introducen además un elemento nuevo en la producción de moda catalana: un elemento de creación personal; así, siguiendo siempre los modelos franceses, las modistas se convierten en creadoras, lo que las diferencia de las obreras o artesanas. Este reconocimiento del autor se traduce en un hecho nuevo y representativo: la aparición de las etiquetas.³¹

Sin embargo, más allá de la vertiente poética de la moda, relacionada con el mundo del arte y del deseo, con la sensibilidad, la sensualidad y el erotismo más sutiles, en el ámbito de la moda se mezclan la técnica del oficio y el ejercicio de la confección. Para adaptarse a las necesidades del consumo burgués, y respondiendo a las nuevas formas productivas, se observa cómo la figura de la modista se profesionaliza y aparecen publicados distintos métodos de confección. Entre 1880 y 1914 encontramos patentados en Barcelona 28 sistemas entre los de “corte”, de “medidas”, o de “confección de ropa de señoras”.³² Los años en que estos proliferan van desde 1887 hasta 1902. La mayoría de estos métodos están registrados por mujeres: de los 28 solamente 3 están registrados con nombre masculino. Entre estos métodos destacamos el Método Martí de Missé, patentado en 1893 por Carmen Martí de Missé y publicado 10 años más tarde con el título *El Corte Parisièn. Sistema especial Martí*.³³

31. Generalmente, las etiquetas se presentaban en una cinta interior, normalmente de seda y cosida en la cintura, en la que se incorporaba en Jacquard el nombre de la modista.

32. Datos extraídos de la Base de datos del Archivo Histórico de la Oficina Española de Patentes y Marcas, del Ministerio de Industria, Turismo y Comercio: Solicitudes de patentes (1878-1929).

33. Nº patente 15238, fecha: 11/12/1893. Aunque nos consta que existían otros métodos patentados, el primero que hemos podido encontrar es el “Sistema de las medidas y tablas de aumento y disminución para el desarrollo del arte de cortar y confeccionar toda clase de vestidos y trajes para señoras, señoritas y niñas”, registrado con el número 785 en fecha 12/02/1880 con el nombre de Paulina Tondo Jové. Sabemos que existían otros, según referencias encontradas, como la de la revista Arch de Sant Martí, en la que se aplauden los trabajos hechos por unas señoritas según “el moderno sistema de talla y confección tan útil e indispensable a toda señorita” [trad. del catalán], Arch de s. Martí, Julio 1886, núm. 171, p. 702.

La aparición de las academias de corte fue también un fenómeno determinante para el desarrollo de la Alta costura, así como una alternativa educativa interesante para las niñas.³⁴ En el año 1896 constan 13 academias de corte registradas en el Anuario Riera. Dos años más tarde en 1898, el número de academias de *Corte y confección* es más del doble, con un total de 30 registros. El número de academias pasa a 43 en 1899 y a 51 en 1900. Esta dinámica de crecimiento continúa aún en 1904, cuando encontramos 62 registros. Con el paso de los años, algunas de las academias que han conseguido reconocimiento pasan a situarse en calles comerciales dentro del nuevo Ensanche Barcelonés³⁵ siguiendo los movimientos de la nueva burguesía. El éxito y distinción de algunas modistas hizo desdoblarse en dos clases el sector de la confección: por un lado las modistas reconocidas, que serán las que etiquetarán sus vestidos, y por el otro, aquellas que confeccionan vestidos en sus casas, ya sea por encargo del cliente o por encargo de un empresario. En 1913, en un discurso leído el 26 de enero en el Ateneo Barcelonés, Juan Paulis³⁶ llama a este conjunto de trabajadoras “obreras de la aguja”.³⁷

* * *

Así, mediante una investigación desarrollada a partir del estudio directo de vestidos y de una línea documental y bibliográfica, es posible concluir que los inicios de la Alta Costura están ligados a la profesionalización y reconocimiento del trabajo de la modista. Además, esta trayectoria profesional es el resultado de una evolución de la figura de la mujer en relación con su ciudad, de unos nuevos roles y, en definitiva, de un nuevo contexto social y urbano, que da lugar y escenario a la moda.

34. La posibilidad de estudiar en una academia de corte daba una oportunidad laboral a las mujeres que, sin tener la posibilidad de acceder a los mismos estudios que los hombres, encontraban en la costura una forma de trabajo.

35. La burguesía se trasladó a los nuevos edificios del ensanche y esto hizo desplazar también el centro comercial de la ciudad. Esto nos da pistas para poder deducir cuáles eran las modistas con más éxito entre las señoras. Un ejemplo de este movimiento lo encontramos con la academia fundada por Carmen Martí, la Academia Central de Corte y confección Martí, que pasa de situarse en la Calle dels Banys Nous, en el centro antiguo, a ubicarse en el número 59 del Paseo de Gracia. (Consultado en el Anuario Riera, op. it.).

36. Paulis, J., *Las obreras de la aguja*, Barcelona: Editorial Ibérica, 1913.

37. Durante la primera década del siglo XX, en la que los movimientos obreros estaban a la orden del día, se da un embrionario movimiento sindical que verá su apogeo unos años más tarde y en el que las modistas tendrán también su representación. En 1909 se crea el Sindicato Barcelonés de la Aguja, fundado gracias al apoyo de Agustí Robert Surí, este sindicato, de carácter católico y espíritu cooperativo, se concibió como una cooperativa de materiales de costura, un centro de colocaciones, una caja de ahorros e incluso una caja dotal y el Instituto de Cultura y Biblioteca Popular de la mujer. En 1910 aparece el Patronato de las obreras de la aguja. En 1912 se creó una organización más estrictamente sindical, la Federación Sindical de Obreras y, este mismo año, aparece la Liga de Compradoras que, mediante una serie de medidas, velaba por la mejora de las condiciones laborales de las obreras de la aguja.

Del culto a la fachada a la «ciudad escaparate»¹

BELÉN M^a CASTRO FERNÁNDEZ

Centro de Estudios Superiores Universitarios de Galicia (CESUGA)-University College Dublin

Resumen: El «fachadismo» es la práctica arquitectónica de vaciar un interior histórico conservando únicamente su fachada principal –excepcionalmente también se mantienen las laterales-, para levantar detrás de ella una nueva construcción, diferente en lenguaje y composición a la original. Este fenómeno da lugar a la configuración de un nuevo paisaje urbano, caracterizado por la desconexión espacial, formal y funcional de un número considerable de edificaciones con su medio.

La aparición del neologismo se remonta a la década de 1980. Su empleo se hace cada vez más corriente a partir de los años noventa, derivando en nuevas acepciones bajo el prisma de la teoría urbanística y de la restauración patrimonial. Se trata de una práctica que entronca conceptualmente con el «culto a la fachada», como encarnación de valores estéticos e históricos de la ciudad, y que en la conciencia contemporánea deriva en la «concepción contemplativa» de los bienes culturales. Este acercamiento puramente visual a la realidad induce al deseo de proteger solamente las fachadas de los edificios, fabricando, en consecuencia, el mito de la «ciudad escaparate» y, a su vez, la vulneración de la ciudad como hecho construido.

Palabras clave: Fachadismo, Patrimonio, Centro Histórico, Restauración, Paisaje urbano.

Abstract: *The Façadism is the architectural practice of emptying a historical interior preserving only his main face - exceptionally also the wings are kept-, to raise behind her a new construction, differently in language and composition to the original one. This phenomenon gives place to the configuration of a new urban landscape, characterized by the spatial, formal and functional disconnection of a considerable number of buildings with his way.*

The appearance of the neologism goes back to the decade of 1980. His employment becomes increasingly current from the nineties, deriving in new meanings under the prism of the urban development theory and of the patrimonial restoration. It is a question of a practice that it is connected conceptual with the " worship to the front ", as incarnation of aesthetic and historical values of the city, and that in the contemporary conscience derives in the " contemplative conception " of the cultural goods. This purely visual approximation to the reality induces to the desire to protect only the fronts of the buildings, making, in consequence, the myth of the " city shop window " and, in turn, the violation of the city as constructed fact

Key words: *Façadism, Heritage, Historical Center, Restoration, Urban landscape.*

1. La presente comunicación se desarrolla en el marco del proyecto de investigación "Restauración y Reconstrucción Monumental en España 1938.1958. Las Direcciones Generales de Bellas Artes y de Regiones Devastadas", financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación y ref. HUM2007-62699.

El interés por adaptar edificaciones antiguas a usos contemporáneos sirve como medio de rescate para evitar la pérdida de su existencia. Con este propósito son muchas las actualizaciones realizadas que, aprovechando el valor cultural de un monumento, encuentran marcos emblemáticos para cumplir ese propósito.

A diferencia de la reconstrucción edilicia derivada de catástrofes naturales o conflictos bélicos, donde la conservación de fachadas se entiende como vestigio documental², la práctica del «fachadismo»³ ha pasado a significar un acto de demolición premeditada asociado al deseo de respetar, aparentemente⁴, la «ciudad heredada»⁵. Su *praxis* generalizada es sinónimo de camuflar un nuevo interior detrás de una fachada antigua, conservada *in situ* o procedente de otra edificación. Con ello se persigue renovar funcionalmente una zona, manteniendo tanto la apariencia del espacio público existente como la del patrimonio construido, ya sea artístico o doméstico.

El vaciado de edificios se ha identificado con operaciones de regeneración urbana -enmascaradas tras actuaciones de especulación constructiva- y con tendencias conservacionistas del patrimonio monumental en favor de su actualización. Ahora bien, resulta necesario diferenciar conceptualmente entre operación de rescate patrimonial -como la reconstrucción de arquitecturas singulares dañadas- y la conservación a toda costa de una fachada -que a veces se reconstruye por razones de coste-, al margen de su estado de conservación -da igual que el edificio esté en buenas o malas condiciones- y de su significado -sólo interesa su imagen supeditada a intereses que obedecen a otra lógica que no es la patrimonial-, desencadenando una intervención sobre el tejido urbano.

El estudio general del «fachadismo» se esquematiza en motivaciones y tipologías. Las causas que impulsan esta práctica se sistematizan en tres categorías: económica («fachadismo» como medio de beneficio), ideológica («fachadismo» como medio de poder) y asociativa («fachadismo» como medio de identificación sociocultural)⁶. Si bien el primer caso suele implicar intervenciones agresivas -se busca un rendimiento efectivo del solar en detrimento de la autenticidad

2. El caso de Alemania es uno de los más singulares, entre sus numerosas restauraciones posbélicas podemos citar la del antiguo Palacio de Gortz (Hamburgo)- con reconstrucción de su fachada principal- y la del Ayuntamiento de Nuremberg -manteniendo su frente del siglo XVII-, Cf. Bornheim, Werner (comp.), Monumentos históricos de Alemania y su restauración, C. F. Müller, Großdruckerei und Verlag GmbH, 1968. Asimismo consúltese Haspel, J.: "Berlin après la Seconde Guerre Mondiale", en *Façadisme et Identité Urbaine*, París, Éditions du Patrimoine, 2001, p. 200-202.

3. La aparición del neologismo se encuadra hacia el año 1982 en Canadá, Cf. Robert, Y.: "Pour une conscience plus anthropologique du Patrimoine Urbain", en *Façadisme et Identité Urbaine*, París, Éditions du Patrimoine, 2001, p. 84-88.

4. Voz «fachadismo» registrada por la Real Academia Española -m. Nic. Política administrativa gubernamental que se contenta con aparentar que actúa.

5. Miguel Ángel Troitiño Vinuesa sostiene que a partir de la constitución de los primeros ayuntamientos democráticos en torno a 1979 tuvo lugar un cambio importante en la valoración de la dimensión histórico-cultural de la ciudad, emergiendo nuevas políticas urbanas con el objetivo prioritario de conservar, recuperar y rehabilitar la «ciudad heredada» -concepto más amplio, según Troitiño, que el de «conjunto histórico-artístico» o el de «casco histórico» utilizados, a su juicio, generalmente con una visión espacial restrictiva-. Cf. Troitiño Vinuesa, M. A.: "Notas sobre el análisis geográfico de la dimensión histórica de las ciudades", en *Geografía urbana*, vol. 1, Barcelona, Oikos-Tau, 1995, p. 19.

6. Markeviciene, J.: "Façadisme contre développement durable, une question de valeurs communes", en *Façadisme et Identité Urbaine*, París, Éditions du Patrimoine, 2001, p. 165-166.

arquitectónica-, las otras dos justificaciones desarrollan unos procedimientos de actuación bastante similares que incluyen: reconstrucción de objetos destruidos, terminación de estructuras inacabadas, ejecución de proyectos e ideas no realizadas, alteración de vestigios auténticos para aproximar su apariencia a la visión deseada y erección de monumentos con propósito y/o significado predeterminado.

La aceptación del «fachadismo» se registra en dos posturas diametralmente opuestas: si bien entre geógrafos, historiadores del Arte, arquitectos y más profesionales volcados en el estudio de la ciudad y el legado histórico suele existir un rechazo por considerarlo agresión a la identidad local, engaño cultural y maniobra económica de efecto perverso sobre el patrimonio; la sociedad en general suele recibirla con cierta benevolencia, al entender que, además de conservar el principal testigo estético del edificio demolido -memoria visual de la ciudad-, se consigue una actualización en el uso de su solar equiparable a conceptos de modernidad, desarrollo y progreso socioeconómico⁷.

Mientras que el *contra-fachadismo* se apoya en valores filantrópicos, basados en el amor por un lugar, que implican identificación y continuidad de tradiciones, el *pro-fachadismo* defiende valores monumentales, representativos y memoriales simbólicos. La neutralidad hacia la práctica del «fachadismo», como punto intermedio entre ambas actitudes, es defendida a partir de valores de calidad de vida, estéticos y cognitivos⁸. En relación a esta última visión, el «fachadismo» podría ser admisible si el nuevo edificio fuera diseñado con “el espíritu de” y “para relacionarse con” la fachada conservada⁹, algo que, mayoritariamente, se ignora en los procesos de planificación.

En las sucesivas cartas y recomendaciones internacionales sobre conservación, restauración y adaptación de edificaciones antiguas, redactadas a lo largo del siglo pasado, se registra la condena de las intervenciones *despersonalizadoras*. Aunque el concepto de «fachadismo» no figure como tal en los referidos documentos -dada su reciente acuñación en los años ochenta-, el posicionamiento general de los expertos se inclina hacia el repudio de la falsa arquitectura en general.

La *Carta de Venecia* (1964, art. 13) advierte que “Las adiciones no pueden ser toleradas si no respetan todas las partes que afectan al edificio, su ambiente tradicional, el equilibrio de su conjunto y sus relaciones con el ambiente circundante”. La *Carta del Restauro* (1972), además de ampliar el acuerdo anterior, aconsejando mantenimiento de formas externas, individualidad tipológica y secuencia de recorridos internos del organismo constructivo, apunta como uno de los principales tipos de intervención a nivel urbanístico la llamada «renovación funcional de los órganos internos», según la cual “es de fundamental importancia el respeto a las cualidades tipológicas y constructivas de los edificios, prohibiendo todas aquellas intervenciones que alteren sus caracteres, así como los vaciamientos de la estructura edilicia o la introducción de funciones que deformen excesivamente el equilibrio tipológico-constructivo del organismo”.

7. El fachadismo como fenómeno de renovación abre el debate entre nociones antagónicas -tradición y modernidad- en el marco de la evolución urbana producida desde la segunda mitad del siglo XX, identificándose como signo de cambio cultural respecto a los monumentos y a la arquitectura en general.

8. Markeviciene, J. (2001). op. cit. p. 164-169.

9. Cantacuzino, S. (2001): “Un point de vue contraire”, en *Façadisme et Identité Urbaine*, París, Éditions du Patrimoine, 2001, p. 58-60.

Asimismo, entre los principios y objetivos enunciados en la *Carta Internacional para la Conservación de las Ciudades Históricas* (ICOMOS, “Carta de Toledo”, 1986), se prioriza la conservación de la autenticidad histórica de la ciudad, atendiendo a todos los componentes materiales y espirituales que determinan su imagen. Entre ellos, “La forma y aspecto de los edificios (interiores y exteriores) definidos a través de su estructura y volumen, estilo, escala, materiales, color y decoración”, al tiempo que se aconseja que “En el caso de ser necesario transformar los edificios o construir otros nuevos, toda agregación deberá respetar la organización espacial existente, particularmente su parcelario, volumen y escala, así como el carácter general impuesto por la calidad y el valor del conjunto de construcciones existentes. La introducción de elementos de carácter contemporáneo siempre que no perturben la armonía del conjunto, puede contribuir a su enriquecimiento”.

Resulta paradójico que el «fachadismo» se inicie y propague como criterio técnico, sin fundamento teórico específico, y que las reflexiones sobre sus efectos enunciadas en foros internacionales, más que sobre su origen o metodología, lo conviertan en el concepto clave para definir la corriente que rechaza el congelamiento de centros históricos y que apuesta por la libre transformación del tejido urbano, buscando el equilibrio entre hacer y deshacer. Si su ejercicio recibe un rechazo científico puede ser, precisamente, por la ausencia de ensayos que, desde su origen, lo equipare al resto de corrientes de pensamiento vinculadas con la memoria construida.

Al margen de acuerdos internacionales y críticas hacia la tendencia fachadista, que la entienden como destrucción ética del patrimonio histórico edificado y no solamente estética, su práctica se ha ido colando paulatinamente en el paisaje de ciudades como Chicago, Montreal, París, Madrid, Barcelona y Berlín, entre muchas otras¹⁰. Su éxito, en cuanto difusión y propagación, lo convierten en uno de los criterios de intervención arquitectónica y ordenación urbana más destacados, junto a la «conservación integrada»¹¹, la «reversibilidad»¹² o el «principio de la mínima intervención»¹³. Todo ellos aportados en el marco de la salvaguardia patrimonial durante la segunda mitad del siglo XX.

En el panorama español, el ritmo vertiginoso de vaciados al que asistimos en la actualidad, viene precedido por una época larga de conservaciones grandilocuentes en sus planteamientos, materializadas entre los años 1936 y 1975, aunque de transformaciones cautas por imposibilidad técnica y económica. La Transición política y la constitución de gobiernos autonómicos abre la veda a los vaciados masivos para acondicionar sedes administrativas y, desde entonces, su práctica se convierte en el *modus operandi* de políticas inversionistas que buscan un marco emblemático para alojar

10. Sirva como ejemplo de análisis la obra de Suárez Arévalo, J.: “Rehabilitación de edificios históricos y centros comerciales: elementos de reflexión a partir de algunos ejemplos europeos”, en Ramos Hidalgo, A.; Ponce Herrero, G.; Dávila Linares, J.M. (ed.) *II Jornadas de Geografía Urbana*, Universidad de Alicante, 1995, p. 221-226.

11. Presentado en la Carta Europea de Patrimonio Arquitectónico (1975), principio 7º: “La conservación integrada es el resultado de la acción conjunta de las técnicas de la restauración e investigación de las funciones apropiadas.”.

12. Introducido por Cesare Brandi, Cf. Capitel, A. *Metamorfosis de monumentos y teorías de la restauración*, Madrid, Alianza Editorial, 1988, p. 50.

13. La Carta de Cracovia (2000) lo recoge referido al patrimonio arqueológico.

una función de repercusión social. La expansión de esta tendencia suscita un movimiento de oposición, que elabora la escasa aproximación teórica especializada sobre este fenómeno.

Entre los vaciados más emblemáticos de Madrid¹⁴ encontramos estratégicos inmuebles como la Sede del Partido Socialista (PSOE) en la Calle Ferraz, los edificios próximos al Banco Hipotecario -antiguo Palacio del Marqués de Salamanca- en el Paseo de la Castellana, la oficina principal del periódico ABC en la Calle Serrano transformada en centro comercial, incluso el Museo Thyssen en el Paseo del Prado -antiguo Palacio de Vistahermosa- que ya había sido previamente transformado en entidad bancaria.

En el año 1992 las ciudades de Barcelona -sede de los Juegos Olímpicos- y de Sevilla -marco de la Exposición Internacional- también asisten al vaciado de numerosas edificaciones. En el primer caso bajo el lema “Barcelona, posa’t guapa” se consigue una espectacular transformación urbanística en poco tiempo, y en el segundo la eliminación de patios interiores en el Barrio de Santa Cruz significa la pérdida de un microclima singular¹⁵.

Algunas localidades que están viviendo procesos de fachadismo, con fuerte oposición social y denuncia en medios de comunicación locales, son Burgos, Valladolid, Granada y Salamanca (Casa del Obispo Méndez de Tiedra, en el número 1 de la Calle Correhuela, la casa de Genaro de No en la Calle Prior o la esquina de la Calle Concejo con la Plaza Mayor). En el ámbito gallego, igual desconcierto está generando actualmente la adaptación del Banco de España, sito en la compostelana Plaza de Platerías, para Museo de las Peregrinaciones.

Límites y resultados del «fachadismo» en los centros históricos

La contribución de los siglos XVIII y XIX a la historia y teoría urbana es el embellecimiento ambiental. Uno de los mecanismos empleados para lograrlo consiste en la construcción de nuevas fachadas: Places des Vosges y des Barricades (París), Commerce Square (Lisboa). Ahora bien, este tipo de planificación urbanística no se incluye en la actual definición de «fachadismo» por quienes han estudiado esta tendencia, tanto por sus ideales como por su nula implicación en la conservación patrimonial¹⁶. El propósito de esas actuaciones, a juicio de Anne Van Loo (2001)¹⁷-, radica en modernizar la vieja ciudad mediante dos presupuestos que las distinguen del movimiento fachadista. Por un lado, los nuevos lienzos se relacionan con la creación de zonas públicas nuevas, mientras que el fachadismo constituye una sobreexplotación de esas áreas -aumento de tráfico, creación de zonas monofuncionales, señalización, aparcamientos...-, y, por otro lado, su

14. Suárez Inclán Ducassi, M^a R (2001): “Incidence et régulation du façadisme en Espagne”, en *Façadisme et Identité Urbaine*, París, Éditions du Patrimoine, 2001, p.154-159.

15. Bernal Santa Olalla, B. “Le façadisme à l’heure actuelle en Espagne, un problème urbanistique et patrimonial”, en *Façadisme et Identité Urbaine*, París, Éditions du Patrimoine, 2001, p. 76-79., p. 79

16. De todas las evocaciones hacia el pasado que se desarrollan en el siglo XIX, la de mayor persistencia es la gótica. El Parlamento de Londres, tras sufrir un incendio, se reviste de formas neo-góticas sin alterar la organización compositiva de espacios interiores, volúmenes y cuerpos de edificación. Sin duda alguna, representa la disociación entre composición y estilo que caracteriza la arquitectura historicista del siglo XIX.

17. Van Loo, A. “De la construction à la déstructuration des villes”, en *Façadisme et Identité Urbaine*, París, Éditions du Patrimoine, 2001, p. 42-44.

composición es continuada en el interior de los inmuebles, mientras que el fachadismo niega cualquier relación interior/exterior-. El poder de la fachada para ordenar, incluso reparar, la imagen urbana -muchas se construyen para ocultar irregularidades en las trazas de construcciones existentes- es exaltado, en esta misma lógica, por la *haussmanización* de París, combinando la remodelación del sistema viario con la jerarquización de fachadas para dotar a la ciudad moderna de una imagen unitaria.

A partir del «culto a la fachada», como supremacía de los valores estéticos e históricos de la ciudad, la conciencia contemporánea deriva en la «concepción contemplativa» de los bienes culturales. Este acercamiento puramente visual a la realidad induce al deseo de proteger solo las fachadas de los edificios¹⁸, fabricando el mito de la ciudad como telón escenográfico. La radicalización en la valoración pública del paisaje urbano deriva en la descaracterización de la arquitectura. La consagración de este cambio de paradigma se alcanza con el «fachadismo», cuya práctica erradica la lectura antropológica del patrimonio en aras de su lectura formal¹⁹. Aún cuando comparte con la «cultura de la fachada» su ideal estético, el método de actuación empleado desvirtúa la unidad arquitectónica y la estructura urbana.

Supone la valoración y conservación exclusiva de la dimensión formal de una arquitectura. Deriva de la creencia esteta de la individualidad de la fachada con respecto al conjunto edificado y al espacio público que existe delante de ella. Un espacio público que decora con su presencia. Prescinde de las dos funciones que, junto a la decorativa, son inherentes a la fachada: la memorial y la social²⁰.

Entre los autores españoles²¹ que analizan ese efecto descontextualizador se encuentra Begoña Bernal Santa Olalla (Toledo, 2001), quien califica la disociación fachada/función, producida por el «fachadismo», como el fracaso arquitectónico de esta práctica²². Paradójicamente, bajo el pretexto de conservar la fachada, con reedificación de un nuevo interior para alojar otro uso, solo se custodia de la arquitectura lo más ajeno a ella, su aspecto formal, visible desde el espacio público, rompiendo la noción clásica de arquitectura, entendida como la correspondencia entre forma y función. La fachada se convierte en propiedad colectiva, comparte el escenario de la ciudad con el resto de edificaciones y deja de pertenecer al inmueble.

18. Frente a la interpretación de la fachada como objeto independiente, la postura contraria la considera como parte integrante del edificio y del espacio exterior que acota y define. La fachada explica, ordena, adorna pero, sobre todo, expresa, en diferentes grados, la estructura y la organización espacial de la edificación y su trama circundante.

19. Tal y como denunció Françoise Choay (*L'Allégorie du Patrimoine*, Paris, Seuil, 1992, p. 187-198), Cf. Robert. Y. (2001). op. cit., p. 85-86: "réduire l'architecture à son acception de beaux-arts est une attitude contemplative, qui favorise la conception narcissique du patrimoine".

20. Lowenthal, D. "Défense du façadisme", en *Façadisme et Identité Urbaine*, Paris, Éditions du Patrimoine, 2001, p.54-56.

21. La bibliografía nacional sobre la cuestión del fachadismo es bastante limitada, quizá por la tardía reacción hacia esta práctica desde el foro científico.

22. Bernal Santa Olalla, B. "Cambio de uso y crisis de los centros históricos", en *Seminario Internacional de Ciudades Históricas Iberoamericanas*, Toledo, Comité Nacional Español de ICOMOS, 2001, p. 67-71.

Es más, si al engaño arquitectónico se añade un nuevo destino -normalmente turístico o administrativo sin residentes estables- se rompe -a juicio de esta autora- la relación del espacio público con el edificado, pues, aunque el fachadismo pretende mantener la imagen urbana existente, la alteración interior de la edificación origina su transformación conceptual afectando al ámbito contiguo. Este fracaso funcional, como lo denomina, no sólo afecta a la arquitectura y al medio público sino también al cambio de usuarios, con modificación del medio ambiente cultural²³.

El efecto nocivo que causa el «fachadismo» sobre la organización de los centros históricos se ha convertido en el *leit motiv* de los analistas que, desde su argumentación teórica, se oponen a esta corriente. Recorrer las principales transformaciones que genera su práctica permite comprender los límites conceptuales en que debiera ser regulada por los organismos competentes, para determinar si se trata de un criterio de conservación arquitectónica o simplemente de una política económica, que toma por excusa para su desarrollo al patrimonio cultural.

La metamorfosis del conjunto urbano radica, sobre todo, en la creación de un nuevo marco escenográfico. Su imagen cambia y se convierte en un envoltorio fingido, donde lo que se ve no se corresponde con la planificación preexistente. Se trata del engaño a gran escala -la «ciudad escaparate»-, con la única prioridad estética de mantener erigidos testigos del pasado para reforzar, paradójicamente, su valor histórico, pues éste se anula con la alteración funcional y morfológica de nuevos contenedores. Begoña Bernal (París, 2001) ha explicado que el fallo de esa *banalización* territorial se encuentra en la falta de una legislación que proteja, por su interés patrimonial, no sólo monumentos importantes sino también arquitectura popular; ya que la destrucción parcial de la primera y la desaparición absoluta de la segunda complican la identificación de las zonas históricas, cuyos perfiles quedan desfigurados por completo.

La escenificación deriva -según la misma autora- en la homogeneización de paisajes urbanos, geográficamente y culturalmente dispares, receptores de iguales caracteres impuestos en transformaciones modernas, como por ejemplo la dotación del mismo tipo de mobiliario y la traza de idénticos diseños de plazas y jardines. Se borra toda huella particular -lo auténtico- para dotar a las ciudades y a sus centros históricos de un paisaje único -lo universal-. Los conjuntos pierden sus límites naturales, sus caracteres de identidad y su dimensión histórica, de la que tan sólo permanecen las fachadas fosilizadas.

Los vaciados de interiores antiguos semejan operaciones de momificación, en las que se retiran los órganos vitales y se preserva la piel inerte²⁴. A este «fachadismo», entendido como medicatura forense, se pueden contraponer dos puntos de vista: si bien es cierto que su ejercicio desemboca en la congelación visual de la ciudad, también consigue salvar la desaparición completa de la ciudad del pasado, manteniendo las apariencias y reaccionando a la posible destrucción de

23. La constitución de los gobiernos autonómicos en España a partir de los años ochenta desencadenó una fuerte oleada de adaptaciones de edificaciones antiguas para sedes administrativas, reemplazando la ocupación residencial permanente por otra más casual; Cf. Bernal Santa Olalla, B. op. cit. París, 2001, p. 76-79.

24. Observación que Sherban Cantacuzino, S. (op. cit., p. 58) recoge de su colega húngaro Katalin Korompay.

su totalidad. En consecuencia, el objetivo a perseguir por quienes tienen a su cargo el control de esta práctica *pseudo-conservacionista* ha de residir en hallar el punto intermedio entre la *musealización* del centro antiguo y su transformación cultural. Una transformación que ha de vigilar, en primer término, el cambio funcional al que se ven sometidos los inmuebles intervenidos, para evitar el desalojo residencial y permutar su condición vital por la de parque temático. La *Declaración de Amsterdam* (1975) recomienda que en las transformaciones funcionales de edificaciones en conjuntos históricos se respete, en la medida de lo posible, su ambiente social para evitar su degradación y conseguir su plena revitalización. Con este acuerdo se intenta, sin conseguirlo, poner fin a la invasión de la “terciarización monofuncional”, que sigue ocasionando la expulsión de los residentes que tradicionalmente lo habitan²⁵.

La *musealización* de los centros históricos no es un fenómeno contemporáneo ni mucho menos dependiente, en exclusividad, del «fachadismo». Otros muchos factores -configuración de itinerarios y ordenación urbanística, por ejemplo- forman parte de la mercantilización a la que se ven sometidos. Sin embargo, este fenómeno es una de las principales operaciones que lo ocasionan de forma premeditada²⁶. El deseo de configurar imágenes atractivas para el turismo fomenta la explotación visual de los recursos artísticos e históricos. Es tan desmedido el filón económico que produce el turismo que buena parte de los *fachadismos* se consienten para actualizar económica y funcionalmente solares sin renunciar a su imagen de folleto promocional.

Si el «fachadismo» merece ser defendido como alternativa para salvar el patrimonio cultural o ser censurado por su descaracterización arquitectónica, social e identitaria, sólo puede arbitrarlo un marco legislativo que persiga la preservación parcial de fachadas como coartada para la especulación constructora. Debe evitarse la pérdida de significado y de valor simbólico que posee la arquitectura; esto es, vender a todo costa el patrimonio cultural, como sucede en muchas rehabilitaciones²⁷. Este abuso es una de las amenazas que se amparan detrás de actuaciones *fachadistas*. Por eso, valorar su inclusión como criterio conceptual en la *praxis* restauradora parece *a priori* complicado. En cualquier caso, por lo que tiene de valoración estética y por el impacto que produce sobre la memoria construida, merece su presunción como pauta de actuación en este campo disciplinar.

25. Bernal Santa Olalla, B. op. cit. París, 2001, p. 76.

26. Las intervenciones musealizadoras practicadas sobre edificaciones difieren de las tendencias *fachadistas* por respetar las cualidades artísticas y el valor histórico de sus interiores. Aunque la modernización realizada implica obras de mejora e instalación, éstas mantienen la tipología de la construcción. Es más, la excesiva valoración de su configuración original suele derivar en restauraciones historicistas que depuran su genuina esencia y la convierten en reclamo principal del nuevo destino. Asistimos, pues, al fenómeno conocido como «*Musealización*» definido desde dos perspectivas: convertir espacios históricos en museos y restaurar monumentos para ser, únicamente, contemplados despojándolos de su función. Cf. Castro Fernández, B. Francisco Pons-Sorolla y Arnau, arquitecto-restaurador: sus intervenciones en Galicia (1945-1985), Universidad de Santiago de Compostela, 2007, p. 283-287.

27. Aires Barros, L. “Património cultural, novos enfoques e paradigmas”, en Actas dos X Cursos de Verão de Cascais “Património, território e sociedade”, Câmara Municipal de Cascais, 2004, vol. II, p. 23.

La ciudad de Barcelona y la obra escultórica de Rafael Atché

LÍDIA CATALÁ BOVER
Universidad de Barcelona

Resumen: La celebración de la Exposición Universal de Barcelona de 1888 supuso la obertura de la ciudad condal al exterior, y motivó importantes reformas urbanísticas así como la erección de numerosas esculturas públicas. Estos trabajos para el ornato de las calles fueron realizados por una pléyade de artistas entre los que destaca la figura de Rafael Atché (1854-1923), conocido sobretodo por ser el autor del monumento a Cristóbal Colón pero con una larga e interesante producción a sus espaldas.

Palabras clave: Escultura, Exposición, Cristóbal Colón, Rafael Atché.

Summary: *The celebration of the Universal Exhibition of Barcelona of 1888 supposed the overture of the count city on the outside, and motivated important urban development reforms as well as the erection of numerous public sculptures. These works for the ornament of the streets were realized by an artists' pleiad between that the figure of Rafael Atché (1854-1923) stands out, acquaintance overcoat for being the author of the monument to Christopher Colón but with a long and interesting production to his backs*

Key words: *Sculpture, Exhibition, Cristóbal Colón, Rafael Atché.*

En torno el último cuarto del siglo XIX Barcelona preparaba la Exposición Universal de 1888, uno de los acontecimientos más relevantes de la época que supuso la abertura de la ciudad condal al exterior.

La celebración de este evento también motivó la reforma y mejora de la metrópoli, transformación que ya se había iniciado con la tan deseada demolición de las murallas en 1854, provocando la expansión urbana.

Asimismo los diferentes cambios urbanísticos favorecieron la proyección de la escultura pública que ornó calles y plazas, al mismo tiempo que una nueva sociedad burguesa promovía la exaltación de determinados personajes. Durante los años previos a la exposición fueron inaugurados en Barcelona los monumentos dedicados a Antonio López y López (1884), Aribau (1884), Joan Güell Ferrer (1888) Josep Anselm Clavé (1888) y Cristóbal Colón.

Este último, dedicado al descubridor del nuevo mundo fue proyectado por el arquitecto Gaietà Buïgas y la escultura que lo corona realizada por Rafael Atché. Artista que también llevaría a cabo la alegoría de León situada a la base del popular monumento.

La erección de esta obra despertó desde su inicio la curiosidad de los barceloneses por lo que la prensa iba informando a través sus páginas del proceso creación. Entre los numerosos artículos que se publicaron destacamos el del diario *La Dinastía* de 1887, en el que L.A comentaba el modelo de la escultura del navegante, en yeso, antes de ser instalada en lo alto de la columna. Por otra parte advertía que una vez que la obra, estuviera colocada, en bronce, a 60 mts de altura su percepción cambiaría. « (...) *Acaso entonces, al asentar definitivamente sobre el capitel de la columna monumental se notará alguna mudanza en la estatua de Atché, pero hoy por hoy, imposible es negar que constituye un trabajo de singular belleza. Mide tal estatua siete metros de altura; su postura es arrogante; sin dar en altanera; asienta el cuerpo firme sobre las piernas abiertas en compás, como para imprimir mayor firmeza al movimiento; el cuerpo mantiénese erguido, mientras que las manos –tan expresivas como el rostro en el momento elegido por el artista– una estruja por inconsciente acción nerviosa la carta náutica que el almirante consultaba y la otra, con ademán resuelto é imperativo– ademán que es compendio de la empresa portentosa del descubrimiento de America –señala la dudosa y anhelada tierra... La cabeza, en fin, álzase un poco, en instinto signo de victoria y la mirada se clava penetrante, ardiente y viva en el punto mismo que designa la mano.*

Todo ello está esculpido, cual compete á figura colosal y de carácter decorativo, a grandes trazos, con partidos de paños de simplicidad y amplitud deliberados, acusando sobremanera las líneas y los planos para que á la altura en que ha de elevarse la escultura no se pierda el dibujo de la misma.

El carácter sobrado pictórico y la tendencia al barroquismo, peculiares de Atché, les son aquí ventajosas, pues dan á su obra el aire y brío que ha de menester para que resalte determinada y viva en la cima del monumento.

No hay duda que este sobrepujará y dejará muy atrás á las de Madrid, Génova y América y fuerza es igualmente confesar al contemplar la gallarda estatua de Colón, esculpida por Atché, refiriéndose á la obra y al artista: de estas hay pocas y hay pocos de estos»¹.

A pesar de que Atché es el autor de una de las esculturas más conocidas y emblemáticas de la ciudad de Barcelona, su trabajo es todavía desconocido para el público en general, poniendo de manifiesto la necesidad de un estudio en profundidad de su obra.

Rafael Atché nació en Barcelona en 1854, y se formó en la escuela de Bellas Artes de la ciudad. Discípulo de los hermanos Vallmitjana, empezó exponiendo en la barcelonina sala Parés, donde mostró tanto obras religiosas como terracotas de carácter anecdótico.

Aparte de los numerosos encargos de escultura religiosa que realizó, destacamos su participación en las exposiciones de Bellas Artes de Madrid y Barcelona donde presentó una obra más personal. Trabajos que no dejaron indiferentes ni a la crítica ni al público, entre los que destacan: *El mal ladrón* en Exposición Nacional de Bellas Artes de Madrid de 1884; *La Muerte de Medea* y *D. Jaime el Conquistador* en la Exposición general de Bellas Artes de Barcelona de 1891; *La Virgen de la Soledad*, *Carmen*, *En capilla* y *el Entierro de Judas* en la Exposición de Barcelona de 1894

1. *La Dinastía*, 12 de agosto de 1887, p.2.

de la que Bassegoda en *La Renaixensa*² comentó «es una obra genial (...) está bien concebida y la ejecución es de lo mejor de Atché»; *El Fin del Rey Juan II de Aragón* inspirada en los versos de Guimerá³ en la Exposición de Bellas Artes e Industrias Artísticas de Barcelona de 1896 y *Solos!* en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1897, donde obtuvo una tercera medalla.

En cuanto a sus primeros trabajos de escultura pública señalamos su intervención, el 1881, en la cascada del parque de la ciudadela. Este parque fue construido en los terrenos que correspondían a la fortaleza erigida, en 1715, por Felipe V, que fueron propiedad militar hasta el 1869, año en que se cedieron al Ayuntamiento de la ciudad.

El 1872, el arquitecto Josep Fontseré (1829-1897) ganó el concurso convocado por la alcaldía para convertir esta superficie en espacio público, donde más tarde se celebraría la Exposición Universal de Barcelona de 1888. Fontseré proyectó para el parque una cascada presidida por el tema mitológico del Nacimiento de Venus. Aquí la diosa se presenta acompañada de náyades, caballos marinos, y de las divinidades del mar Neptuno y su esposa Anfítrite, dos grupos de niños, cuatro monstruos y un bajo relieve sobre el frontón. Estas esculturas fueron ejecutadas por los principales escultores catalanes del momento Alentorn, Flotats, Fuxà, Gamot, Nobas, Pagès, Venanci Vallmitjana y Atché, que realizaría los grifos.

Según explicó *La Vanguardia* las esculturas de los grifos habían sido encargadas inicialmente al escultor Oms, pero debido a su falta de interés finalmente las llevó a término Rafael Atché: «*La especial de la Ciudadela, en atención á que el escultor señor Oms no solo ha dejado de construir para el Parque los cuatro monstruos del primer salto de agua, sino que ni aun á las cuatro comunicaciones que se le han pasado ha dado contestación alguna, indicó fuese nombrado, bajo condiciones iguales, don Rafael Atché*»⁴

Atché también tomó parte en el concurso convocado por el ayuntamiento de Barcelona para erigir, en el mismo recinto del parque, un monumento al General Prim, figura que hizo posible la cesión de los terrenos militares a la ciudad. El mes de marzo de 1882 se expusieron en la Casa de la Ciudad los 11 proyectos presentados. El escultor participó bajo el lema *A l'insigne defensor de la patria*, que obtuvo un accésit. La mención recayó en Luis Puiggener⁵.

Paralelamente a los cambios que experimentaba la ciudad la burguesía también adquiría nuevos hábitos, como por ejemplo asistir a las representaciones musicales del Gran teatro del Liceo. Para este edificio Atché realizó el 1883, junto a Joseph Llimona, unas estatuas alegóricas de la música sobre las que el *Diario de Barcelona* comentó «*Ayer y anteayer se entraron en el gran teatro del Liceo los grandes bloques de mármol rojo de Figueras, que conforme indicamos, han de ponerse*

2. BASSEGODA, B. *Exposició general de Bellas Arts VI. La Renaixensa. Diari de Catalunya*, 17 de junio de 1894, p. 3.583.

3. BASSEGODA, B. Tercera Exposició de Bellas Arts e Industrias Artísticas VI. *La Renaixensa. Diari de Catalunya*, 14 de junio de 1896, p. 1.598.

4. *La Vanguardia*, 7 de septiembre de 1881, p.4.806.

5. El monumento de Prim que hoy se conserva no es el monumento original de 1887, sino una copia realizada por Frederich Marés el 1948.

en los montantes de la boca del escenario. Sobre estas grandes piezas de mármol se colocarán estatuas alegóricas de la música de Mozart, Rossini, Meyerbeer, y Wagner modeladas por los laureados escultores señores Atché y Llimona»⁶.

La decoración de las fachadas de algunos establecimientos comerciales también contribuyó a la ornamentación de la ciudad, que rivalizaba con otras metrópolis europeas. Tal es el caso de la farmacia de Agustín Miró Salera en la Calle Avinyó de Barcelona inaugurada el 1884. Para este establecimiento, y bajo la dirección de Federico Soler Caterineu, Rafael Atché realizó un bajo relieve, que se encontraba entre las dos puertas de la fachada y unos bustos.

La prensa informó del evento de la siguiente manera: «*También tuvo lugar en la misma noche la inauguración de la farmacia de don Agustín Miró y Salera, que se halla instalada en el número 7 duplicado de la calle de Aviñó y ha sido decorada con esplendidez y elegancia dignas de todo encomio. La dirección artística y dibujos ornamentales han corrido á cargo del maestro de obras don Federico Soler Caterineu; la pintura del techo y la fachada se ha confiado al señor Parera; maderas labradas y mobiliario á don Epifanio Robert; la cerámica al señor Florensa; la lampistería a don Modesto Casademunt; los bajo-relieves y bustos al señor Atché; y los frisos, imitación de tapices, al pintor señor Riquer.*

Hay que ver con detención este magnífico establecimiento, á la altura de los mejores de Europa, para formarse idea del gusto, elegancia y riqueza hábilmente desplegadas por los notables artistas que han colaborado en él»⁷

La Vanguardia de Barcelona detalló la intervención de Atché «*Entre las dos puertas de la fachada hay un precioso bajo-relieve en mármol, obra de Atché»⁸*

Por otra parte, Barcelona también se interesó por las ciencias naturales que experimentaron un gran auge en el siglo XIX. La creación del Museo Martorell y más tarde la inauguración del parque de las fieras evidencia este interés. Asimismo, destacamos el papel desempeñado por la Real Academia de Ciencias y Artes de Barcelona en la difusión de conocimientos científicos, la cual en 1894 inauguró un nuevo edificio proyectado por el arquitecto Doménech y Estepá. En fachada Atché colaboró con las esculturas de unos genios alados que sujetan en la mano, uno, un compás, símbolo de la ciencia, y otro, una escultura que representa el arte⁹. Según el contrato conservado en la biblioteca de la Real Academia de Ciencias y Artes, firmado el 24 de mayo de 1887 por Atché y Ángel Romero, presidente de la Corporación, el escultor realizaría los genios de la fachada por los que percibiría 450 duros. «*(...) Primero: Queda fijado de común acuerdo, el precio de cuatrocientos cincuenta duros, como valor de los modelos en yeso y barro, ejecutados por*

6. Diario de Barcelona, 15 de septiembre de 1883, p. 10.683.

7. *La Dinastía*, 14 de abril de 1884, p.2304.

8. *La Vanguardia*, 13 de abril de 1884, p. 2.448.

9. BASSEGODA, Juan "Terminadas las obras de restauración de la Academia de Ciencias y Artes", *La Vanguardia*, 14 de agosto de 1893, p.16.

el señor Atché para vaciado de los dos genios alados, representado la Ciencia y el Arte, que decoran la fachada de la Academia (...)»¹⁰.

En los mismos años, según palabras de Cristina y Eduardo Mendoza todo crecía en la Barcelona de aquel periodo, incluso los delitos y los pleitos. En consecuencia, el 1887 se inició la construcción del Palacio de Justicia, que hasta el momento había estado albergado en el palacio de la Diputación¹¹.

Esta obra proyectada por los arquitectos Josep Doménech y Estapá y Enric Sagnier, en 1887-1908 fue decorado con 48 esculturas encargadas a diversos artistas. La prensa de la época explicó que previamente se había realizado un sorteo entre los escultores para la adjudicación obras, que no obstante más tarde algunos artistas se intercambiaron. A Rafael Atché le encargaron *Justiniano, Bonifacio VIII, Diego de Covarrubias, conde de Campomanes*. Trabajos que destacan por la minuciosidad de sus ropas. También realizó los relieves: *Alegoría del recuerdo glorioso de Jaime el conquistador; Alegoría de la Exposición Universal de 1888, Alegoría del Tribunal de Comercio, y Alegoría de la Generalitat de Cataluña*.

A finales del siglo XIX la catedral de Barcelona, de estilo gótico, carecía de fachada motivo por el cual Manuel Girona pagó su terminación. El 5 de agosto de 1890 *La Vanguardia* informaba que se había desmontado el andamio de la fachada de la catedral y quedaban al descubierto las 99 esculturas mayores y menores, que habían realizado diferentes escultores. Rafael Atché fue el autor de dos esculturas de santos: la de *San Francisco de Paula* (contrafuerte derecha) representado como un ermitaño, con barba, apoyado en un báculo y vestido con sayal y capucho. Y *San Sebastián* (contrafuerte izquierda) oficial de la guardia palatina de Diocleciano que representó vestido de soldado romano, con la palma del martirio en una mano y las flechas del tormento sufrido en la otra.

Entorno 1897 se quiso rendir homenaje a Francesc de Paula Rius y Taulet alcalde de Barcelona que hizo posible la Exposición Universal de 1888. Por este motivo se convocó un concurso en el que destacaron los proyectos: de Alentorn escultor y Gustà arquitecto; Agapito Vallmitjana escultor y Font arquitecto; Arnau escultor y Puig y Cadafalch arquitecto; Mariano Benlliure; Fuxà escultor y Falqués arquitecto; Campeny escultor y Fossas arquitecto; y Atché.

Antes del veredicto *La Ilustración Artística* comentó los proyectos, y en relación al trabajo núm. 12 de Atché manifestó « (...) *las figuras están trazadas con gallardía: la estatua del heraldo que lo corona es elegante, está bien puesta y finamente detallada: en la joven que inscribe el nombre de Rius y Taulet hay espontaneidad y galanura y en la estatua sentada de Rius y Taulet admirase la expresión y la actitud de la figura vigorosamente trazada. Los demás detalles de este proyecto armonizan perfectamente con el conjunto»¹²*

10. Real Academia de Ciencias naturales y artes de Barcelona. Sig. Tap. 326.5

11. MENDOZA, Cristina y Eduardo. *Barcelona Modernista*, Ed. Planeta, Barcelona, p. 80.

12. *La Ilustración Artística*, 21 de junio de 1897, núm. 808, p. 410

A principios del siglo XX se construyó en Barcelona la Academia de Medicina Hospital Clínico, obra del ya citado arquitecto Doménech Estepá con el que Atché vuelve a colaborar en el relieve del frontón que corona el edificio. Aquí el escultor representó, fiel al estilo tradicional ochocentista, la figura alegórica del Dios griego de la medicina, Esculapio, rodeado de cuatro matronas que simbolizan los colegios de medicina de: Barcelona, Cervera, Lérida y Gerona.

Según publicó *La Ilustración Artística* de 1902 los otros personajes que flanquean a Esculapio son: A su izquierda, representado la edad antigua y los tiempos medios, el médico del emperador Augusto, la del Obispo Otón, del árabe Averroes, la del célebre Arnau de Vilanova, Ramon Llull, D. Jaime el conquistador, D. Juan II y su famoso oculista el judío Cresques. En el lado opuesto, como representantes de la edad moderna destaca en primer término la figura de Burgera, Luchino, la del anatómico Montaña, y las de Virgili, Bruells, Castelló y Gimbernat, terminado con los doctores Mata y Letamendi, como representantes de la edad moderna¹³.

También de Doménech Estepá, es el observatorio Fabra en el Tibidabo. El origen de este observatorio astronómico, meteorológico y sísmico, se remonta al proyecto que la Real Academia de Artes y Ciencias presentó a la Diputación el año 1894 y que por falta de recursos económicos la iniciativa no prosperó. Más tarde Camil Fabra, Marqués de Alella, financió la mayor parte del proyecto que se inauguró el 7 de abril de 1904 con la presencia de Alfonso XIII.

Este observatorio presenta en el frontón de la fachada un relieve de Atché que representa la astronomía.

Después de la celebración de la Exposición Universal de Barcelona de 1888 se recuperaron algunos de los antiguos edificios del parque de la ciudadela. En el edificio del antiguo arsenal el arquitecto Pere Falqués le añadió unos cuerpos laterales, destinados a convertirse en sede del Museo de Arte. En la fachada se colocaron una serie de 28 bustos realizados por diferentes escultores con la finalidad de representar los artistas catalanes más destacados de todos los tiempos. Atché ejecutó el busto de Bibiena, artista italiano que vino a trabajar a Barcelona en tiempos de Carlos IV.

Estos bustos tenían que estar realizados en mármol blanco de segunda clase y el precio por cada uno era de 6.500 pts.

La entrada a Exposición de Barcelona de 1888 se realizaba bajo el arco de triunfo, proyectado por Vilaseca. Al otro lado de dicho arco se abría el paseo denominado Salón de San Juan en el cual se colocaron ocho estatuas que recordaban personajes de la historia de Cataluña: Antoni Viladomat, Roger de Llúria, Guifré el Pilós, Ramon Berenguer el vell, Pere Albert, Jaume Fabre, Bernat Desclot, y Rafael de Casanova.

Esta última obra representando Rafael de Casanova se trasladó el 1914, y en su lugar se instaló el 1917 la estatua en bronce del político, eclesiástico, y Presidente de la Generalitat de Cataluña Pau Claris. El personaje está representado en actitud declamatoria y junto los voluminosos pliegues de la tela resulta exagerada.

13. *La Ilustración Artística*, 3 de febrero de 1902, núm.1049, p. 98

En 1937 durante la Guerra civil esta obra fue retirada de su emplazamiento y conservada en el depósito municipal hasta que en 1977 se reinstaló en la vía pública.

Para finalizar, destacaremos la obra funeraria de Atché en los cementerios de Poblenou y Montjuïc de Barcelona, aunque muchas otras de sus esculturas se encuentran diseminadas en diversos cementerios catalanes como el de Lleida, Vilassar de Mar, Masnou, Sant Feliu de Guíxols, Sitges, Sabadell, Vilafranca del Penedés...etc.

En el Cementerio del Poblenou de Barcelona destaca el departamento II, iniciado el 1850 y ocupado por la nueva elite económica barcelonina que deseaba exhibir su opulencia y prestigio social. Con destino a este recinto Atché realizó un *Cristo crucificado* en mármol que expuso en la sala Parés¹⁴ y para el *Panteón Formiguera* (1889)¹⁵, propiedad de una familia de farmacéuticos, una alegoría femenina que dirige la mirada al cielo mientras sujeta un libro y flores entre las manos.

A causa de que el cementerio del Poblenou se había quedado pequeño se construyó el Cementerio de Montjuïc que fue inaugurado el 17 de marzo de 1883. Esta necrópolis, que alberga suntuosos panteones de burgueses, que querían ser recordados más allá de la muerte, pronto se convirtió en un museo de escultura al aire libre para el que Atché realizó los siguientes trabajos: *El Panteón de Manuela Gandia, Vda. Ferrer* (1884)¹⁶; *Panteón Buxeda* (1888)¹⁷; *Panteón Frederic Carreras Campa* (1892)¹⁸; *Panteón familia de Vicens Gassol* (1900)¹⁹, del que *La Vanguardia* publicó: «En la agrupación cuarta solo se ha erigido un panteón. Es de estilo bizantino y lo avalora una estatua – de las mejores figuras que se han esculpido para los cementerios de esta ciudad – original de don Rafael Atché. Por su acertada actitud por la simplicidad en el arreglo de los ropajes por su ejecución sobria y garbosa, es sin disputa de las obras más sentidas de su autor. Representa una mujer que, envuelta en amplio manto que le cubre la cabeza, se apoya fatigada y llorosa en un

14. *Diario de Barcelona*, 26 de octubre de 1883, p. 12.532. «Entre las obras expuestas esta semana en la sala Parés, en la calle Petrixol, figura en sitio preferente una imagen de Cristo crucificado, en mármol de una sola pieza, imagen y cruz, modelado y esculpido por el joven artista don Rafael Atché. Esta obra llama la atención de los aficionados á las bellas artes por su acertada interpretación en el conjunto y en no pocos detalles, siendo una nueva muestra de la habilidad é inteligencia del citado escultor. La línea que forma con la cruz la imagen de nuestro señor Jesucristo es muy bella, natural el movimiento del divino cuerpo, sin exageración alguna, antes con una plausible tendencia á evitar los efectos rebuscados, la cabeza, aunque quizás demasiado elegante, sentida y modelada con mayor delicadeza si cabe, que el resto de la imagen, aún cuando toda ella ha tratado el señor Atché de poner de relieve que sabe esculpir con delicadeza, buscando la verdad del natural sin caer en el realismo acentuado. Acaso al deseo de huir de este defecto se debe que el señor Atché haya representado el cuerpo del salvador en la cruz menos demacrado de lo que ha de representarse á nuestro entender y como lo han entendido asimismo eminentes escultores, notándose alguna falta de relación bajo el punto de vista de la verdad del desnudo entre el pecho, cuyos detalles anatómicos se ven muy marcados, con los brazos, piernas y resto del cuerpo. Estas observaciones, sin embargo, no amenguan la excelente impresión que produce en cuantos lo contemplan el Cristo Crucificado del señor Atché, destinado á uno de los panteones del antiguo cementerio».

15. *La Dinastía*, 1 noviembre 1889, p.2.

16. Vía de Santa Eulalia, agrupación 2ª, nº 6 y 7.

17. Vía de Sant Pere, agrupación 1ª, nº 18.

18. Vía de Sant Josep, agrupación 2ª nº 43.

19. Vía de Sant Josep, agrupación 4ª, letra D.

sarcófago, encima del cual deposita unas flores. Esta figura sin duda alguna, llamará la atención de cuantos la contemplan»²⁰ el mismo modelo de esta obra también se encuentra en el cementerio de san Feliu de Guíxols; el busto para el *Panteón Pasqual Madoz* (1901)²¹, levantado con suscripción pública 30 años después de su muerte, *Panteón Alselm Coma* (1904)²², proyectado por el arquitecto Leandro Albareda y coronado por una destacada escultura de un ángel femenino modernista que sujeta una palma, símbolo de la muerte, y un ramo de flores; *Panteón Adanta Boada, Vda. Torres* (1906)²³; el *Panteón de la familia Coromina* (1907)²⁴, uno de los más bellos del cementerio proyectado por el arquitecto Leandro Albareda, en el que resalta un magnífico ángel delante del sepulcro señalando con la mano al cielo recordando la resurrección; y finalmente, para la *Sepultura Jaume Puncernau Pintó* (1818-19)²⁵, realizada en colaboración con el arquitecto Bonaventura Bassegoda cinco años antes de la muerte del escultor, realizó una excelente escultura de mujer sin consuelo reclinada sobre la tumba que deposita unas flores. Esta obra se encuentra idéntica en el Cementerio del Masnou.

Rafael Atché falleció el 11 de julio de 1923 después de una larga enfermedad que le impidió trabajar en los últimos años. Los periódicos de la época publicaron la noticia de su muerte destacando su labor como artista pero también recordaron su carácter sencillo y su trato agradable « (...) *Había obtenido éste buen número de recompensas; pero al tratarle y verle tan sencillo en el trato, tan cordial con todos, nadie, que de antemano no lo supiera, no adivinara en él a un artista de tan rápida y brillante carrera como fue la suya*»²⁶

20. *La Vanguardia*, 1 de noviembre de 1900, p.5

21. Vía de Sant Oleguer, agrupación 5ª, nº 33.

22. Vía de Sant Francesc, agrupación 2ª, nº 56.

23. Vía de Sant Pere, agrupación 1ª, nº.21.

24. Vía de Sant Oleguer, agrupación 5ª, nº 33.

25. Vía de Sant Joan, agrupación 9ª, nº 85.

26. *La Vanguardia*, 14 julio 1923, p.9.







3. Pau Claris. 1917





5- ¡Solos!. 1897

Segovia y Ávila en la mirada de Fernando García Mercadal. Arquitectura y patrimonio (1930-1936)

MIGUEL ÁNGEL CHAVES MARTÍN
Universidad Complutense de Madrid

Resumen: Se presenta un avance del estudio que se está llevando a cabo sobre el fondo gráfico de Fernando García Mercadal conservado en el Servicio Histórico de la Fundación del Colegio de Arquitectos de Madrid, tomando en este caso como muestra las provincias de Segovia y Ávila, y destacando el interés que dichos fondos tienen para el estudio del patrimonio y también de la trayectoria profesional del arquitecto, sus relaciones con otros profesionales y su forma de ver y entender la arquitectura durante la década de 1930, después de su periplo europeo.

Palabras clave: Arquitectura / Patrimonio / Fotografía / García Mercadal /

Abstract: *one presents an advance of the study that is carried out on Fernando García Mercadal's graphical bottom preserved in the Historical Service of the Foundation of the Architects' College of Madrid, taking in this case as sample the provinces of Segovia and Avila, and emphasizing the interest that the above mentioned funds have for the study of the heritage and also of the professional path of the architect, his relations with other professionals and his way of seeing and understanding the architecture during the decade of 1930, after his European periplus.*

Key words: *Architecture / Heritage / Photography / García Mercadal/*

En un momento en el que el valor del viaje vuelve a reivindicarse como cauce fundamental para la transmisión de la cultura y la recepción de las nuevas tendencias de la arquitectura y las artes plásticas¹, lo que se quiere poner de manifiesto en esta comunicación es la importancia del que podríamos denominar “viaje interior” que determinados artistas y especialmente arquitectos hacen por España tras su periplo europeo durante el primer tercio del siglo XX. Sin olvidar que por eso años también se generalizan los que podríamos denominar “viajes profesionales” por parte de quienes están recibiendo cada vez con mayor frecuencia encargos de restau-

1. Los estudios sobre libros de viaje y su valor documental cuentan ya con una amplísima bibliografía en castellano, desde los iniciales trabajos de Serrano Fatigati y José García Mercadal, hasta recientes publicaciones y tesis doctorales. Una antología de los mismos en Esther Ortas Durand “Apéndice bibliográfico sobre libros de viaje y viajeros en España durante los siglos XVIII y XIX”. En *Los libros de viaje. Realidad vivida y género literario*. Madrid, Akal, 2005. Centrado en la arquitectura, una reciente puesta al día se ha realizado en el VII Congreso Internacional de Historia de la Arquitectura Moderna Española “Viajes en la transición de la arquitectura española hacia la modernidad”, celebrado en la Universidad de Navarra en mayo de 2010.

ración, conservación, catalogación o inventario de bienes y monumentos en diferentes puntos de la geografía española.

La trascendencia de los viajes por Europa del arquitecto Fernando García Mercadal en la década de 1920, desde su estancia como pensionado de la Academia de España en Roma, tomando contacto con las principales figuras de la vanguardia (Le Corbusier, Poelzig, Gropius, Van Doesburg....) ha sido estudiada ya por numerosos investigadores que han convertido al arquitecto, no sin polémica, en destacado ejemplo. Una polémica basada en la manera de entender el arquitecto el nuevo lenguaje de la modernidad, puramente estilístico, formalista, para algunos, o de mayor enjundia y trascendencia para quienes quieren seguir viendo en él al pionero de la nueva arquitectura en España². De ese periplo Mercadal se va a llevar sobre todo el conocimiento de una modernidad, no sin antes valorar también la arquitectura popular en Italia, conocer el problema y las soluciones a la vivienda social en Viena y Berlín, las formas del diseño y los modelos de Le Corbusier en París, etc.

A partir de esa primera experiencia internacional de los años veinte, arrancarían, ya en la década de los 30, la nueva etapa, cuando Mercadal, afincado en Madrid y cada vez más lejos de sus iniciales planteamientos de vanguardia, entra otra vez en contacto con las ciudades españolas, conoce sus monumentos, toma notas y dibujos, hace fotografías, e incluso recorre algunas de las ciudades con sus amigos europeos. Es el caso, relevante, de Le Corbusier, a quien acompaña a Toledo, El Escorial y Segovia en mayo de 1928 aprovechando su conferencia en la Residencia de Estudiantes, lo mismo que haría con Theo van Doesburg y Walter Gropius ese mismo año³. Pero por encima de las puntuales visitas de los arquitectos europeos, Mercadal cultivará dos grandes amistades en estos años, la de Emilio Moya Lledós, con quien había estado en la Academia de Roma, y la de Leopoldo Torres Balbás, nombrados ambos arquitectos conservadores de monumentos en 1929, y con los que viajará frecuentemente a las localidades a ellos asignadas.

De estos viajes y esta nueva relación con el patrimonio, va a surgir una sugerente y significativa mirada a las ciudades y pueblos españoles. El resultado material es el rico fondo documental que el Servicio Histórico del COAM (Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid) conserva, con

2. Sobre Fernando García Mercadal ver:

- Carlos Flores. *Arquitectura Española Contemporánea*. Madrid, Aguilar, 1961.
 "FGM 1919-1972". Suplemento Revista Nueva Forma, nº 69, 1971 Carlos Sambricio. "García Mercadal. Pretexto / Calembourg, Gatepac G.C.". *Cuando se quiso resucitar la arquitectura*. Colegio de Aparejadores, Murcia, 1983.
 J. D. Fullaondo. *Fernando García Mercadal, arquitecto aproximativo*. Madrid, COAM, 1984.
 Sofía Dieguez. *Fernando García Mercadal, pionero de la modernidad*. Madrid, Artes Gráficas Municipales, 1997.
 Delfín Rodríguez. "Fernando García Mercadal, la arquitectura y el mar". *Roma y la tradición de lo nuevo: diez artistas en el Gianicolo (1923-1927)*. Madrid, SEACEX, 2003, pp. 132-143.
 José Laborda (ed). *Fernando García Mercadal. Artículos de la revista Arquitectura (1920-1934)*. Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2008.

3. Sobre las visitas de estos arquitectos a Madrid y sus conferencias en la Residencia de Estudiantes, contactos, viajes, etc., ver:

- Salvador Guerrero (coord.). *Maestros de la arquitectura moderna en la Residencia de Estudiantes: primeras conferencias del Ciclo Correspondencias Europeas*. Madrid, Residencia de Estudiantes, 2009.
 Salvador Guerrero (ed.). *Le Corbusier: Madrid 1928: una casa-un palacio*. Madrid, Residencia de Estudiantes, 2010.

más de 6.000 fotografías y un número importante de postales sobre las que venimos trabajando, especialmente en el ámbito de Castilla y León, y presentamos ahora centrado en las provincias de Ávila y Segovia.

Dos ciudades que precisamente durante esos años, estancadas en la decadencia que venían arrastrando desde la centuria anterior, ofrecen a la mirada de Mercadal un patrimonio aún intacto en muchas ocasiones, necesitado de intervenciones y restauraciones, o en proceso de ejecución en algunos casos, dejando ver así las huellas de su pasado, sus valores arquitectónicos, compositivos, patrimoniales, ante la mirada atenta del arquitecto que supo dejar testimonio gráfico y documental de aquellos valores.

Se trata, no podemos olvidarlo, del García Mercadal retirado ya de la vanguardia arquitectónica, pero todavía muy próximo a ella. En un momento, finales de la década de los 20 y primeros años 30, en que se juntan en España dos realidades enfrentadas. Por un lado, la difusión de la nueva arquitectura, racional, funcional, moderna, recogiendo, solo en parte, los debates europeos planteados diez años antes. Por otro lado, una nueva valoración del patrimonio que será también el resultado de lo que se venía fraguando años atrás.

Tras sus viajes por Europa, en 1928 Mercadal recalca en España con un proyecto emblemático, el Rincón Goya en Zaragoza. Ese mismo año, invitados por él, aparecen en Madrid Le Corbusier, Walter Gropius y Theo van Doesburg para impartir conferencias en la Residencia de Estudiantes sobre los valores de la nueva arquitectura. En 1930 se funda en España, de nuevo con Mercadal como protagonista, el GATEPAC (Grupo de Arquitectos y Técnicos para el Progreso de la Arquitectura Contemporánea). Son, como ya hemos dicho, los años de la difusión del Movimiento Moderno en España. Pero también los de la Carta de Atenas sobre la conservación de los Monumentos, y los de la nueva política de conservación del Tesoro Artístico Nacional, que ha puesto de manifiesto el gobierno republicano desde su constitución. Y no faltan argumentos para ello, tal como ponen de manifiesto, por ejemplo, la declaración masiva de monumentos por Decreto de 3 de junio de 1931, en la que de la noche a la mañana España se acerca más a los modelos europeos y pasa de tener 370 monumentos declarados a un total de 897, o la nueva Ley del Tesoro Artístico Nacional de 1933 y la consiguiente creación de la Junta Superior del Tesoro Artístico⁴. Culminaba así un proceso que se venía fraguando desde años antes, con destacadas personalidades como Manuel Gómez Moreno, Manuel Bartolomé Cossío, Sánchez Cantón o Elías Tormo, y meritorias iniciativas, como la puesta en marcha del Catálogo Monumental de España.

4. Un estudio reciente que pone al día el estado de la cuestión en torno a este tema en Julián Esteban Chaparria.- *La conservación del patrimonio español durante la II República (1931-1939)*. Fundación Caja de Arquitectos, Barcelona, 2007. Respecto al Decreto de 3 de junio de 1931 dice textualmente: *La declaración de monumentos y la incorporación de éstos al patrimonio de la nación era, y es, en definitiva, un acto administrativo que culminaba todo un proceso de conocimiento científico y que se convertía en un reconocimiento público con implicaciones de diversa índole: tutela sobre el bien, compromiso de su conservación, trascendencia en su valoración, difusión y disfrute social, etc., aunque la realidad cotidiana niegue, en más de una ocasión, estos objetivos y los convierta en una caricatura de sí mismos.*

Todo esto, evidentemente, puso de manifiesto la proyección social que los hombres de la cultura habían concedido al patrimonio, con una significación especial también hacia las determinaciones adoptadas sobre la figura y funciones de los denominados arquitectos conservadores de monumentos⁵. Estos, creados en 1929 en calidad de técnicos especializados de libre designación, habían trabajado desde entonces en la tutela y salvaguarda de los monumentos, siendo incorporados a la política patrimonial de la República en abril de 1932, al incluirlos en el proyecto de Ley del Tesoro Artístico⁶. Organizados en seis zonas, Ávila y Segovia se incluyeron dentro de la Cuarta Zona, junto a Madrid, Toledo, Cáceres, Cuenca, Guadalajara y Valladolid, bajo la tutela del arquitecto Emilio Moya Lledós.

Emilio Moya obtiene el título de arquitecto en la promoción de 1919 y dos años después consigue la pensión para la Academia de España en Roma, donde permanecerá hasta 1926. Allí, entre pintores, escultores y músicos, hará buena amistad con los arquitectos Adolfo Blanco Pérez del Camino y Fernando García Mercadal, que durante esos años aprovechará su beca de Roma para llevar a cabo los viajes por Europa ya indicados. Poco después de su regreso a España es nombrado arquitecto conservador de monumentos, y en 1934 catedrático de Proyectos en la Escuela de Arquitectura de Madrid; dos años después retornará a Roma al ser nombrado director de la Academia de España, sustituyendo en el cargo a Ramón María del Valle Inclán⁷.

El mismo año en que Emilio Moya obtiene la beca de Roma, su amigo Manuel Pagola consigue la plaza de arquitecto municipal de Segovia. La ciudad es un buen ejemplo de las viejas ciudades castellanas venidas a menos una vez perdido su potencial industrial con la producción de paños. Casi sin industria, con apenas un comercio de subsistencia, con un trazado de ferrocarril mal resuelto, sin recursos municipales para obras, no ofrece un panorama muy alentador.

Llega Segovia al siglo XX –dice Martínez de Pisón⁸– destartada y pobre, con ese carácter sugestivo de los monumentos, las ruinas, los desparramados arrabales, su alameda, y ese carácter sutil, propio de las ciudades con muro, de las villas encaramadas en un risco y aisladas del contorno, que son como grandes casas, hasta el punto de que cuando el forastero traspone sus postigos y entra en ellas, siente que penetra en algo similar a la intimidad de una vivienda privada.

5. Chapapría, op. cit. P. 39

6. Artículo 20, por el que se sanciona que la Junta Superior de Antigüedades (Junta Superior del Tesoro Artístico) organizaría el servicio de conservación de monumentos mediante arquitectos especializados, distribuyendo en zonas el territorio nacional. Los arquitectos designados para cada zona fueron: Teodoro de los Ríos, Jerónimo Martorell, Leopoldo Torres Balbás, Alejandro Ferrant, Emilio Moya Lledós y José María Rodríguez Cano. Entre sus funciones, no especificadas plenamente hasta 1936, estaban la vigilancia de los monumentos de su zona, denunciar obras o modificaciones carentes de permiso, presentación de planes anuales de obras, redacción de proyectos y dirección de obra en trabajos de restauración bajo la supervisión de la Dirección General de Bellas Artes.

7. Sobre Emilio Moya ver: Julián Esteban Chapapría. "Emilio Moya Lledós, arquitecto conservador de monumentos (1929-1936)". Roma y la tradición de lo nuevo. Op. cit, pp. 118-129.

8. E. Martínez de Pisón. *Segovia, evolución de un paisaje urbano*. Colegio Oficial de Caminos Canales y Puertos, Madrid, 1976, p 361.

No exagera nada Martínez de Pisón, sino que recoge perfectamente la situación de una época que ya en su momento era objeto de crítica por parte de algunos, como es el caso de Félix Gila, cuando escribe en 1906⁹: *Segovia está hoy, a principios del siglo XX, en la situación de los organismos superiores sometidos a la vida letárgica, aminoradas sus funciones, extinguidos sus movimientos, en la indiferencia y la quietud, y con apariencias de muerte... Existen muchas calles estrechas, tortuosas y de poca higiene, con casas miserables y sin capacidad de viviendas humanas..., que queda el ánimo entristecido y apenado al visitar la población y ver convertidos en desvanes lo que antes fueran talleres manufactureros, y al recorrer las orillas del Eresma y del Clamores observar la ruina de tantas fábricas abandonadas y el silencio de tantas máquinas en prolongada paralización*

Esa es la Segovia que visita García Mercadal. Una Segovia detenida en el tiempo, con un caserío deteriorado, con monumentos cerrados cuando no reaprovechados y modificados, sobre los que Emilio Moya va a ir paulatinamente informando y restaurando. Hasta veintiocho fueron los monumentos declarados en la provincia en el decreto de junio de 1931, un buen número de ellos en la capital. Curiosamente, durante los mismos años en que Pagola –que no había dejado su residencia y su círculo de amistades en Madrid pese a ser arquitecto municipal de Segovia– Casto Fernández Shaw, Manuel Carrasco Muñoz e incluso el ecléctico Cabello Doderó, se afanan, con resultado diverso, en ir dispersando por la ciudad las formas de la nueva arquitectura que unos y otros han visto, conocen o tienen referencias de ella. No es por tanto una aportación de calado al debate en torno a la arquitectura contemporánea, como también sucederá en la mayor parte de las ciudades españolas, sino un intento de mimesis, una analogía formal que vendrá además impulsada por la conocida Ley Salmón de 1935 y su búsqueda de renovación del caserío según formas “modernas”. Pero que en cualquier caso nos ha dejado sus principales ejemplos en los mismos años en que García Mercadal, acompañado por Moya, en ocasiones por Torres Balbás, esporádicamente por Le Corbusier o Gropius, fija su atención en el patrimonio religioso y civil de la ciudad.

De Segovia los testimonios gráficos de Mercadal son elevados. No cabe duda que la amistad no ya sólo con Emilio Moya sino también con el arquitecto municipal Pagola, compañero de promoción en la Escuela de Arquitectura de Madrid en 1921, jugaron una baza importante. También en Segovia estaba Juan Zuloaga, amigo a la sazón de Pagola, y el arquitecto Casto Fernández Shaw, compañero de promoción de Moya que en 1934-1935 estaba levantando el edificio Gálvez en la Plaza del Corpus, una de las pocas pero significativas obras de la nueva arquitectura en Segovia. Una carta de Pagola a su amigo Juan Zuloaga en noviembre de 1930 viene a confirmar este círculo de amistades. En plena crisis por el abastecimiento de agua potable a la ciudad, el arquitecto municipal va a encontrar un respiro y le propone a su amigo Juan una excursión por la provincia:

9. Félix Gila Fidalgo. *Guía y plano de Segovia*. Segovia, Imprenta del Diario de Avisos, 1906, p. 23.

*Querido Juanito, tenemos proyectado para viernes y sábado una magna excursión en honor de mi amigo Emilio Moya, a quien creo conoces. La excursión es a Sepúlveda, Maderuelo, Linares, Riaza, Duratón, Ayllón...*¹⁰

En las más de 600 imágenes conservadas la ciudad aparece reflejada en cerca de 300, con especial atención a las Iglesias de San Millán y San Martín, precisamente declaradas Monumento Histórico por el decreto de 3 de junio de 1931, seguidas de San Clemente, La Trinidad, San Lorenzo, San Nicolás, La Veracruz, San Andrés, Santo Tomás y San Justo, la Catedral, el convento de San Antonio el Real, el Acueducto y un número destacado de palacios y viviendas. En la provincia serán Cuéllar con el castillo de los Alburquerque y sus iglesias de ladrillo, y Sepúlveda con sus dos iglesias románicas de El Salvador y la Peña las que concentren la mayor atención de Mercadal, con un amplio reportaje en cada caso, seguidas de Coca, Villacastín, El Espinar, Ayllón, Aguilafuente, Maderuelo, Martín Muñoz de las Posadas, La Granja, Campo de San Pedro, Castillejo de Mesleón, Riaza, Samboal, Santa María la Real de Nieva, Santiuste de Pedraza, Villovela y Turégano.

El castillo de esta última población también fue declarado Monumento Histórico en junio de 1931, y a él se aplicará Moya descubriendo las jambas y capiteles que aparecían cegados en la primitiva torre de la iglesia románica encastrada en el castillo, tal como deja constancia Mercadal, con imágenes de la situación inicial y final de los trabajos. Por otro lado, en la Iglesia de San Millán, cegados aún sus atrios hasta 1951, la participación de Moya, documentada entre 1932 y 1935, atenderá sobre todo a la sustitución de piezas labradas y policromadas de la antigua armadura, que finalmente fue desmontada por Cabello Dodero en 1949. Aprovechando tales obras Mercadal dejará también constancia de detalles arquitectónicos en el interior de la torre, capiteles de las naves, bóvedas, detalles de canecillos, etc. Finalmente, la Iglesia de San Martín iniciará la apertura de su atrio norte, el más auténtico de los tres, descubriendo capiteles que Mercadal también recogerá con su cámara, sin duda de manera mucho menos espectacular que el fotógrafo segoviano Jesús Unturbe, pero con un guiño hacia los intereses del arquitecto y sus formas de entender y aprender de la arquitectura del pasado que es lo que hace más sugerente este fondo documental.

Mercadal evidentemente no es un fotógrafo. No podemos buscar en sus imágenes destacados elementos de composición, calidades de luz o encuadres correctos. De hecho, las fotos desenfocadas, movidas, giradas, se mezclan con otras más nítidas pero de igual manera dirigidas a su manera de mirar. Con la fotografía Mercadal “veía” su arquitectura, sus modelos, sus referencias, sus intereses. Es por eso que abundan los detalles arquitectónicos, los fragmentos de detalles constructivos, y sobre todo, la verdad, la esencia, la búsqueda de lo original, de lo auténtico. El capitel recién descubierto, los canecillos medio ocultos, los atrios cegados, las naves encaladas, los retablos ocultando los muros.... Imágenes de una arquitectura sin tocar, alterada por el tiempo y por el hombre, pero auténtica en sus formas y elementos.

10. Archivo Familiar Pagola. Recogido en Miguel Ángel Chaves Martín – Alberto García Gil. *Silvestre Manuel Pagola, arquitecto*. Colegio Oficial de Arquitectos de Segovia, Segovia, 1997.

La misma manera de entender la arquitectura por Mercadal es la que ofrece Moya cuando analizamos sus intervenciones, mínimas, nada agresivas, de mantenimiento y conservación en la mayor parte de los casos, sin alterar prácticamente nada que no sea extraño a la comprensión integral del proyecto. Son los postulados de la Carta de Atenas que sus amigos Torres Balbás y Sánchez Cantón le han inculcado, frente a los recuerdos violetianos todavía presentes en muchos seguidores del francés y del español Vicente Lampérez. Sin olvidar que fue también el arquitecto conservador de la Alhambra Leopoldo Torres Balbás el que, desde la revista *Arquitectura del Colegio de Arquitectos de Madrid*, abogaba por la nueva arquitectura que se venía desarrollando en Europa. Autenticidad en cualquier caso, frente al pastiche restaurador o historicista.

En Ávila Moya va dirigir dos proyectos relevantes, por encima de otros tanto en la capital como en la provincia. Por un lado, obras de consolidación en la Iglesia de San Pedro como consecuencia de movimientos en la fábrica e importantes agrietamientos que le van a obligar a llevar a cabo operaciones de recalce en la cimentación, estabilización de muros y reconstrucción de las bóvedas del tramo de los pies.

Por otro lado, desde 1929 a 1935 desarrolla una actividad ininterrumpida en la Muralla, con reparaciones en los lienzos de Poniente y Oriente, éste último quizá el más importante por formar un conjunto con la Catedral y las Puertas de San Vicente, del Peso de la Harina y del Alcázar. Llegó a trazar en 1932 un proyecto de urbanización y ajardinamiento de la zona en torno a San Vicente, previas expropiaciones, con el fin de crear un espacio verde y un parque arqueológico que mejorara también las vistas de la iglesia románica y de la muralla, pero que no se pudo poner en práctica hasta años después.

En los dos casos, Mercadal dejará también testimonio de su visita. No sabemos la fecha exacta de los viajes, pero a partir de la datación por el propio arquitecto de algunos de los positivos fotográficos, estos se localizan entre 1931 y 1936, precisamente los años en que Emilio Moya está llevando a cabo sus trabajos, y con el que sin duda, viajará también. Se conservan un total de 516 imágenes, en buena parte de los casos repetidas (negativo y copia), tanto de la capital como de los pueblos de la provincia. En la capital Mercadal fijó su atención en la Catedral, la Ermita de Santa María de la Cabeza, la Iglesia de Nuestra Señora de las Vacas, las Murallas, la antigua Casa de los Deanes, la Ermita de San Martín, los Conventos de San Antonio y de las Carmelitas, y las Iglesias de Santo Tomás, San Andrés, Santo Domingo, San Francisco, San Nicolás, San Pedro, San Segundo y San Vicente, además de una veintena aún sin identificar. En la provincia, Arévalo y Madrigal de las Altas Torres concentran el mayor número de imágenes, seguidas de Barromán, Bonilla de la Sierra, Cardeñosa, Cuevas del Valle, Hornillo, Mombeltrán, Orbita, Piedrahita, Sotillo de la Adrada y Villatoro.

Retomando el tema de la autenticidad, es evidente que el Fernando García Mercadal de estos años ya no es el arquitecto interesado solamente por los problemas formales, como algunos le han criticado. Ya no es el Mercadal preocupado por un estilo, clásico o moderno, que introdujo la nueva arquitectura, o su manera de entenderla, en la España de finales de los años veinte. Estamos ante el Mercadal de los años 30, el Mercadal *que ya está de vuelta de todo*, como diría Fullaondo.

Ya no le interesan las formas de la modernidad, o al menos de aquella modernidad formalista a la que tantas veces se vinculó. Le interesa la arquitectura histórica, como antes, pero ahora de la mano también de sus buenos amigos restauradores, Balbás y Moya, con los que descubre de nuevo el valor de lo auténtico y la necesidad de conservarlo.

Es sin duda por eso que la reconstrucción de cada uno de estos viajes, presentes en la colección de fotografías realizadas por él, se convierte en tarea fascinante para conocer y comprender las intenciones del arquitecto. Sus criterios, su carácter selectivo no solo en lo que a detalles arquitectónicos se refiere, sino también y sobre todo en cuanto a edificios, a obras completas que, curiosamente (¿o con toda lógica?) ignora, aunque pase por delante de ellas. Quizá un ejemplo final ilustre bien esta actitud. En la Segovia de los años veinte y treinta, con apenas media docena de edificios declarados hasta el decreto de 1931, solo hubo un monumento que pudo ver culminada su restauración de forma completa. Los demás fueron objeto, ya se ha dicho, de intervenciones de mantenimiento, puntuales, cuando no de ignorancia o inoperancia por falta de medios. Ese monumento fue la Torre románica de la Iglesia de San Esteban, declarada en 1896 y desde entonces atirantada y rodeada de andamios hasta su desgraciado y definitivo desplome. Su reconstrucción, porque no puede hablarse de restauración cuando se empezó a levantar desde los cimientos, fue, en opinión incluso de intelectuales de la época, “excesiva”. Tan excesiva que la torre se hizo prácticamente nueva. Se tallaron de nuevo los capiteles que aparecían bajo los escombros con deterioros significativos. Se cortaron nuevos sillares y jambas, limpios, pulidos, inmaculados, mientras que los originales caían en la escombrera o eran aprovechados, tal como hoy se puede seguir comprobando, en los muros de viejas casas, en las portadas de otras que de repente se convierten en románicas, o en los patios ajardinados de algunas otras. *La bella torre que de nuevo luce con toda su esbeltez*, como nos narra El Adelantado de Segovia de 1928, fue completamente ignorada por un Mercadal más interesado por la arquitectura y sus problemas (espacio, recorridos, tipologías....) que por el fachadismo con el que todavía algunos siguen entendiendo el hecho arquitectónico.



Foto 1.- García Mercadal y Le Corbusier en El Escorial (1928)



Foto 2.- Iglesia de San Millán (1933)



Foto 3.- Iglesia de San Martín - Pórtico Norte (1932)



Foto 4.- Muralla y ábside catedral (Ávila) 1925



Foto 5.- Puerta del Alcázar (Ávila)



Foto 6 - Iglesia de San Esteban (Segovia) Año 1928

Modelos franceses en el mobiliario urbano de Valladolid a finales del siglo XIX y principios del XX

FRANCISCO JAVIER DOMÍNGUEZ BURRIEZA
Universidad De Valladolid

Resumen: Aunque la influencia francesa en la arquitectura y el urbanismo vallisoletano de la segunda mitad del siglo XIX es patente, fue tras la aprobación del proyecto de la *Casa Mantilla* -Julio Saracíbar, 1890- cuando la moda procedente de Francia acabó por convertirse en el principal objetivo tanto de la burguesía adinerada y propietaria como del Ayuntamiento de Valladolid. En el caso de la Corporación Municipal, ésta pretendió convertir la ciudad, a través de su mobiliario urbano, en una localidad adaptada a los tiempos.

Palabras clave: Mobiliario urbano, diseño, arquitectura, siglo XIX, Valladolid

Abstract: *Though the French influence in the architecture and the urbanism from Valladolid of the second half of the 19th century is clear, it was after the approval of the project of the Casa Mantilla - Julio Saracíbar, 1890- when the fashion proceeding from France finished for turning into the principal aim both of the wealthy and proprietary middle class and of the Town hall of Valladolid. In case of the Municipal Corporation, this one tried to turn the city, across its urban furniture, into a locality adapted to the times.*

Key words: *Urban furniture, design, architecture, 19th century, Valladolid*

En diciembre de 1890, el arquitecto Julio Saracíbar presentaba los planos de la futura *Casa Mantilla*. En ellos, la influencia francesa es irreprochable. Además, todo el proyecto queda envuelto por una elegante y singular necesidad ecléctica que, a partir de entonces, se volvería cada vez más radical en Valladolid. Ejemplo de ello no sólo lo tenemos en la ingente cantidad de proyectos de edificios de viviendas que los arquitectos y maestros de obras afincados en Valladolid desarrollaron a partir de entonces, sino también en casos de mayor singularidad. En este sentido, tres meses después, en marzo de 1891, el Ayuntamiento vallisoletano recibía varios diseños eclécticos, de gran interés arquitectónico – artístico, procedentes de París. Sus pretensiones estéticas, y no sólo apreciando la más que evidente riqueza ornamental, superaban a muchos de los ejercicios arquitectónicos practicados en la ciudad del Pisuerga en tipologías más dadas a la ostentación. Es cierto que los pabellones de espectáculos, los quioscos o, incluso, las salas de baños, se inclinaron frecuentemente hacia la exhuberancia que podía emanar de los proyectos eclécticos, pero que unos simples urinarios públicos adoptaran en Valladolid tal preocupación dejaba constancia de unos hechos todavía más relevantes. París, sin duda, estaba de moda.

El tratamiento estético de la arquitectura y el urbanismo, así como la configuración de un mobiliario urbano acorde con la modernidad y elegancia que una ciudad como Valladolid pretendía adoptar para sí, facilitó, en ese tiempo, la presentación de modelos como interesantísimas formas de negocio. La inversión por parte de firmas francesas acabó convirtiéndose en valores seguros. De ahí que, el 14 de marzo de 1891, la *Compagnie Nouvelle des Chalets de Commodite pour la France et L'étranger*, enviara una serie de propuestas acordes con la demanda vallisoletana. Pese a tratarse de modelos estandarizados y remitidos, seguramente, a diferentes ciudades europeas, éstos consideraban una imagen burguesa de ciudad que llegaba, incluso, al diseño de las casetas destinadas a urinarios públicos (Fig. 1 y 2)¹. Aparte de otras apreciaciones, destaca, por encima de todo, la preocupación estética de su arquitectura. En ese momento, la compañía francesa presentaba al Ayuntamiento dos proyectos. Uno más cercano a un eclecticismo de tintes clásicos y otro a ciertas apetencias orientales y del estilo de los luises.

El Ayuntamiento debió de mostrarse muy interesado por aquellos modelos, ya que la compañía francesa volvió a remitir en noviembre dos nuevos proyectos. El primero de ellos repetía la misma tipología ya manejada con anterioridad (Fig. 3) y el segundo representaba un ejemplo de quiosco de venta de periódicos y una columna publicitaria que estéticamente encontraban más afinidad con el orientalismo afrancesado de lo ya presentado en el mes de marzo (Fig. 4)². No tenemos constancia de que alguna de aquellas propuestas se llevara finalmente a cabo³. Sin embargo, el interés por lo francés, hasta el punto de importar modelos, era incuestionable.

Ese carácter, aunque menos intenso, ya era una realidad desde los últimos años de la década de los setenta. Pero fue a partir de la presentación en sociedad del proyecto de la *Casa Mantilla* cuando lo francés, y concretamente lo parisino, se concretó en multitud de proyectos arquitectónicos y de mobiliario urbano en Valladolid. Hablamos de diseños, por ejemplo, de quioscos, de farolas, de bancos o de soportes de carteles anunciadores. Es más, cabe señalar su reclamo comercial a través de la moda parisina en una ciudad que desde hacía algunas décadas intentaba abrirse a la modernidad. Uno de los numerosos ejemplos lo tenemos en octubre de 1899, cuando Ignacio Robledo González solicitó la instalación de un quiosco anunciador giratorio frente al Teatro de Zorrilla⁴. En el dibujo aportado a la Corporación Municipal queda patente cómo el mayor de los espacios, y en la zona central del artilugio, se anunciaban el comercio de Nestorio García, *La Villa de Paris*, y el Gran Bazar *Parisien*.

A principios de los años setenta encontramos interesantes modelos eclécticos de quioscos. Sin embargo, no denotan el volcado afrancesamiento estético de los trabajos de años posteriores.

1. Archivo Municipal de Valladolid (en adelante, AMVA), planero 2, n.º 84

2. AMVA, planero 2, n.º 83

3. A pesar de todo, en un primer momento el Ayuntamiento pudo enviar a la compañía francesa el pliego de condiciones que debía regir la contrata de los "chalets de necesidad". AMVA, Libro de Actas (en adelante L.A.), sesión de 21 de marzo de 1891, fol. 86v.

4. AMVA, Chancillería, caja 251 (112 y 113).

Es el caso del quiosco destinado a venta de periódicos diseñado por el maestro de obras Santiago Rodríguez Herrero que debía instalarse frente al ya citado Bazar *Parisien*, en la Acera de San Francisco⁵ (1871). Sobre un zócalo de sillarejo se erguía un rico programa ornamental con base de madera. El mismo material que utilizó Eugenio Calvo a la hora de plantear otro quiosco para las inmediaciones de la plaza de la Rinconada⁶ (1873). En este caso, el maestro de obras cambió la exhuberancia decorativa por puntuales elementos ornamentales a base de incisiones, un basamento clasicista y ciertos aires orientales tanto en la configuración de arcos como en la guardamalleta y perfil de la cubierta. Ese carácter exótico se puede ver en diversos quioscos y templetes de música de la época y también con posterioridad. Así, fruto del gusto ecléctico, surgieron trabajos como el templete que, diseñado por el arquitecto Juan Benedicto en 1883, se instaló en el centro de la Plaza Mayor⁷, o las llamativas 24 casetas que para la feria de Valladolid, en el mes de septiembre de 1899, se instalaron en la misma Plaza. En este último caso, un interesantísimo ejemplo de arquitectura neoárabe acondicionado por el Arquitecto Municipal de aquel entonces, Luis Ferrero y Tomás⁸. Entre medias, anodinos trabajos sobre la misma tipología⁹, otros que intentaban deslumbrar a través de una destacada labor ornamental de filigrana¹⁰, o simplemente por sus grandes dimensiones¹¹, y aquéllos en los que ya se aprecian ciertas notas de la influencia francesa, extendidas a la totalidad del diseño de mobiliario urbano. Ejemplo de ello lo tenemos en la propuesta que Luis Bravo, desde Barcelona y en 1889, realizó al Ayuntamiento de Valladolid para instalar 16 quioscos iguales en diferentes partes de la ciudad¹² (Fig. 5). El modelo que Bravo presentaba incluía una cubierta cónica de cinc, con formas de escama, y un reloj. En definitiva, la transposición de una solución cupulada francesa para el chaflán formado por el encuentro de

5. AMVA, Chancillería, caja 251 (114).

6. AMVA, Chancillería, caja 398 (8).

7. Véase M.^a A. Virgili, *Desarrollo urbanístico y arquitectónico de Valladolid (1851 – 1936)*, Valladolid, Ayuntamiento de Valladolid, 1979, p. 64.

8. *Ibidem*.

9. Véase, a modo de ejemplo, el pabellón destinado a venta de artículos de comercio firmado por el maestro de obras Bonifacio Rivero Príncipe (9 de agosto de 1886) o el diseño de quiosco que finalmente no pudo levantarse frente al hoy desaparecido Mercado del Campillo (8 de octubre de 1891). AMVA, Chancillería, caja 318 (19); Chancillería, caja 332 (30).

10. Véase el proyecto de quiosco firmado por el maestro de obras Alejandro Gallego Melero para Fermín Fernández de Landa (1892) en F. J. Domínguez, "La imagen del plano como instrumento para el análisis arquitectónico – artístico: El maestro de obras Alejandro Gallego Melero", en P. Amador, J. Robledano y R. Ruiz (eds.), *Actas de las Terceras Jornadas sobre Imagen, Cultura y Tecnología* (celebradas los días 28, 29 y 30 de junio de 2004), Madrid, Universidad Carlos III de Madrid, Archiviana, 2005, p. 169. En esta línea también se encuentra el quiosco propuesto por el particular Vicente Valderrama y Otero, unos meses más tarde de presentarse el proyecto de casetas para la feria de Luis Ferrero, junto a los Portales de Guarnicioneros (enero de 1900). AMVA, Chancillería, caja 251 (119).

11. Véanse, a modo de ejemplos, los quioscos diseñados por los arquitectos Joaquín Ruiz Sierra para la Acera de San Francisco, en la Plaza Mayor (7 de agosto de 1884), y Teodosio Torres para la Acera de Recoletos (26 de julio de 1888). AMVA, Chancillería, caja 403 (135); Chancillería, caja 319 (80).

12. AMVA, Chancillería, caja 319 (101).

dos fachadas de un mismo edificio, caso de la *Casa Mantilla*. Diez años más tarde, y casi al mismo tiempo que se instalaban las ya citadas casetas para la feria de Valladolid de 1899, Isidoro Palomo, a través del maestro de obras Rodríguez Herrero, proponía la construcción de un quiosco de venta de periódicos, frente al Teatro de Zorrilla¹³, con otra cúpula de innegable sello francés.

El proyecto de Rodríguez Herrero nunca llegó a materializarse, dado que además de plantearse su instalación en una zona concreta de la Plaza que habría podido obstaculizar el tránsito público, según el Ayuntamiento, también habría dificultado la visión y el negocio de las casetas de la feria proyectadas por Luis Ferrero. En ningún caso fue cuestión de estilo. Y es que en 1893, Rivero Príncipe daba cabida, en la imagen de un quiosco de periódicos, a lo francés y a lo exótico a través de lo español (decoración de incisiones con un gran sentido curvilíneo, juego de plaqueados con orejetas y una cubierta que seguía la misma estética ya señalada con anterioridad). Un interesantísimo diseño ecléctico que, a pesar de todo, no cobró vida en la Plaza Mayor hasta 1896¹⁴ (Fig. 6).

Años más tarde, en 1913 se instalaba en la Plaza otro quiosco de periódicos bajo los mismos postulados eclécticos, aunque esta vez mucho más fastuoso y dando cabida, incluso, a la “innecesaria” representación iconográfica de cisnes¹⁵. Esto último cobraba sentido dentro de la riqueza decorativa del proyecto. Y es que ya en 1902, con la solicitud de la Sociedad Electricista Castellana de instalar varias subestaciones de transformadores en diferentes puntos de la ciudad, el Arquitecto Municipal de entonces, Juan Agapito y Revilla, indicaba que en todo caso lo aconsejable era que aquellos pabellones en forma de quiosco fueran “un motivo artístico, que dé animación, alegría y variedad á la vía pública, mucho más hoy en que se preconiza la colocación en la calle de motivos que tienden a darla carácter estético, carácter que dicen puede servir hasta para modificar las costumbres del pueblo”¹⁶. Queda claro que el proyecto presentado por la sociedad eléctrica distaba de lo aconsejado por los tiempos modernos, aunque éste poseía unas líneas similares a quioscos ya citados como los de Luis Bravo (1889) o Isidoro Palomo (1899). Los tiempos estaban cambiando, y con ello la estética, la imagen de una nueva ciudad. De hecho, dos años después, en 1904, Agapito y Revilla volvía a insistir en la importancia de la variedad, aunque esta vez se refiriese a las fachadas principales de las viviendas. Efectivamente, para él, esto suponía un “adelanto” y un paso más en el “desarrollo del arte”. Tanto que incluso bajo esta motivación justificaba la completa ruptura de la imagen clasicista original de la calle Platerías¹⁷. En cualquier caso, de nuevo la estética francesa fue también entonces la dominadora del panorama artístico, ya fuera

13. AMVA, Chancillería, caja 151 (110).

14. AMVA, Chancillería, caja 346 (34).

15. AMVA, caja 727 (9).

16. AMVA, caja 279 (74).

17. F. J. Domínguez, “Modesto Coloma: medio siglo de arquitectura civil en Valladolid (1875 – 1925)”, en *BSAA*, LXVIII, 2002, p. 307.

mostrando alzados propios del Segundo Imperio francés como introduciendo las primeras notas modernistas en la decoración de las fachadas¹⁸.

Cabe la posibilidad de que al mismo tiempo que Luis Ferrero presentaba su proyecto de casetas para la feria de 1899, también se incluyera la instalación de nuevas farolas para la Plaza Mayor. Existe un diseño de ese mismo año que pudo servir como propuesta¹⁹. Sin embargo, mayor interés despierta el dibujo de otra farola que sin firmar ni fechar responde a influencias foráneas: italianas y francesas. Nada sabemos acerca de ese trabajo que, en cualquier caso, no parece que finalmente se hubiese llevado a la práctica²⁰. Tal vez fueran los prolegómenos del proyecto de reforma de la Plaza Mayor que en 1901 prepararon Agapito y Revilla y su segundo, el arquitecto Emilio Baeza Eguiluz, y que en 1911 volvió a retomar este último²¹. En este sentido, Baeza Eguiluz se expresó de una manera muy similar a como lo había hecho Agapito y Revilla en 1902, señalando, respecto al modelo de quiosco que presentaba, que había que “revertir de forma artística cuanto esté relacionado con la vía pública, transformarla y llegar á convertirla en elemento poderoso de educación y de cultura”²². Con todo, resulta extraño que en 1911 la Municipalidad, tras las recomendaciones del Arquitecto Municipal, no optara por escoger el modelo modernista de banco, de raigambre francesa, que para la Acera de San Francisco (Plaza Mayor), la actual Acera de Recoletos y la plaza de Zorrilla había presentado la “Fundición de San Pablo”, propiedad de Leandro Ramos²³.

Para finalizar, es importante recordar cómo aquellos modelos aportados por la *Compagnie Nouvelle des Chalets de Commodité pour la France et L'etranger* son un buen ejemplo para identificar el espíritu francés en el Valladolid de finales del siglo XIX y principios del XX. Es más, pese a que desconocemos si aquellos proyectos se llevaron a la práctica, lo verdaderamente interesante es que, en aquel preciso tiempo, dentro del proceso constructivo de la *Casa Mantilla*, el Ayuntamiento vallisoletano aprobaba su realización a la vez que solicitaba más modelos a la firma francesa. En un primer momento, no importaba el coste que pudiera suponer la importación de aquellos modelos, tan sólo la modernización de la urbe al compás de la estética de mayor éxito a nivel internacional. Y si iba firmada desde París, mejor que mejor.

18. Véase *Ídem*, pp. 304, 305 y 307.

19. AMVA, Plano 2072.

20. AMVA, Plano 2143.

21. Sobre estos proyectos véase M.^º A. Virgili, *op. cit.*, pp. 65 y 66. Entre medias, en 1906, Agapito y Revilla volvía a insistir en el mismo proyecto de 1901. Véase AMVA, Chancillería, caja 341 (407).

22. AMVA, caja 727 (8). Doc. cit. en M.^º A. Virgili, *op. cit.*, p. 66.

23. Aunque se publicó en su día, no se trataría del año 1906. Véase AMVA, caja 761 (13). Doc. cit. en M.^º A. Virgili, *op. cit.*, pp. 80 y 81.

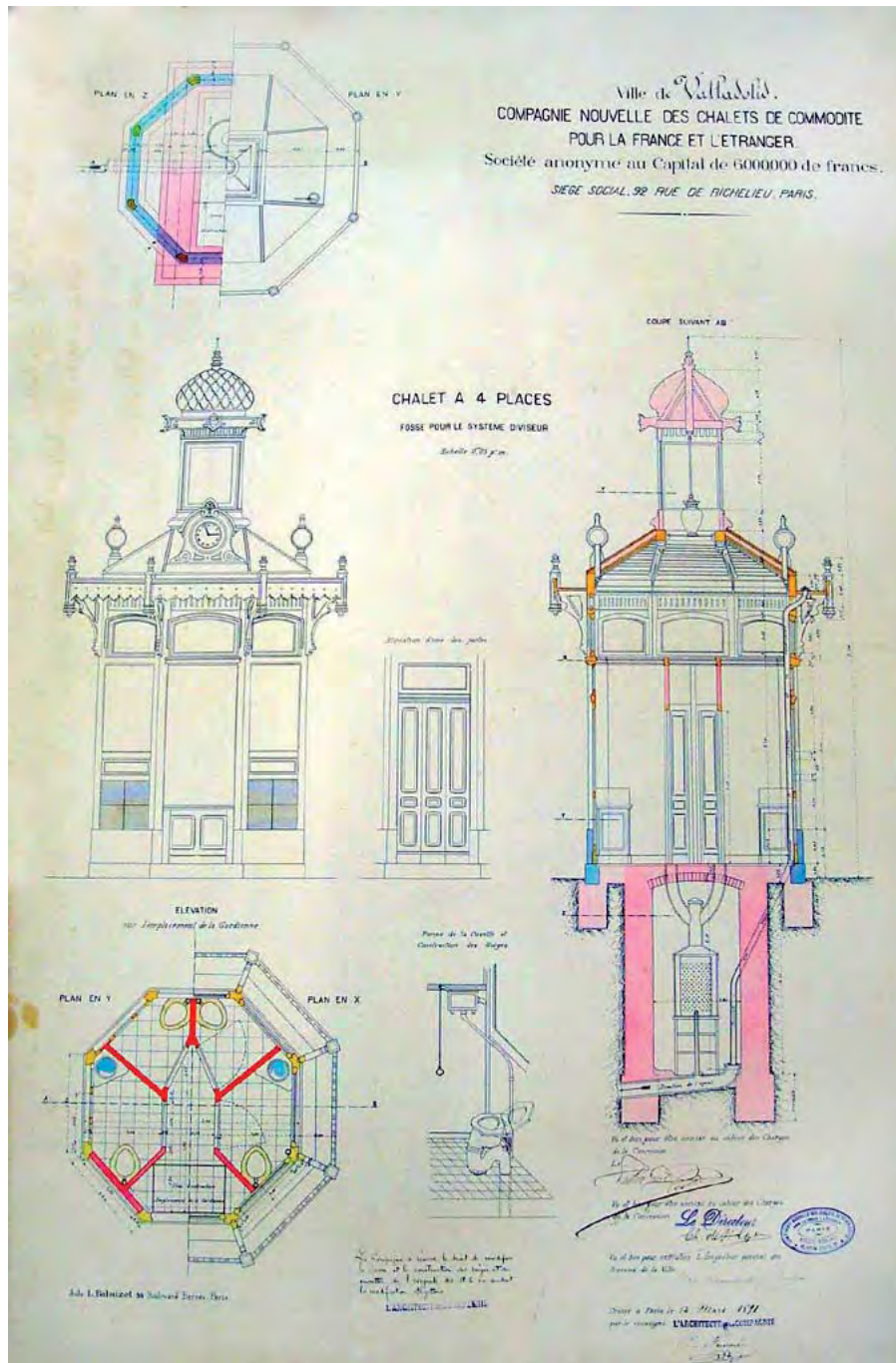


Fig. 1.- Modelo de urinario para Valladolid. Compagnie Nouvelle des Chalets de Commodite pour la France et L'etranger. Paris, 14 de marzo de 1891. AMVA, Planero 2, nº 84

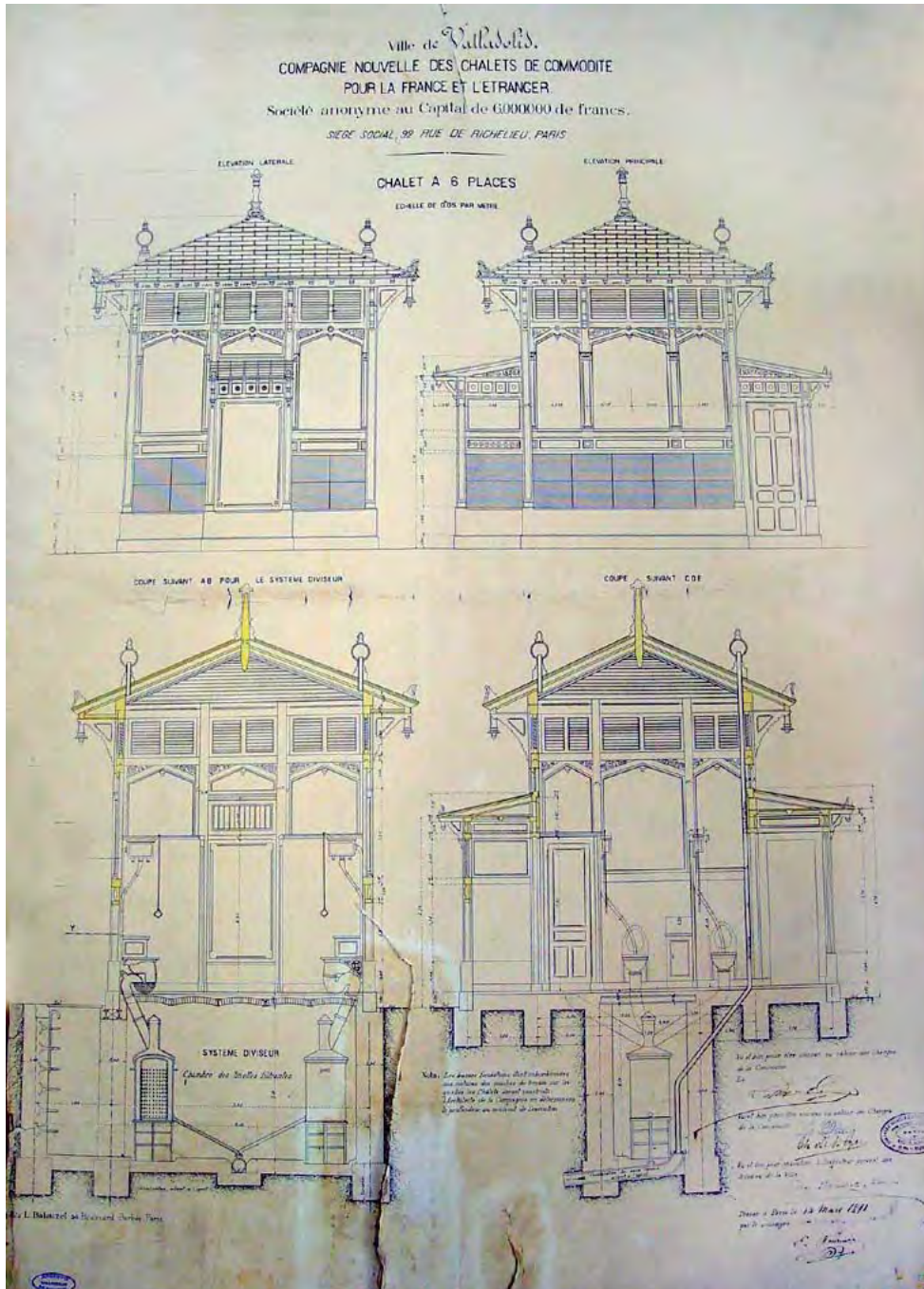


Fig. 2.- Modelo de urinario para Valladolid. *Compagnie Nouvelle des Chalets de Commodite pour la France et L'etranger.* Paris, 14 de marzo de 1891. AMVA, Planero 2, nº 84

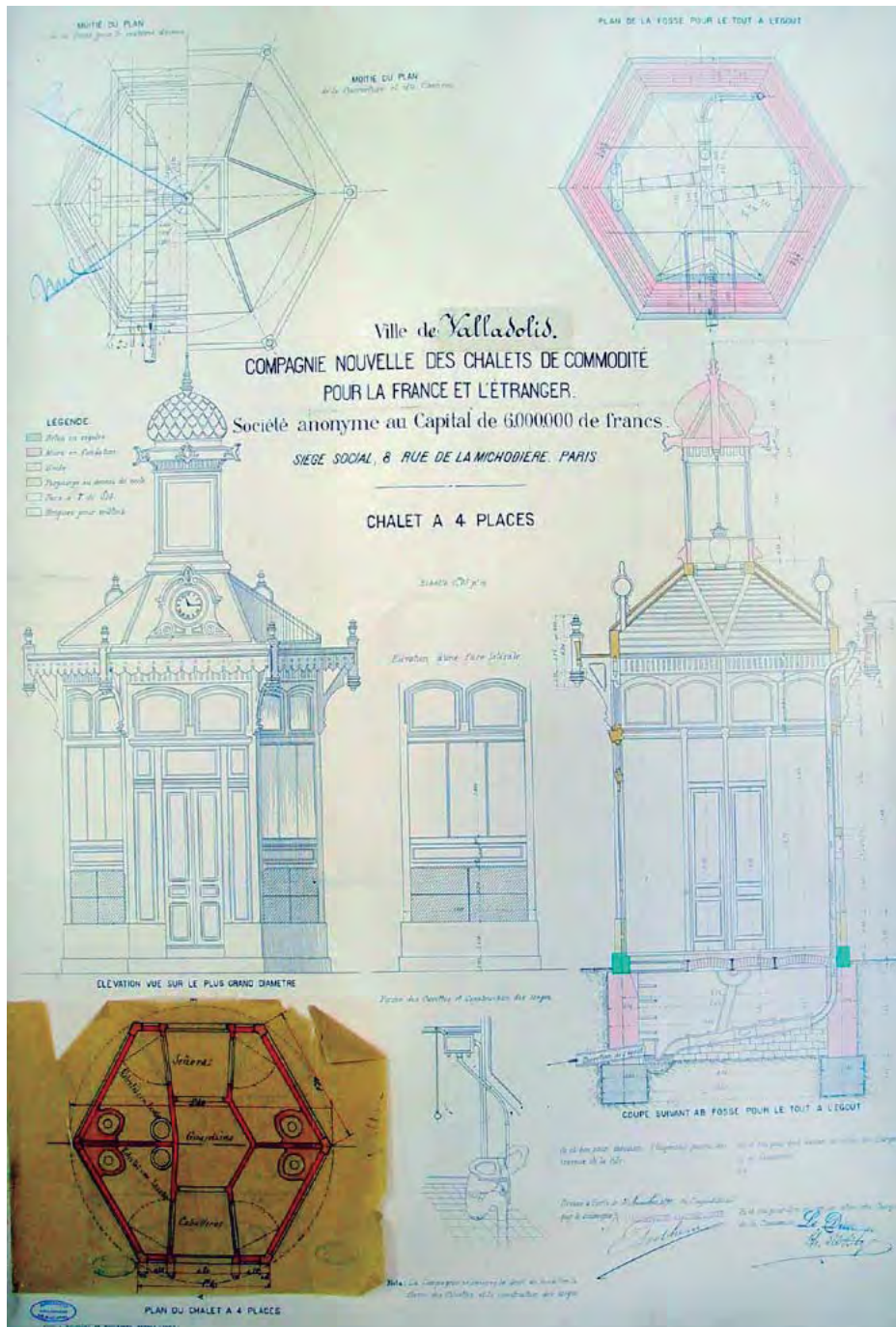


Fig. 3.- Modelo de urinario para Valladolid. *Compagnie Nouvelle des Chalets de Comodite pour la France et L'etranger.* París, 21 de noviembre 1891. AMVA, Planero 2, nº 83

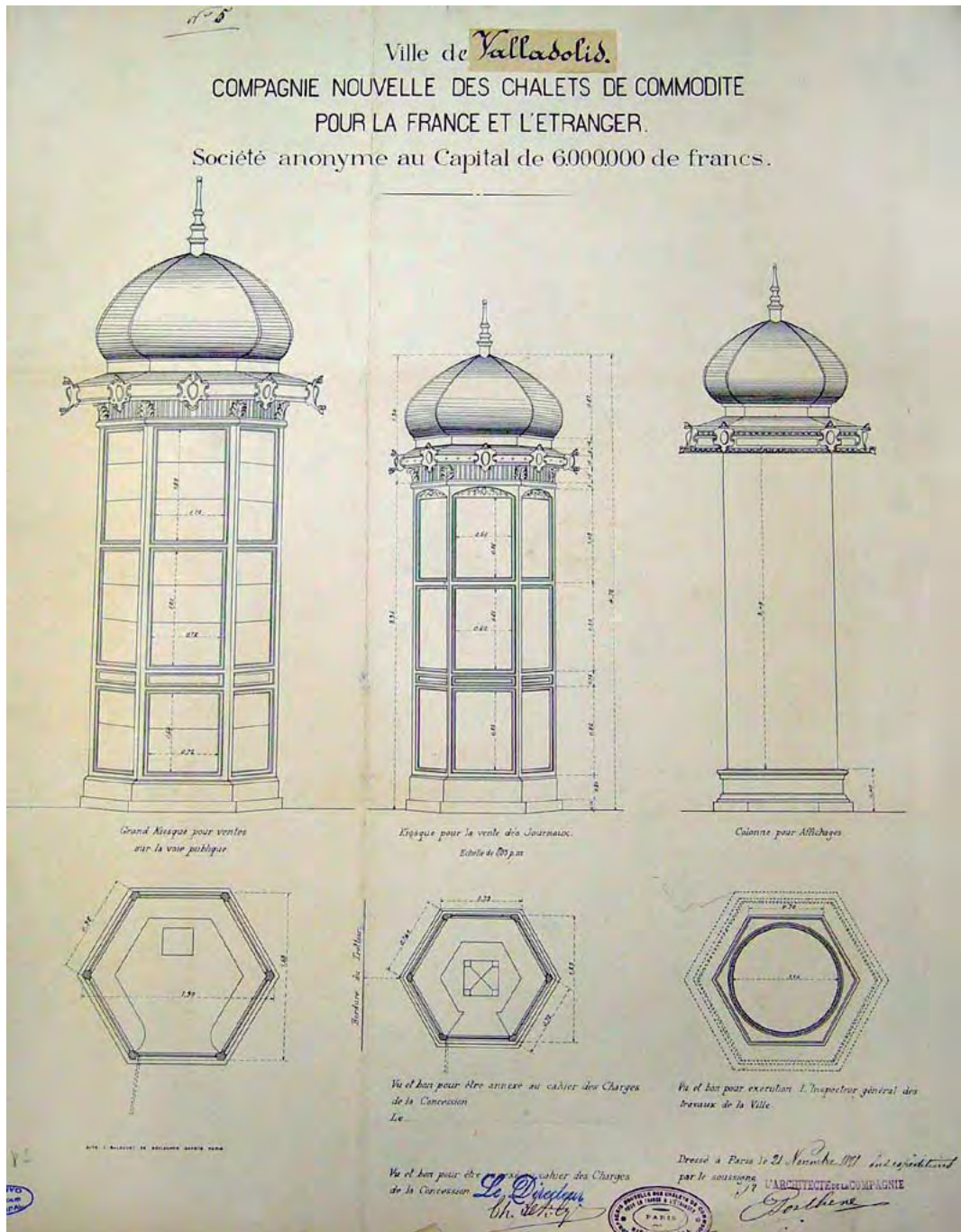


Fig. 4.- Modelo de quiosco para venta de periódicos y columna publicitaria. *Compagnie Nouvelle des Chalets de Commodite pour la France et L'etranger*. París, 21 de noviembre 1891. AMVA, Planero 2, nº 83

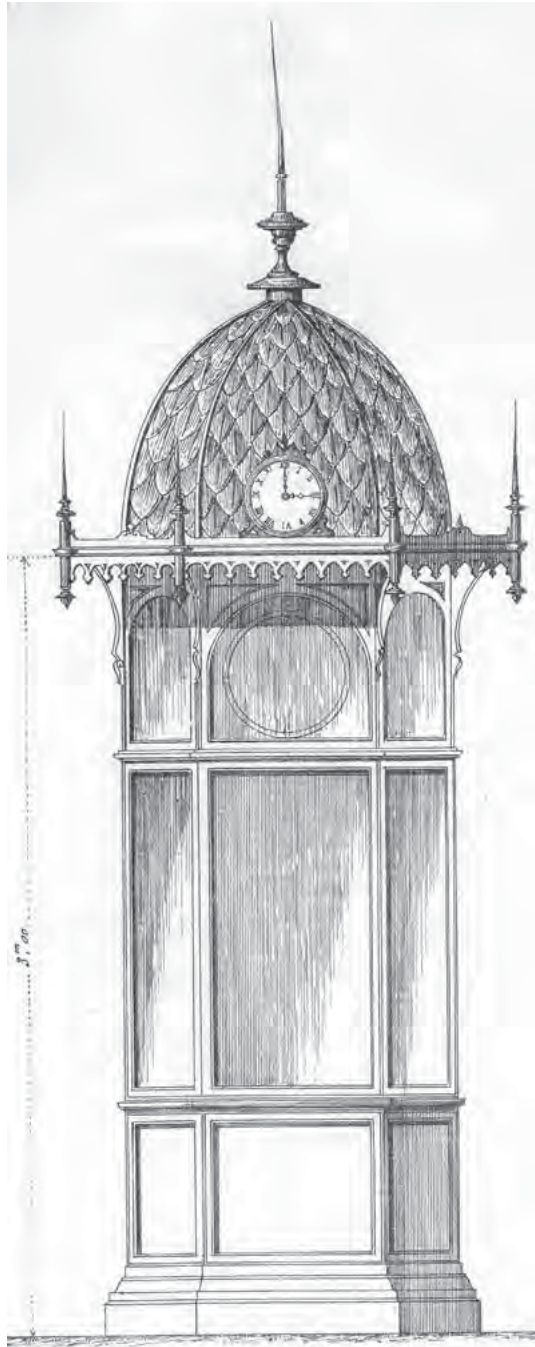


Fig. 5.- Modelo de quiosco para Valladolid propuesto por Luis Bravo desde Barcelona. 1889.
AMVA, Chancillería, caja 319 (101)

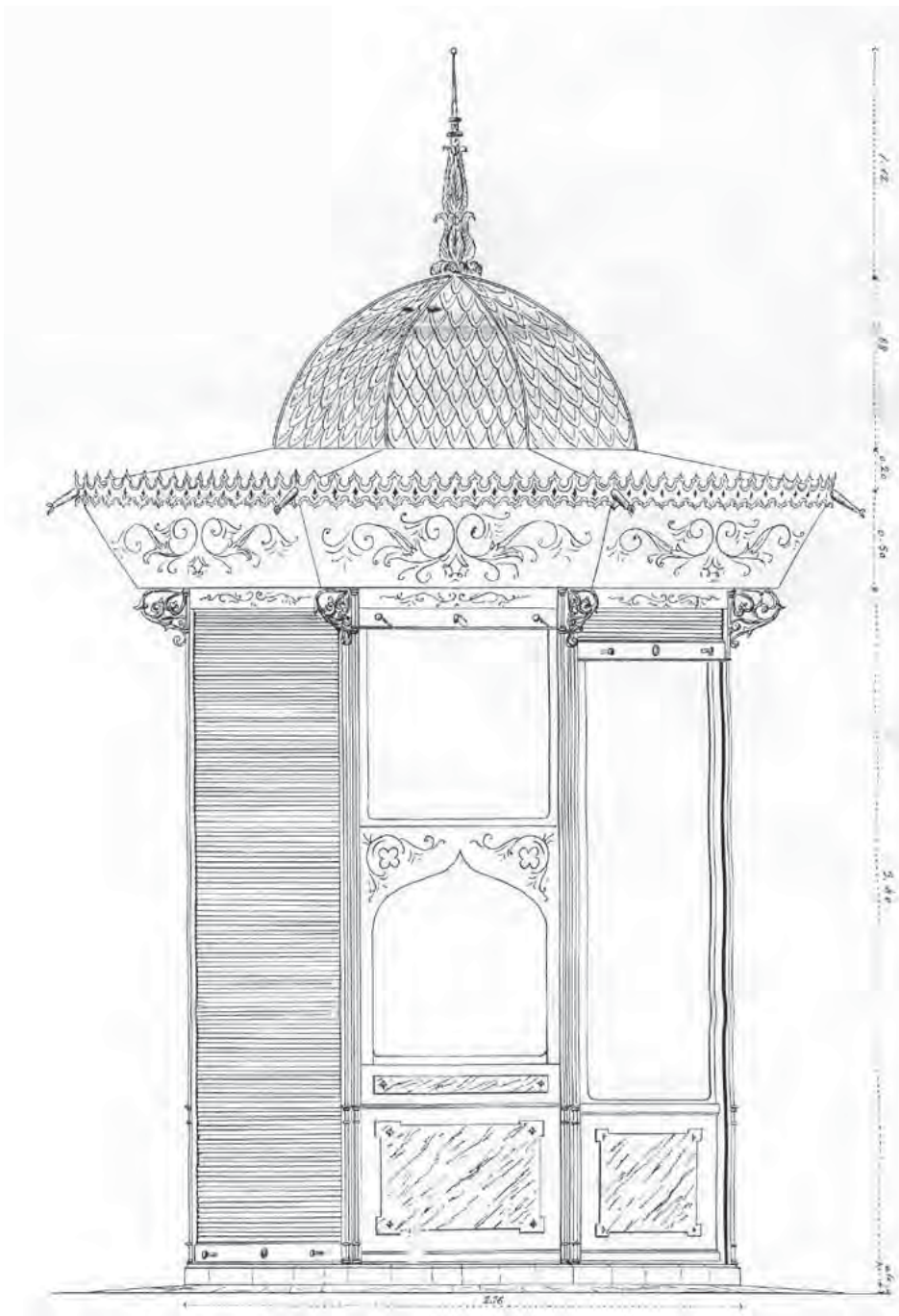


Fig. 6.- Proyecto de quiosco para la Plaza Mayor (Valladolid). Bonifacio Rivero Príncipe. 1893.
AMVA, Chancillería, caja 346 (34)

La escuela libre de maestros de obras como laboratorio para el urbanismo vallisoletano de la segunda mitad del siglo XIX

FRANCISCO JAVIER DOMÍNGUEZ BURRIEZA
Universidad de Valladolid

Resumen: Durante la década de los sesenta y principios de la de los setenta del siglo XIX, la Escuela de Maestros de Obras de Valladolid tuvo una gran importancia a la hora de estudiar y programar lo que habría de ser el moderno urbanismo de la capital del Pisuerga. Desde sus aulas, los profesores de arquitectura propusieron continuos ejercicios a sus alumnos que pudieron utilizarse como apoyo a la hora de solucionar, en parte, el caótico urbanismo vallisoletano. Hoy día, los resultados no sólo los vemos en las pruebas de examen, sino en su aplicación real a través de los arquitectos de la Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción y de los arquitectos municipales.

Palabras clave: Arquitectura, urbanismo, siglo XIX, maestro de obras, Valladolid

Abstract: *During the decade of the sixties and beginning of the seventies of the 19th century, the Master builders' School of Valladolid had a great importance at the moment of studying and to programme what should be the modern urbanism of the capital of the Pisuerga. From their classrooms, teachers of architecture proposed continuous exercises to their pupils that could be in use as support at the moment of solving, partly, the chaotic urbanism of Valladolid. Today, the results not only we see them in the tests of examination, but in his real application across the architects of the Academy of Fine arts of the Immaculate Conception and of the municipal architects.*

Key words: *Architecture, urbanism, 19th century, master builders, Valladolid*

Con el Decreto de 30 de junio de 1869, el Estado dejaba de sostener las Escuelas de Bellas Artes que impartían la enseñanza de Maestros de Obras. Con esa misma fecha, otra Real Orden animaba a las Diputaciones provinciales a que se hiciesen cargo del soporte presupuestario de las mismas, pudiendo utilizarse “los objetos y medios materiales de enseñanza de las escuelas suprimidas”¹. Dicho y hecho, en Valladolid, la Diputación se hizo cargo de los estudios suprimidos en la Escuela. Entonces se contó, salvo con Fernández de la Oliva, por expreso deseo suyo – le sustituyó el pintor Agapito López de San Román –, con todos los profesores excedentes de la antigua institución².

1. M. de la Cámara, *Tratado teórico – práctico de agrimensura y arquitectura legal*, Valladolid, Imprenta y librería Nacional y Extranjera de Hijos de Rodríguez, 1871, pp. 258 y 259.

2. Véase “Escuela Libre de los Estudios Superiores de Bellas Artes y de las carreras de Maestros de Obras, Aparejadores, Agrimensores y Directores de Caminos Vecinales de Valladolid. Actas de la Junta de Profesores”, en

A partir del curso de 1872 – 1873 se empezaron a impartir los estudios relativos a la titulación de Director de Camino Vecinales³. Sin embargo, en todo momento continuó la expedición del título de Agrimensor. Y es justo a través de aquél, en los ejercicios que de aquella titulación se conservan antes de la supresión de los estudios oficiales de la Enseñanza de Maestros de Obras y después, con la creación de la Escuela Libre de los Estudios Superiores y de Bellas Artes y de las carreras de Maestros de Obras, Aparejadores, Agrimensores y Directores de Caminos Vecinales de Valladolid donde encontramos pruebas de cómo desde las aulas se facilitaba y estudiaba, en cierto sentido, el desarrollo urbanístico de la ciudad.

En efecto, además de que los profesores de la Escuela, miembros también de la Real Academia de Bellas Artes de la Purísima, apoyaron y ayudaron, en ciertos momentos, en la confección de un plano general de alineaciones para Valladolid y que finalmente fue ejecutado por Joaquín Pérez de Rozas⁴ (1863), los estudiantes, quizás, tuvieron un papel todavía más relevante que el de sus maestros. Y es que estos últimos debieron de manejar los ejercicios que en la Escuela realizaban sus pupilos para la práctica diaria profesional. En este sentido, si en las propuestas de examen de la titulación de Arquitecto y Maestro de Obras a mediados del siglo XIX, en Madrid, se plasmaban las inquietudes de la Academia y del propio país en el ámbito arquitectónico y urbanístico, también en la escuela vallisoletana se tomaron como ejemplos aquellos trabajos que sobre un plano general de alineaciones tanto se anhelaban en la ciudad⁵. Es por ello por lo que al menos los exámenes de reválida que para obtener el título de Agrimensor se desarrollaron entre 1869 y 1873 muestran diferentes partes de la ciudad de Valladolid pendientes todavía de alinear o, por el contrario, sus alineaciones acababan de programarse o ejecutarse⁶. El mejor ejemplo de ello es el de la calle Once Casas⁷. De hecho, pocos días antes de que el Arquitecto Municipal Interino de Valladolid, Jerónimo Ortiz de Urbina, presentase el proyecto de alineación de dicha calle (31 de octubre de 1870), los aspirantes de la Escuela a obtener el título de Agrimensor, Domingo Muguerza y Astigarraga y Gregorio Gabilondo y Gárate habían ya levantado el plano topográfico de la vía (22 de octubre de 1870). Sus exámenes tenían un claro objetivo (Fig. 1), y éste no era otro más que ayudar a resolver, como ya se ha dicho más arriba, un determinado aspecto de la

Archivo Histórico Universitario de Valladolid (en adelante, AHUVA), libro 2.302, sesión de 29 de noviembre de 1869, pp. 3 – 7.

3. Véase *Ídem*, sesión de 25 de agosto de 1872, p. 9.

4. Aunque llevado a la práctica, éste fue duramente criticado durante años a consecuencia de sus inexactitudes. Sobre la idea, la formación y la aplicación de un plano general de alineaciones en Valladolid que facilitase la configuración de un nuevo y programado urbanismo, véase F. J. Domínguez, "Urbanismo en Valladolid durante la segunda mitad del siglo XIX: el plano general de alineaciones", en J. M. Parrado y F. Gutiérrez (coord.), *Estudios de Historia del Arte. Homenaje al profesor De la Plaza Santiago*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2009, pp. 207 – 212.

5. *Ídem*, pp. 208 y 209.

6. Aunque tan sólo se conservan exámenes de estos años, es evidente que durante los anteriores a la constitución de la Escuela Libre se llevaron también a cabo este tipo de ejercicios.

7. Este expediente se citó, por primera vez, en F. J. Domínguez, *op. cit.*, 2009, pp. 208 y 209.

problemática urbanística vallisoletana. Además de servir a un fin académico, el profesor Ortiz de Urbina hizo que cumplieran una función práctica, útil y real (evidentemente, de la misma manera el arquitecto de la Municipalidad se ahorraba trabajo).

Bajo estos aspectos, los exámenes de los alumnos estudiaron determinadas zonas de la ciudad. Sin embargo, pese al importante número de trabajos, tan sólo se conservan algunos de ellos. Es más, en el Archivo Histórico Universitario existen decenas de expedientes personales de alumnos que no guardan sus ejercicios. Ejemplo de ello lo tenemos en Alejandro Gallego Melero, maestro de obras de importante trascendencia para la arquitectura vallisoletana del último cuarto del siglo XIX⁸. Entre ellos, sin duda, habrían de encontrarse, como en el caso de la calle Once Casas, trabajos que pudieron servir como estudios previos a los proyectos de alineación llevados a cabo en Valladolid durante la década de los sesenta y primeros años de la de los setenta. Y es que, pese a que todos los ejercicios conservados corresponden a la Escuela Libre de Maestros de Obras, los exámenes de los alumnos Teodoro Platón y Julián Eizaguirre y Garmendia – citados más adelante – son las pruebas de que con anterioridad a la constitución de la Escuela Libre se realizó, con exactitud, el mismo modelo de ejercicios. En cualquier caso, los documentos gráficos que se conservan pertenecen a futuros profesionales de los que poco o nada sabemos. La mayoría serían vascos⁹, aunque entre ellos también habría cántabros, gallegos¹⁰, curiosamente un valenciano y, como no, castellanos (predominando los vallisoletanos).

Además de los ya citados trabajos sobre la calle Once Casas, la totalidad de los exámenes guardados estudian la zona comprendida por las calles y plazoletas aledañas al monasterio de Santa María la Real de Huelgas¹¹, el Campo Grande¹², la manzana de casas entre las calles Ánades,

8. Sobre una parte de su obra véase F. J. Domínguez, "Alejandro Gallego Melero", en *Allgemeines Künstlerlexikon. World Biographical Dictionary of Artists*, tomo 48, München / Leipzig (GERMANY), K. G. Saur Verlag, 2006, p. 34; "La imagen del plano como instrumento para el análisis arquitectónico – artístico: El maestro de obras Alejandro Gallego Melero", en P. Amador, J. Robledano y R. Ruiz (eds.), *Actas de las Terceras Jornadas sobre Imagen, Cultura y Tecnología* (celebradas los días 28, 29 y 30 de junio de 2004), Madrid, Universidad Carlos III de Madrid, Archiviana, 2005, pp. 163 – 172.

9. Como ya señala Basurto Ferro, propiciado por la proximidad geográfica una buena parte de los maestros de obras vascos se formaron, además de en Madrid, en la Escuela de la Purísima Concepción de Valladolid. Véase N. Basurto, *Los maestros de obras en la construcción de la ciudad. Bilbao 1876-1910*, Bilbao, Diputación Foral de Bizkaia, 1999, pp. 69 y 70; "La arquitectura ecléctica", en *Ondare: cuadernos de artes plásticas y monumentales*, n.º 23, 2004, p. 75.

10. Cabe citar a José Rodríguez Lalín, natural de Botos (Pontevedra). Véase AHUVA, legajo 8742 (2). Al igual que los profesionales vascos, por cercanía a Valladolid también los gallegos se formaron en Valladolid. De hecho, Sánchez García llama la atención de los maestros de obras que se asentaron en Galicia sobre todo durante la década de los 60 y 70. J. A. Sánchez, "Maestros de obras y aparejadores en la época contemporánea", en J. A. Sánchez y J. M. Yáñez (eds.), *El Aparejador y su Profesión en Galicia. De los maestros de obras a los arquitectos técnicos*, Santiago de Compostela, Consello Galego de Colexios de Aparelladores e Arquitectos Técnicos, 2001, p. 151.

11. Alumnos: Santiago Prieto y Fernández (17 de octubre de 1869), natural de San Esteban de Nogales (León), Tomás Aguirre y Echevarría (17 de octubre de 1869), natural de Maruri (Vizcaya) y Braulio Pérez Ayala (17 de octubre de 1869), natural de Valdenebró de los Valles (Valladolid). AHUVA, legajos 8742 (2) y 8843.

12. Alumno: Francisco Gómez de la Cantolla (21 de diciembre de 1871), natural de Riotuerto (Santander). Doc. cit. AHUVA, legajo 8742 (2).

Colón y Revilla¹³ y las zonas comprendidas, por una parte, por las calles Herradores, Cárcava, Pedro Barruecos, Obispo y la plazuela del Duque¹⁴, y, por otra, por las plazuelas de Cervantes, Belén, San Juan y la ya señalada del Duque¹⁵. A ellos hay que unir los ejercicios sobre la calle El Salvador¹⁶ (Fig. 2), la zona dominada por las calles Herradores, Mostenses, El Salvador, San Antón y la plaza de la Cruz Verde¹⁷ (Fig. 3), los dirigidos a la explanada de San Benito¹⁸ (Fig. 4), a la glorieta de la Magdalena¹⁹, a la plaza de los Leones²⁰, a parte del antiguo barrio de San Juan²¹ (Fig. 5) y a la manzana de casas formada entre la plaza de Poniente y la calle, atrio – actual calle Pedro Niño – y carretera de San Lorenzo – actual paseo Isabel la Católica –²².

Casi todos serían planos topográficos levantados utilizándose diferentes aparatos de agri- mensura, tales como el grafómetro o la pantómetra. Aunque, evidentemente, algunos trabajos tienen más calidad e interés que otros, todos ellos son buenos ejemplos de los ejercicios prácticos del día a día en la Escuela.

Como hemos podido ver, en 1869 y 1873 se llevaron a cabo varios ejercicios topográficos sobre la explanada de San Benito. Posiblemente, dicha zona ya se tomara como modelo desde los años centrales de la década de los sesenta. Y es que a partir de 1862, el Ayuntamiento estudió la alineación de la explanada, que comprendía lo que hoy conocemos como plaza de Poniente²³. En este caso, los alumnos trabajarían sobre un sector novedoso de la ciudad ya reformado. El caso contrario lo tenemos en la alineación de la calle de El Salvador. Mientras los ejercicios que conocemos de la Escuela datan del año 1870, Joaquín Ruiz Sierra, al frente de la sección de obras

13. Alumno: Vicente Navarro y Vila (6 de marzo de 1873), natural de Valencia. Doc. cit. AHUVA, legajo 8843.

14. Alumno: Melitón Zatarain Iruretagoyena (8 de junio de 1870), natural de Usurbil (Guipúzcoa). Doc. cit. AHUVA, legajo 8742 (2).

15. Alumno: Federico Irazu y Coello (octubre de 1871), natural de Parages (Guipúzcoa). Doc. cit. AHUVA, legajo 8843.

16. Alumno: Antonio Esterripa (24 de octubre de 1870), natural de Elorrio (Vizcaya). Doc. cit. AHUVA, legajo 8742 (2).

17. Alumno: Antonio Valdés (17 de junio de 1869), natural de Tordehumos de Campos (Valladolid). F. J. Domínguez, *op. cit.*, 2009, p. 209. En esta publicación no se incluyeron las localidades de nacimiento de los alumnos.

18. Alumnos: Juan Rayó y Vidal (25 de noviembre de 1869), natural de Ferrol (La Coruña), Casimiro Romero Elías (11 de marzo de 1873), natural de Logroño, y Manuel Espeso Lozar (febrero – marzo de 1873), natural de Villamuriel de Campos (Valladolid). *Ibidem*.

19. Alumnos: Esteban Peña (14 de junio de 1871), natural de Tordehumos de Campos (Valladolid), Benigno Platón (7 de marzo de 1873), natural de Zaratán (Valladolid), Valentín García (7 de marzo de 1873), natural de Medina de Rioseco (Valladolid), y Primitivo Palacio de Dueñas (7 de marzo de 1873), natural de Valladolid. *Ibidem*.

20. Alumnos: Lorenzo García (5 de marzo de 1873), natural del Santillana del Mar (Cantabria) y Joaquín Palacios (5 de marzo de 1873), natural de Torrelavega (Cantabria). *Ibidem*.

21. Alumno: Teodoro Platón (15 de junio de 1869), natural de Peñaflores de Hornija (Valladolid). *Ibidem*.

22. Alumnos: Julián Eizaguirre y Garmendia (7 de abril de 1869), natural de Orendain (Guipúzcoa), y Mariano Casado y Valle (10 de marzo de 1871), natural de Castrodeza (Valladolid). *Ibidem*.

23. AMVA, caja 978 (10).

del Ayuntamiento, trabajaría en aquella vía a partir de 1874²⁴. No obstante, el arquitecto cántabro nunca mantuvo buena relación con sus iguales, a nivel profesional, en la ciudad, por lo que tal vez en aquella ocasión no habría accedido, al menos él directamente, a los ejercicios realizados tiempo atrás. De cualquier manera, los datos estaban ahí. La Escuela se había convertido, tal vez en ocasiones sin que la Municipalidad se aprovechara de ello, en un interesante laboratorio donde se estudiaba parte de los intereses urbanísticos de la ciudad de Valladolid en unos intervalos cronológicos concretos. De esta manera, quizá sí que la sección de obras del Ayuntamiento llegó a manejar los ejercicios que sobre la plaza de San Juan existían en la Escuela una vez que en 1883, ya sin Ruiz Sierra como Arquitecto Municipal, se emprendió la alineación de aquella plaza²⁵.

Tal vez algunos de los trabajos que se ejecutaron en la Escuela durante la década de los sesenta y primeros años de la de los setenta fueron dirigidos a vías como las de Alfareros (actual Claudio Moyano)²⁶, San Antón (actual Simón Aranda)²⁷, San Ignacio y Doctor Cazalla²⁸, zona de Tenerías²⁹, ronda de los Doctrinos (actual calle Doctrinos)³⁰ y un elevado número de calles, avenidas y plazas que durante la primera mitad de la década de los sesenta comenzaron a alinearse³¹. De hecho, si no directamente, sí algunos ejercicios tocaron calles como las ya citadas de San Antón, Cárcava (actual Núñez de Arce), Herradores (actual Alonso Pesquera)³² o la zona de la Cruz Verde³³. Así, todos los trabajos sirvieron como experimentación dentro del campo urbanístico vallisoletano, ya fueran realizados antes o después de la formalización de las propuestas o proyectos oficiales de alineación. Es más, la ya citada falta de muchos de los ejercicios de examen de la Escuela tal vez se deba no al extravío de los mismos, sino a la posible utilización de aquéllos por parte de la sección de obras del Ayuntamiento.

24. AMVA, caja 976 (23).

25. Proyecto de alineación en AMVA, caja 975 (35).

26. Proyecto de alineación en AMVA, caja 974 (1) y 975 (32).

27. Proyecto de alineación en AMVA, caja 974 (4).

28. Proyecto de alineación en AMVA, caja 974 (7).

29. Proyecto de alineación en AMVA, caja 974 (9).

30. Proyecto de alineación en AMVA, caja 974 (12).

31. Tan sólo citamos aquí algunas que pueden servir de ejemplo. Casi todos estos proyectos de alineación se localizan entre las cajas 974 – 979 del Archivo Municipal de Valladolid. En este sentido, sin especificar los números de expediente, algunos de los anteriores proyectos de alineación ya han sido citados en B. Calderón, *Cartografía y ciudad: Valladolid en el siglo XIX: transformaciones espaciales en el inicio del proceso urbano contemporáneo*, Valladolid, Ayuntamiento de Valladolid, 1991, p. 55.

32. El origen del expediente del proyecto de alineación de ambas data de 1862. AMVA, caja 976 (14).

33. El proyecto de alineación de la zona de la Cruz Verde, incluyendo la actual calle Tudela (antiguo tramo de Mantería) y Don Sancho (antiguo tramo de Real de Burgos) data del año 1863. AMVA, caja 974 (13).

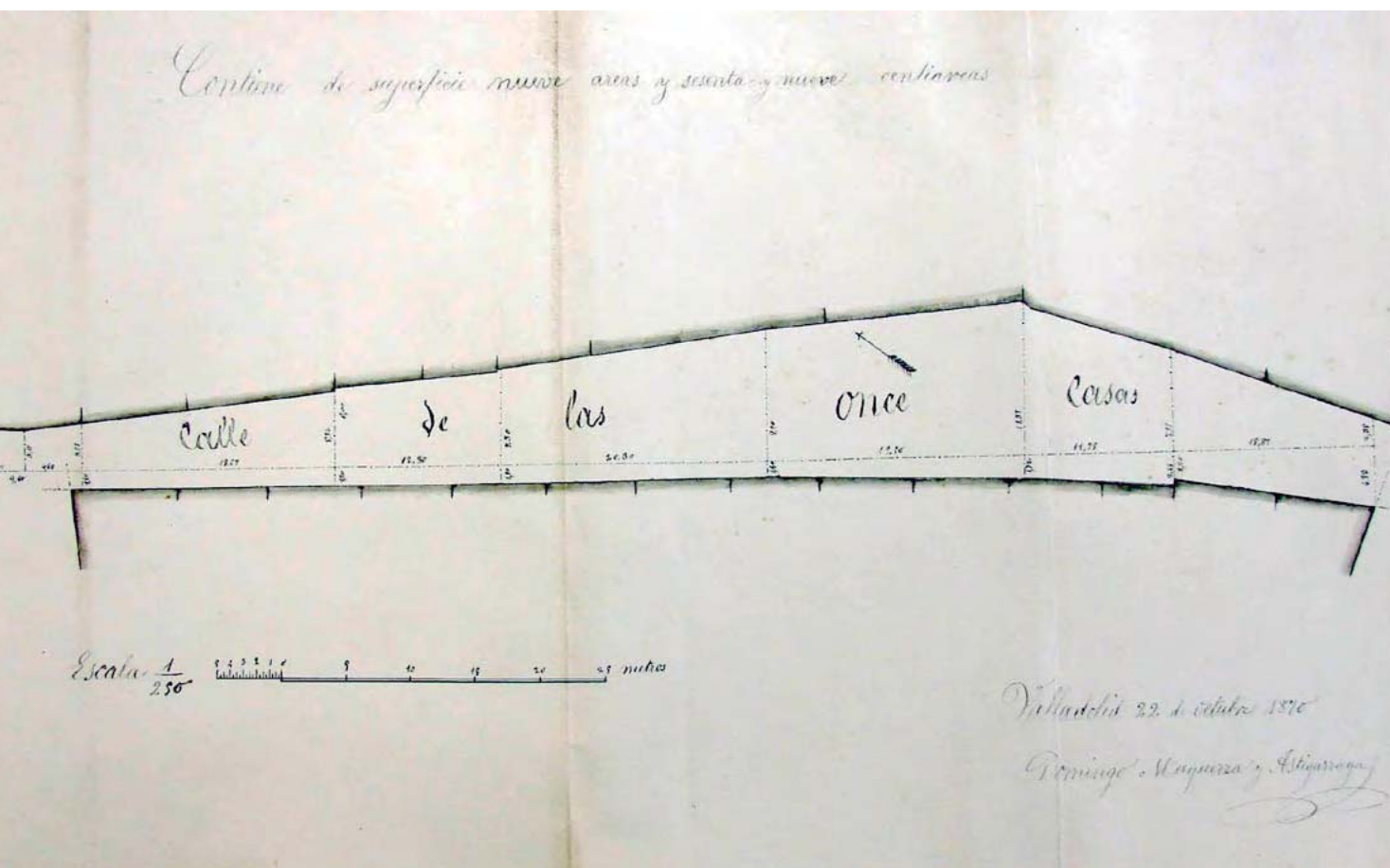


Fig. 1. Plano topográfico de la calle Once Casas (Valladolid). Ejercicio de examen de Domingo Muguerza y Astigarraga. 22 de octubre de 1870. AHUVA, legajo 8742 (2)

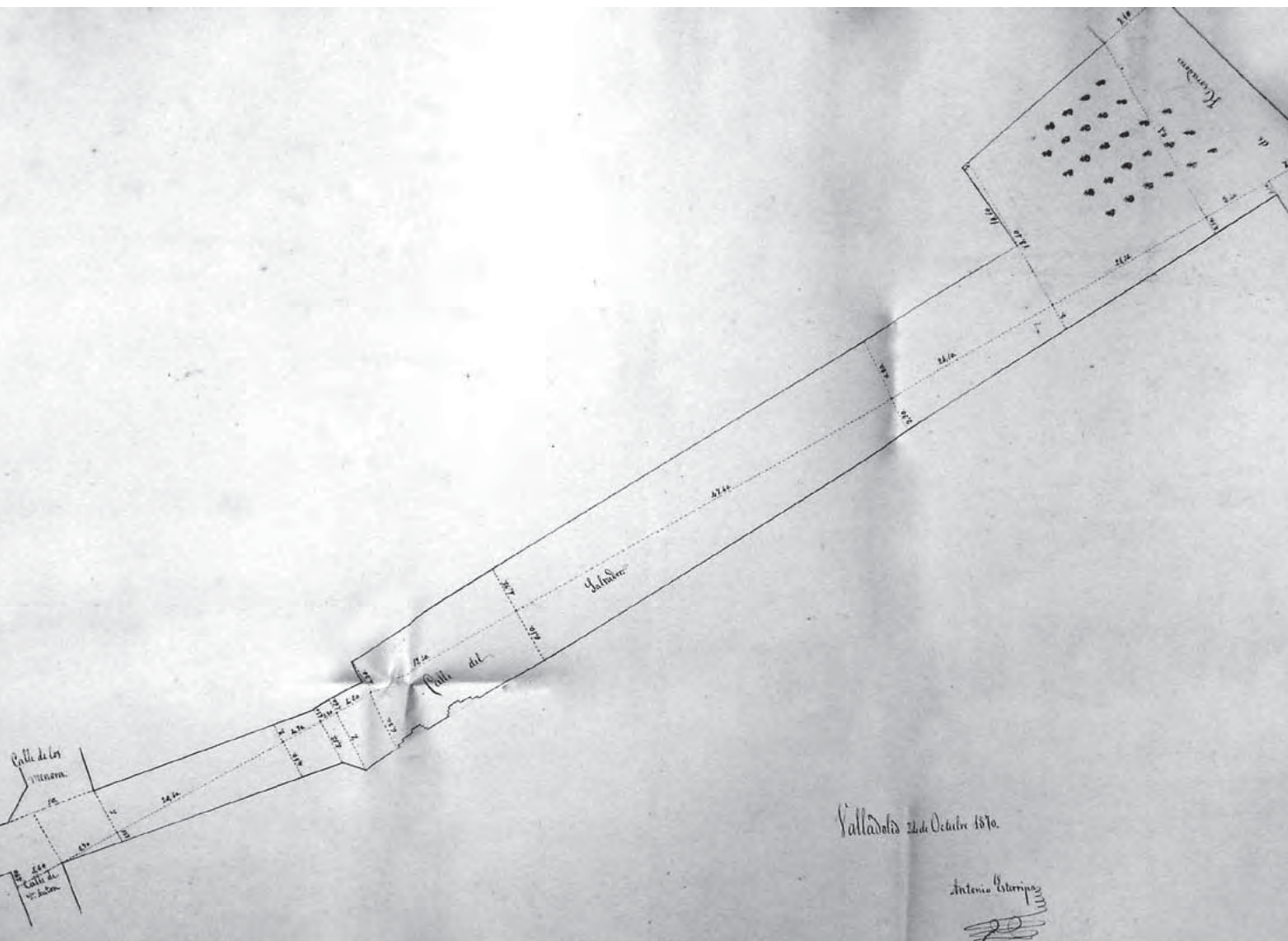


Fig. 2. Plano topográfico de la calle El Salvador (Valladolid). Ejercicio de examen de Antonio Esterripa. 24 de octubre de 1870. AHUVA, legajo 8742 (2)

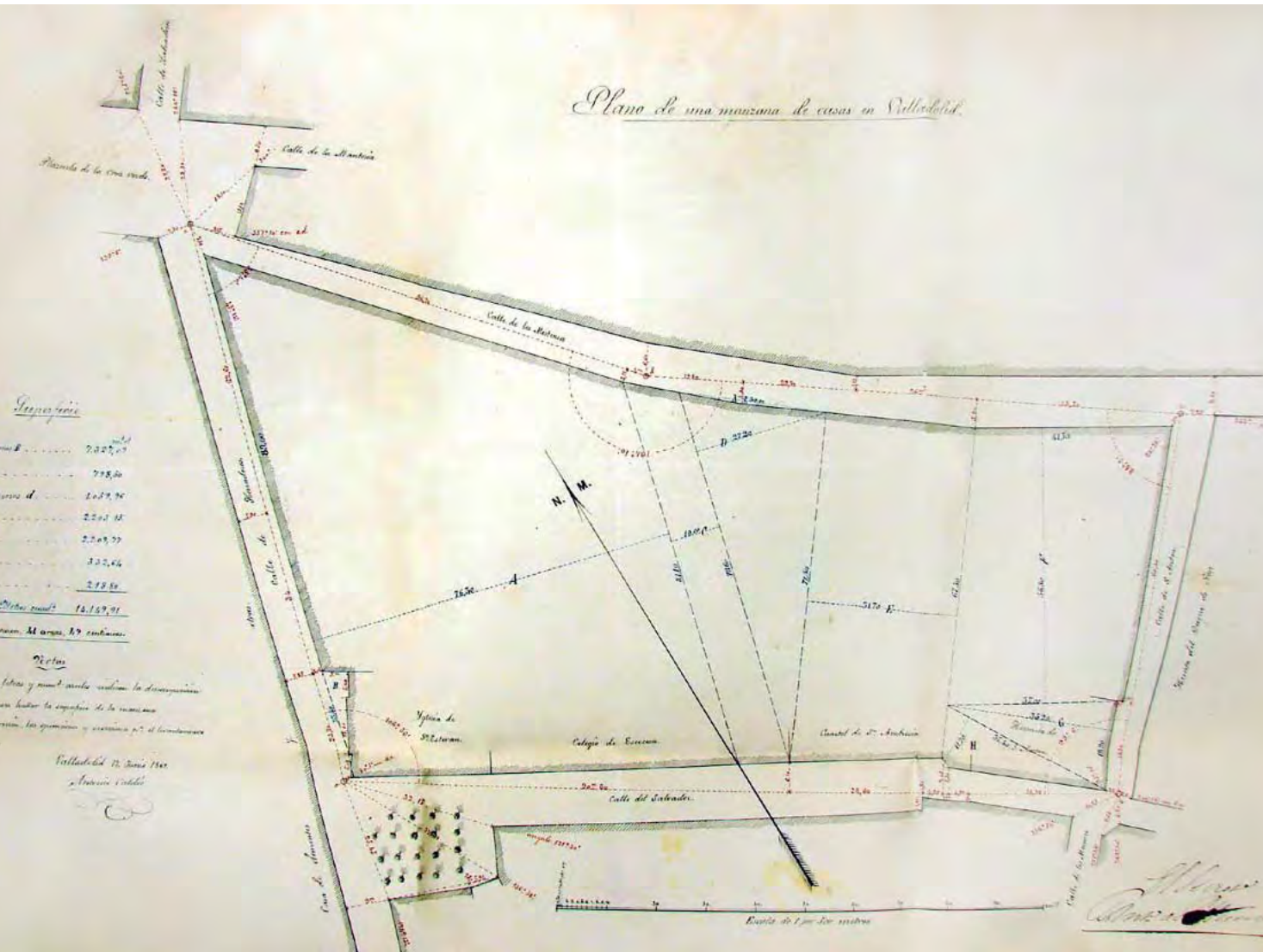


Fig. 3. Plano topográfico de la zona comprendida entre las calles Herradores, Mostenses, El Salvador, San Antón y plaza de la Cruz Verde (Valladolid). Ejercicio de examen de Antonio Valdés. 17 de junio de 1860. AHUVA, legajo 8742 (2)

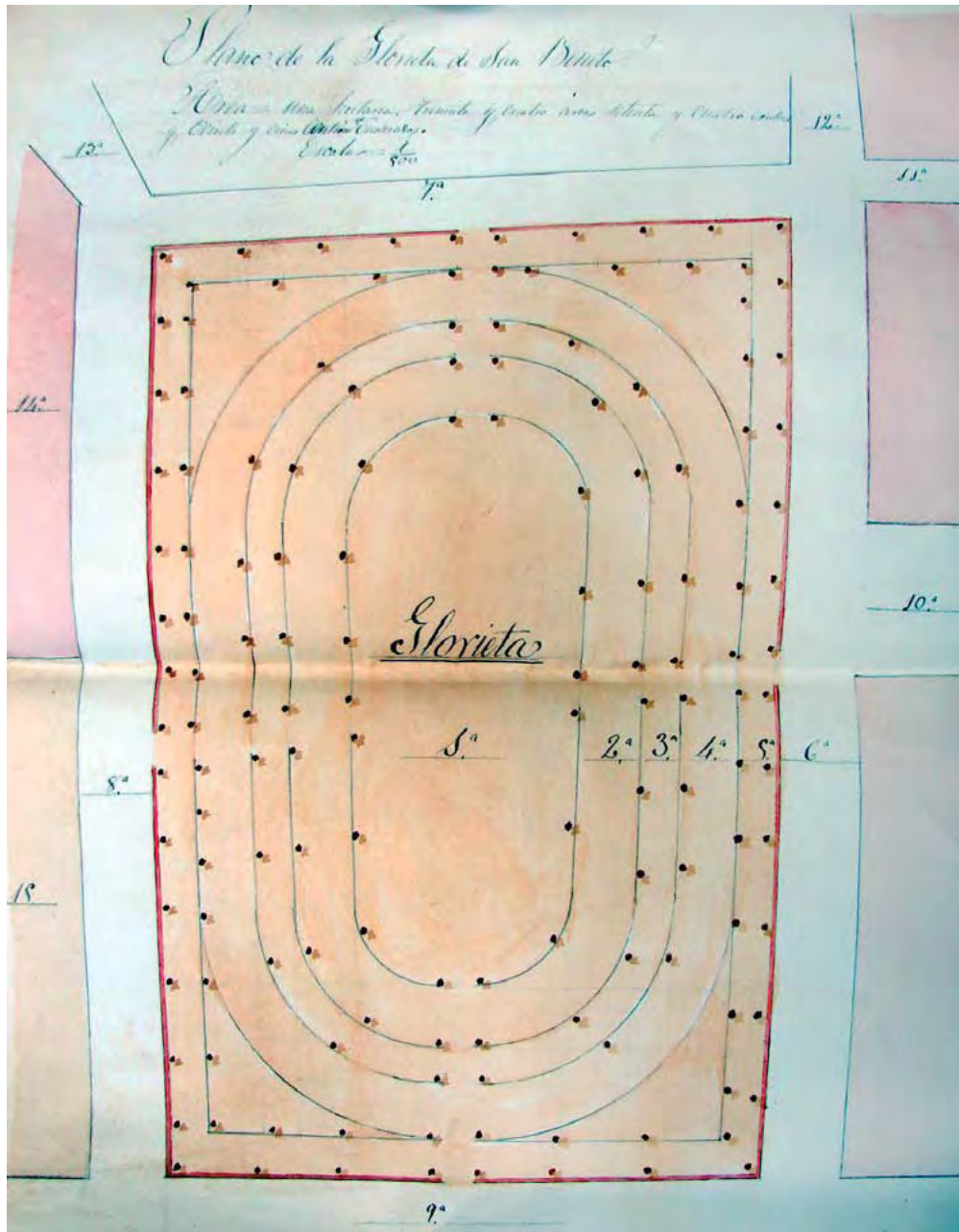


Fig. 4. Plano de la glorieta o explanada de San Benito (Valladolid). Ejercicio de examen de Manuel Espeso Lozar. Febrero – marzo de 1873. AHUVA, legajo 8843

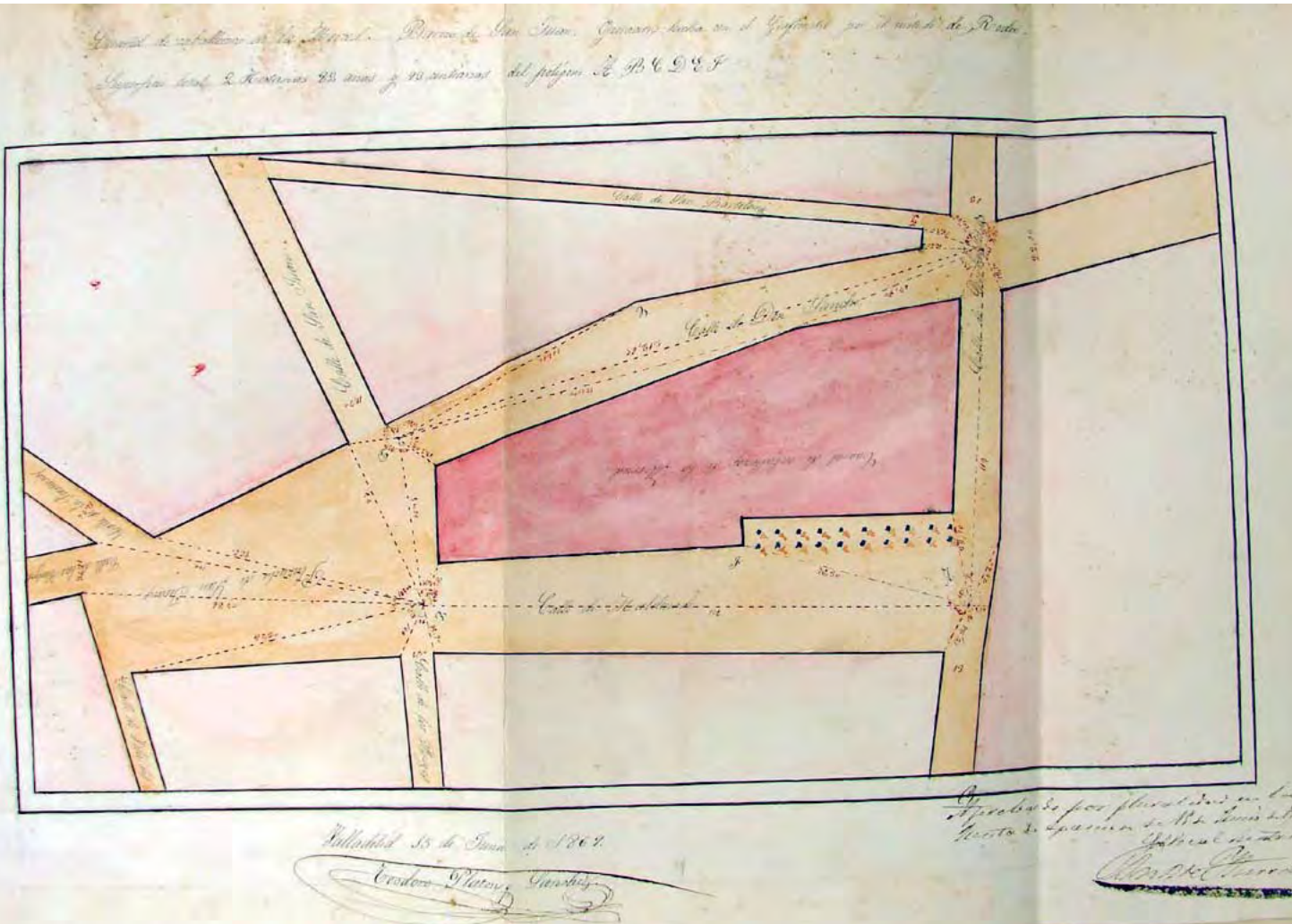


Fig. 5. Plano topográfico de parte del antiguo barrio de San Juan (Valladolid). Ejercicio de examen de Teodoro Platón. 15 de junio de 1869. AHUVA, legajo 8742 (2).

Memoria histórica de un fragmento urbano de Sevilla: El espacio de la Encarnación entre los siglos XVI y XXI

ALBERTO FERNÁNDEZ GONZÁLEZ
Universidad de Sevilla

Resumen: Desde el siglo XVI al XVIII, el espacio de la Encarnación funciona como un ámbito de sociabilidad en torno a lo conventual. Esta proyección de lo religioso en la ciudad histórica concluye con las nuevas ideas ilustradas de decoro, comodidad y felicidad que transforma la plaza sevillana en un importante lugar de intercambio comercial. A la espera de que concluya el proyecto *Metropol Parasol* de Jürgen Mayer, la Encarnación del siglo XXI se perfila como una superficie polivalente que integra vanguardia arquitectónica, patrimonio histórico y servicios a la vez que funcionaliza y define su entorno contemporáneamente.

Palabras clave: Plaza de la Encarnación, Sevilla, Ciudad Histórica, Arquitectura, Urbanismo.

Abstract: *From the 16th to the 18th century, la Encarnación worked as a place for social interaction around the Convent. This projection of religion on the Old Town ended with the new enlightened ideas of decorum, comfort and happiness which made this Seville square an important place for commercial exchange. As we wait for Jürgen Mayer's Metropol Parasol project to be completed, 21st Century Encarnación takes shape as a multifunctional space which integrates architectural avant-garde, historical heritage and services while creating and defining a functional environment under a contemporary light*

Key words: *Plaza de la Encarnación, Seville, OldTown, Architecture, Urbanism.*

La actual plaza sevillana de la Encarnación ocupa una extensa área del centro histórico de la ciudad que a finales del quinientos albergaba una manzana de casas y dos plazuelas que servían de antesala a los conventos de Regina y de la Encarnación. Su configuración como espacio urbano tuvo lugar en 1810, tras la drástica intervención de derribo auspiciada por el gobierno de José I Bonaparte al ocupar la ciudad. Del ambicioso proyecto inicial, que pretendía convertir a la Encarnación en la principal plaza-mercado de Sevilla, sólo se materializó, ya en 1837, el edificio central de abastos. El viejo mercado ochocentista fue demolido en el siglo XX para hacer viable el eje este-oeste de la ciudad. Pero la dilatada historia de la Encarnación continúa en la actualidad bajo los parámetros constructivos y estéticos definidos por Jürgen Mayer en su proyecto *Metropol Parasol*, una emblemática arquitectura de vanguardia que transformará la plaza en una superficie icónica y polivalente de la Sevilla del siglo XXI.

La formación del espacio de la Encarnación, localizado en el centro geométrico del casco histórico de la ciudad, fue el resultado de distintas operaciones urbanísticas. Tras la conquista de Sevilla por Fernando III, el área se denominó barrio de Morillos. En el siglo XIV, la zona urbana adopta el nombre de su propietario, Pedro Ponce de León, que tenía su palacio en el flanco meridional de la actual plaza, frente a una plazoleta, de límites desconocidos, que daba realce y prestigio al edificio, donde “*se adiestraban los caballeros en el arte de la gineta, picar toros y arrojar cañas*”. Esta búsqueda de representatividad en la trama urbana propició precisamente la formación de pequeñas plazas en Sevilla durante la Edad Moderna. A principios del XVI afirma Luis de Peraza haber contado “*más de ochenta plazas grandes y pequeñas*”, y añade, además, en consonancia con la mentalidad señorial propia de su época, “*que no hay caballero que no tenga una placeta frente a sus casa, ni iglesia que no tenga una*”¹. A lo largo del quinientos se instalan en el entorno de la Encarnación tres instituciones religiosas que van a redefinir el tejido del fragmento urbano. En 1521, Guiomar Manrique de Castro, marquesa de Ayamonte, en cumplimiento de la última voluntad de su madre, funda el Colegio de Regina Angelorum para monjas dominicas en el lado norte². Adyacente al edificio, se habilitó una pequeña plaza, la de Regina, que toma el nombre del colegio de religiosas. La antigua iglesia de la Compañía de Jesús, instalada en 1565 en las proximidades del ámbito urbano³, en su sector suroccidental, dio más lustre todavía al espacio ciudadano. Finalmente, en 1591, Juan de la Barrera, “*noble y piadoso sevillano que habia militado en sus primeros años en las conquistas de las Indias de Occidente*”, funda el convento de la Encarnación⁴. La popularidad de este cenobio de religiosas agustinas dará lugar a una diferente percepción social y humana del ámbito en que se inserta⁵, proyectando su presencia hasta tal punto en el escenario urbano que el nombre del convento quedó ligado a la plaza, ya para siempre de la Encarnación⁶.

Aunque en el siglo XVI se fue diluyendo la vigencia de lo islámico con la construcción de residencias de las clases privilegiadas, el pasado medieval de Sevilla seguía definiendo la ciudad. Sin proporción ni dimensiones regulares, sin edificios uniformes ni fachadas homogéneas, la estructura irregular de las plazuelas de Regina y de la Encarnación no distaba mucho de las demás plazas de la ciudad, salvo, eso sí, la principal de San Francisco, que recibió un trazado más digno, y la que se edificó en la Alameda de Hércules para recreo de los sevillanos⁷. De hecho,

1. L. de Peraza, Justicia de Sevilla, ms., fols. 1128 y 1132.

2. F. Arana de Varflora, Compendio histórico descriptivo de la muy leal ciudad de Sevilla, metrópoli de Andalucía, Sevilla, 1789, cap. I, pp. 47-48.

3. A. Morales, M^a J. Sanz, J. Serrera, E. Valdivieso, Guía artística de Sevilla y su provincia, Sevilla, 2004, pp. 201-204.

4. F. Arana de Varflora, op. cit., cap. I, p. 63. También D. Ortiz de Zúñiga, Anales de Sevilla, vol. IV, Sevilla, 1796, p. 151.

5. Resulta muy sugerente, en este sentido, la interpretación del espacio arquitectónico bajo su condición de forma simbólica de Ch. Norberg-Schulz, Existencia, Espacio y Arquitectura, Barcelona, 1975, pp. 9, 12, 49, pues el autor define el espacio existencial de la arquitectura como una dimensión mental y perceptiva del ser humano que entra en dialéctica con su entorno ambiental y expresa la estructura de su *imago mundi*.

6. M^a L. Fraga Iribarne, Conventos femeninos desaparecidos, Sevilla, 1993, pp. 31-40.

7. Al respecto, véanse J. Bernaldo Ballesteros, “El urbanismo sevillano de los siglos XVI y XVII y su proyección en Indias”, en Historia del urbanismo sevillano, Sevilla, 1972, pp. 84-86; y A. Albaronedo Freire, El urbanismo de Sevilla durante el reinado de Felipe II, Sevilla, 2002, pp. 55-81, 187-219.

Antonio Ponz, a finales del XVIII, sólo destaca la simetría de esta última⁸. El Barroco, ampuloso y ornamental, crédulo e inmovilista, instrumentaliza la plaza como idóneo escenario de reafirmación del poder. Un buen ejemplo es la escenográfica representación que en 1766, con motivo de la visita a la ciudad del embajador marroquí Sidi-Ahmet-el-Gazel, llevaron a cabo los sederos y tintoreros sevillanos, que hacía brotar “*insólitos manantiales de leche, mistela y aguardiente*” de la fuente colocada en 1720 en medio de la plazuela de la Encarnación⁹, cuyas aguas provenían de los Caños de Carmona.

El famoso plano de Sevilla levantado por Francisco Coelho y grabado por Joseph Amat que mandó realizar el Asistente Olavide en 1771 (Fig. 1) documenta gráficamente la configuración que en ese momento de su historia presentaba el fragmento urbano que estoy estudiando, pues detalla las casas de vecindad, las mencionadas instituciones religiosas y las aludidas plazas de Regina y de la Encarnación. Su circuito, como se puede comprobar, incluía la estrecha calle del Aire, situada detrás del convento de la Encarnación; la también angosta calle de la Cabeza de Perro, que tomó su nombre de la talla pétrea embutida en lo alto de la pared del convento de Regina; la de la Venera; y la calle del Correo, llamada así desde 1771, cuando se instaló en la vía el edificio de Correos y Posta¹⁰.

El Ayuntamiento hispalense, tal como manifiestan las ordenanzas de 1500 que regulan la limpieza de la ciudad, las de 1556 referentes a edificación y policía urbana o los estatutos de 1571 sobre orden público, pretendía, ya en el siglo XVI, mejorar las condiciones de vida y sentar las bases de un urbanismo acorde con los nuevos tiempos. Aunque no existía, por supuesto, un plan general con grandes y regulares trazados, se aprobaron una serie de modestas disposiciones a fin de reglar la construcción, empedrado, circulación, higiene y recreos en plazas y corrales tolerados, entre otras actividades. Providencias de buen gobierno de la ciudad proliferaron en el seiscientos, pero será en la última década del siglo XVIII, en consonancia con la inspección que sobre el aspecto público y la reglamentación edificatoria venía ejerciendo a nivel estatal la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, cuando se aprecia en el gobierno municipal una clara preocupación por mejorar las ya obsoletas infraestructuras de la ciudad, de acuerdo ahora a las nuevas ideas de orden, comodidad y aspecto público¹¹.

Tras ocupar la ciudad en 1810, tal vez con la intención de convertir a Sevilla en *une grande ville*, el gobierno de José Bonaparte llevó a cabo una drástica intervención urbanística que originó la actual plaza de la Encarnación. A pesar de que las condiciones de rendición concertadas entre el monarca y los representantes municipales garantizaban las propiedades de todos los eclesiásticos seculares y regulares de ambos sexos, el rey José I sancionó el 20 de abril un Real Decreto

8. A. Ponz, *Viage de España*, vol. IX, Madrid, 1786, pp. 211 y ss.

9. A. Sancho Corbacho, *Arquitectura barroca sevillana del siglo XVIII*, Madrid, 1952, p. 338.

10. F. González de León, *Noticia histórica del origen de los nombres de las calles de Sevilla*, Sevilla, 1839, pp. 1, 158, 211.

11. R. Anguita Cantero, *Ordenanza y Policía Urbana. Los orígenes de la reglamentación edificatoria en España (1750-1900)*, Granada, 1997, pp. 211-261.

que aprobaba el derribo del convento de la Encarnación y de todos los edificios que ocupaban la manzana comprendida entre las plazas de Regina y de la Encarnación¹². En ejecución de las órdenes de José Bonaparte, el intendente honorario del ejército y subprefecto de la provincia, Antonio Cabrera, establece, el 18 de mayo, el plazo de un mes para el desalojo de los inmuebles que iban a ser demolidos y veinte días naturales para el traslado forzoso de las monjas de la Encarnación al hoy extinguido convento de los religiosos terceros¹³. Tanto la demolición de los edificios expropiados, que fue ejecutada siguiendo el plan previsto por el arquitecto municipal Cayetano Vélez¹⁴, como la construcción de la futura plaza, contaron con el beneplácito de la Corporación municipal. Es cierto que la medida iba a proporcionar al ejército invasor un lugar idóneo donde reunir sus tropas¹⁵, muy necesario, desde luego, dada la estructura cerrada de la ciudad, pero no cabe duda de que la finalidad última de la intervención era la de levantar una plaza unitaria y monumental, como demuestra la inclusión en el proyecto que Vélez presentó al Ayuntamiento de sendos alzados de fachadas elevadas sobre soportales¹⁶. Una vez obtenida del Monarca la aprobación del plan constructivo, que fue comunicada al Consistorio por el marqués de Almenara, Ministro del Interior, en agosto de ese mismo año¹⁷, el procurador mayor y el regidor más antiguo, como era preceptivo¹⁸, fueron comisionados para supervisar la evolución de las obras. Dos años más tarde, cuando los franceses abandonan Sevilla, únicamente se había llevado a cabo la fase previa de derribo, quedando el solar de la Encarnación irregular y anegado de escombros.

A mediados de julio de 1813 se cuestiona por primera vez el proyecto de la monumental plaza porticada. Guillermo Atanasio Jaramillo, teniente de caballería y empleado en la Dirección General de Loterías, considera la obra “*tal vez demasiado ambiciosa para los escasos fondos de la Ciudad*”¹⁹, presentando al Ayuntamiento un plan alternativo y de fácil ejecución que incorporaba, además, un dibujo explicativo ya estudiado en su momento²⁰. La propuesta de Jaramillo consistía en levantar un mercado de abastos en medio de la plaza, siguiendo el modelo de los establecimientos comerciales de Madrid y Granada, que disponían en espacios públicos y en forma

12. J. Guichot y Parody, Historia del Excelentísimo Ayuntamiento de la ciudad de Sevilla, vol. IV, Sevilla, 1903, pp. 13, 19-20.

13. Archivo Histórico Municipal de Sevilla (en adelante AHMS). Sección 6ª. Escribanías del siglo XIX. Tom. 75, fols. 38-42.

14. “*Así mando que respecto a que por el plano levantado por el arquitecto de esta ciudad D. Cayetano Vélez, que se ha tenido presente*” (AHMS. Sección 6ª. Escribanías del siglo XIX. Tom. 75, fol. 42).

15. Archivo Histórico Nacional (en adelante AHN). Consejos, leg. 3561/21, fol. 4 v.

16. AHMS. Sección 10ª. Actas capitulares. 2ª escribanía. Tom. 42, fols. 178-178 v.; Sección 6ª. Escribanías del siglo XIX. Tom. 75, fols. 142-145.

17. AHMS. Sección 10ª. Actas capitulares. 2ª escribanía. Tom. 40, fols. 62 v-63.

18. Sobre la organización y estructura municipal de Sevilla en el período estudiado, véanse A. Braojos Garrido, Don José Manuel de Arjona. Asistente de Sevilla 1825-1833, Sevilla, 1976, pp. 140-148; y J. M. Cuenca Toribio, Historia de Sevilla. Del Antiguo al Nuevo Régimen, Sevilla, 1991, pp. 30-43.

19. AHMS. Sección 6ª. Escribanías del siglo XIX. Tom. 75, fols. 142-145.

20. J.M. Suárez Garmendia, Arquitectura y urbanismo en la Sevilla del siglo XIX, Sevilla, 1986, pp. 62-63.

cuadrangular cajones numerados de tamaño medio y una serie de tarimas uniformes y regulares. En el mercado proyectado, a fin de aliviar un poco los calores del verano, se podrían colocar una fuente y varias líneas de naranjos y limoneros. La sencillez estructural del plan permitiría añadir más adelante, cuando las finanzas lo permitiesen, los soportales y sus respectivas fachadas. Una última ventaja sería que no gravaría ni a los vecinos ni al Consistorio, pues la obra correría por cuenta de los vendedores, que tendrían que fabricar cajones o tarimas según su abasto.

En ese momento de su historia, Sevilla todavía conservaba la mayor parte de su configuración medieval de calles angostas y sinuosas que fomentaba la dispersión de pequeños puestos comerciales que se localizaban en las plazas de la Alfalfa, del Pan y del Salvador; en sus callejuelas y plazuelas contiguas; y en otros puntos más alejados del centro urbano, como el Altozano de Triana o la calle Feria, donde también se ubicaban históricos lugares de abastecimiento²¹. Como la ciudad no contaba con un sistema centralizado de abastos²² y su contexto socioeconómico acusaba el déficit crónico de la hacienda municipal y un fuerte estancamiento industrial²³, no es de extrañar que el plan de Guillermo Atanasio Jaramillo fuera bien acogido, a pesar de que la Encarnación carecía de tradición comercial. Los municipales sevillanos resuelven el 5 agosto de 1813 que el arquitecto titular diese forma técnica al proyecto²⁴. Hasta el 14 de diciembre de 1814 no se ve en cabildo el nuevo plan pergeñado por Cayetano Vélez para la ahora plaza y mercado de la Encarnación²⁵. De este primer intento constructivo apenas tenemos documentación, pero se sabe que la memoria explicativa fue enviada a Madrid²⁶. El Ayuntamiento, con todo, no cejó en su empeño de levantar en la Encarnación una plaza monumental con un moderno mercado de víveres en su centro, y así, en 1818, vuelve a presentar el proyecto. Por fortuna, de esta segunda solicitud se conserva en el Archivo Histórico Nacional un extenso legajo y tres planos delineados por el arquitecto Cayetano Vélez que he estudiado en un reciente trabajo²⁷.

De las planimetrías, por sus implicaciones urbanas, cabe destacar la fechada en marzo de 1818 (Fig. 2), que a pesar de estar firmada por el maestro de obras José Echamorro, corresponde en mi opinión a una propuesta de intervención ideada por Vélez²⁸. La relevancia del documento

21. F. González de León, op. cit., pp. 39-40, 228 y ss. También A. Collantes de Terán Sánchez, "Los mercados de abasto en Sevilla: permanencias y transformaciones (siglos XV y XVI)", *Historia. Instituciones. Documentos*, 18, 1991, pp. 59-67.

22. Existían, eso sí, la denominada "*Carnicería mayor*" y "*La Pescadería*", dos exiguos edificios municipales que se dedicaban al abasto público de carne y pescado; pero ambos inmuebles se encontraban muy deteriorados y eran insuficientes para la población y poco higiénicos.

23. J. M. Cuenca Toribio, op. cit., pp. 43-58.

24. AHMS. Sección 6ª. Escribanías del siglo XIX. Tom. 75, fols. 146-146 v.

25. AHMS. Sección 10ª. Actas capitulares. 2ª escribanía. Tom. 43, fols. 285-285 v.

26. AHMS. Sección 9ª. Segunda época constitucional. Tom. 27, doc. 6.

27. A. Fernández González, "Arquitectura y urbanismo en la Sevilla ochocentista: la plaza-mercado de la Encarnación", *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, 21, 2009, pp. 205-222.

28. En el plano se lee: "*es copia fiel del que está en el expediente*"; es decir, del croquis anteriormente delineado por el arquitecto jerezano. El plano original de Cayetano Vélez, hoy perdido, quedó en poder de los escribanos mayores del cabildo municipal con objeto de documentar las medidas y líneas regulares del proyecto.

estriba en que plasma gráficamente el nuevo orden que el Ayuntamiento ambicionaba para las transacciones comerciales de la ciudad. Frente a la dispersión irracional de los abastos y la caótica red de distribución, ahora se buscaba facilitar el consumo masivo de la población en un punto concreto de Sevilla, que coincidía, además, con el centro geométrico de la ciudad. El documento gráfico incluye la planta del mercado, el alzado de su fachada occidental, una vista en sección de la organización interna de los pabellones, el croquis de la armadura que iba a coronar los edificios angulares y la alineación urbana del perímetro de la plaza. Cuatro pabellones longitudinales, organizados en torno a una fuente, tal como testimonia la distribución en planta proyectada por Vélez, configuran el mercado de abastos. Cada una de las naves presenta una galería exterior de soportales que define el contorno de la estructura; un edificio angular de dos alturas denominado en el plano “*lonjas con habitaciones*”; y una serie de puestos de venta paralelamente compartimentados y en directa comunicación con el inmediato pasillo de acceso. La solución constructiva proyectada por Vélez, que conjugaba monumentalidad espacial y economía edilicia, queda patente en el alzado que describe gráficamente los dos pabellones correspondientes al frente oeste del mercado. Utilitarios, combinan un gran cuerpo horizontal, pensado para albergar a los vendedores, con sendos edificios de dos alturas, localizados en los ángulos, dedicados a instalaciones y servicios. Otro dato de interés que proporciona el diseño son las líneas de regularización urbana que establecería la nueva y monumental plaza. Aunque la calle de Regina no se modificaba, el resto del tejido preestablecido en el lado norte se vería afectado por las obras. En el frente este, desde la embocadura de la calle de Pedro Ponce de León hasta más allá de la del Coliseo, tendrían que ser demolidos varios edificios. Para levantar el lado sur de la proyectada Encarnación era preciso alinear las casas situadas entre las calles Pedro Ponce, Dados y de la Sopa que daban a la plaza, operación que habría que repetir en el frente oeste, afectando en este caso a las comprendidas entre las calles de la Sopa, Compañía y Venera.

El 11 de agosto de 1819, un vez cumplidas las disposiciones del Supremo Consejo, el Asistente remite a Madrid el expediente completo²⁹. Casi dos meses antes, concretamente el 18 de junio, el Alto Tribunal había enviado la memoria explicativa y los planos a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando³⁰. La respuesta de los académicos llegó al Consejo de Castilla el 20 de julio: visto el proyecto en la junta ordinaria del día 11, habían decidido no aprobar los planos por carecer la edificación de “*comodidad, hermosura y decoración*”³¹.

La entrada del gobierno liberal en España no supuso, ni mucho menos, el abandono del plan constructivo; es más, la idea de levantar una plaza monumental con un moderno establecimiento comercial seguía formando parte del programa municipal³². Pero la nueva Corporación se mostró más efectiva y resolvió fabricar un mercado central provisional, en parte público, pero sobre todo

29. AHN. Consejos, leg. 3561/21, s. fol.

30. AHN. Consejos, leg. 3561/21, s. fol.

31. AHN. Consejos, leg. 3561/21, s. fol.

32. AHMS. Sección 2ª. Contaduría. Acuerdos para librar, s. fol.

privado, porque en esa época no existía el moderno derecho de expropiación y los propietarios de los edificios demolidos que ocupaban la manzana comprendida entre las plazas de Regina y de la primitiva Encarnación seguían detentando la titularidad del terreno³³. Se trataba en realidad de un gran edificio de madera con mesas bajo toldos y cajones portátiles de planta cuadrangular y batiente a media altura para facilitar el despacho de la mercancía³⁴. A finales de julio o tal vez en agosto de 1820, bajo la dirección técnica de Echamorro, se iniciaron las obras del mercado por su flanco este, donde se concentraron inicialmente los puestos de hortalizas³⁵. En el verano, tras recibir los ediles un oficio del gobernador militar, se dota el mercado con un pequeño cuerpo de guardia a mando de un oficial³⁶, pues al fin y al cabo la plaza de abastos, como lugar muy concurrido y bullicioso, era un importante foco de atracción para comerciantes ambulantes, mendigos y gentes de dudosa reputación³⁷. El 7 de septiembre se levantan las casillas de los excusados de la plaza, imprescindibles tanto por su cometido higiénico como por su función cohesionadora y niveladora del perímetro exterior del conjunto edilicio. La canalización adecuada del agua de lluvia, la rápida evacuación de las aguas insalubres y el abastecimiento de agua, garantizado por la fuente que había sido construida en 1720 en medio de la primitiva plaza de la Encarnación y que en ese momento se trasladó al centro del mercado³⁸, provocaron algunos problemas hidráulicos que finalmente fueron solucionados.

Por motivos utilitarios, se resolvió fabricar el mercado provisional de madera; pero la idea de convertir a la Encarnación en la principal plaza-mercado de la ciudad no fue abandonada por los regidores hispalenses. Buena prueba de ello es la significativa valoración que a finales de abril de 1821 hacen los síndicos municipales de una serie de proyectos presentados al concurso del plan general de fachadas para la plaza. Aunque destacaron el diseño de José Echamorro, fueron rechazados todos los proyectos que concursaron por carecer de monumentalidad y magnificencia y no incluir arcadas de tránsito. Tal como recogen en su informe, los síndicos estaban a favor de adoptar un sistema de soportales similar al dispuesto en la plaza Mayor de Madrid, fórmula que en Sevilla, al ser el área más extensa, daría lugar, quizá, a la mejor plaza de España. Al final, sin embargo, es aprobado un croquis de Echamorro como modelo de referencia para todos los edificios que en adelante iban a circunvalar la Encarnación³⁹. El programa de intervención se cumplió en algunos edificios, como pudo constatar en su momento Félix González de León⁴⁰, pero nunca fue completada la uniformidad de las fachadas. Es más, la Encarnación, en el plano delineado por

33. AHMS. Sección 10ª. Actas capitulares. 2ª escribanía. Tom. 49, fols. 92 v.-93.

34. AHMS. Col. Alfabética. Caja 1425, s. fol.

35. AHMS. Sección 9ª. Segunda época constitucional. Tom. 27, doc. 15.

36. AHMS. Sección 2ª. Contaduría. Acuerdos para librar, s. fol.

37. AHMS. Sección 9ª. Segunda época constitucional. Tom. 15, doc. 5.

38. AHMS. Actas capitulares. 2ª escribanía. Tom. 44, fol. 271 v.

39. AHMS. Col. Alfabética. Caja 1425, s. fol.

40. F. González de León, op. cit., p. 4.

José Herrera y Dávila en 1848 (Fig. 3), que ya incluye el mercado levantado en la década de 1830, sigue mostrando prácticamente el mismo tejido urbano que reproduce la planimetría de 1771.

El Asistente José Manuel Arjona, en calidad de promotor, Pedro de Alcántara, príncipe de Anglona, como dueño de la mayor parte del terreno y perceptor de la renta de sombras y banastas⁴¹, y el arquitecto académico Melchor Cano, por ser el autor del proyecto, fueron los artífices de la construcción del mercado permanente⁴². Su historia constructiva dio comienzo, posiblemente, con un acuerdo entre Arjona y Alcántara, pues el Asistente, por el bien de la ciudad, quería consolidar el establecimiento comercial en la plaza de la Encarnación, y el de Anglona y los demás propietarios, estaban muy interesados en seguir cobrando las sustanciosas rentas que percibían en concepto de derechos de alquiler. De hecho, José Manuel Arjona, el 11 de junio de 1831, envía un oficio al Ayuntamiento, que fue leído en la sesión del día 15, con una propuesta del príncipe al respecto, y una semana más tarde informa a los capitulares municipales de la aprobación, por varios dueños de las fincas, de los planos del proyecto⁴³. A pesar de que los diseños de Melchor Cano para la Encarnación se ven en la sesión municipal celebrada el 17 de agosto de 1832⁴⁴, las obras del nuevo establecimiento no se debieron de iniciar hasta finales de enero de 1833⁴⁵, concluyéndose en 1837. Como había ocurrido con el mercado provisional de madera, el nuevo complejo comercial fue levantado en su mayor parte por los propietarios privados del terreno⁴⁶, pues el Ayuntamiento sólo detentaba la titularidad de los puestos edificados en el espacio urbano correspondiente a las primitivas plazas de la Encarnación y Regina.

Aunque monumental en su concepción y dimensiones, las viejas fotografías que se conservan del edificio (Fig. 4), que pervivió hasta mediados del siglo XX, manifiestan un lenguaje formal racionalista-utilitario que relega la ornamentación a partes muy concretas de la estructura, como las pilastras de sus portadas, la línea de cornisamento, sus ciento veinte ventanales o la prolongada azotea de doble antepecho. Según constata el levantamiento realizado en diciembre de 1837 por el arquitecto Manuel Galiano, adosados al perímetro interior del complejo comercial se disponían un total de ciento tres cajones que, en altura, se estructuraban en sótano, piso bajo y ático, pues funcionaban respectivamente como cámara frigorífica, local comercial y almacén.

El viejo mercado ochocentista fue parcialmente demolido en 1948 para hacer viable el eje este-oeste de la ciudad; es entonces cuando se traslada la fuente de 1720 y aparece la actual plaza ajardinada de la Encarnación. Incluso amputado, el viejo edificio funcionó como plaza de abastos hasta 1973, año en que se derribó, trasladándose los puestos a un emplazamiento cercano en el que todavía permanecen y en cuya fachada se lee un rótulo que genera sorpresa: “*Mercado de la*

41. AHMS. Sección 6ª. Escribanías de cabildo del siglo XIX. Tom. 74, doc. 61.

42. A. Braojos Garrido, op. cit., p. 252.

43. AHMS. Sección 10ª. Actas capitulares. 1ª escribanía. Tom. 24, fols. 145v.-146; 154 v.-155.

44. AHMS. Sección 10ª. Actas capitulares. 1ª escribanía. Tom. 25, fol. 161.

45. AHMS. Sección 10ª. Actas capitulares. 1ª escribanía. Tom. 25, fol. 233 v.; Tom. 26, fols. 77 v.-78.

46. AHMS. Col. Alfabética. Caja 498, doc. 12.

Encarnación. Provisional. 1973”. Desde hace más de treinta y cinco años, el espacio de la plaza ha sido un enorme baldío sin uso en pleno corazón de la ciudad histórica, o incluso un aparcamiento en superficie, lo cual ha generado una fuerte polémica y descontento. Los adjudicatarios de los puestos del mercado promovieron la construcción de un nuevo establecimiento en la última década del siglo XX, pero al realizarse las obligadas prospecciones arqueológicas se hallaron restos romanos y almohades y los trabajos se paralizaron. A finales de 2000, el gobierno municipal autorizó las obras de ejecución de un mercado, zona comercial y aparcamiento subterráneo, lo que dio lugar a una intensa oposición por parte de varias entidades patrimonialistas que temen el posible deterioro de los restos excavados⁴⁷.

El arquitecto alemán Jürgen Mayer ganó en 2004 el concurso de ideas convocado por la Gerencia de Urbanismo de Sevilla para la rehabilitación de la zona. Su proyecto Metropol Parasol pretende transformar la vacía, desestructurada y disfuncional superficie de la plaza de la Encarnación en un enorme centro urbano que integra funcionalidad y estética de vanguardia (Fig. 5). Desde la intersección de las nuevas tecnologías y la arquitectura, se proyecta acoplar el espacio interior y exterior mediante estructuras que definen geometrías inspiradas en lo orgánico. El enclave consta de varios niveles que ascienden desde el subsuelo, donde se hallan los restos arqueológicos, asumidos en el plan de intervención, hasta los parasoles, que constituyen los elementos arquitectónicos e icónicos principales, pues además de generar un microclima agradable, van a funcionar, en su conjunto, como una pasarela panorámica desde donde contemplar la capital hispalense. Cada seta o parasol, de entre 20 y 26 metros de altura (Fig. 6), se concibe en clave de estructura de techumbre que remite a dos referencias locales: los grandes árboles de la contigua plaza de Cristo de Burgos, que casi forman un techo natural que proporciona una agradable sombra ciudadana, y las bóvedas de la histórica catedral de Sevilla. La plaza del siglo XXI se ha proyectado como una superficie polivalente, un lugar cívico de reunión diurno y nocturno, que además de cobijar las ruinas, albergará un museo arqueológico, el deseado mercado y centros comerciales, siendo también un nudo importante de la red de transporte público.

47. Al respecto, véase Javier Hernández Ramírez, “De resto arqueológico a patrimonio cultural. El movimiento patrimonialista y la activación de testimonios del pasado”, Boletín GC: Gestión Cultural, 11, 2005.

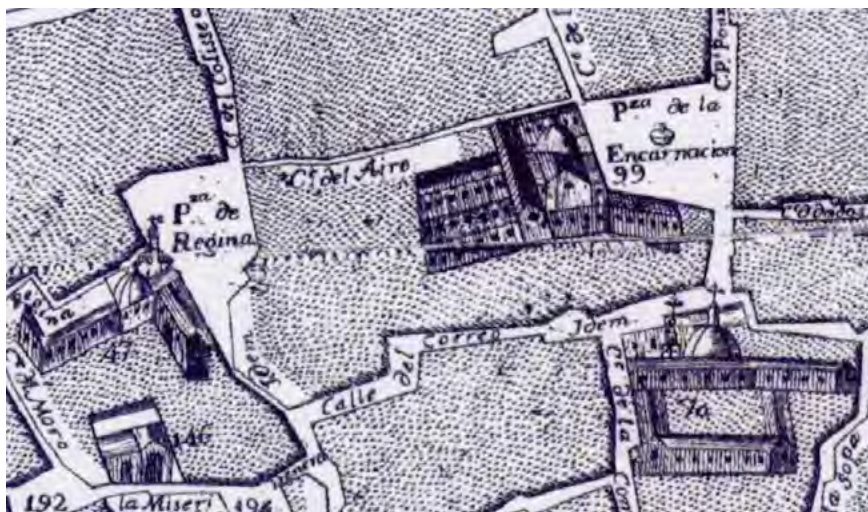


Fig. 1. Francisco Coelho. Plano topográfico de Sevilla. 1771. Sevilla. Ayuntamiento

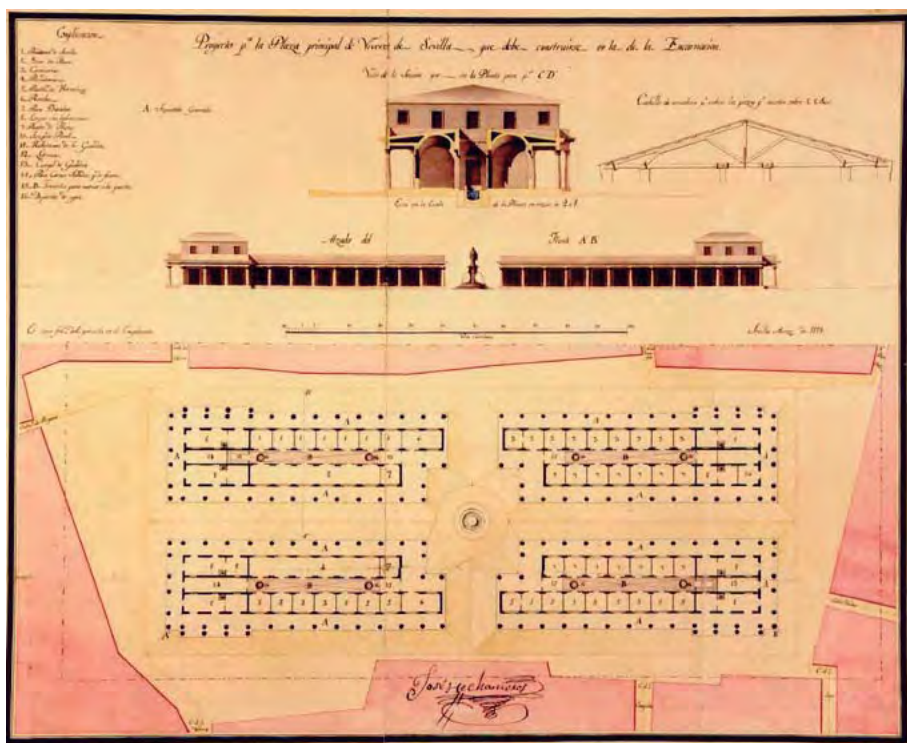


Fig. 2. José Echamorro. Proyecto para la plaza de la Encarnación. 1818. Madrid. AHN

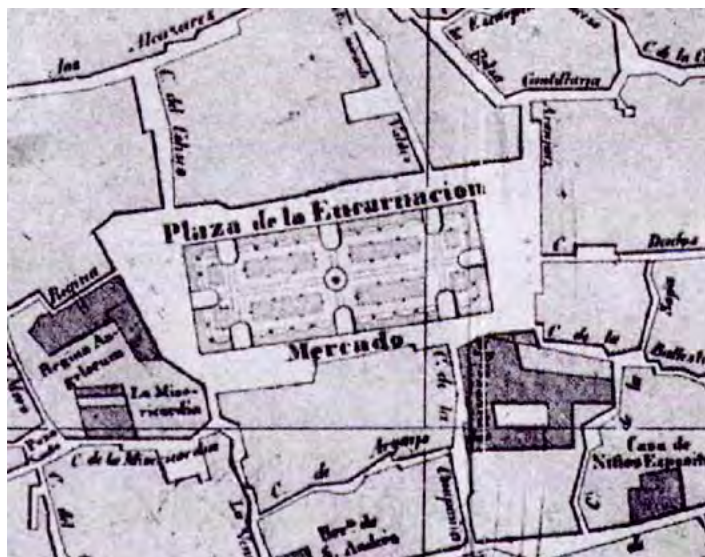


Fig. 3. José Herrera y Dávila. Plano de Sevilla. 1848. Sevilla. Ayuntamiento



Fig. 4. La Encarnación en la década de 1920. Sevilla. Fototeca Municipal

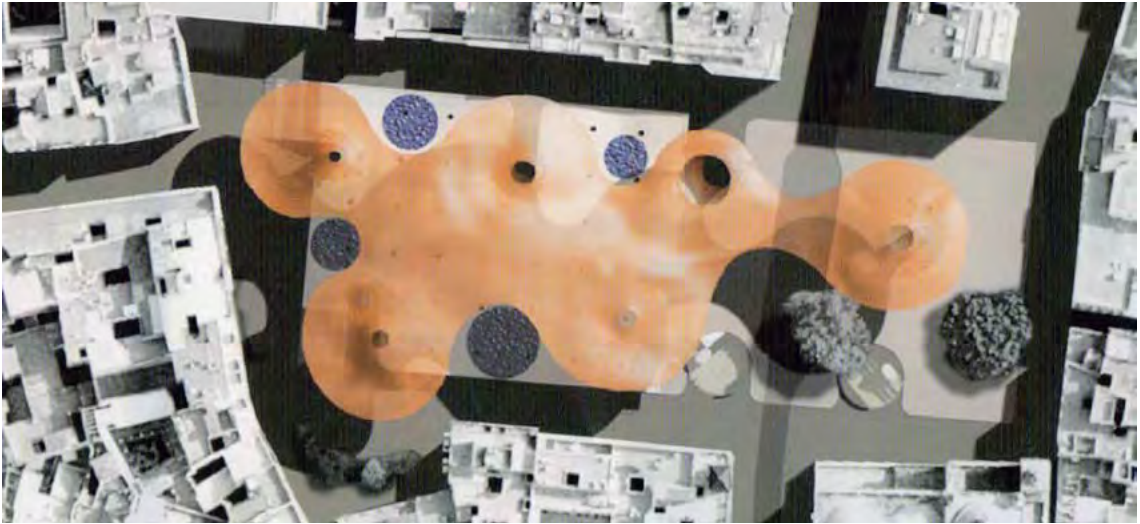


Fig. 5. Jürgen Mayer. Metropol Parasol. 2004. Sevilla. Gerencia de Urbanismo



Fig. 6. La plaza de la Encarnación. 2009. Sevilla.

El estudio de una ciudad desde el arte y la literatura: La Valencia del siglo XVIII

PASCUAL GALLART PINEDA
Conselleria educació: CEFIRE Alzira

Resumen: Este artículo presenta una experiencia didáctica que concibe a la ciudad como contenedora de patrimonio y como un recurso educativo. Se pretende hacer ver a los alumnos la importancia de valorar, respetar y cuidar esos bienes patrimoniales. Los itinerarios por la ciudad son una herramienta para conseguir ese objetivo y el CD, elaborado para ser trabajado en clase, el complemento de esas salidas. La experiencia da a conocer la Valencia del siglo XVIII, para lo cual se han utilizado los libros de viaje de los ilustrados que la visitaron.

Palabras clave: Patrimonio, educación, didáctica, libros de viaje, recursos multimedia.

Abstract: *This article puts forward a didactic experience where the city is shown as both, a cultural heritage site and an educational resource. Its main aim is to make students realize the importance of taking care, respect and appreciate that cultural heritage. City tours become a useful tool to achieve that aim and the CD is also suitable to be applied in a classroom context for a better understanding of the trips. That experience lets you know the city of Valencia in the 18th century. To that purpose travel books of the learned, erudite of the periode who visited it have been consulted.*

Key words: *Heritage, education, didactics, travel books, multimedia (ICT) resources.*

Antes de pasar a exponer la experiencia didáctica que da título a esta comunicación es conveniente dar unas pequeñas pinceladas, a modo de introducción, sobre el concepto de patrimonio y la importancia de abordar su estudio en la escuela.

1) Introducción

Al hablar de patrimonio se ha de hacer referencia a la UNESCO, organización que tiene como objetivo contribuir a la paz y a la seguridad mediante la educación, la ciencia y la cultura, y que debe prestar atención a las amenazas que pueden afectar al patrimonio cultural y natural, así como fomentar que la conservación de los monumentos y de los lugares contribuya a la cohesión social.

Si hasta mediados del siglo XX el concepto de patrimonio sólo abarcaba los bienes muebles e inmuebles, las diversas convenciones y conferencias organizadas en el marco de la UNESCO lo irán ampliando, incluyéndose con el tiempo el entorno, el paisaje y el patrimonio inmaterial.

En el caso de España, la Ley 16/1985 de 25 de junio, del Patrimonio Histórico Español, pone de manifiesto que debemos asumir como bien patrimonial de interés cultural todo objeto mueble o inmueble, pero también paraje, que posea interés para el conocimiento humano.

Las ciudades son contenedoras de diversos tipos de patrimonio, fruto y resultado de su devenir histórico y, por ende, un documento de gran utilidad para la escuela. De ahí que resulte interesante considerar a la ciudad como una especie de libro a trabajar, para lo cual se deberá planificar itinerarios para visitar el patrimonio que contiene, lo cual nos lleva a los conceptos de *ciudad educativa* y *ciudad educadora*.

La ciudad es educativa desde diversos puntos de vista o ámbitos, pues educa a través de su organización, de sus decisiones políticas, de sus planteamientos culturales, de sus iniciativas medioambientales, de sus medios de comunicación, etc. En 1972 la UNESCO con el documento *Aprender a ser, la educación del futuro*, mostraba la necesidad de dirigirse hacia un tipo de *ciudad educativa*. Casi dos décadas más tarde aparece el concepto de *ciudad educadora*, movimiento que se inició en 1990 en el I Congreso Internacional de Ciudades Educadoras, celebrado en Barcelona¹.

Si ambos conceptos de ciudad tienen presente el patrimonio, ya que su conocimiento y valoración ayuda a los ciudadanos a interpretar la realidad social y cultural actual a partir de la historia y de los valores estéticos de otra época presentes en él, la ciudad educadora va más allá, pues se propone insertar el sistema escolar en su contexto socioeconómico y cultural, y formar una red de instituciones y entidades que colaboren con los centros educativos². Esto es interesante tenerlo en cuenta porque la preservación del patrimonio no es una tarea exclusiva de las instituciones creadas para este fin, sino que necesita de todos los ciudadanos. Por tanto, hay que recalcar el valor que tiene la educación en la salvaguardia patrimonial y el papel tan significativo de la escuela en la consecución de este objetivo, para lo cual habrá que acercar el patrimonio a los escolares, mostrarlo como un recurso destacado para el aprendizaje y vincularlo a la escuela.

A lo largo de estas líneas se han utilizado verbos como revalorizar, respetar y valorar. Esto viene a poner de manifiesto la relación tan estrecha que existe entre la educación patrimonial y la educación en valores, ya que la escuela debe proporcionar al alumnado: conocimientos vinculados con el patrimonio cultural, destrezas que le permitan intervenir en favor de la conservación y difusión de los bienes culturales y valores que le ayuden en la sostenibilidad de los mismos³.

Para que el patrimonio se convierta en un recurso educativo es necesario: estructurar los contenidos en función del tipo de alumnado, optar por una metodología participativa basada en

1. A. Hernández, E. Barandica, J. Quintela, "Ciudad, educación y valores patrimoniales. Un compromiso de municipios de la RECE", *Íber. Didáctica de las Ciencias Sociales, Geografía e Historia*, n. 59, 38-39, 2009, pp. 38-46.

2. J. Prats, "Ciudades educadoras: una propuesta de educación en red", *Íber. Didáctica de las Ciencias Sociales, Geografía e Historia*, n. 59, 5, 2009, pp. 5-7.

3. P. Gallart, "El Patrimonio Cultural Inmaterial (PCI) como recurso didáctico en la Educación de Personas Adultas: una experiencia acerca de «El Tribunal de las Aguas de la Huerta de Valencia»", en M. Martí (ed.). *Situación actual y perspectivas de futuro del aprendizaje permanente: Actas del I Congreso Internacional sobre Aprendizaje a lo largo de la vida de la Comunidad Valenciana*, (Castellón, 17-19 junio 2010), Castellón, Diputación de Valencia, 2010, pp. 61-73.

la reflexión-acción desde una perspectiva interdisciplinar, con actividades diversas (itinerarios por la ciudad, visitas a museos, imágenes fotográficas, etc.) y lenguajes diferentes, adaptados a la diversidad del alumnado, buscando siempre la implicación de éstos⁴.

2) Presentación de la experiencia didáctica

Este encuadre sobre el patrimonio y su valor educativo permite justificar el proyecto que aquí se presenta, que consiste en un trabajo didáctico de cómo adentrarse en el estudio de la ciudad, en este caso la Valencia dieciochesca, desde un planteamiento interdisciplinar y utilizando fuentes documentales coetáneas al período analizado. Esta experiencia relaciona la Formación Básica de Personas Adultas⁵, el conocimiento de la lengua y la cultura valencianas y el aprovechamiento del tiempo de ocio de una forma creativa, uniendo todo ello con las nuevas tecnologías. A pesar de haber sido diseñado pensando en el alumnado de un centro de adultos, puede ser aplicado a la enseñanza obligatoria realizando las adaptaciones necesarias.

El objetivo pretendido es conocer mejor la sociedad y la cultura valencianas de aquella época mediante la elaboración de itinerarios didácticos por Valencia. Ahora bien, para que estas salidas sean provechosas deben estar bien planificadas, organizadas y preparadas en el aula. Y es en este contexto donde cobra sentido este material que ha utilizado textos escritos por los viajeros que visitaron Valencia durante el siglo XVIII. Las cartas, notas, apuntes que dejaron pueden ser trabajados en clase, pero, en este proyecto, además, se ha extraído la información relevante, se ha clasificado y se ha completado con estudios historicoartísticos actuales. Por tanto, han sido los libros de viajes de esa época la fuente principal que permite acercarse a la Valencia del Setecientos, al llevarse a cabo una reconstrucción de ésta a través de los escritos de los viajeros ilustrados, aunque estos comentarios han sido ampliados con bibliografía actual.

Los datos que aportaba la documentación trabajada se ha clasificado y organizado en los siguientes apartados:

- 1.- Introducción histórica: el siglo XVIII
- 2.- Los viajeros ilustrados
- 3.- La ciencia en el siglo XVIII: el Jardín botánico de Valencia
- 4.- El academicismo valenciano: la Academia de San Carlos
 - 4.1.- La arquitectura académica en Valencia
- 5.- Fisonomía de Valencia en el siglo XVIII
 - 5.1.- El plano de Tosca
 - 5.2.- La muralla

4. A. Hernández, E. Barandica, J. Quintela, op. cit., p. 44.

5. Entre los programas formativos de la Formación de Personas Adultas que establece la Ley 1/95, de 20 de enero, de la *Generalitat Valenciana*, de Formación de Personas Adultas, este proyecto se relaciona con los siguientes:

- A) Programas de alfabetización y programas para adquirir la formación básica.
- C) Programas para promover el conocimiento de la realidad valenciana en todos los aspectos y, de manera específica, en todo lo que se relaciona con la lengua y la cultura.
- J) Programas que orientan y preparan para vivir el tiempo de ocio de una forma creativa.

- 5.3.- Las puertas
- 5.4.- Los puentes
- 5.5.- Las calles
- 6.- Organización administrativa
- 7.- Infraestructura y servicios
- 8.- La ciudad extramuros

Toda esta información se ha completado con imágenes contemporáneas al momento estudiado, grabados, esbozos, acuarelas..., que tomaron de la ciudad los viajeros que la visitaron. Estas imágenes, que complementan en muchos casos lo que se dice en el texto, ayudan a hacerse una idea más detallada de cómo era la ciudad.

El material producido se ha compilado en un CD para ser trabajado en clase, porque otro de los objetivos pretendidos era la utilización de los recursos multimedia como una forma de alfabetizar al alumnado adulto en las nuevas tecnologías, así como el uso didáctico de las mismas, lo que viene motivado por el actual contexto sociocultural, caracterizado por la importancia de las Tecnologías de la Información y de la Comunicación.

Hay que apuntar que, aunque tradicionalmente el término analfabeto se ha relacionado con las personas que no sabían leer, ni escribir, en la actualidad se puede hablar de nuevos analfabetismos, como por ejemplo, el tecnológico. Así pues, la escuela de hoy debe aunar libro y ordenador, cuaderno y PDI (pizarra digital interactiva), integrando todo esto tanto en la educación formal como en la informal, porque no se puede olvidar que la alfabetización no se produce únicamente con la instrucción, también se puede llevar a cabo en el tiempo de ocio y con el entretenimiento y el placer⁶.

Por esa necesidad de alfabetizar a la población adulta en el denominado “tercer entorno”, se ha confeccionado este CD y se les ha querido introducir en la búsqueda de información a través de internet. Una actividad realizada en este trabajo ha sido la creación de un fichero de imágenes de Valencia, tanto del pasado (a través de láminas, acuarelas, grabados...), como de la actualidad (fotografías tomadas del natural), fichero que será ampliado con las imágenes que aporte el alumnado, para lo cual deberá ser capaz del tratamiento digital de las mismas. Con todo esto se pretende potenciar la adaptación de la población adulta a los cambios tecnológicos que caracterizan a la sociedad actual, objetivo que recoge el artículo 3.3.a de la Ley 1/95, de 20 de enero, de la *Generalitat Valenciana*, de Formación de Personas Adultas.

Se ha intentado que la navegación por el CD sea lo más fácil posible. Así, lo primero que solicita la interfaz es seleccionar la lengua con la que se quiere acceder a la información, valenciano o castellano. Seguidamente se abre otra pantalla donde, a modo de presentación, se indica al alumno el contenido del material que está consultando. En el margen izquierdo aparecen los diferentes apartados que van a ser analizados.

6. E. Martos, “Alfabetización y patrimonio”, en E. Martos, A. Martos (coords.). Actas del II Seminario Internacional de Patrimonio Cultural: *Tradiciones, Educación y Turismo* (Extremadura, 26 marzo -1 abril 2008), Cáceres, Diputación Provincial, 2008, pp. 11-13.



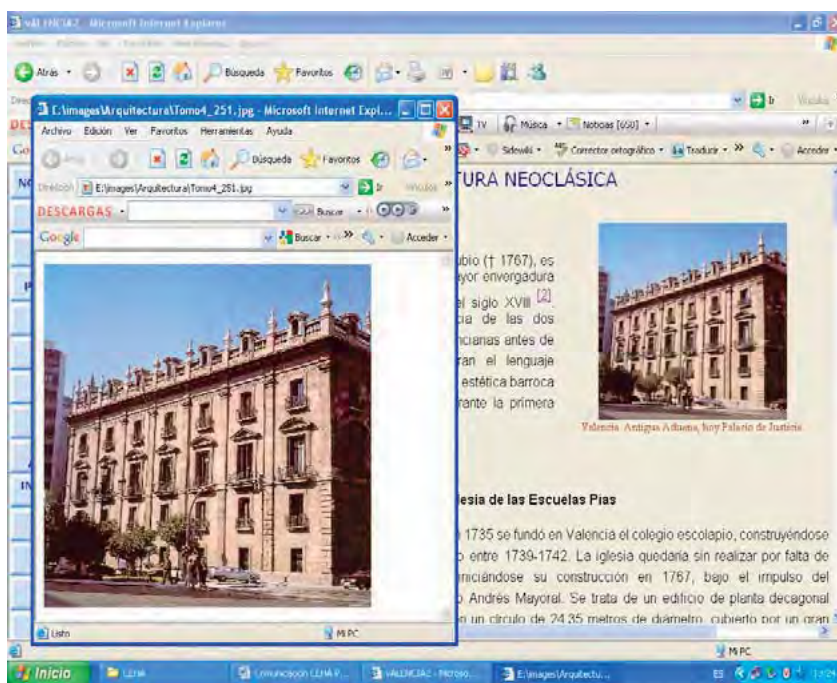
La imagen 1 Pantalla de introducción del cd

Pulsando sobre los botones se accede a la información que se va a trabajar en cada apartado.



La imagen 2: Información del apartado Arquitectura.

En aquéllos que presentan imágenes, haciendo clic encima de ellas se abre otra pantalla que amplía la fotografía para poder verla con más detalle.



La imagen 3, Ampliación de la fotografía anterior. Antigua Aduana de Valencia

No obstante, hay que decir que este CD no es un material cerrado y no puede serlo si uno de los objetivos propuestos es introducir a los alumnos en la investigación. Por tanto, la idea es ir revisando y ampliando los contenidos en función de las aportaciones del alumnado, con lo cual se aprovecha su bagaje cultural y su trabajo como fuente y meta de su proceso de aprendizaje. Se ha evitado incluir muchas imágenes actuales de Valencia para que sean ellos quienes las realicen durante los itinerarios por la misma. De esta forma, las fotografías que aporten, tanto del natural como de láminas y grabados podrán ser incluidas para enriquecer el material elaborado.

● 2.1) Fundamentación del proyecto

El presente proyecto se fundamenta en tres ejes:

A- Usar el arte y la literatura como fuente de disfrute y de aprendizaje.

En la sociedad actual los individuos disponen cada vez de más tiempo libre, lo que favorece que demanden consumo cultural. Esto es un motivo para que la escuela incluya entre sus contenidos la utilización didáctica del patrimonio, lo que con el tiempo favorecerá que se disponga

de una ciudadanía culta, que valora los vestigios históricos de la ciudad y conoce sus señas de identidad. Por ello, este proyecto intenta ofrecer conocimientos e información, lo cual ayudará al alumnado a interpretar la realidad social y cultural de su ciudad, pero también se les quiere transmitir actitudes que generen vínculos de respeto hacia ella y, de esa forma reforzar sus sentimientos de pertenencia al grupo que es la ciudad.

El contenido del CD aborda el estudio de distintas temáticas: urbanismo (trazado urbano, construcciones más significativas de la ciudad), arte (edificios erigidos en ese período, concepciones estéticas imperantes), vida cotidiana (forma de limpiar las calles, iluminación de la ciudad, vigilancia nocturna de la misma), etc. Pero el complemento indispensable de este material son las visitas por la ciudad, ya que además de completar los nuevos conocimientos adquiridos por los alumnos permitirán su contextualización.

Para que estos itinerarios sean provechosos deben estar bien organizados, estructurados y trabajados previamente en el aula. En el caso que nos ocupa, esa preparación puede llevarse a cabo en las clases de sociales, valenciano o castellano. De la misma forma, el trabajo posterior a las visitas, así como la redacción por parte de los alumnos de su propio libro de viaje, se podrá realizar en estas mismas clases, pero también en las del módulo de Naturaleza, ecología y salud, cuando se estudie cómo se llevaba a cabo la limpieza de las calles o las normas higiénicas y de salubridad de aquella época.

Lo que se pretende es emular los viajes que realizaron en su día los eruditos ilustrados, trabajar los escritos que dejaron y, con este bagaje realizar, casi 300 años después, nuestro propio viaje y tomar también notas para que los alumnos redacten, como los viajeros ilustrados, su propio libro de viaje. Es este el motivo por el que en el CD se han incluido muy pocas imágenes de la actualidad, porque se pretende que al efectuar los itinerarios, los alumnos tomen fotografías de la Valencia del siglo XXI y las comparen con las imágenes de la ciudad de hace trescientos años. Con todo esto se quiere fomentar en ellos el conocimiento, la valoración y el respeto por el patrimonio histórico y cultural de la Comunidad Valenciana.

B- Utilización didáctica de los recursos multimedia.

Las nuevas tecnologías están cada vez más presentes en todos los ámbitos del conocimiento y permiten una mayor difusión de éste, favoreciéndose con ello la democratización del saber y del acceso a la información. En el campo patrimonial permite que cualquier bien sea apreciado, valorado y disfrutado por el mayor número posible de público.

El CD es un material para trabajar en el aula, pero también una herramienta de motivación, ya que gran parte del alumnado adulto se considera analfabeto informático y suele tener miedo de trabajar en un ordenador. Por ello, pretende ser utilizado como un recurso para introducirlos en el campo de la informática.

C- Aprovechar el bagaje cultural del alumnado como fuente y meta de su aprendizaje.

Si se quiere implicar al alumno en la construcción del conocimiento, se debe abogar por una metodología activa y participativa que no lo considere un mero espectador sino que lo haga investigar. De esa forma podrá lograr aprendizajes que sean significativos. El material aquí pre-

sentado permite, a partir de la información que ofrece, que el alumno compare la organización administrativa de la Valencia del siglo XVIII con la actual, qué aspectos se mantienen (por ejemplo la zona comercial), cuáles han cambiado, la evolución de aspectos como la limpieza y el alumbrado urbanos, la vigilancia nocturna, etc. Se les puede interrogar, también, en relación al trazado urbano, comparando el plano que Tomás Vicente Tosca dibujó, publicado en 1705 y que permite ver también el alzado de los edificios. Cotejando dicho plano con el actual pueden averiguar los límites de la ciudad histórica y cuáles han sido las zonas de ensanche posteriores, así como la evolución en altura de los edificios, de los patios interiores de éstos, la organización de las manzanas, etc.

Este tercer eje, que se está abordando, se impone desde el momento en que se quiere proporcionar al alumnado una formación integral que tenga en cuenta tanto el desarrollo cultural y personal, en la línea de aprender a aprender, aprender a hacer y aprender a ser, como su desarrollo social, aprender a convivir que implica su participación en la vida social⁷. Por eso, el proyecto considera a los alumnos agentes de su propio proceso de enseñanza-aprendizaje ya que no se buscaba un aprendizaje memorístico sino una metodología basada en el aprendizaje significativo, donde fuese el alumno quien investigase, buscase información, la procesase, adquiriese los conocimientos por medio de los métodos inductivo y deductivo, interrelacionase la información obtenida de diferentes ámbitos del saber (principio de interdisciplinariedad), pero además la aplicase a situaciones de la vida real (principio de funcionalidad) y, de esta forma, estableciese conexiones entre los conocimientos nuevos y los que ya poseía⁸.

El alumno no sólo trabaja obras artísticas y literarias relacionadas con el objeto de estudio, o cuestiones referentes a la historia de su ciudad. Además de todo esto, que ya es importante en sí mismo, se les está ayudando a desarrollar su sentido de la apreciación estética y, con ello, a valorar, cuidar y respetar todo lo que constituye nuestro patrimonio cultural.

El hecho de que se eligiese el siglo XVIII vino motivado porque el Ministerio de Educación y Ciencia designó el 2007 como Año de la Ciencia en España y la centuria del 1700 fue, precisamente, una época de desarrollo científico, en el que la ciudad de Valencia se convirtió en uno de los principales escenarios de la renovación científica en todo el ámbito hispánico, tanto en el campo de la medicina como en el de las ciencias físico-matemáticas. Pero además, durante la segunda mitad de la centuria adquirieron gran importancia los viajes de eruditos, las expediciones arqueológicas, las *vedutte*, el coleccionismo de obras antiguas y los libros de viajes. Éstos han sido, precisamente, el aspecto tomado en el presente proyecto: utilizar las impresiones, las notas, apuntes, comentarios... que dejaron escritos estos científicos ilustrados del siglo XVIII frutos de sus respectivos viajes por España, y más concretamente de su visita a

7. P. Gallart, P. Suárez, E. Vicéns, "El Tribunal de les Aigües: un recurs didàctic en els centres d'adults", en J. Catalá (coord.). *Actes del I Congrés Universitari d'Història Comarcal* (Alfara del Patriarca, 7-9 mayo 2007), Alfara del Patriarca, Universidad CEU Cardenal Herrera, 2007, pp. 321-326.

8. P. Gallart, (2010), op. cit.

Valencia, para adentrarnos en cómo era la ciudad en esa centuria: sus calles y plazas, cómo se llevaba a cabo la limpieza de las mismas, la organización administrativa de la ciudad, su fisonomía, la forma de vida de sus habitantes, las obras arquitectónicas que se estaban erigiendo, el ambiente artístico que se respiraba, etc.

Para este objetivo se han utilizado los escritos de ilustrados españoles como: Carlos Beramendi, Antonio José Cavanilles y Antonio Ponz; pero también extranjeros que visitaron España a lo largo del siglo XVIII, como: Richard Twiss, Henry Swinburne, John Talbot Dillon y Joseph Towsend.

3) Conclusiones

El concepto de patrimonio urbano no alude sólo a lo que tradicionalmente se ha calificado como monumentos, también engloba aspectos inmateriales como fiestas, tradiciones, etc. Así pues, las ciudades constituyen conjuntos culturales de un gran valor educativo que la escuela no puede, ni debe desaprovechar.

El trabajo aquí presentado pretende que los alumnos valoren la importancia de la ciudad considerada en su conjunto y vincula el patrimonio urbano a la actividad social, política, religiosa y económica que se desarrolla en él. Los itinerarios son la mejor herramienta para conseguir este objetivo y el CD elaborado el complemento de esas salidas. Con todo esto se intenta que el alumnado comprenda mejor la sociedad valenciana de antaño, lo cual es necesario para entender la realidad social actual. Pero además se quiere reconstruir el pasado utilizando el mayor número posible de elementos patrimoniales, edificios, obras mueble, planos, pero también documentos escritos, con lo cual se impone una metodología interdisciplinar en su tratamiento en el aula.

La ciudad y sus habitantes: una comunidad de artistas en el barrio del Barquillo, en Madrid, en la primera mitad del siglo XVIII

BÁRBARA GARCÍA MENÉNDEZ
Universidad de Oviedo

Resumen: Este artículo revela cómo el barrio del Barquillo de Madrid fue escenario, durante la primera mitad del siglo XVIII, de la vida cotidiana de varios artistas (escultores, doradores, arquitectos, músicos) que, en razón de su vecindad e intereses comunes, entablaron unas relaciones de íntima amistad, colaboración y asociación profesional que permiten considerarles una afianzada comunidad artística.

Palabras clave: Artistas madrileños del siglo XVIII. Barrio del Barquillo. Madrid. Comunidad de artistas. Juan de Villanueva.

Abstract: *This article reveals how the Barquillo quarter in Madrid was the stage of several artist's (sculptors, gilders, architects, musicians) daily life along the first half of the 18th century. Their neighborhood and their shared interests helped them to develop a deep friendship as well as a professional collaboration and association that allow us to consider them as a strongly established artistic fellowship.*

Keywords: *Madrid artists of the 18th century. Barquillo quarter. Madrid. Artistic fellowship. Juan de Villanueva.*

Como la de cualquier otra entidad urbana, la historia de Madrid es la de dos ciudades, aquella que fue (y es) escenario de decisivos acontecimientos históricos, políticos, económicos y sociales, de transformaciones urbanísticas o de creaciones artísticas, y cuyas vivencias registran cronistas contemporáneos e investigadores de épocas posteriores, y una más intangible, pero igualmente real, la que conocen en sus existencias cotidianas sus anónimos habitantes, cuyas vidas transcurren a la sombra de esa otra gran ciudad, veladas y borrosas, en muchas ocasiones, a la vista del historiador.

Estas páginas versan sobre la segunda, pues al adentrarnos en uno de aquellos grandes procesos hemos tenido la fortuna de distinguir algunos retazos de esa «intrahistoria» unamuniana, del existir diario que tan lejos suele quedar del interés de quienes estudian los fenómenos históricos, pero que no deja de ser parte fundamental de la personalidad de sus protagonistas (de los conocidos y los desconocidos) y que, sin duda, enriquece la visión que podamos tener de nuestros antepasados. Así, el estudio de la producción artística del escultor asturiano Juan de Villanueva y

Barbales (Pola de Siero, 1681-Madrid, 1765)¹ ha dejado en nuestras manos testimonios documentales que nos permiten ahora reconstruir parte de la vida cotidiana de una pequeña comunidad de artistas, de la que él mismo fue parte y que durante la primera mitad del siglo XVIII compartió en el barrio del Barquillo, en Madrid, relaciones familiares, amistad, vida espiritual y trabajo.

Ese marco urbano que fue testimonio de todos estos contactos (coincidente hoy en gran parte con el barrio de Chueca, en el distrito Centro), tomaba su título de la que era su vía principal, la calle del mismo nombre que partía, como actualmente, de la de Alcalá y llegaba hasta la de las Flores (ahora, Fernando VI), y se extendía, en el Setecientos, a ambos lados de la misma, al este hacia el Prado de los Agustinos Recoletos (actual Paseo de Recoletos), y al oeste, hacia el Camino de Hortaleza (calle de Hortaleza), que conducía a la Puerta de Santa Bárbara, una de las salidas de la ciudad, y hacia la calle de Fuencarral, que concluía en la Puerta de los Pozos de la Nieve² (fig. 1).

Esta zona de modesto caserío³ había sido, desde el siglo XVII, lugar de asentamiento de numerosos talleres y tiendas artesanales (principalmente de herreros, que acabarían por dar nombre a este «barrio de los chisperos»), de varias viviendas aristocráticas y de abundantes fundaciones religiosas que proliferaron, a lo largo de aquella centuria y de la siguiente, en esa parte de la ciudad⁴. Su ambiente, popular y bullicioso, lo describía en 1861 Ramón de Mesone-

1. B. García Menéndez, *El escultor y académico Juan de Villanueva y Barbales (1681-1765)*, Universidad de Oviedo, 2009, tesis doctoral inédita, 4 vols.

2. Estos eran los límites del llamado «Cuartel del Barquillo», uno de los ocho grandes departamentos establecidos en la división administrativa de Madrid aprobada el 8 de octubre de 1768. En el siglo XVII, sin embargo, su perímetro era algo más reducido y hacia el oeste lindaba con el barrio de San Antón (o de Hortaleza), conformado en torno a la calle que le daba nombre (hoy, de Pelayo) y que en la centuria siguiente quedaría incluido en el distrito del Barquillo. *Vid.* J. F. González, *Madrid dividido en ocho cuarteles, con otros tantos barrios cada uno*, Madrid, Oficina de Miguel Escribano, 1770, pp. 63-78; M. Molina Campuzano, *Planos de Madrid de los siglos XVII y XVIII*, Madrid, Instituto de Estudios de Administración Local-Seminario de Urbanismo, 1960, pp. 421-424 y 425-454; F. de Olaguer-Feliú y Alonso, «Conventos del siglo XVII del antiguo barrio del Barquillo. Noticias históricas e inventario artístico», *AIEM*, XVI, 1979, pp. 221-237.

3. Molina, *op. cit.*, p. 274.

4. Para evitar una enumeración tediosa, mencionaremos solo algunos de estos edificios: el convento de los carmelitas descalzos de San Hermenegildo (calle de Alcalá, renovado por Pedro de Ribera en las décadas de 1730-1740; se conserva la iglesia, hoy, parroquial de San José); el de los mercedarios descalzos de Santa Bárbara (calle Hortaleza, junto a la Puerta de Santa Bárbara; desaparecido); el de los capuchinos de la Paciencia (calle de las Infantas; desaparecido); el de «las Góngoras» (calle de Góngora; conservado); el de Nuestra Señora de la Concepción y San Pascual Bailón (Paseo del Prado; desaparecido y reconstruido); el de «las Calatras» (Alcalá; conservada la iglesia); el hospital y convento de San Antón (Hortaleza; iglesia renovada en 1755 y conservada); el Real Monasterio de la Visitación (calle de San José, hoy, Bárbara de Braganza; conservado); el Hospital de los Flamencos (calle de San Marcos, destruido en 1848 y luego traslado a Claudio Coello, donde hoy sigue, aunque ha cambiado su uso); el «Cuartel del Soldado», de las Guardias Valonas (calle del Soldado, ahora de Barbieri; desaparecido); el palacio y finca del Duque de Frías (sustituido por el citado convento e iglesia de San Hermenegildo); la Cárcel-galera, o las Prisiones Militares (desaparecidas). *Vid.* A. Ponz, *Viage de España*, Madrid, Joaquín Ibarra, 1776, t. V; J. A. Álvarez y Baena, *Compendio histórico de las grandezas de la Coronada Villa de Madrid*, Madrid, Antonio Sancha, 1786; P. Madoz, *Diccionario geográfico-estadístico-histórico de España y sus posesiones de ultramar*, Madrid, 1847, t. X; R. de Mesonero Romanos, *El antiguo Madrid. Paseos histórico-aneecdóticos por las calles y casas de esta villa*, Madrid, Establecimiento Tipográfico de don F. de P. Mellado, 1861; Olaguer-Feliú, «*op. cit.*», pp. 221-237.

ro Romanos (1803-1872), atento observador de la vida de la Villa y magnífico cronista de su historia, en estos términos:

«La calle de San Antón (hoy de Pelayo) que va desde la de San Marcos a la de Santa Teresa, era y es la arteria central de él [*del distrito del Barquillo*], y célebre en el siglo pasado [*el XVIII*] por el bullicio e intrepidez de las clases que la ocupaban, y sus contiguas de Regueros, de Belén, de Jesús y María [*hoy, parte de la de Belén*], de San Lucas, las de San Gregorio, de San Francisco [*de Gravina*] y Válgame Dios y del Soldado [*de Barbieri*]. Todas estas calles, aunque en la parte alta de Madrid, formaban parte de los barrios apellidados bajos, y eran preferidas por los famosos chisperos, ramificación de la manolería, fabricantes y mercaderes de utensilios de hierro; y lo humilde de su caserío, casi todo de un solo piso, y lo ennegrecido y solitario de sus revueltas, las hacían muy propias para las escenas inmorales y alevosas que aspiraron a poetizar don Ramón de la Cruz en sus sainetes y don Francisco Gregorio de Salas en su festiva pintura de dicha calle de San Antón» (figs. 2 y 3)⁵.

En este animado y concurrido vecindario discurrió casi toda la vida en Madrid del escultor Juan de Villanueva. Emigrado desde su Asturias natal a la Corte hacia 1700, nos consta su residencia en el barrio del Barquillo desde 1729. En ese año, nuestro artista tenía su vivienda y taller en la casa que hacía el número once de la «mano derecha» de la calle de San Marcos⁶. Y en 1735 se había instalado ya en la que sería su morada definitiva, en el 15 de la calle de San Pedro y San Pablo (actualmente, Hernán Cortés)⁷, donde el maestro asturiano permanecería ininterrumpidamente hasta su fallecimiento el 4 de julio de 1765⁸, y que pertenecía, por entonces, a doña Francisca Ruiz Zabaleta⁹.

5. Mesonero, *op. cit.*, p. 257. La décima de Francisco Gregorio de Salas (1728-1808), «Verdadero retrato de la calle de San Antón de Madrid» (1792), dice así: «Perros, borricos y machos, / viejas horribles y eternas, / bodegoncillos y tabernas, / y suciedad de muchachos; / gran número de borrachos, / juramentos y disputas, / cáscaras de varias frutas, / verduleras y cabrerros, / muchos chiquillos en cueros, / y rabaneras astutas» (Salas, *Colección de epigramas, y otras poesías críticas, satíricas y jocosas*, Madrid, Repullés, 1816, 3.ª ed., p. 32). En la esquina de las calles Barquillo y Belén estaba también la «Casa de Tócame, Roque», célebre por los alborotos de sus numerosos habitantes, y escenario del sainete *La Petra y la Juana o El casero prudente* (1791) de Ramón de la Cruz (1731-1794). Mesonero, *op. cit.*, p. 256.

6. Archivo de la parroquia de San Ginés (APSG), *Matrícula de San Luis deste año de 1729*, f. 23v, tercera lista. Ante la parquedad de los datos a que hemos tenido acceso nos ha sido imposible identificar la casa. Y en todo caso, en la calle San Marcos no quedan, tras las reformas urbanas del siglo XIX, apenas edificios antiguos por lo que ya nada se puede averiguar con una visita al caserío de la zona. Para la situación de todas las calles que citaremos, *vid.* fig. 1.

7. Archivo Histórico de Protocolos de Madrid (AHPM), prot. 16.965, ff. 1-47; doc. dado a conocer por M. Agulló, «Aportación documental a la biografía de Juan de Villanueva», *Gaceta del Museo Municipal de Madrid*, 3, 1982, p. s/núm.

8. Archivo de la parroquia de San José (APSJ), *Libro de Enterramientos núm. 2*, f. 134; doc. publicado por Agulló, «*op. cit.*», pp. s/núm.

9. Al menos entre 1739 y 1742. AHPM, prot. 16.962, f. 192r y J. L. Barrio Moya, «Don Juan Mazón de Benavides, escribano del número de la villa de Madrid durante los reinados de Carlos II y Felipe V», *AIEM*, XLIX, 2009, p. 229. Por lo que hemos podido comprobar, Villanueva no llegó a ser nunca propietario de esa vivienda (ni de la de San

En ambas casas vivió también su hijo Diego de Villanueva Muñoz (Madrid, 1713-1774)¹⁰ durante su infancia y buen parte de su juventud, pues hasta *ca.* 1746 colaboró como escultor y arquitecto de retablos en el taller de su progenitor, en el que había recibido también su formación en ambas disciplinas¹¹. Y tras un corto período de ausencia, coincidente con su (presumiblemente breve) matrimonio, a la muerte de su esposa en 1751¹², volvió a la casa familiar en la que seguía residiendo en 1768, cuando falleció la segunda esposa del escultor Villanueva, Ángela de Montes, junto a su medio hermano, el arquitecto Juan de Villanueva (Madrid, 1739-1811)¹³.

Sería precisamente Juan hijo quien, años después, en 1788, compraría la antigua vivienda familiar, a la que había estado unida la biografía de su padre durante más de treinta años, en la que él mismo había nacido y en la que se establecería de nuevo hasta sus últimos días¹⁴.

En la misma calle de San Pedro y San Pablo vivían, en 1729, el escultor y ensamblador trasmerano Andrés de los Helgueros (Isla, Cantabria, 1702-¿Madrid?, *post* 1758), discípulo y yerno de Juan de Villanueva, su esposa María y su hermano Bernardo (Isla, 1706-Madrid, 1738), también estatuero y alumno de Villanueva, en un inmueble que pertenecía al escribano Juan de Gobeo, en el piso bajo del número 1 de la citada calle, «entrando por la de Fuencarral»¹⁵. Por lo que sabemos

Marcos). *Planimetría General de la Villa de Madrid. Libro cuarto*, copia de 1763-1765, f. 36r; APSJ, *Libro de Enterramientos* núm. 2, ff. 201v-202r (partida de defunción de Ángela de Montes, 1768).

10. Asimismo, otros dos hijos del escultor Villanueva, Antonio y Manuel, vivían cerca del domicilio familiar, pues ambos profesaron en el convento de Santa Bárbara. AHPM, prot. 15.087, ff. 959-961, y prot. 15.088, ff. s/núm.; docs. dados a conocer por Agulló, «op. cit.», p. s/núm.

11. García Menéndez, «Un *heresiarca* en la Academia. La formación de Diego de Villanueva como escultor y retablista en el entorno del churriguerismo», *Goya*, núm. 337, 2011, pp. 312-323

12. Diego debió de conocer a su esposa, Ana María Cabrera, en la calle de San Pedro y San Pedro, donde ella vivió al menos desde 1729 (APSG, *Matrícula de San Luis deste año de 1729*, f. 49v, cuarta lista). El matrimonio se celebró con posterioridad a 1735-1736, pues en el inventario de bienes de la familia Villanueva realizado en esa fecha (ver cita en nota 7) no constó que Diego estuviera casado.

13. APSJ, *Libro de Enterramientos* núm. 2, ff. 201v-202r; doc. publicado por Agulló, «op. cit.», p. s/núm. En 1769 Diego recuperó su independencia y ocupó una vivienda en el piso bajo del inmueble número 1 de la calle de San Juan (hoy, de Moratín) esquina a la Costanilla de los Desamparados, donde fallecería cinco años después. Archivo de la parroquia de San Sebastián, *Libro de difuntos* núm. 32, f. 217r; T. Reese, en D. de Villanueva, *Libro de diferentes pensamientos, unos imbandados y otros delineados por Diego de Villanueva, año de 1754*, ms. de 1754, ed., Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1979, p. 67; y P. Moleón, *Juan de Villanueva*, Madrid, Akal, 1998, p. 250.

14. El proyecto de reforma de la casa, presentado por Villanueva *el Joven* en 1790 ante el Ayuntamiento de Madrid, cuenta con un dibujo de la fachada que ha permitido conocer parcialmente el aspecto de la vivienda (Archivo de Villa de Madrid, 1-51-85). *Vid.* L. Cabello Lapiedra, «Juan de Villanueva», *Arquitectura*, I, 7, 1918, pp. 185-195; Marqués del Saltillo, «La casa del arquitecto don Juan de Villanueva», *Boletín de la Real Academia de la Historia*, CXXIV, cuaderno I, 1949, pp. 228-234; Agulló, «op. cit.», pp. s/núm.; y Moleón, *La arquitectura de Juan de Villanueva. El proceso del proyecto*, Madrid, Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, 1988, p. 211 y 365-366. El edificio fue demolido en 1949 (F. Samaniego, «Primera exposición sobre la obra arquitectónica de Juan de Villanueva, autor del Museo del Prado», *El País* [Madrid], 19 de febrero de 1982).

15. APSG, *Matrícula de San Luis deste año de 1729*, f. 47r, cuarta lista.

Bernardo debió de fallecer en esa casa¹⁶ y Andrés se quedó en ella después de la muerte de su esposa († 1749), pues en la década de 1750 estaba aún allí su taller¹⁷.

De entre los vecinos de esa vía, otros dos más compartían profesión con Villanueva y los Helgueros: Luis Nicolás de Velandía (ca. 1692-post 1751), y Pedro de Piédrola (ca. 1662-1737/1738), suegro del anterior¹⁸.

Un par de calles más allá, en la de San Antón (hoy, Pelayo), cuya agitada vida y actividad reseñaba Ramón de Mesonero, residió, al menos entre 1710 y 1728, en una casa propia otro escultor más: Juan Alonso de Villabrille y Ron (Pesoz, Asturias, ca. 1663-Madrid, ca. 1732)¹⁹, paisano de Juan de Villanueva y su primer valedor (y quizá también maestro) en Madrid.

Y en el taller que Villabrille tuvo abierto en esa vivienda recibió su formación desde 1723 el gran escultor Luis Salvador Carmona (Nava del Rey, 1708-Madrid, 1767), otro ilustre morador del barrio que, tras establecerse como maestro independiente, parece que tuvo su vivienda y su primer obrador propio en la calle de Hortaleza durante un breve período de tiempo (1731-ca. 1734). Seguramente en esos años también entabló relación con sus vecinos artistas, aunque después se trasladara a otra zona de Madrid²⁰.

Aunque la comunidad de artistas con residencia documentada en el barrio la completaba el dorador madrileño Gabriel Vidal († ca. 1747), que desde 1720 vivía en una casa de alquiler en la parte alta de la calle Fuencarral²¹, habría que añadir a ese grupo a otros individuos de los que solo tenemos noticia de que fueran parroquianos de San Luis Obispo, la colación a la que estaba ads-

16. En una declaración de pobreza firmada el mismo año de su defunción, Bernardo de los Helgueros dijo ser parroquiano de San Luis, la feligresía de la que dependía el barrio del Barquillo (AHPM, prot. 16.402, f. 53; documento citado por M. L. Tárraga Baldó, «Las esculturas de la fachada de San Cayetano de Madrid: Juan de Villanueva y Andrés de los Helgueros», *AEA*, LIX, 236, 1986, p. 396). Y puesto que murió célibe y formó compañía profesional estable con Andrés en la década de 1730, es posible que también compartieran la misma vivienda durante todo ese tiempo.

17. Tárraga, *Giovan Domenico Olivieri y el taller de escultura del Palacio Real*, Madrid, Patrimonio Nacional-CSIC-Instituto Italiano de Cultura, 1992, vol. II, p. 92. En 1752 era aún feligrés de San Luis (AHPM, prot. 16.404, ff. 372-374, doc. citado por Íd., «op. cit.», 1986, p. 396).

18. APSG, *Matrícula de San Luis deste año de 1729*, f. 49v, cuarta lista; AHPM, prot. 16.965, ff. 25v-26v y 38rv. A Velandía lo tenemos documentado en este lugar, en el que era inquilino, entre 1729-1738. Piédrola, por su lado, era dueño de una vivienda en la que parece que permaneció hasta su muerte, y tenía otra casa más en la calle del Soldado [hoy, Barbieri], en el mismo barrio (AHPM, prot. 16.402, ff. 56-57).

19. Marqués del Saltillo, «Efemérides artísticas madrileñas (1603-1811)», *BSEE*, LII, 1948, pp. 5 y 41; S. Salort Pons, «Juan Alonso de Villabrille y Ron, maestro de Luis Salvador Carmona», *AEA*, LXX, 280, 1997, p. 455; Barrio Moya, «La carta de dote del escultor asturiano Juan Alonso Villabrille y Ron (1715)», *Boletín del IDEA*, 149, 1997, pp. 195-199.

20. De Hortaleza pasó a la calle de Santa Isabel (al sur de la calle Atocha, parroquia de San Sebastián), donde nació su primera hija en noviembre de 1734. Y desde ca. 1740 y hasta su muerte viviría en la calle de Jesús y de los Fúcares (en la misma feligresía). J. A. Ceán Bermúdez, *Diccionario histórico*, Madrid, Vda. de Ibarra, 1800, t. IV, p. 310; J. J. Martín González, *Luis Salvador Carmona, escultor y académico*, Madrid, Alpuerto, 1990, pp. 17-18; C. García Gainza, *El escultor Luis Salvador Carmona*, Pamplona, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 1990, p. 12. Sobre la formación de Carmona, Salort, «op. cit.», pp. 454-458.

21. AHPM, prot. 14.662, ff. 405-406.

crito el distrito del Barquillo²², pero que mantuvieron amistad y compartieron espacios de la vida cotidiana con los maestros citados, tal vez por la proximidad de sus residencias, como Manuel López Gobeo, dorador, Francisco de Lara Caballero (1666-*post* 1730), alarife y maestro de obras de la Villa de Madrid, y Pedro Liborna Echevarría, organero de la Capilla Real y las Descalzas Reales († Madrid, 1771).

La vecindad y cercanía familiar, y el hecho de que estos individuos practicaran disciplinas artísticas afines o complementarias sin duda favorecieron que entre ellos hubiera una relación más estrecha, ya que no solamente vivieron en el mismo barrio y fueron colegas o compañeros, sino también, y seguramente ante todo, amigos.

En el caso de Juan de Villanueva y Gabriel Vidal así lo prueba que este figure entre los testigos del testamento póstumo de María Muñoz (1735), primera esposa de Villanueva²³, y que el dorador en su última voluntad (1736) mandara dejar en herencia al asturiano una escopeta y un traje militar como muestra del «mucho amor y cariño que le tengo», designándole, asimismo, uno de sus albaceas²⁴, como ya había hecho y haría también (1720 y 1737) con otro de los artistas del barrio, el dorador Manuel López Gobeo²⁵.

Amigo de este fue, igualmente, Andrés de los Helgueros, quien en 1752 le dejó encargado de cumplir sus mandas testamentarias²⁶. Gobeo era, a su vez, cofrade de la Hermandad del Santísimo Cristo del Desamparo, sita en el convento de los Agustinos Recoletos, en la que coincidió, por lo menos entre 1722 y 1738, con Juan de Villanueva, Pedro de Piédrola y Bernardo de los Helgueros²⁷.

22. La iglesia de San Luis Obispo se encontraba en la calle de la Montera y la feligresía, que desde 1541 funcionaba como anexo de la de San Ginés (sita en la calle Arenal), abarcaba un perímetro coincidente con el del cuartel del Barquillo. Puede verse una descripción, para el siglo XIX, en Mesonero, *Nuevo manual histórico-topográfico-estadístico y descripción de Madrid*, Madrid, Vda. de Antonio Yenes, 1854, pp. 274-275. En 1742 casi todo el barrio pasó a depender de San José, otra ayuda de parroquia de San Ginés que comenzó su actividad en esa fecha y tomó a su cargo parte del espacio antes vinculado a San Luis Obispo. Álvarez y Baena, *op. cit.*, pp. 66-69.

23. AHPM, prot. 15.089, ff. 812-815, doc. citado por Agulló, «op. cit.», p. s/núm.

24. Constó, además, que Villanueva tenía pendiente con él una deuda de 300 ducados (3300 reales de vellón) por un asunto no especificado, pero que quizá pueda relacionarse con alguna pieza dorada por aquel para el escultor. AHPM, prot. 16.961, ff. 74-76. El padre de Vidal, Pedro, había nacido en Lille, en el condado de Flandes y quizá él o su progenitor habían sido soldados, acaso en los ejércitos del Rey destacados en aquella región y por esta razón Gabriel tenía algunas armas y trajes militares que no dudó en regalar a sus amigos. Así, a Gaspar de la Paliza, mercader de lienzos y vecino de la calle de las Postas, en el propio barrio del Barquillo, también quiso dejarle una espada «que es la que suelo traer Conmigo». Debía de gustarle a Vidal coleccionar armas e incluso parece que habitualmente llevaba algunas encima, tal vez como signo externo de nobleza y de pertenecer a una familia que había servido en las milicias de Su Majestad, lo que reforzaría su posición y prestigio social, identificándole como caballero, pese a su profesión vinculada a los oficios gremiales.

25. AHPM, prot. 14.662, ff. 405-406, prot. 16.961, ff. 188-189. También nombró para esa responsabilidad al citado Gaspar de la Paliza.

26. AHPM, prot. 16.404, f. 372-374, doc. citado por Tárraga, «op. cit.», 1986, p. 396.

27. AHPM, prot. 15.087, ff. 770-771; prot. 15.732, ff. 527-528; prot. 16.961, ff. 16-17.

Villanueva y Piédrola también estuvieron íntimamente ligados. Así, este último fue requerido como testigo por el asturiano en un poder que dio en 1715 a su cuñado Ignacio la Villa, vecino de Pola de Siero, villa natal de Villanueva, para administración de sus propiedades en aquel lugar, y en la renuncia de uno de sus hijos, Antonio de Villanueva, a sus legítimas con motivo de su entrada en religión²⁸. Y en la tasación de los bienes que Villanueva solicitó en 1735-1736 tras la muerte de su primera esposa, Piédrola se encargó de valorar la colección de esculturas²⁹.

De las amistades de Piédrola sabemos más detalles: al disponer sus últimas voluntades (1737) confió una vez más en sus vecinos nombrando albaceas a Juan de Villanueva, a Gabriel Vidal y a su yerno Luis de Velandía³⁰, y él mismo actuó como testigo en una carta de pago que Vidal dio a José Benito de Churriguera (1723) por el dorado del retablo mayor del templo de San Sebastián, diseñado y construido por este³¹.

Hemos documentado asimismo la camaradería que los hermanos Helgueros tuvieron con Luis Nicolás de Velandía. Bernardo recurrió a él como testigo de confianza en su testamento (firmó por él, pues la enfermedad le impidió hacerlo), en 1738³², y Andrés le llamó también para dar fe en el poder para testar que en 1739 otorgó junto a María de Villanueva³³. Todos vivían y trabajaban en el mismo ambiente, en la misma calle, y desde su juventud habrían afianzado sus lazos de simpatía y afecto, y quizá algunas colaboraciones artísticas.

De hecho, en el apartado profesional podemos señalar varios contactos entre estos artífices. Así, a su llegada a Madrid a finales del siglo XVII, Juan de Villanueva, pese a contar con una recomendación de su maestro en Oviedo (Antonio Borja) para incorporarse al taller del vallisoletano Pedro Alonso de los Ríos (1641-1702)³⁴, con quien alcanzaría la maestría de escultura³⁵, pudo haber acudido en primer lugar a Juan Alonso de Villabrille. Este era, de entre los demás artistas asturianos que vivían en la capital, el único escultor, además de un acreditado estatuario que podía servir al recién llegado de enlace inicial con el mundo artístico madrileño y con el propio

28. AHPM, prot. 15.085, ff. 921-922 y s/núm. Esta relación y su cronología nos permite suponer que tanto Villanueva como Piédrola se asentaron en el barrio del Barquillo desde mucho antes de 1729, fecha en que tenemos constancia documental de ello, o bien que ya eran vecinos con anterioridad en otro distrito. Sospechamos que fuera más bien lo primero, pues en septiembre de 1719 el asturiano era mayordomo de la Archicofradía Sacramental y de Ánimas de San Luis Obispo (AHPM, prot. 15.087, ff. 175-176), colación en la que vimos se incluía todo aquel distrito.

29. AHPM, prot. 16.965, ff. 25v-26v y 38rv. Con motivo de su fallecimiento, en 1738, le sustituyó en estas labores su yerno, Luis de Velandía.

30. AHPM, prot. 16.402, ff. 56-57.

31. *Vid. infra* nota 41.

32. AHPM, prot. 16.402, f. 53, doc. citado por Tárrega, «op. cit.», 1986, p. 396.

33. AHPM, prot. 17.271, ff. 599-600; doc. publicado por Agulló, *Documentos para la historia de la escultura española*, Madrid, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2005, p. 99.

34. García Menéndez, «El escultor Juan de Villanueva y la colonia de artistas asturianos en el Madrid de la primera mitad del siglo XVIII», *Liño*, 15, 2009, pp. 74-76.

35. Y heredó su taller a su muerte en 1702. Ceán Bermúdez, *op. cit.*, t. V, pp. 254-255.

Pedro Alonso que, según Ceán, se sospechaba había sido mentor de Villabrille en la Corte³⁶. Quizá incluso su primer trabajo como oficial lo tuvo Villanueva en el obrador de su paisano, pues la huella del realismo intenso y dramático de las obras de este es innegable en su producción (figs. 3 y 4). Ambos integraron y lideraron además, en razón de sus éxitos profesionales y sus inquietudes culturales, otra pequeña colonia de artistas, la de los asturianos establecidos en Madrid durante la primera mitad del siglo XVIII³⁷.

Por su lado, Luis Salvador Carmona se formó de escultor en el obrador de Villabrille entre 1723-1729, colaborando en ese tiempo, como es sabido, en varias de las obras más significativas de su mentor (esculturas del Puente de Toledo y de la fachada del Hospicio, en Madrid), mientras Diego de Villanueva, Andrés de los Helgueros y su hermano Bernardo lo hicieron como escultores y arquitectos de retablos en el taller de Juan de Villanueva y Barbales, acometiendo, asimismo, algunas empresas con el maestro. Diego trabajó en el obrador paterno hasta ca. 1746 y participó en el diseño y hechura de varios retablos (está documentado así en el de la hermandad de San Jerónimo en la iglesia de San Ginés de Madrid, en 1740-1741, los colaterales de la catedral de Oviedo, en 1742, y un proyecto para el mayor de la catedral de Coria, en 1745, aunque seguramente colaboró en todas las obras contratadas hasta entonces por su padre) y en la labra conjunta de algunas piezas para la decoración del Palacio Real Nuevo (entre 1743-1746), bajo la dirección de Giovan Domenico Olivieri (1708-1762)³⁸. Andrés de los Helgueros se independizó tras obtener la maestría, ca. 1726, y abrió taller con su hermano muy cerca del de su mentor, pero hizo compañía, igualmente, de manera ocasional con su suegro, como consta en la labra de las estatuas de la fachada del templo madrileño de Nuestra Señora del Favor, vulgo de San Cayetano, en 1738-1739³⁹.

También Juan de Villanueva y Gabriel Vidal intervinieron en las mismas obras por lo menos en dos ocasiones. En 1731 Vidal doró y pintó una estatua de la *Fe* del retablo mayor de San Ginés que Juan de Villanueva había restaurado, y el marco del frontal de dicho altar, que también había compuesto el asturiano⁴⁰. Y en mayo de 1740, junto con otros dos maestros doradores, Manuel López de Gobeo y Francisco Pérez, acometió el dorado del desaparecido retablo de la parroquial de San Luis, diseñado y construido por Villanueva (1734-1740)⁴¹.

36. Ceán Bermúdez, *op. cit.*, t. IV, p. 249.

37. *Vid.* nota 34.

38. El trabajo de Diego como escultor y retablista en García Menéndez, *op. cit.*, 2009, t. I y III, *pássim*, e *Íd.*, «*op. cit.*», 2011, pp. 312-323. Su participación en la obra del Palacio Real, sobre todo, en F. J. de la Plaza Santiago, *Investigaciones sobre el Palacio Real Nuevo de Madrid*, Universidad de Valladolid, 1975, *pássim*; y Tárrega, *op. cit.*, 1992, *pássim*.

39. Tárrega, «*op. cit.*», 1986, pp. 386-400.

40. APSG, *Cuentas de la fábrica de San Ginés y San Luis. Año 1731*, ff. 118v-119r.

41. APSG, *Fábrica de la yglesia parroquial de San Ginés. Cuenta de 1741*. ff. 240r-242v. Esta obra fue uno de los trabajos más destacados de Gabriel Vidal, junto con el dorado en 1723 del también perdido altar mayor de la iglesia madrileña de San Sebastián, de José Benito de Churriguera. Ambas colaboraciones nos muestran cómo la amistad entre Villanueva y Vidal les llevó a compartir también círculos artísticos, ya que el propio escultor debió de tener

Éste, Andrés de los Helgueros, Luis Nicolás de Velandía y Luis Salvador Carmona coincidieron en el vasto taller que se encargó de la decoración monumental del Palacio Real Nuevo de Madrid, en la que los cuatro participaron a lo largo de las décadas de 1740 y 1750, los tres primeros integrados en la cuadrilla dirigida por Olivieri y Carmona en la de Felipe de Castro (1704/1711-1775)⁴².

Y en 1730 Juan de Villanueva presentó a Francisco de Lara Caballero por fiador al contratar la hechura de una cajonería para la sacristía del convento de la Victoria⁴³, seguramente porque también entre ellos había una gran confianza, surgida a través de su vinculación a la vida espiritual de la parroquia de San Luis Obispo, de la que ambos eran feligreses, como quedó indicado⁴⁴.

Aunque todas las relaciones que hemos presentado muestran con claridad la cohesión de este pequeño grupo de artífices, nacida de la amistad, la vecindad y la actividad profesional compartida, la existencia en ellos de un sentimiento de comunidad, de compartir experiencias, necesidades y preocupaciones, queda refrendada sobre todo por la inclusión de algunos de estos maestros en una suerte de asociación religioso-profesional, la Hermandad del Glorioso San Lucas, que tuvo su sede en el desaparecido Colegio de Nuestra Señora de Loreto de la calle Atocha.”

Este tipo de cofradías dispensaban protección corporativa (y espiritual) a los artistas al margen de los gremios⁴⁵, ya en decadencia, y en ausencia aún de una Academia de Bellas Artes (la de San Fernando no comenzaría su actividad como Junta Preparatoria hasta 1744). Y en nuestro caso aglutinó, desde 1734 y por iniciativa personal del escultor Juan de Villanueva, que era en esa fecha su tesorero⁴⁶, a varios pintores (los asturianos Juan García de Miranda y Francisco Rodríguez de Miranda, y Gaspar de los Reyes), doradores (como Pablo Antonio de Castro o Gabriel Vidal), y escultores (como el propio Villanueva, Andrés de los Helgueros, o el vallisoletano

estrecha relación con Churriguera por medio de su mentor Pedro Alonso de los Ríos, recibiendo de él, asimismo, importantes influencias en su producción retablistica.

42. Para sus obras en el Palacio Real Nuevo, *vid.*, sobre todo, Manuel Lorente Junquera, «Los relieves marmóreos del Palacio Real», *AE*, XX, 1954, pp. 58-71; Plaza, *op. cit.*, *pássim*; Tàrraga, *op. cit.*, 1992, *pássim*; Íd., «Los relieves labrados para las sobrepuertas del Palacio Real de Madrid», *AEA*, LXIX, 273, 1996, pp. 45-67.

43. AHPM, prot. 15.375, ff. 48-50, doc. dado a conocer por Agulló, *Documentos sobre escultores, entalladores y ensambladores de los siglos XVI al XVIII*, Universidad de Valladolid, 1978, p. 171.

44. Quedaría por indicar que aunque ya no fuera durante su período de residencia en el Barquillo, Luis Salvador coincidió también con Juan y Diego de Villanueva en la Academia de San Fernando, de la que fueron teniente director y director honorario de escultura entre 1752 y 1765 los dos primeros, respectivamente, y profesor de arquitectura el segundo, entre 1752 y 1774. Y no nos cabe duda de que tendrían relación, asimismo, por medio de Villabrille.

45. *Cfr.*, un ejemplo en Salamanca organizado por el escultor Alejandro Carnicero (1693-1753), en V. Albarrán Martín, «Aproximación a la historia de la Congregación de San Lucas de Salamanca», *Salamanca. Revista de Estudios*, 55, 2007, pp. 423-447; Íd., «Una cofradía gremial: la Congregación de San Lucas Evangelista de Salamanca y su relación con los artífices murcianos en el siglo XVIII», en *II Congreso Internacional de Cofradías y Hermandades*, Murcia, 2008, pp. 271-280.

46. AHPM, prot. 16.473, ff. 180-181. La congregación depositó, asimismo, en sus manos la responsabilidad de solicitar la aprobación de sus constituciones ante el Consejo de la Gobernación de Toledo, que sancionaba todo tipo de cofradías.

Alonso de Grana), que fueron amigos, familiares, vecinos, colegas y paisanos suyos. Seguramente se trató de establecer una unión profesional de esa colonia de artistas que vivían en el centro de Madrid, que trabajarían juntos a menudo y que compartían sus inquietudes sobre la mejora de la situación social y profesional de los artistas.

Finalmente, todos los maestros referidos tuvieron un punto de encuentro común, espiritual y social, en la parroquia de San Luis Obispo, sita en la calle de la Montera, de la que fueron feligreses (fig. 5). Algunos de ellos incluso participaron en las tareas administrativas y asistenciales de su Archicofradía del Santísimo Sacramento y Ánimas Benditas del Purgatorio que, junto a las labores de socorro espiritual y material de sus miembros consustanciales a estas hermandades (enterramientos de los cofrades difuntos, mantener el culto y sufragio por las almas del Purgatorio), rendía culto a Cristo Sacramentado⁴⁷. Así lo hicieron Juan de Villanueva, Andrés de los Helgueros, Gabriel Vidal, Manuel López de Gobeo y Pedro Liborna Echevarría, quienes fueron mayordomos, tesoreros y diputados de la citada Archicofradía⁴⁸.

En definitiva, con todo lo expuesto, hemos querido sacar a la luz algo de la memoria que Madrid guarda, en sus archivos y crónicas, de la historia humana de sus tiempos pasados, un tipo de datos que muchas veces se echa en falta en las monografías de los artistas. Y es que solo en excepcionales ocasiones tiene el investigador la fortuna y la satisfacción de que sus biografiados «cobren vida», de ver al menos una parte de los hombres reales que hubo detrás de las pinturas, las esculturas, las arquitecturas o cualquier otro tipo de manifestaciones artísticas, y de contextualizar a esos individuos socialmente, en un entorno concreto en el que parezcan de carne y hueso, hombres que tuvieron una familia, unos amigos, una casa y que, como en nuestro caso, cada día transitaban por las calles del madrileño barrio del Barquillo para visitar a parientes y colegas, acordar colaboraciones profesionales, e ir a misa o a las reuniones de su parroquia.

47. *Constituciones y ordenanzas de la Archi-cofradía Sacramental de la iglesia parroquial de San Luis Obispo, aprobadas por el Real y Supremo Consejo de Castilla, Tribunal de la Gobernación de Toledo. Impresas con el competente permiso*, Madrid, Imprenta de D. Lorenzo de San Martín, 1800, pp. 25-27 y 52-53.

48. Estas referencias las hemos recopilado a través de numerosos documentos localizados en el AHPM donde se da cuenta de diversas gestiones notariales de la Archicofradía Sacramental de San Luis. *Vid.* protocolos: 13.677, 15.087, 15.732, 16.472, 16.474, 16.951, 16.961, 16.962 y 18.480.

MIRANDO A CLÍO. EL ARTE ESPAÑOL ESPEJO DE SU HISTORIA
 La ciudad y sus habitantes: una comunidad de artistas en el barrio del Barquillo,
 en Madrid, en la primera mitad del siglo XVIII

Bárbara García Menéndez

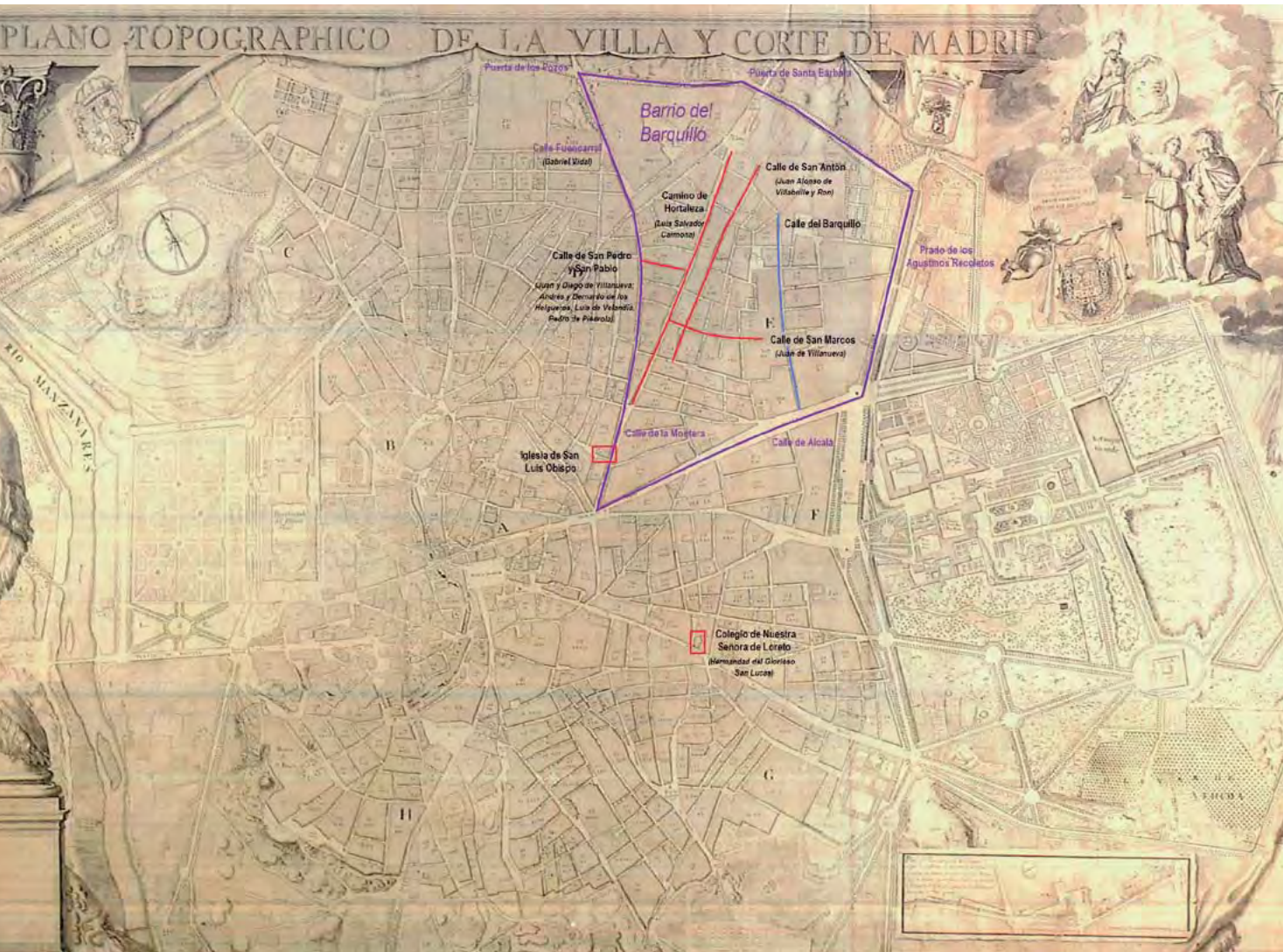


Fig. 1. Antonio Espinosa de los Monteros, «PLANO TOPOGRAPHICO DE LA VILLA Y CORTE DE MADRID», Madrid, 1769 (las líneas moradas marcan el perímetro del barrio del Barquillo, las rojas señalan las calles en que vivieron los artistas reseñados en el texto; la azul, la principal vía del distrito, y los recuadros rojos, los edificios que fueron punto de encuentro común de aquellos artífices).

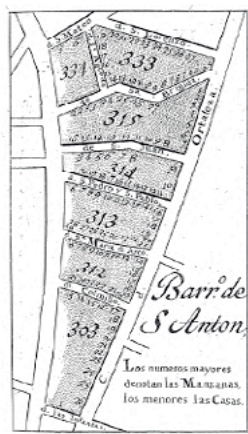


Fig. 2. A. Espinosa de los Monteros, *Plano del barrio de San Antón, en el cuartel del Barquillo* (1769), en J. F. González, *Madrid dividido en ocho cuarteles, con otros tantos barrios cada uno*, Madrid, 1770, p. 68 (núm. 35).



Figs. 3 y 4. Juan Alonso de Villabrille y Ron, *San Joaquín*, colegiata de Santa María la Mayor, Pravia, 1721-1727;
 Juan de Villanueva y Barbales, *San Joaquín*, catedral de Oviedo, 1742. Fotografías: Bárbara García Menéndez.

MIRANDO A CLÍO. EL ARTE ESPAÑOL ESPEJO DE SU HISTORIA
La ciudad y sus habitantes: una comunidad de artistas en el barrio del Barquillo,
en Madrid, en la primera mitad del siglo XVIII
Bárbara García Menéndez



Fig. 5. *Calle de la Montera*, Madrid, Editorial Grafos, 1921-1923. Colección digital del Patrimonio Histórico del Ayuntamiento de Madrid (licencia de reproducción Creative Commons 2.5 España).

La memoria de la ciudad y los libros de viaje. La imagen de Cuenca

VERÓNICA GIJÓN JIMÉNEZ
Universidad de Castilla-La Mancha

Resumen: Los libros de viaje constituyen una valiosa fuente para el estudio de la evolución de las ciudades y de nuestro patrimonio artístico. En este artículo estudiaré la evolución de la ciudad de Cuenca a través de los relatos de sus visitantes más significativos, desde los primeros textos donde la ciudad es mencionada hasta finales del siglo XIX. Con este objetivo escogeré los relatos de viaje más relevantes. Gracias al estudio de estos textos observaremos la evolución de la ciudad y la percepción que sus visitantes tenían de ella.

Palabras clave: Libros de viaje, urbanismo, patrimonio artístico, evolución, Cuenca

Abstract: *The travel books constitute a valuable source for the study of the evolution of the cities and our artistic heritage. In this article I will study the evolution of the city of Cuenca through its more significant visitors' accounts, from first texts where the city is mentioned, until end of 19th century. With this objective I will choose the more excellent travel accounts. Thanks to the study of these texts we will observe the evolution of the city and the perception that their visitors had of its.*

Keywords : *Travel books, urban studies, artistic heritage, evolution, Cuenca*

A lo largo de la historia Cuenca no ha sido una de las ciudades más visitadas por los viajeros, sobre todo si la comparamos, con otras como Toledo, Sevilla o Madrid. Esto se debe seguramente a su aislamiento, ya que ninguna de las rutas tradicionalmente frecuentadas por los viajeros pasaba por esta ciudad y sólo los que se aventuraban a salir de estas rutas establecidas, visitaban Cuenca¹.

La primera mención a Cuenca se la debemos a *Abu- Abd-Allah Muhammad-al Idrisi*, geógrafo musulmán nacido en Ceuta, que compuso la obra llamada *Recreo de quien desea recorrer el mundo*, encargada por el rey de Sicilia Roger II. La obra fue concluida en 1154. En el capítulo tres encontramos una pequeña descripción de Cuenca²:

1. A. Villar Garrido y J. Villar Garrido., *Viajeros por la historia. Extranjeros en Castilla-La Mancha*, Toledo, 2004, pp. 14-15

2. *Ibidem*, pp. 51-52

“Cuenca es una villa pequeña, pero antigua. Está situada cerca de un estanque artificial y rodeada de murallas, pero sin arrabales. Los tapices de lana que se hacen allí son de excelente calidad”³.

Cuenca fue una ciudad fortaleza fundada en los primeros momentos de la invasión islámica, que con el tiempo se convirtió en una plaza importante, debido a su situación fronteriza y a su ubicación eminentemente defensiva. Como suele ocurrir con este tipo de ciudades, Cuenca cambió varias veces de manos, hasta que en 1177 fue definitivamente recuperada por los cristianos. Pocos años antes, cuando los almohades y los cristianos se estaban disputando aún la provincia de Cuenca, el califa Ya'qub Yusuf realizó una expedición para reconquistar algunos territorios cristianos. Este episodio fue narrado por el historiador Ibn Sahib al-Sala, quién acompañaba a las tropas musulmanas.

Tras intentar conquistar la plaza de Huete sin conseguirlo, llegaron a tiempo de socorrer Cuenca, que soportaba un cerco cristiano desde hacía cinco meses. En primer lugar al-Sala describió el aspecto general de la ciudad, rodeada por dos ríos que vierten sus aguas en un lago, defendida por precipicios que impedían el acceso a ella. Estaba fortificada y se entraba por un puente a cuyos lados había dos torreones. Por el lado sur estaba protegida por un foso escavado en la roca, sobre el cual había un parapeto.

Sobre este parapeto había un torreón y por encima una puerta recubierta con chapas de hierro, que era dominada por la alcazaba. Cuando el califa entro en la ciudad, encontró a la población en muy malas condiciones por el largo sitio que había soportado. Ante esta situación mandó distribuir víveres, dinero y armas, y al día siguiente abandonó la ciudad⁴.

Cuenca en el Siglo de Oro

La siguiente obra en la que encontramos información sobre Cuenca es *De las cosas memorables de España*, escrita por Lucio Marineo Sículo, capellán y cronista de los Reyes Católicos y posteriormente de Carlos I. El autor siciliano compuso su obra utilizando textos griegos y latinos y su propia experiencia, adquirida gracias a los viajes que realizó por la península⁵.

Su descripción de Cuenca es muy somera, como los autores estudiados anteriormente habla de su situación, en primer lugar dice que está puesta en uno de tres collados, rodeado por dos valles recorridos por dos ríos, el Huécar y el Júcar, que se juntan después de rodear la ciudad. Tan sólo habla de un edificio, una torre situada en la parte más alta de la ciudad, donde en otro tiempo hubo un castillo⁶. Sículo podría referirse a la torre que alojaba un reloj que se colocó en el barrio del alcázar, aunque no se puede afirmar con seguridad puesto que no se conoce su emplazamiento.

3. A. A. A. M. al- Idrisi, Geografía de España, Zaragoza, 1988, p. 185

4. A. Villar Garrido y J. Villar Garrido, op. cit., 61-74

5. L. Marineo Sículo, De las cosas memorables de España, Madrid, 2004, pp. 1-3

6. ibídem p. 74

to exacto. Lo que sabemos seguro es que los Reyes Católicos autorizaron la colocación del reloj en 1493, y que estuvo en el barrio del alcázar hasta 1510⁷.

En un manuscrito fechado en 1607 encontramos una interesante descripción de Cuenca. El texto se titula *Floresta Española* y el autor podría ser un viajero francés⁸. En primer lugar encontramos una descripción de la situación de Cuenca muy parecida a la que hizo Lucio Marineo Sículo, lo cual indica que el autor conocía el texto. Como su predecesor menciona una torre en la parte más alta, pero ya no hace referencia a la alcazaba musulmana, con lo cual podemos pensar que se refería a la torre del reloj, posteriormente conocida como torre Mangana, que en esta época estaba en el adarve, junto a la casa de Hernando de Montemayor⁹.

El autor compara el aspecto general de Cuenca con el de una piña, debido a la disposición de sus edificios concentrados en un montículo. Por primera vez se presta atención a otros edificios de la ciudad. Se hace referencia a las casas de la nobleza, entre las cuales destaca la de los marqueses de Cañete y la de los condes de Priego, ambos pertenecientes a la poderosa familia Mendoza. También nos informa de que había doce parroquias en la ciudad, siete monasterios de monjes y cuatro de monjas y destaca el hospital de Santiago¹⁰.

Ha llegado hasta nosotros un testimonio gráfico de la Cuenca que describió el viajero francés, las dos vistas de la ciudad de Anton van den Wyngaerde. Aunque las vistas datan de 1565, podemos ver en ellas muchos de los edificios a los que se hace referencia en el texto, entre los que están la casa de los marqueses de Cañete, la torre, el hospital de Santiago y algunas de las parroquias y conventos, como la parroquia de San Pedro o el convento de San Antón¹¹.

El autor cometió una imprecisión a la hora de referir el número de conventos de la ciudad, a principios del siglo XVII había 6 conventos de monjas: el de las benedictinas, el de las concepcionistas franciscanas, el de las Justinianas, el de las Bernardas, el de las Angélicas de San Francisco y el de las Carmelitas de Santa Teresa. Tampoco fue preciso con el número de conventos masculinos, ya que no había siete sino ocho: el de los dominicos, el de los franciscanos, el de los franciscano descalzos, los agustinos calzados, el de los antoneros, los trinitarios calzados, los mercedarios calzados y los jesuitas¹². Determinar si se equivocó también en el número de parroquias es más difícil, puesto que disponemos de datos de 1587, cuando había trece sin contar la catedral¹³.

7. M. L. Rokiski Lázaro, *Arquitecturas de Cuenca*, Toledo, 1995, p. 365

8. A. Villar Garrido y J. Villar Garrido, *op. cit.*, p.113

9. M. L. Rokiski Lázaro, *op. cit.*, p. 365. Sobre la Torre de Mangana ver: H. Cardete, "Origen y primeros datos sobre el reloj la torre de Mangana", en *Ciudad de Cuenca*, 93 (1988), pp. 27-35

10. L. Sánchez Costa ed., "La península a principios del siglo XVII", en *Revue Hispanique*, XXXIV, 1915, pp. 354-355

11. R. L. Kagan, *Ciudades del siglo de Oro. Las vistas españolas de Anton van den Wyngaerde*, Madrid, 2008, pp. 243-244.

12. J. de Julián Igalada, *Cuenca. Muy noble, muy leal e impertérrita*, Cuenca 1985, pp. 29-34

13. B. Marcos Huerta, *Apuntes y datos históricos de Cuenca*, Cuenca, 2006, p. 79

En la *Floresta Española* también se hace referencia a la catedral, que se construyó sobre una mezquita. Dentro de la catedral se destaca la capilla de los marqueses de Cañete y la riqueza de su tesoro. Para finalizar se alude a algunos acontecimientos históricos importantes, como su reconquista por los cristianos. También se pone de manifiesto la importancia de la ciudad en esos momentos, ya que el autor menciona que tiene votos en las Cortes, que su industria es muy significativa, destacando la lanera o la de papel y que está muy bien abastecida de todo lo que necesita¹⁴.

Cuenca y los viajeros ilustrados

En el siglo XVIII con la llegada de la Ilustración las descripciones de los viajeros comenzaron a ser más detallistas. El arte y la historia tomaron cada vez más protagonismo en ellas. Un buen ejemplo de este tipo de viajero lo encontramos en el relato de Jean François Peyron, *Nouveau voyage en Espagne fait en 1777-1778*, en el que narra su viaje por España, dentro del cual visitó Cuenca¹⁵. La situación de la ciudad de Cuenca le pareció una de las más sorprendentes y pintorescas que había visto, no sólo por estar en lo alto de un risco rodeado de dos ríos, sino por la disposición de sus casas, que se asemejan a nidos de águila¹⁶.

La primera edificación de la ciudad a la que hace referencia es el puente de San Pablo, que por la calidad de su construcción dice que habría podido pasar por una obra romana, pero apunta acertadamente que fue construido por el canónigo Juan del Pozo. Dicho personaje fue quien financió las obras del puente, para facilitar el acceso al convento de San Pablo, que también había sido levantado bajo su mecenazgo. No sabemos cuando comenzaron las obras, pero sí que en 1551 las obras estaban paradas por la muerte de su arquitecto Francisco de Luna, y que en 1560 Andrés de Vandelvira las volvió a retomar¹⁷.

A continuación el autor pasó a hablar de la reconquista de Cuenca y de su catedral. De la descripción de la catedral vale la pena mencionar algunas de las observaciones del viajero. En primer lugar, consideró que no tenía las proporciones adecuadas, porque era demasiado corta. Este tipo de observaciones eran usuales en los viajeros ilustrados, ya que en el siglo XVIII imperaba el gusto por lo clasicista. Esta postura se reafirma al valorar otros elementos de la catedral, ya que el autor muestra preferencia por los más clasicistas, como pueden ser el arco de Jamete y el claustro, diseñado por Andrés de Vandelvira. Las mayores alabanzas fueron para el retablo de la capilla mayor y el transparente, ambos trazados por Ventura Rodríguez hacia 1752¹⁸. Como bien indica Peyron las esculturas del retablo del transparente fueron realizadas en Génova, concretamente por el escultor italiano *Bociardi*¹⁹.

14. L. Sánchez Costa, op. cit., pp. 355-358

15. J. García Mercadal, Viajes de Extranjeros por España y Portugal, vol. V Salamanca, 1999, p. 336

16. J. F. Peyron, *Nouveau voyage en Espagne fait en 1777-1778*, vol. II Londres, 1782, pp. 132-133

17. M. L. Rokiski Lázaro, op. cit., p. 131

18. J. Bermejo Díez, La catedral de Cuenca, Cuenca, 1976, pp. 126-163

19. J. F. Peyron, op. cit., pp. 135-136

También tuvo una buena opinión de la custodia de plata que estaba en la sacristía, pero lo más criticado fue la fachada. Esto no es de extrañar, puesto que la que vio Peyron era la segunda que tenía la catedral. Esta fachada fue construida entre 1723 y 1725 en estilo barroco por Luis de Arteaga²⁰ y si algo desagradaba a los viajeros ilustrados era el estilo barroco. Las opiniones de Peyron sobre las diferentes partes de la catedral, son fruto sin duda, de su mentalidad ilustrada y prueba de ello es que fueron compartidas por otros viajeros de su misma época como Antonio Ponz.

La obra de Ponz es de obligada referencia cuando se estudian los relatos de viaje del siglo XVIII, por el buen criterio del autor, por la prolija y valiosa información que atesora, y sobre todo porque Ponz conocía la literatura de viajes anterior a él. Ponz empezó su viaje en 1771 y la descripción de Cuenca está contenida en el tercer tomo de su obra²¹. Cuando describe la catedral coincide plenamente con las opiniones de Peyron. La fachada de la catedral carece de gusto alguno, porque no tiene adornos a la gótica ni tampoco a la griega o a la romana. El arco de Jamete es una obra que causa admiración en todas sus partes y el trasparente y el altar mayor son obras que contribuyen al mayor adorno de la catedral y su construcción no había sido desafortunada²².

La Cuenca romántica y finisecular

En el siglo XIX el viaje a España se puso de moda, ya que nuestro país ofrecía a los viajeros románticos todo aquello que los atraía, tradición, orientalismo, una historia gloriosa y un presente anclado en el pasado. De los muchos viajeros que visitaron Cuenca en esta época elegiremos dos textos. El primero el de Samuel Edward Cook Widdrington, *Sketches in Spain, During the years 1829,30,31 and 32*. No es un viajero muy conocido, pero nos aporta una valiosa visión de la Cuenca de su época. El segundo texto elegido es muy conocido, se trata del *Viaje por España* de Charles Davillier y Gustave Doré.

Widdrington entró en Cuenca cruzando un puente de piedra que se encontraba en mal estado. Lo primero que llamó su atención fue el aislamiento de la ciudad, que apenas tenía relación con Madrid y su emplazamiento en un risco rodeado de barrancos por los que fluyen los ríos Huécar y Júcar. El viajero también admiró algunos de los edificios de la ciudad, como el Ayuntamiento, las casas construidas al borde de los desfiladeros y la catedral, con su colección de piezas de plata.

Aunque en Cuenca aún quedaban buenas arquitecturas, como el palacio de los Mendoza, el autor detecta numerosos signos de decadencia, como el abandono de la ciudad por parte de la nobleza, quedando sostenida sólo por los clérigos. Widdrington encontró un barrio situado a los pies de la colina en estado de ruina, según dice por lo que sufrió la ciudad en la guerra de Inde-

20. J. Bermejo Díez, op. cit., pp. 36-37. Ver también: J. L. Barrio Moya, "El Hermano Fray Francisco Bautista y la desaparecida fachada de la catedral de Cuenca", en *Imafronte*, 2 (1986), pp. 57-64.

21. C. García-Romeral Pérez, *Bio-bibliografía de Viajeros por España y Portugal (siglo XVIII)*, Madrid, 2000, p.168

22. A. Ponz, *Viaje de España*, vol. I-IV, Madrid, 1988, pp. 491-511

pendencia²³. Durante los años que duró la guerra, Cuenca había sido saqueada repetidas veces, tanto por las tropas francesas como por las españolas. La población terminó por abandonar la ciudad, dejándola a merced de los soldados, por tanto, no es de extrañar el estado en el que se la encontró el viajero inglés²⁴.

La Cuenca que vieron Doré y Davillier ofrecía un panorama aún más desolador que en época de Widdrington. Habían pasado unos 30 años, ya que Doré y Davillier viajaron por España en 1862. El autor francés asegura en su texto que Cuenca no es rica en monumentos y sólo resalta su catedral. Al hablar de ella destacó algunos de sus elementos, como la capilla de los Albornoz con su esqueleto de piedra, las puertas de la sala capitular y el arco de Jamete, que a juicio del autor parece estar construido para un templo pagano.

La catedral de Cuenca es para Davillier una de las más interesantes de España, después de la de Sevilla, Toledo Burgos y León. Davillier encontró muchas semejanzas entre la ciudad de Cuenca y la de Toledo, por su disposición sobre una roca, por estar rodeada de ríos y por lo tortuoso de sus calles. El puente de san Pablo le recordaba al toledano puente de San Martín y quedó muy sorprendido por las casas construidas al borde de las rocas, que daban al desfiladero²⁵. Estas casas a las que también se refería Widdrington eran las verdaderas casas colgadas, que serían demolidas por su mal estado a finales del siglo XIX y principios del XX y sustituidas por otras, que poco tienen que ver con las primitivas construcciones²⁶.

El último relato que estudiaré es un ejemplo del libro de viaje finisecular, a caballo entre el siglo XIX y XX, cuando los ideales románticos van perdiendo fuerza y el progreso es más importantes que la tradición o la belleza, viajar ya no es tan difícil debido a los nuevos medios de transporte, pero aun quedan lugares donde los viajeros se reencuentran con el pasado, algunos de ellos con nostalgia²⁷. Los autores del texto son el matrimonio norteamericano formado por Fanny Bullock Workman y William Hunter Workman. Durante la primavera y el verano 1895 recorrieron España en bicicleta. Llegaron a Cuenca en el mes de junio en este medio de transporte, a pesar de que ya había un tren que comunicaba la ciudad con Madrid, como ellos indicaron en su texto.

Al igual que Davillier ellos también compararon la situación de la ciudad de Cuenca con la de Toledo. Por su disposición y por la abundante vegetación, les pareció el lugar más pintoresco de España. Los autores hacen referencia a la historia de la ciudad, comenzando por sus orígenes musulmanes y la reconquista. Después fue un lugar próspero en las artes y la industria, pero esto terminó con los saqueos de la guerra de Independencia y los asaltos carlistas.

23. S. E. Cook Widdrington, *Sketches in Spain, during the years 1829, 30, 31*, vol. I, Paris, 1834 pp.96-98

24. J. L. Aliod Gascón, *El XVIII, un siglo en la historia de Cuenca*, Cuenca, 1997, p. 240-243

25. Ch. Davillier y G. Doré, *Viaje por España*, vol. II, Madrid, 1998, pp. 278-280

26. M. L. Rokiski Lázaro, op. cit., pp. 369-371. Ver también J. L. Muñoz, *Las casas colgadas de Cuenca*, Cuenca 1979, pp. 1-32

27. N. Campos Y J. Herrero, *Ciudades y paisajes de La Mancha vistos por viajeros Románticos (Ciudad Real y Toledo)*, Ciudad Real, 1994., pp. 43-47.

Al igual que Davillier, los Workman piensan que en Cuenca no había muchos monumentos que ver. Al ascender por la ciudad vieja para visitar la catedral, percibieron en sus calles tortuosas una apariencia medieval. La catedral les resultó muy interesante y vieron en ella una mezcla del arte gótico y árabe. Después buscaron el famoso puente de San Pablo, pero no llegaron a tiempo de verlo, porque se había derrumbado cinco semanas antes de que ellos llegaran²⁸. En realidad el puente de San Pablo había sido demolido por el mal estado en el que se encontraba²⁹.

A modo de conclusión

Gracias a los relatos de los viajeros podemos retrotraernos a los diferentes periodos de la historia de una ciudad. Incluso en el caso de Cuenca, que estaba lejos de las principales vías de comunicación y por lo tanto no era una ciudad muy visitada, tenemos numerosos testimonios a través de los cuales podemos conocerla en diferentes momentos de la historia. Los textos utilizados en este artículo son sólo una muestra de las descripciones que conservamos en los libros de viaje.

Los textos abarcan desde la Cuenca islámica hasta finales del siglo XIX y nos muestran diferentes momentos de su historia y cómo la imagen de la ciudad va cambiando. En la Edad Media era una inexpugnable fortaleza, durante los siglos XVI y XVII una ciudad donde florecían las artes y la industria, situación que aún se conservaba en el siglo XVIII. Los viajeros del XIX y del XX reflejaron en sus relatos la decadencia de la ciudad y la paulatina desaparición de algunas de sus edificaciones más importantes, como los palacios de los nobles o el puente de San Pablo.

Lo más admirado por los viajeros de todos los tiempos es la situación de la ciudad, calificada de sorprendente y pintoresca, el puente de San Pablo, cuya fama perduró incluso después de su demolición, y la catedral. Prácticamente todos los viajeros que visitaron la ciudad después de su construcción la mencionan, y a partir del siglo XVIII comienza a ser descrita en detalle. En las valoraciones de los viajeros podemos observar el cambio en el gusto según las diferentes épocas y un buen ejemplo de esto son las opiniones de los autores del siglo XVIII. Los textos de los viajeros se revelan como una valiosa fuente para el estudio del arte y el urbanismo, ya que nos transmiten una visión de la ciudad en su tiempo y además opinan sobre ella. Estas opiniones en su mayoría suelen ser fruto de la mentalidad de su época o de su lugar de procedencia, aunque uno de sus atractivos principales no dejó de impresionar a los viajeros que la visitaron a lo largo de los siglos, su impresionante emplazamiento encaramada en un risco y abrazada por dos ríos, esta es la imagen de la ciudad que aun hoy perdura en la memoria de quienes la visitan.

28. F. Bullock Workman y W. Hunter Workman, *Sketches awheel in modern Iberia*, New York, 1897, pp. 182-189

29. M. L. Rokiski Lázaro, *op. cit.*, p. 132









De las casas del cabildo municipal: Memoria y conciencia del prestigioso pasado de la ciudad

LUIS J. GORDO PELÁEZ

Universidad Complutense de Madrid

Resumen: En el siglo XVI la construcción de equipamientos municipales experimenta un importante auge en las ciudades castellanas, sin parangón desde la Antigüedad romana. Entre las obras públicas más principales que se erigen entonces se encuentran “las salas de sus consistorios, llamadas así –tal como señalaba Pedro Morote– porque en ellas se juntan los que tienen a su cargo el régimen de la República.”¹ Esta singularidad de la casa de ayuntamiento, como edificio representativo del gobierno de una ciudad, influyó en su lugar de emplazamiento, fábrica, y adorno, tanto interior como exterior. Las casas consistoriales y sus fachadas, embellecidas conforme a la dignidad que correspondía a sus ocupantes y a la propia grandeza del municipio, se convirtieron en motivo de orgullo cívico y en emblema de prestigio.

Palabras clave: Renacimiento, Castilla, ciudad, arquitectura pública, casa consistorial, emblema.

Abstract: *In the sixteenth century the construction of municipal works experienced a boom in the cities of Castile, unparalleled since ancient Rome. Among the most major public works that are erected then are “the town halls, so called, as Pedro Morote pointed out, because there they meet those who are responsible for the regime of the Republic.” This singularity of the Town Hall, as representative building of a city government, influenced its location, construction, and decoration, both internal and external. The town halls and their façades, adorned according to the dignity of their occupants and the greatness of the municipality, became a symbol of civic pride and an emblem of prestige.*

Keywords: *Renaissance, Castile, city, public architecture, town hall, emblem.*

El carácter emblemático y representativo de las casas consistoriales y, a la par, el deseo de embellecer y adornar estos edificios, conforme a la dignidad y prestigio de sus ocupantes y la nobleza de las ciudades, trascenderá en ocasiones el simple ornato que podían proporcionar unos escudos de armas. Las fachadas de estos nuevos equipamientos cívicos pasan a identificarse con la imagen más noble y esplendorosa de la ciudad. Se convierten en el soporte ideal de todo un elaborado discurso tanto de exaltación pública de un ilustre pasado histórico-mítico y su triunfal presente, como de ejemplificación moral de las virtudes del buen gobernante.

1. P. Morote Pérez, *Antigüedad y blasones de la ciudad de Lorca, y historia de Santa María la Real de las Huertas*, Murcia, 1741 (ed. facs. Murcia, 1980), pp. 274-275.

Para ello se recurrirá a todo un repertorio ornamental de mayor o menor profusión y complejidad, dependiendo del municipio, integrado por relieves figurativos, efigies, bustos, temas de grotescos, festones y cartelas. Todos ellos esculpidos en buena piedra de cantería y que, junto con la mencionada ornamentación heráldica y leyendas conmemorativas, otorgaban a las casas consistoriales una imagen de suntuosidad. Esta ornamentación se distribuía por el paramento de la fachada, a menudo recorriendo el friso de los entablamentos o cubriendo pilastras, columnas o arquivadas, pero también en el interior de tímpanos, sobre los frontones de los vanos o conformando medallones y veneras de clara filiación italo-antigua.

Una renovada conciencia de lo antiguo, conforme al auge que experimenta el Humanismo renacentista, y una obstinación creciente por establecer los orígenes remotos de las ciudades, como previo paso a su ennoblecimiento, motivaron la utilización de programas iconográficos a fin de elaborar el discurso de un ilustre pasado y un glorioso presente. Para ello se recurrió a la narración de episodios y hechos distinguidos para la historia de la ciudad, a menudo con evidentes connotaciones míticas, y al recurso de heroicas figuras de la Antigüedad que admitían una doble lectura, histórico-legendaria y ético-moral. Personajes históricos y héroes legendarios se combinaban con efigies y retratos de príncipes y reyes contemporáneos en una anhelada identificación de hazañas y virtudes, y concebidos todos ellos como garantes del prestigio de la ciudad y la dignidad de su poder municipal.

Este discurso solía acompañarse también de inscripciones y leyendas que enfatizaban la memoria de un prestigioso pasado. Por ejemplo, cuando a fines del siglo XVI, durante el reinado de Felipe II, el concejo municipal de Pontevedra se instaló en la torre medieval de la Bastida, su acondicionamiento como casa consistorial conllevó el adorno exterior de su fachada con un nicho que albergaba las armas municipales y una singular leyenda grabada que proclamaba el remoto origen y antigüedad de la ciudad, cuya mítica fundación se asociaba a la heroica figura de Teucro.²

Uno de los ejemplos más tempranos y sobresalientes de este adorno de las fachadas consistoriales corresponde a las casas del cabildo municipal de Sevilla, iniciadas a partir de 1526 por el maestro Diego de Riaño. El enlace matrimonial en la ciudad del emperador Carlos V e Isabel de Portugal había precipitado la decisión del concejo municipal de costear finalmente un nuevo y más digno edificio consistorial en la plaza de San Francisco. Como decoración de su frente se proyectó un complejo y suntuoso programa decorativo, a decir de Rodrigo Caro, “con muchas y costosas labores romanos y molduras.”³ Todo un elaborado repertorio ornamental, labrado en cantería y formado por grotescos, blasones municipales, emblemas reales,

2. Según la leyenda extendida desde el Medievo, este héroe griego, hijo de Telamón y Hesíone, había llegado a las costas gallegas tras su participación en la guerra de Troya y el rechazo de su padre. Entonces habría fundado la colonia de Helenes, origen de la ciudad de Pontevedra. (A. de Rojas Villandrando, *El Buen Repúblico*, Salamanca, 1611, p. 203; J. Filgueira Valverde, José, “La Casa de la Villa”, *Museo de Pontevedra*, 28, 1974, p. 302).

3. R. Caro, *Antigüedades y principado de la ilustrísima ciudad de Sevilla, y chorographia de su convento ivridico o antigua chancillería*, Sevilla, 1634 (ed. facs. Sevilla, 1982), ff. 61v.-62.

relieves figurativos y medallones con bustos, se extendía sobre la superficie de columnas, pilastras, dinteles, enjutas de los arcos, pedestales, capiteles, arquivoltas, frisos, y tímpanos que conformaban esta fachada (Fig. 1).

Entre ellos se incluyeron los retratos de varios célebres personajes cuyas empresas y hazañas habían favorecido a la ciudad. Los bustos de Hércules y Julio César, celebrados de antiguo como fundador de Hispalis y constructor de sus murallas, respectivamente, acompañaban el retrato del emperador Carlos V, fundamentando un discurso histórico-mítico que enlazaba una ilustre antigüedad con un prestigioso presente. El concejo municipal ensalzaba públicamente en su nueva casa consistorial, paradigma del orgullo cívico y la nobleza de Sevilla, a los antiguos valedores de su grandeza, a la par que rendía tributo al monarca que con su patronazgo había favorecido al fin la construcción de tan anhelado edificio⁴.

Por otro lado, esta exaltación de un prestigioso pasado cuya época de esplendor hunde sus raíces en el mundo clásico, coincide con el auge que experimenta en el siglo XVI una nueva conciencia y culto hacia las antigüedades, como signos visibles de un origen remoto⁵. Una de las manifestaciones más singulares de esta renovada inquietud hacia los vestigios antiguos fue la utilización de fragmentos arqueológicos, incorporados en las nuevas edificaciones municipales. Este fenómeno, que permitía además preservar la memoria de la Antigüedad, no fue exclusivo de las casas consistoriales. Columnas, pilastras, lápidas con epigrafías latinas, o fragmentos de esculturas romanas fueron también incrustados en los muros de las puertas de las ciudades, o empleados para componer fuentes, pilares, y conjuntos conmemorativos, concebidos a modo de ornato y adorno de la ciudad.

Las casas consistoriales y cárcel de Martos, concluidas en 1577, fueron trazadas por el maestro Francisco del Castillo con una potente portada de raigambre serliana y profusa decoración alegórica, heráldica y epigráfica. En la fachada lateral del edificio, aunque es probable que originalmente también en torno a la portada principal, se incorporaron “más de cuarenta piedras antiguas con letras esculpidas y columnas y mármoles de diversos colores, y asimismo estatuas antiguas”, procedentes de diversos emplazamientos y dispuestas “por maravillosa orden y artificio” a modo de *lapidarium* romano. Todo este legado clásico, sobre el que se asentaba “el suntuoso edificio público de casas de cabildo y cárcel”, se convertía así en maciza cimentación y zócalo de la nueva fábrica renacentista, a la par que refrendo histórico de la nobleza y grandeza de su “Ilustre Ayuntamiento y república Tuccitana de Martos”; tal y como “antiguamente solía tener”, a decir de Diego de Villalta.⁶

4. A. J. Morales Martínez, *La obra renacentista del Ayuntamiento de Sevilla*, Sevilla, 1981, pp. 91-104.

5. V. Lleó Cañal, *Nueva Roma: Mitología y humanismo en el renacimiento sevillano*, Sevilla, 1979, pp. 194-198; M. Capel Margarito, “Ambrosio de Morales y la moderna investigación histórica”, en Congreso Nacional *Jerónimo Zurita, su época y su escuela*, Zaragoza, 1985, pp. 443-450.

6. Diego de Villalta elogiaba esta tarea de acopio y salvaguarda de los restos romanos realizada por el concejo tucitano “a cuya diligencia y cuidado –sentenciaba– deben mucho todos los curiosos de saber estos deleites y provechos de antigüedades, por haberlas así juntado” (D. de Villalta, *Historia de la antigüedad y fundación de la*

De menor calado que la extensa recopilación de vestigios desarrollada en Martos, pero con una similar veneración por las antigüedades, entendidas como garante de una legitimidad histórica, fue la actuación del concejo municipal en Cádiz a fines del siglo XVI. Las casas consistoriales se localizaban entonces en la plaza mayor o de la Corredera, junto con los edificios de la “Alhóndiga, la Cárcel, y el Hospital de la Misericordia, todo en una acera”, según relataba Agustín de Horozco en 1591.⁷

Apenas unos años más tarde, en una nueva adición al manuscrito compuesta en 1594, este mismo cronista afirmaba como la ciudad se había “ilustrado de edificios públicos, en particular el que se ha hecho en las casas de su cabildo labrándolas de nuevo, de obra muy agradable y vistosa”, provista de capilla de la que el concejo se servía “dentro del Hospital de la Misericordia”. Relataba también entonces como, en el “primer recibimiento bajo” de este renovado edificio consistorial, se habían colocado “las dos estatuas que estaban antes delante de las casas viejas del cabildo”.⁸ Estas noticias de 1591 y 1594 habrían quedado en mera anécdota sino fuera porque aquellas estatuas a las que aludía Horozco eran dos efigies fragmentadas de la Antigüedad, situadas primero frente a las antiguas casas consistoriales y, posteriormente, trasladadas y empleadas como ornato en la planta baja del remozado edificio.

Esta actuación del concejo de Cádiz no desmerecía en nada de la emprendida previamente por otras ciudades castellanas, conscientes de la existencia de un abundante legado clásico. La fascinación que aquellas estatuas suscitaron en Horozco le llevaron a incluir una descripción más detallada de las mismas y de la fortuna que corrieron entre 1591 y 1598, años particularmente significativos para el destino de la ciudad. En aquella primera fecha, Horozco alcanzó a contemplar estas célebres efigies en su primitivo emplazamiento delante del viejo consistorio, y relataba como una de ellas se alzaba “a la puerta del Alhóndiga” y la otra “entre la puerta del Cabildo y la de la Alhóndiga”.⁹ Edificios que entonces bien podían ser paredaños o compartir un mismo inmueble con dos portadas de acceso.

La estatua situada más próxima a la entrada de la alhóndiga correspondía al “cuerpo de una figura de mármol bien labrada (sin piernas ni cabeza) vestida con unas armas, entallado en ellas (debajo el pecho en la cintura) dos serpientes como que están peleando. Lo demás del ropaje y hechura de las armas es al modo del que dicen traía Alejandro Magno, por lo cual la interpretan suya”. Esta identificación, tradicionalmente aceptada, parecía carecer de cualquier refrendo his-

Peña de Martos dedicada a Felipe II por ... 1579, Madrid, 1923 (ed. facs. Jaén, 1982), pp. 140-141). Cfr. también P. A. Galera Andreu, *Arquitectura y arquitectos en Jaén a fines del siglo XVI*, Jaén, 1982, pp. 81-86; y R. López Guzmán, “Arquitectura civil de Francisco del Castillo en Martos”, *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, XIV, 1984, pp. 173-181.

7. A. de Horozco, *Discurso de la fundación y antigüedades de Cádiz y los demás sucesos que por ella han pasado*, 1591, edición de Arturo Morgado García, Cádiz, 2000, pp. 201-202.

8. A. de Horozco, *Edificios públicos hechos y acrecentados en Cádiz desde el año 1590 hasta el de 1594*, 1594, edición de Arturo Morgado García, Cádiz, 2000 b, p. 251.

9. A. de Horozco, *op. cit.* (2000), p. 202.

tórico para Agustín de Horozco, “pues Alejandro ni estuvo en España, ni la vio ni tuvo parte en ella”. Consideraba éste, en cambio, que aquella efigie fragmentada “bien puede ser (y mejor me persuadiré en creer) que fuese labrada en respeto y memoria de su muy valeroso ciudadano y natural Cornelio Balbo, o de otro capitán romano, o alguno de sus emperadores si ya no fue del mejor de todos ellos, en aquella edad, el verdadero Trajano”.¹⁰

En cuanto a la segunda efigie, ésta fue situada originalmente, antes de 1591, “en el vacío de la pared, alta del suelo como cuatro varas, cerca de la otra figura” en el mencionado espacio que mediaba entre las puertas del Cabildo y de la Alhóndiga. Esta figura incompleta, a la que le faltaban los pies y brazos, era “más pequeña, de excelente escultura y primor, toda de alabastro y de altura de una vara”. A diferencia de la anterior, esta escultura era un desnudo que representaba “un mancebo de hermoso rostro y sin barba”, y tenía “ceñido sobre el hombro derecho una cinta de que parece colgar un carcaj o aljaba”. Respecto a su identificación Horozco se hacía eco de la opinión generalizada, según la cual esta estatua personificaba “al Dios Apolo o a Dioniso Cacho, uno de los capitanes de Hércules tebano que estuvo en España, si no es el propio Hércules o Cupido”.¹¹

En 1598 Agustín de Horozco completaba un tercer relato manuscrito sobre la ciudad, en el que reiteraba la historia de aquellas dos esculturas que en su día adornaron el interior y el exterior del consistorio, dando cuenta del infortunio que ambas corrieron, parejo al de la sede del gobierno municipal. De la primera figura, aquel torso armado “que decían ser de Alejandro Magno”, rememoraba como “la primera vez que yo la vi estaba a la puerta del alhóndiga, en la plaza, y después la pasaron a una sala baja de la casa del Ayuntamiento o Cabildo”. En este último emplazamiento y tras el saqueo de la ciudad un par de años antes, “quedó el cuerpo arrojado y maltratado por los ingleses, y deshecha toda la cabeza”.¹²

El destino final de la segunda estatua, aquella de cuerpo de Cupido y rostro de Baco, fue igualmente penoso. Tras su primitiva ubicación en la mencionada pared exterior, “con una rejecilla de hierro por delante, quitóse de allí cuando se labraron las casas del Cabildo, pusiéronla en aquélla su sala baja sobre un redondo mármol con su basa y pedestal, fijándole sobre la cabeza una barra de hierro porque no fuese quitada fácilmente”.¹³ Finalmente, a consecuencia del pillaje

10. *Ibidem*, p. 202. Cfr. I. B. Suárez de Salazar, *Grandezas, y antigüedades de la isla y ciudad de Cadiz*, Cadiz, 1610, f. 253.

11. *Ibidem*, p. 202. Durante su visita a la ciudad de Cádiz en 1583, Erich Lassota de Steblovo ya describió aquellas antiguallas que se alzaban en la plaza Mayor. Según este viajero, “en la plaza del Ayuntamiento o alhóndiga hay dos antigüedades, es decir sobre una columna, un busto de piedra blanca, que representa a un joven robusto con un casco de los muy antiguos romanos. Luego sigue una estatua de piedra, cerca de una vara de alta, con un carcaj, como suelen pintar al Cupido, pero sin venda en los ojos y le faltan los brazos y la pierna derecha”. (E. Lassota de Steblovo, *Viaje por España y Portugal 1580-1584*, cit. por J. García Mercadal, *Viajes de extranjeros por España y Portugal*, Madrid, 1952, t. I, p. 1289).

12. A. de Horozco, *Historia de la ciudad de Cádiz*, 1598, edición de Arturo Morgado García, Cádiz, 2000 c, p. 102.

13. *Ibidem*, p. 102. Según relataba Suárez de Salazar en la primera década del siglo XVII, el emplazamiento de aquella escultura era distinto cuando se arruinó parte del consistorio en 1596. Contaba como, con antelación, “para q[ue] todos gozassen” de aquella estatua de Baco “se puso y acomodo en vna ventana de sus casas de cabildo, donde estuuo hasta el año de 1596 q[ue] se perdió co[n] lo demas de la ciudad”. (I. B. Suárez de Salazar, *op. cit.*, f. 283).

y destrozos de 1596, “dejaron los ingleses esta figura quitada de sobre su basa, la cabeza a una parte y el cuerpo a otra”.¹⁴

Aquellas excelentes piezas de la Antigüedad, dispuestas originalmente en un lugar bien visible de las casas consistoriales, no parece que adornaran el edificio junto con otras piedras, lápidas e inscripciones antiguas reunidas en la manera que se había actuado en Antequera o en Martos. Su conservación, no obstante, si debía responder a la misma inquietud de la época por utilizar aquellos vestigios clásicos, estableciendo el discurso histórico de un prestigioso pasado y presentándolos públicamente como innegable testimonio de esa antigua nobleza de la ciudad.

Dentro de este fenómeno de preservación de la memoria antigua de las ciudades y utilización subjetiva de ese legado por parte de los concejos municipales en las obras públicas deberíamos enmarcar también una actuación de menor calado, aunque igualmente significativa, que aconteció en Ciudad Rodrigo. Al hilo de las iniciativas emprendidas por el concejo, en torno a mediados del siglo XVI, para ordenar el espacio urbano de la plaza Mayor y erigir nuevos equipamientos municipales, se estaba trabajando en 1557 en la construcción de las nuevas carnicerías cuando sucedió un feliz acontecimiento para la ciudad.¹⁵

Desde la Edad Media “tres monumentales columnas romanas” se habían convertido en emblema de la ciudad. Según relataba el capellán Antonio Sánchez Cabañas en la segunda década del siglo XVII, el monarca “don Fernando de León, el segundo de los deste nonbre, el año de 1160, dio por armas a esta çiudad las tres columnas, por constarle, por sus inscripciones ser del tienpo de Çéssar Augusto, las quales armas tomaron también los beneficiados del cabildo de la villa, quando vinieron a poblar la çiudad”. Aquellas columnas, cada una “de alto más de 26 pies y de grueso más de tres varas”, originalmente habían servido en el pasado romano “para dividir los términos que avía de tener la çiudad de Miróbriga”, antigua Ciudad Rodrigo. Ejecutadas en piedra berroqueña y formadas cada una por “nueve piezas con su bassa y chapitel de obra dórica”, en su parte superior tenían además “tres piedras que atravesaban de columna a columna”, con sus inscripciones correspondientes, declarando los “términos que por aquella parte alcanzava la çiudad”.¹⁶

14. Nuevamente, medio siglo más tarde, François Bertaut recupera la memoria de aquellas singulares esculturas gaditanas en su recorrido por la Península. Sirviéndose presumiblemente del relato de Suárez de Salazar, al afirmar que ha visto “un libro de las antigüedades de Cádiz compuesto por un canónigo de esa ciudad”, este viajero francés advierte no haber podido averiguar en dónde se encontraban ya aquellos dos legendarios vestigios de la Antigüedad. (F. Bertaut, *Diario del viaje de España hecho en el año 1659, en la ocasión del tratado de la paz*, cit. por J. García Mercadal, *op. cit.*, t. II, p. 600).

15. J. R. Nieto González, *Ciudad Rodrigo: Análisis del Patrimonio Artístico*, Salamanca, 1998, pp. 89-94.

16. A. Sánchez Cabañas, *Historia Civitatense. Conpuesta y ordenada por Antonio Sánchez Cabañas, natural de la noble villa de Cázeres y prevendado en la sancta yglesia de Ciudad Rodrigo*, c. 1619-1627, Biblioteca Universidad de Salamanca, Ms. 1708-1710, edición de Ángel Barrios García e Iñaki Martín Viso, Salamanca, 2001, pp. 87-88. Cfr. J. M. Quadrado, *España. Sus monumentos y artes. Su naturaleza e historia. Salamanca, Ávila, Segovia*, Barcelona, 1884 (ed. facs. Barcelona, 1979), pp. 228-229.

Aunque estas esbeltas columnas habían pervivido hasta el Quinientos, “las tres piedras que tenían ençima [...] con las inscripçiones se desencassaron y cayeron en tierra”, dispersándose. Perdida la tercera, aquella de la que se desconocía hacia qué términos y dirección podía estar orientada, al poniente o al mediodía, de las otras dos y sus respectivos letreros si alcanzó a tenerse nueva noticia en el siglo XVI. Una de ellas, la que marcaba los límites de la antigua Miróbriga con la ciudad de Salamanca, había sido “llevada a la yglesia parrochial de San Juan y fue puesta por pila de agua bendita”. La otra “piedra terminalia”, la que deslindaba el término de Miróbriga con Bletissa, constituyó el fortuito hallazgo de 1557. (Fig. 2).

Fue entonces, descubierto el antiguo letrero con la fábrica de aquel nuevo equipamiento municipal para el abasto de la carne, cuando se procedió también a trasladar las tres grandes columnas “junto a las cassas de consistorio, aviendo estado primero en el sitio donde están edificadas las carniçerías desta çiuudad, al otro lado de la plaza, en el qual sitio se halló la piedra con la inscripçión que queda referida”. Completado su traslado, las columnas fueron levantadas sobre un basamento, provistas de arquitrabe y friso superior, y situadas en ángulo frente al nuevo edificio consistorial, cuya fábrica se daría por concluida en 1559.

Esta última piedra hallada, no obstante, “por estar hendida por medio no se pudo poner ençima de las columnas, mas las letras que tenía se mandaron trasladar en otra piedra, la qual fue puesta ençima de las columnas”. Finalmente, además de labrarse las letras de aquellas antiguas “piedras terminalia” y “para que todo ello uviesse memoria, mandó el consistorio hazer otra inscripçión que allí se ve” que consignaba el hallazgo moderno en tiempos de Felipe II: REGNANTE PHILIP. II HAS. COL. CVM INSCRIPTIONE AD IMA. BASS. REPERTA HIC AVGVSTOBRIG. INSTAVRAND. CVRAVIT ANNO M. D. L. VII.¹⁷

La actuación adquirió un particular carácter emblemático con el hallazgo y traslación de aquella epigrafía y suponía algo más que una simple reubicación de tan singulares columnas, “çien passos apartadas del sitio antiguo”. Sánchez Cabañas afirmaba que “aviendo sillo hallada la piedra y letrero, no quiso la çiuudad que una antigualla de tantos años pereçiesse, por redundar tanto en contra suya”.¹⁸ De esta forma, aunque todos aquellos vestigios romanos no fueron empleados específicamente en la fábrica de los muros del consistorio, parece innegable su vinculación con el poder municipal, alzándose como adorno y emblema frente a este edificio entonces en obras. A la par, su uso cualificaba aquel espacio urbano, en plena fase de ordenación, y refrendaba el antiguo y glorioso pasado de Ciudad Rodrigo.

17. Letrero de cuya composición se había hecho cargo el “noble cavallero” y humanista Antonio de Cáceres Pacheco, “por ser muy experto en la lengua latina y en la çiencia astronómica”. En lengua castellana dicha lápida sentenciaba: “Reynando don Felipe, segundo de los deste nombre, rei de las Españas, estas columnas, con la inscripçión hallada debaxo de la lossa, en este lugar el consistorio augustobrigense las mandó restaurar en el año de 1557”. (A. Sánchez Cabañas, *op. cit.*, p. 89). Cfr. J. García Sánchez, *El arte del buen gobierno municipal. Reflexiones de Antonio Cáceres Pacheco*, Oviedo, 2000, pp. 65 y 127-297.

18. A. Sánchez Cabañas, *op. cit.*, p. 89.

Esta celebración pública y laudatoria de los orígenes de una ciudad, de sus fundadores y benefactores más ilustres en la fachada de las casas consistoriales era extensible a cualquier tiempo pretérito que se asociara al momento más esplendoroso de su historia, incluida la época medieval. De esta forma, aunque se prescindía evidentemente del acopio y exhibición de restos antiguos, el componente ideológico y de refrendo histórico permanecía vigente. Así aconteció en Burgos, con ocasión de la reedificación de la antigua puerta medieval de Santa María. En pleno auge económico y demográfico, la ciudad gozaba además de un noble y reconocido pasado, forjado durante la Edad Media y sintetizado en su honorable condición de “CAPVT CASTELLAE”. En este contexto y con motivo de la visita del emperador Carlos V, el concejo municipal acuerda entonces remodelar completamente la antigua puerta, cuyas obras se iniciaron en 1536. (Fig. 3).

Esta doble función del edificio, como sede de las reuniones del poder municipal y autorizado acceso e imagen de la ciudad, su carácter emblemático y su emplazamiento urbano condicionaron el programa iconográfico que se trazó para adornar su fachada¹⁹. Sendos medallones con bustos, escudos de armas, leyendas epigráficas y potentes figuras de bulto redondo, alojadas en hornacinas aveneradas, conformaban esencialmente todo el repertorio ornamental. En el tramo central, por encima del arco de la puerta, se labraron dos hileras de pequeños nichos donde se insertaron las efigies de los personajes más ilustres para la historia de la ciudad, presididos por la imagen del emperador Carlos V, elevado del resto sobre pedestal y portando los emblemas de su poder, “con espada desnuda en una mano, y el mundo en la otra”.²⁰

Bajo él, también en una posición preferencial, se sitúa la estatua de Diego Rodríguez Porcelo, conde de Castilla y fundador de Burgos. A ambos lados del monarca se añadieron las efigies de las otras dos figuras más notables del pasado medieval de la ciudad, el conde Fernán González, que había concedido el mencionado título de “cabeza de Castilla”, y El Cid, héroe castellano de tan arraigada memoria para Burgos. Finalmente, flanqueando la estatua del conde Porcelo se representó a dos legendarios jueces de la Castilla medieval, Laín Calvo y Nuño Rasura, sentados sobre siales y ataviados de ropajes que declaran su condición de magistrados²¹. La elección de este singular elenco de figuras que personificaban los episodios históricos más brillantes de Burgos, origen de su ennoblecimiento, respondía a un cuidado programa de exaltación de la ciudad y del poder municipal; a la par que se entendía también como soporte ideológico y autorizado refrendo histórico de la Monarquía Hispánica (Fig. 4).

A la par que soporte de todo este discurso histórico, las casas consistoriales se convierten también en “templo” de la virtud y del buen gobierno. La fachada principal de los edificios y las salas capitulares se presentan como vehículo ideal para la transmisión pública de virtudes y

19. M. Martínez Burgos, *Puente, Torre y Arco de Santa María*, Burgos, 1952; A. C. Ibáñez Pérez, *Arquitectura civil del siglo XVI en Burgos*, Burgos, 1977, pp. 243-248.

20. I. Bosarte, *Viage artístico a varios pueblos de España, con el juicio de las obras de las tres nobles artes que en ellos existen, y épocas a que pertenecen*, Madrid, 1804, pp. 278-279.

21. R. Amador de los Ríos, *Burgos. Sus monumentos y artes. Su naturaleza e historia*, Barcelona, 1888, pp. 676-681.

lenguajes heroicos con un carácter decididamente ejemplarizante. A través de esos repertorios ornamentales de figuras alegóricas, héroes míticos y personalidades históricas, que conformaban el ilustre pasado de una ciudad, se pretendía también rememorar aquellas virtudes y cualidades propias del buen gobernante. Aquellas que adornaban a los ilustres antepasados de la ciudad, históricos y legendarios, con los que se identificaba modernamente a reyes y príncipes; y aquellas que debían acompañar a los miembros del concejo municipal en el desempeño de sus funciones y en las reuniones de sus ayuntamientos.²²

Justicia, Prudencia, Fortaleza y Templanza podían representarse mediante figuras alegóricas incorporadas en las fachadas de los edificios consistoriales, o personificarse en la ejemplar vida y hazañas de héroes legendarios e históricos. La figura del héroe clásico se convierte en ejemplo de virtud y personificación de las cualidades morales. Entre ellos, Hércules se erige en el principal protagonista de la mayoría de programas iconográficos. Por un lado, como paradigma del hombre dechado de virtudes y, por otro lado, por su vinculación, tradicionalmente aceptada, con los territorios peninsulares y su condición de ascendente de la Monarquía Hispánica.

No era preciso que aquellas legendarias figuras formaran parte de la historia y origen de una ciudad, aunque fuera mítico, para recurrir a su empleo. Por ejemplo, cuando se concluyeron las nuevas casas consistoriales de Jerez de la Frontera, en 1575, el programa iconográfico utilizado para adornar la fachada principal incluía las estatuas de Hércules y Julio César, a pesar de que el origen y pasado de la ciudad carecía de vinculación alguna con estos héroes clásicos. En el frente del edificio se abrieron una puerta de ingreso, “adornada con una faja ancha, llena de delicadísimos bajorrelieves, esculpidos con tal menudencia, que es menester acercarse para conocerlo; [que] representan trofeos y otras mil cosas”; y en los laterales, dos ventanas cubiertas de sendos frontones rectos, sobre los cuales “se ven reclinadas las Virtudes cardinales, grandemente ejecutadas”, flaqueando las efigies de los mencionados héroes²³.

Estas mismas virtudes, que adornaron aquellos egregios personajes de la Antigüedad, eran las que se solicitaba también de los miembros del concejo municipal, reunidos en el nuevo edificio, a quienes quedaba encomendada la tarea de engrandecer la ciudad de Jerez mediante sus decisiones y acuerdos.²⁴ (Fig. 5).

Todas las virtudes cardinales, en tanto cualidades esenciales para el buen gobierno, podían ser representadas en las fachadas de las casas consistoriales. No obstante, a menudo se seleccionaron aquellas que en mejor medida transmitieran tanto la función del edificio como los atribu-

22. El friso que corona la fachada de las casas consistoriales de San Clemente está decorado con círculos de veneras; figuras desnudas que probablemente representen a héroes clásicos; y “muchas medallas de reyes y príncipes”, que portan libros, espadas y demás objetos, interpretados como personificación de las virtudes deseables para el buen gobierno. (E. J. Zarco-Bacas y Cuevas (ed.), *Relaciones de pueblos del Obispado de Cuenca*, Cuenca, 1983, pp. 474-475).

23. A. Ponz, *Viaje de España*, Madrid, 1988. Edición Casto María del Rivero, vol. 4, t. XVII, pp. 614-615.

24. J. López Campuzano, *Humanismo en la arquitectura del siglo XVI de Jerez de la Frontera*, Sevilla, 1995, pp. 69-77. Cfr. también S. Sebastián, *Arte y Humanismo*, Madrid, 1981, p. 85.

tos morales de sus ocupantes. En este sentido, la alegoría de la Fortaleza fue personificada con frecuencia en los programas ornamentales de los consistorios, identificándose con la firmeza y la voluntad decidida de los concejos municipales por defender y proteger, ante cualquier amenaza externa e interior, el prestigio de la ciudad y el bien común de sus ciudadanos. Esta virtud podía representarse bien mediante figuras alegóricas femeninas; a través de bustos masculinos que encarnaban guerreros; o con el retrato de personajes de la Antigüedad, señalados por sus heroicas empresas y hazañas militares.²⁵

La Justicia, considerada tradicionalmente como la más importante de las virtudes cardinales, ocupaba también un lugar preferencial en la decoración de las fachadas, sobre todo cuando las casas consistoriales albergaban además las dependencias carcelarias y eran asiento del corregidor o “justicia”. En los edificios que asumían además la función de cárcel, esta virtud podía acompañarse de la alegoría de la Prudencia, siendo dos cualidades morales esenciales que debían adornar al corregidor y gobernador en su calidad de rector y juez de la ciudad²⁶. Sendas inscripciones grabadas en los frentes de estos edificios permitían además enfatizar todo este discurso moral y ejemplarizante (Fig. 6).

25. Original fue la decoración de la fachada de las casas consistoriales de Allo, en Navarra. Tras concluirse la fábrica del edificio se añadieron las habituales armas de la ciudad sobre la fachada, a la altura de la planta noble. Éstas fueron labradas en el interior de un pequeño vano, enmarcado por pilastras estriadas de orden toscano y remate de frontón recto, sobre cuyo tímpano se grabó la inscripción AÑO 1575 INEXPUGNABLE. La singularidad de esta leyenda se corresponde además con dos bustos menores de perfil, añadidos sobre dicho frontón, que tradicionalmente han sido identificados con dos insignes guerreros de la Antigüedad: Aníbal y Escipión. En este caso, las mencionadas connotaciones de fortaleza y protección, que el concejo municipal hacía suyas, parecen relacionarse también con la propia ubicación geográfica de la ciudad, en una situación tradicionalmente estratégica desde la Edad Media. Ambos personajes, sobre todo Escipión, fueron hombres virtuosos, frecuentes en la iconografía renacentista. (C. García Gaínza (dir.), *Catálogo monumental de Navarra. II. Merindad de Estella. Abaigar-Eulate*, Pamplona, 1982, t. II, p. 120; y W. Rincón García, *Ayuntamientos de España*, Madrid, 1988, pp. 102-103).

26. Estas dos virtudes, Justicia y Prudencia, fueron labradas sobre la portada de las casas consistoriales y cárcel de Martos, junto con una serie de emblemas heráldicos e inscripciones. (A. Moreno Mendoza, *Francisco del Castillo y la arquitectura manierista andaluza*, Jaén, 1984, p. 173).



Fig. 1. Sevilla. Casas consistoriales. Fachada



Fig. 2. Ciudad Rodrigo, Salamanca. Tres Columnas y casas consistoriales.
Fachada. Hacia 1900. Foto Agustín Pazos.
(<http://www.ciudadrodrigo.net/archivomunicipal/edificio.htm>). Acceso: 31 julio 2010.



Fig. 3. Burgos, Arco de Santa María. Fachada



Fig. 4. San Clemente, Cuenca. Casas consistoriales. Detalle de la fachada



Fig. 5. Jerez de la Frontera, Cádiz. Casas consistoriales. Detalle de la fachada



Fig. 6. Martos, Jaén. Casas consistoriales. Portada

El tejido residencial en la formación de la metrópolis moderna. El caso del Eixample de Barcelona

PERE HEREU – MARIBEL ROSSELLÓ¹
Universitat Politècnica de Catalunya

Resumen: La comunicación que presentamos examina la formación del tejido residencial del Eixample de Barcelona durante el período comprendido entre las últimas décadas del siglo XIX y la Guerra Civil. Con el fin de mostrar la gradual definición y la diversidad de los edificios de viviendas que fueron configurando la trama urbana diseñada por Ildefons Cerdà. Para ello nos valemos del análisis de la organización global de los edificios, la composición de las viviendas que debían contener, las infraestructuras y servicios con que debían estar equipados, y la adecuada relación con la trama viaria racionalizada.

Nuestra comunicación quiere dar cuenta de algunos de los procesos de este género que se dan en cuatro sectores del Eixample bien diferenciables y que muestran la diversidad tanto cronológica como social que se da durante el período analizado.

Este estudio ha sido posible a raíz de los trabajos que estamos realizando en el marco del Proyecto de Investigación *La arquitectura de la vivienda en Barcelona* que financia el Ministerio de Ciencia e Innovación.

Palabras clave: arquitectura, vivienda, siglo XIX, siglo XX, Barcelona

Abstract: *This paper examines the formation of the residential fabric of the Eixample district of Barcelona during the last few decades of the 19th century and the period up to the Spanish Civil War. It aims to show the gradual definition and diversity of the residential buildings that made up the urban mesh designed by Ildefons Cerdà. To this end it analyzes the general layout of the buildings and the dwellings they contained, the facilities and services with which they were equipped and their relationship with the rationalized road network.*

In the paper we wish to explore some of the processes of this genre that are observed in four clearly differentiated sectors of the Eixample and that show the chronological and social diversity of the period analyzed.

*This study was possible thanks to the work we have carried out in the framework of the research project *La arquitectura de la vivienda en Barcelona* funded by the Spanish Ministry of Science and Innovation.*

Key words: *architecture, dwellings, 19th century, 20th century, Barcelona*

Introducción

En su intento de devenir una metrópolis moderna, Barcelona ha efectuado a partir de mediados del siglo XIX un conjunto de estrategias diversas y complementarias entre las cuales destaca la definición de su tejido residencial. La necesidad de dotar a la ciudad de unos

1. Proyecto de investigación “*La arquitectura de la vivienda en Barcelona*” financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación

edificios residenciales adecuados a las dinámicas de la ciudad moderna y a los requerimientos de sus habitantes (o, al menos, a los de unos sectores lo suficientemente diversos y significativos) ha hecho necesario replantear de manera ininterrumpida la organización global de esos edificios, la composición de las viviendas que debían de contener, las infraestructuras y servicios con que debían de estar equipados y la adecuada relación que debían de mantener con una trama viaria racionalizada y funcional.

Nuestra comunicación quiere dar cuenta de algunos de los procesos de este género que hemos podido conocer a raíz de los trabajos que estamos realizando en el marco del Proyecto de Investigación *La arquitectura de la vivienda en Barcelona* que financia el Ministerio de Ciencia e Innovación.

En una primera fase de nuestro trabajo de investigación, examinamos la formación del tejido residencial que se produjo en el interior del casco antiguo de Barcelona durante el período comprendido entre 1840 y 1880 aproximadamente. Nuestro trabajo nos permitió constatar que la construcción de edificios de vivienda realizada en aquel periodo -gracias al aprovechamiento de las escasas zonas del recinto amurallado aun no edificadas o mediante procesos de sustitución del tejido urbano preexistente- dio lugar a formas de actuación y organizaciones de los edificios que respondían de manera eficaz y flexible a las variadas demandas de vivienda que planteaba una población urbana moderna y diversificada. También pudimos constatar como, en determinadas actuaciones, se llegaba a soluciones tipológicas y de organización del edificio que parecían anticipar las que se producirían en el Eixample.

En nuestro examen pusimos especial atención en tres sectores del casco antiguo que nos parecieron especialmente representativos de cuanto acabamos de referir. La construcción de edificios residenciales en el sector que calificamos como Sector de Ponent² nos ofrecía el modelo de unas actuaciones destinadas a satisfacer la fuerte demanda de vivienda formulada por una población urbana numerosa y de baja capacidad económica. En este sector se construyó, fundamentalmente entre 1846 y 1860, un elevado número de edificios con planta baja destinada a albergar pequeñas tiendas y talleres y plantas superiores ocupadas por viviendas de alquiler. Las viviendas realizadas tienen, en general, escasa superficie, y presentan una organización de las dependencias muy elemental y un nivel de higiene, ventilación y equipamiento deficiente. Pese a ello puede advertirse que las soluciones que se dieron a la parcelación del suelo, la organización del edificio y la disposición de las viviendas (en general disposiciones de dos o cuatro viviendas por planta con una caja de escalera común) parecen ya formuladas con una notable seguridad y una clara apreciación de que la repetición y la estandarización de las soluciones constituía el mecanismo idóneo para dar satisfacción a una demanda de viviendas impersonal y homogénea.

2. Sector comprendido entre la muralla y diversos conventos y edificios de beneficencia, delimitado por las calles de Ferlandina y Valldonzella, espacio ocupado hasta 1840 por huertos y solares vinculados a la industria textil y un muy limitado número de pequeñas construcciones)

Otro de los sectores estudiados fue el que denominamos como Sector del Palau.³ La operación de construcción de edificios de vivienda que se realizó en este Sector a partir de 1860⁴ fue promovida por personajes de la aristocracia y la alta burguesía barcelonesa quienes fijaron su residencia en las plantas principales de algunos de los edificios recién construidos y ocuparon las plantas superiores con viviendas de alquiler. Si dejamos aparte la excepcionalidad de las plantas principales, vemos que las viviendas de las plantas superiores tienen unas superficies considerables, presentan (en los casos que la regularidad de las parcelas lo permite) unas disposiciones correspondientes a dos viviendas por rellano con una caja de escalera común y gozan de una buena ventilación gracias a que el interior del Sector del Palau dispone de un auténtico patio de manzana de dimensiones muy generosas, lo cual asegura que los edificios -y las viviendas- tengan una doble fachada. Los edificios más representativos del Sector del Palau presentan una curiosa organización que independiza la escalera “señorial”, que da acceso al piso principal y se desarrolla en el marco de un gran patio de luces (recreando así la disposición de los palacios góticos catalanes), de la que da acceso a los pisos superiores de alquiler. Las plantas bajas se destinan a la actividad comercial si bien en los edificios más representativos, están destinadas a acoger las dependencias subsidiarias de las viviendas de la planta principal (patio de acceso, cocheras, servicio, etc.).

El tercero de los sectores estudiados, al que denominamos Sector del Pintor Fortuny,⁵ es un sector relativamente céntrico dentro del ámbito del núcleo antiguo de la ciudad. Su apertura y edificación se produjo en el mismo período en que se empezaba a actuar con alguna intensidad en el Eixample y la disposición de las calles que lo configuran refleja las alineaciones y dimensiones de la trama prevista por Cerdà. Los edificios residenciales que se construyen en el sector se organizan con una notable claridad. En términos generales, las plantas bajas se destinan a locales comerciales y las plantas superiores, con una misma disposición en todos los niveles, aparecen configuradas según el tipo de dos viviendas por planta con caja de escaleras común. Las viviendas tienen una superficie media y están correctamente ventiladas a dos fachadas -calle y patio de manzana-. En una situación en cierta manera equidistante a los edificios que hallábamos en los sectores de Ponent y del Palau, los edificios del Sector del Pintor Fortuny nos aparecen como una respuesta ya fuertemente estructurada destinada a satisfacer la demanda genérica de viviendas planteada por unas amplias clases medias urbanas.

La comunicación que presentamos pretende sintetizar los resultados de la segunda fase de nuestro trabajo de investigación. Esta segunda fase se sitúa en plena continuidad con la que

3. El sector del Palau ocupa el espacio que liberó el derribo de un antiguo palacio de los condes de Barcelona. Está situada en el núcleo central del casco antiguo de la ciudad y se estructura en torno a las calles de la Comtessa de Soradiel y del Palau, de nueva apertura y de las de Avinyó y Baixada dels Lleons, actualmente Ataülf, preexistentes.

4. Los inicios del proceso de derribo del Palau Menor y de urbanización del solar resultante se remontan al año 1848

5. El sector se configura con la apertura de las calles -o tramos de las calles- del Doctor Dou y del Pintor Fortuny, en una zona próxima al Hospital de la Santa Creu i Sant Pau, hoy Biblioteca de Catalunya, y gracias a un proceso conjunto de aprovechamiento de unos huertos conventuales y de sustitución del tejido preexistente

acabamos de describir de manera sucinta y examina la formación del tejido residencial que se produjo en algunas de las zonas del Eixample de Barcelona entre finales del siglo XIX y 1930. Es necesario advertir desde el principio que nuestra comunicación no pretende ofrecer una visión global del proceso de formación del Eixample de Barcelona sino, estrictamente, dar cuenta de unas exploraciones realizadas en sectores bien diferenciados de ese Eixample, con el fin de apreciar la flexibilidad con que, en el periodo señalado, un tejido urbano aparentemente muy homogéneo y rígido, supo adaptarse a las circunstancias que determinaron la formación de cada uno de los sectores estudiados.

Metodología de trabajo

El primer paso de nuestro trabajo ha consistido en el análisis de la cartografía de Barcelona producida a lo largo del período estudiado. Este análisis nos ha permitido “visualizar” los procesos de ocupación del Eixample y detectar unos sectores en los que una gran parte de su formación parecía haberse realizado en un lapso de tiempo relativamente corto y en el marco de un espacio claramente definido y acotado. Todo ello permitía augurar que cada uno de esos sectores podía ser relativamente homogéneo y estar dotado de unas características específicas propias en lo referente a su tejido residencial.

Una vez efectuado este análisis de la cartografía, se pasó a comprobar, mediante recorridos por cada una de los sectores escogidos, si la homogeneidad que se podía presumir a partir de los documentos gráficos, venía corroborada por el aspecto físico del tejido residencial realmente existente y, en caso afirmativo, para detectar los edificios que perduraban del período inicial de formación de ese tejido.

Después del examen visual de cada sector, se procedió a consultar los expedientes de licencia de obras de construcción de los edificios que habíamos detectado en nuestros recorridos. Nuestro trabajo en el Arxiu Administratiu de l’Ajuntament de Barcelona nos permitió obtener un testimonio preciso de la organización global, topología, distribuciones, sistemas constructivos e instalaciones de un buen número de los edificios de cada una de los sectores a partir del examen de los planos contenidos en aquellos expedientes.

Los planos de los edificios y la cartografía de la ciudad, es decir, el material gráfico que constituye el instrumento de expresión específico de la arquitectura y el urbanismo, constituyó la fuente documental básica de un trabajo que giraba en torno a las características propiamente arquitectónicas y urbanísticas del tejido residencial de Barcelona.

A fin de sistematizar la información ofrecida por esas fuentes documentales y de poder comparar con facilidad las características de los edificios escogidos, se procedió a redibujar sus plantas y a situarlas sobre un plano general, a escala 1:500, de cada uno de los sectores. Eso permitió juzgar el grado de coherencia del tejido residencial de cada sector, establecer las comparaciones entre los distintos sectores y descubrir las similitudes que presentan y las especificidades que los diferencian.

Como conclusión del trabajo, la síntesis de los resultados obtenidos y la comparación -o, al menos, la referencia- a procesos del mismo género ocurridos en otras ciudades europeas, nos ha permitido apreciar algunos aspectos significativos de la dinámica de formación del tejido residencial de Barcelona y acercarnos así a la comprensión de una de las estrategias seguidas por la ciudad a la hora de adaptarse a las solicitudes que ha de afrontar una ciudad moderna.

Después de haber explicado el método de trabajo que hemos seguido, pasaremos a detallar cada uno de los pasos que acabamos de definir.

Los sectores de estudio

Como acabamos de explicar, los sectores de estudio han sido escogidos a partir del examen de la cartografía de Barcelona realizada entre los años 1877 y 1943. El examen sistemático de los sucesivos planos de Barcelona de que se dispone, acaba dando una secuencia casi “cinematográfica” del progreso de la ocupación del llano de Barcelona. En el marco de este progreso hemos destacado cuatro sectores que nos han parecido especialmente coherentes y representativos.

El primero de estos sectores, al que llamamos Sector de Sant Antoni, es el que se articula en torno al mercado de Sant Antoni y viene delimitado por las rondas de Sant Antoni y Sant Pau, la avenida del Paral·lel y las calles de Calabria y Sepúlveda. El inicio de la formación del tejido residencial de este sector ya se puede detectar en el *Plano de Barcelona con parte de su ensanche tomado en vistas de los diferentes trabajos adquiridos sobre el mismo* datado el 24 de noviembre de 1874. Esta formación aparece mucho más definida en el *Plano general de Barcelona, su ensanche y pueblos contiguos en 1877*. En 1891, tal y como lo expresa el *Plano del término municipal de Barcelona*, la zona aparece consolidada y casi totalmente edificada en el área comprendida entre las rondas, el Paral·lel, las calles de Calabria, Manso y Urgell y la Gran Via. El *Plano de Barcelona propiedad de su Ayuntamiento Constitucional* de 1903 no permite detectar cambios substanciales con relación al plano de 1891. Esto nos da a entender que el proceso de formación acelerada del tejido residencial del sector se produce entre 1870 y 1890 aproximadamente y que este crecimiento se da en una área muy acotada que, siguiendo el trazado de las rondas de Sant Antoni y Sant Pau en una profundidad de dos o tres manzanas, tiene como centro la esquina que forman las Rondas y el espacio que ocupará el mercado de Sant Antoni. Es decir, el punto por donde la calle de Sant Antoni, confluencia de las del Carme y del Hospital,⁶ abría hacia fuera de las murallas en la zona de poniente del casco antiguo de Barcelona.

El segundo de los sectores elegidos, al que denominamos como Sector de la Ronda de Sant Pere, se articula en el interior del área definida por las calles de Roger de Llúria, Casp, Bailén y la ronda de Sant Pere. El proceso de formación del tejido residencial de este sector parece, en principio, algo difícil de diferenciar del de la parte baja de la zona derecha del Eixample -situada entre el Passeig de Gràcia y el de Sant Joan-. A pesar de ello, este sector tiene unas particularidades que le vienen dadas por su situación de contacto con el casco antiguo y por la presencia, hasta finales

6. Todas ellas son calles situadas en el casco antiguo de la ciudad y, por tanto, dentro del recinto amurallado

del siglo XIX, del cauce de la Riera d'en Malla que afecta, en mayor o menor grado, a más de la mitad de sus manzanas. En el *Plano general de Barcelona, su ensanche y pueblos contiguos* de 1877 se puede detectar una inicial y ligera ocupación del sector, la cual se produce fundamentalmente en su perímetro, por influencia del casco antiguo y de las zonas colindantes del Eixample, las cuales presentan un nivel más avanzado de ocupación residencial.⁷ Tanto el *Plano de Barcelona y sus alrededores en 1890, aprobado por el Excelentísimo Ayuntamiento en 1891* como el *Plano de Urbanización de Barcelona* hecho por García Faria el año 1891, parecen corroborar lo que hemos visto en el plano citado anteriormente: la ocupación del sector va progresando desde su periferia hacia el interior; las manzanas perimetrales se van edificando pero las afectadas por la Riera d'en Malla -situadas en la parte interior- aparecen poco o nada ocupadas. Esta misma situación se muestra, sin variaciones substanciales, en el *Plano de Barcelona propiedad de su Ayuntamiento Constitucional* de 1903. No será hasta el plano de la *Ciudad de Barcelona con su llano y alrededores*, -puesto al día entre 1915 y 1920, pero realizado a principios de siglo por Federico Armenter de Monasterio-, que la zona aparece definitivamente acabada y consolidada. La secuencia de planos y la datación de los edificios, dada por los expedientes de licencia de obras, parecen indicar que las manzanas situadas en el interior del Sector constituyen una especie de pequeña reserva de suelo urbano -dentro de la parte baja de la derecha del Eixample, una zona muy cualificada- que se edifica con rapidez una vez se ha resuelto el problema de la Riera d'en Malla.

El tercero de los sectores estudiados, al que denominamos Sector de l'Hospital Clínic, se extiende desde la calle de Còrsega hasta la avenida Diagonal y entre las calles de Casanova y Aribau. Este sector aparece durante mucho tiempo como un espacio vacío que va experimentando una muy parsimoniosa construcción de parcelas aisladas situadas en su lado derecho. Esta situación se puede constatar en el *Plano de Barcelona y sus alrededores* de 1891, en el *Plano de Barcelona propiedad de su Excelentísimo Ayuntamiento Constitucional* de 1903 y en el plano de la *Ciudad de Barcelona con su llano y alrededores*, editado entre 1915 y 1920. Como hemos dicho, lo que más se ve en esta secuencia de planos es la lenta ocupación del sector desde el lado de las calles de Montaner y Aribau y a lo largo de la calle de Còrsega, las zonas colindantes que presentan un proceso de edificación más consolidado. La avenida Diagonal tiene, en cambio, muy poca influencia. La situación varía radicalmente en el plano *Barcelona. Plano formado con los datos del Plano de la Ciudad* de 1943 (figura 4) -debemos considerar que en este plano se expresa, fundamentalmente, la edificación de Barcelona previa a la guerra civil- en el que el Sector de l'Hospital Clínic aparece casi plenamente ocupado hasta la calle de Casanova. La cartografía mencionada y la datación de los expedientes de licencia de obras de los edificios del sector nos indican una rápida formación del tejido residencial a lo largo del período comprendido entre mediados de los años veinte y los años inmediatamente anteriores a la guerra civil.

7. En el lado de mar de la ronda de Sant Pere hasta la calle de Trafalgar -una franja que parece actuar como un colchón entre el Eixample y los talleres y fábricas textiles adyacentes al casco antiguo-; en el lado izquierdo de la calle de Llúria, por proximidad al Paseo de Gràcia; en el lado de montaña de la calle Casp, por influencia de la Gran Via; a la derecha de la calle Bailén por la proximidad con el paseo de Sant Joan

Finalmente, el último sector escogido es el que llamamos Sector de la Sagrada Família el cual viene delimitado por las calles de Roger de Flor, Còrsega, Sardunya y València, en una zona que había estado situada en el límite de los antiguos términos municipales de Barcelona y Sant Martí de Provençals.⁸ En el *Plano general de Barcelona, su ensanche y pueblos contiguos en 1877* se puede apreciar como en los terrenos que ocupa este Sector se había previsto la construcción de un hipódromo, de manera que aparece totalmente libre de edificaciones. En torno a ellos, encontramos algunas construcciones que se sitúan sobre una parcelación muy pequeña, similar a la que se puede detectar en la periferia de Gràcia y en el Clot.⁹ La diferencia más relevante que aparece en el *Plano de Barcelona y sus alrededores*, de 1891, es la ausencia de la previsión del hipódromo y la delimitación, en una parte de la superficie de terreno adjudicada a aquella instalación, del solar que deberá ocupar el Templo Expiatorio de la Sagrada Família. Aparentemente este cambio permite que, en los terrenos excedentes, antes destinados al hipódromo y ahora no ocupados por la Sagrada Família, aparezcan un conjunto de construcciones que se realizan sobre una parcelación propia de los edificios de viviendas unifamiliares en hilera y proliferen en ellos los pasajes con el fin de permitir un aprovechamiento extensivo del suelo. Esta primera forma de ocupación se perpetuará en los años sucesivos sin que se pueda descubrir ningún intento de conciliación entre la trama viaria del Pla Cerdà y la parcelación del suelo. De esta forma, la ocupación del sector se hace lentamente y de forma extensiva hasta los años veinte del siglo pasado, dejándose mucho espacios vacíos y marginales, tal como puede apreciarse en el plano de la *Ciudad de Barcelona con su llano y alrededores* de 1915-20. El plano *Barcelona. Plano formado con los datos del Plano de la Ciudad* de 1943, en cambio, nos permite detectar como, a partir de los años veinte, los solares libres se ocupan con rapidez y se construye de nuevo en las parcelas edificadas con anterioridad. Por todo ello, las nuevas construcciones vendrán determinadas por las particularidades de la parcelación preexistente, a pesar de tratarse ahora de edificios de viviendas en altura. Podemos decir, en resumen, que, a lo largo del período estudiado, el Sector de la Sagrada Família se configura a partir de una utilización del suelo, una parcelación y una ocupación distintas a las que se dan en las zonas más centrales del Eixample y más afines a las que encontramos en la vecina periferia de Gràcia y en el Clot. En el período que hemos estudiado, el Sector de la Sagrada Família aparece como una zona “marginal”, excéntrica respecto del núcleo de Barcelona y con fuertes similitudes con las zonas periféricas de los antiguos municipios del llano de Barcelona.

El tejido residencial de cada uno de los sectores

A fin de determinar las características del tejido residencial de cada uno de los sectores estudiados, hemos partido de las siguientes premisas:

8. El municipio de Sant Martí de Provençals fué incorporado al de Barcelona en 1897.

9. Gràcia era, también, un antiguo municipio independiente y fue incorporado a Barcelona el 1897. El Clot era en aquel momento un barrio del municipio de Sant Martí de Provençals.

1. Particularidades de la parcelación. Estas particularidades nos ayudan a entender la relación que establece la forma y dimensiones de las parcelas con las topologías de los edificios que las ocupan y las características -superficies, distribución, etc., de las viviendas que contienen.

2. Topología de los edificios. La tipología de los edificios queda expresada en las figuras 1 y 2. Las topologías que nos han permitido clasificar los edificios del Eixample, perpetúan i amplían la gama tipológica que ya habíamos detectado en la primera fase de nuestro trabajo de investigación.¹⁰

3. Superficies de las viviendas.

4. Número, diversidad, disposición y particularidades de las estancias que componen las viviendas.

5. Equipamiento del edificio y de las viviendas que contiene, entendiendo como equipamiento tanto los servicios (mecánicos e higiénicos) de que están dotados, como la presencia y situación de las estancias especializadas. El equipamiento de iluminación a gas o eléctrica no puede deducirse directamente de la lectura de los planos de solicitud de licencia de obras o de las memorias que los acompañan.

Desde el punto de vista estructural y constructivo, los edificios del período que hemos estudiado responden a un mismo modelo: construcción con paredes de carga de 15cm de espesor en el caso de las paredes interiores y de 30cm en las de fachada y con forjados de vigas de madera o de hierro, y bovedillas cerámicas. Las paredes de carga normalmente son paralelas a la fachada y las luces máximas llegan hasta los 6m. Las innovaciones técnicas se dan, fundamentalmente, en el equipamiento de la vivienda: luz eléctrica, baños, inodoro, ascensor, etc.

Una vez hechas estas precisiones, vamos a detallar lo que hemos podido constatar en cada uno de los sectores estudiados.

● Sector de Sant Antoni

Nuestra valoración del tejido residencial del Sector de Sant Antoni se basa en el examen de 24 edificios y 50 viviendas (Figura 3). Los edificios han sido seleccionados según se detalla en el apartado METODOLOGÍA DE TRABAJO, con la exclusión de los que corresponden a las zonas de chaflanes, los cuales presentan soluciones de planta a menudo fortuitas y de difícil clasificación. Las viviendas estudiadas son la totalidad de las que configuran las plantas que se han considerado como planta tipo de cada uno de los edificios seleccionados. Este número de viviendas es el que se toma al formular los porcentajes que exponemos en los párrafos que siguen.

La parcelación es muy diversa. Muchas parcelas¹¹ tienen dimensiones similares a las que se dan en la parte cercana del casco antiguo.¹² Las anchuras que hemos localizado son las siguientes:

10. Estudio del tejido residencial construido en la segunda mitad del siglo XIX dentro del casco antiguo de Barcelona. Citado en la introducción de nuestro escrito.

11. Al menos en la zona comprendida entre Villaroel, Floridablanca, Viladomat y Parlament.

12. Particularmente, con las que encontrábamos en el Sector de Ponent estudiado en la primera fase de nuestro trabajo de investigación. El Sector de Ponent está situado muy cerca del de Sant Antoni, al otro lado de la muralla que cerraba el casco antiguo.

de 5 a 9m en el 37,5% de los casos; de 9 a 12m en otro 37,5%; de más de 12,1m en el restante 25% de los casos. La profundidad de las parcelas es muy variable y muy a menudo se puede constatar que los edificios construidos tienen una profundidad muy inferior a la que posibilitan las parcelas. La parcelación parece producirse desde las zonas centrales de las fachadas de las manzanas hacia los chaflanes, de manera que las parcelas de los chaflanes son residuales y, a menudo, difícilmente edificables.

Los tipos de edificios también son muy diversos: el tipo B se da en el 12,5 % de los casos; el tipo C, en el 8,33%; el tipo D, en el 12,5%; el tipo E, en el 29,17%; el F, en el 33,3%; el tipo G, en el 4,17%. (Ver figura 7)

Las superficies de las viviendas se agrupan de la siguiente manera: el 16,7% de las viviendas del sector tienen una superficie comprendida entre 30 y 60m²; el 45,8%, entre 61 y 90m²; el 25%, entre 91 y 120m²; el 12,5% de los casos tienen más de 121m².

Por lo que se refiere al número, diversidad, disposición y particularidades de las estancias de las viviendas, podemos decir que en las viviendas del sector se aprecia lo siguiente: el comedor es exterior en el 25% de los casos, en el resto, el comedor es interior, ventila a patio¹³ o no ventila y actúa a menudo como recibidor o distribuidor. El número de estancias de más de 6m² de superficie es de 2 a 8 por vivienda (3 en el 37,5 % de los casos). El número de estancias no ventiladas es de 1 a 5 (1 o 2 en el 45,8 % de los casos). Las estancias principales situadas en la fachada a la calle son la sala con alcoba en 21 casos, la sala en 5 y el comedor también en 5. El 54% de las viviendas tienen galería posterior. El 28 % disponen de recibidor.

En cuanto al equipamiento de las viviendas, hemos podido constatar que el 11,7% de las viviendas tienen cocinas con ventilación a un espacio amplio. En todas las viviendas los sanitarios se reducen a una letrina o inodoro. No se constata la presencia de ningún baño. En general, en el sector de Sant Antoni encontramos viviendas de poca superficie, bajo nivel de equipamiento, mala ventilación y estructuración todavía arcaica de las estancias (sala con alcoba, comedor interior, poca independencia de los sanitarios, etc.)

Como resultado de estos datos, podemos afirmar que la ocupación del sector parece corresponder a un momento inicial en que la dialéctica entre parcelación, tipo de los edificios y superficie, y composición de las viviendas que se irá desarrollando a lo largo del proceso de ocupación del Eixample, presenta aun claras inseguridades y dudas. No es de extrañar, por ello, que el tejido residencial del Sector, a pesar de estar encuadrado en los esquemas de la trama Cerdà, presente a veces claras semejanzas con el de las zonas próximas del casco antiguo.

● Sector de Sant Pere

Nuestra valoración del tejido residencial del Sector de Sant Pere se basa en el examen de 12 edificios y 24 viviendas (Figura 4), todos ellos seleccionados según los criterios especificados anteriormente

13. Nos referimos a un patio interior de luces, generalmente de poca superficie, y no al patio de manzana

La parcelación del suelo de este sector es regular, directamente relacionada con los tipos de las viviendas que se construyen. Las anchuras de las parcelas localizadas son las siguientes: entre 8 y 12m en el 16,6% de los casos; entre 12,1 y 15m en el 16,6%; entre 15,1 y 18m en el 43,7%; entre 18,1 y 20m en el 14,6% y de más de 20,1m en el 8,3%. Las anchuras comprendidas entre 15,1 y 18m son las predominantes. Las profundidades del edificio predominantes están comprendidas entre 24 y 29m (72% de los edificios estudiados)

Las tipologías de los edificios aparecen muy unificadas. El tipo D se da en el 20,7% de los casos, el F en el 27,6 % y el G en el 51,7% (ver figura 8). Como se puede apreciar, existe un claro predominio de los tipos que permiten la existencia de viviendas de notable superficie y dotadas de una composición rica y compleja. En todos los edificios, la vivienda correspondiente al piso principal es claramente distinta al resto de las viviendas del edificio. En un número significativo de casos (27,6%), se accede al piso principal por una escalera diferenciada y exclusiva. La presencia de esta escalera requiere una organización típica de la planta, con un patio principal de ventilación situado después de la crujía inmediata a la fachada a la calle, en cuyo ámbito se inscribe la escalera “señorial”. El acceso a los pisos superiores se realiza por una escalera independiente. Esta disposición,¹⁴ que quiere reproducir la de los palacios góticos catalanes, la podemos encontrar en muchos de los edificios del Eixample construidos a finales del siglo XIX y principios del XX en cuya planta principal debía ubicarse la vivienda de su propietario y promotor. A menudo, los chaflanes permiten una gran amplitud y complejidad de la vivienda del piso principal, y permiten acentuar su caracterización de palacio urbano, por lo que la solución de la escalera “señorial” que acabamos de describir toma en estos casos una especial importancia.

Las viviendas tienen superficies muy considerables: el 20,68% de los casos presentan superficies comprendidas entre 90 y 120m²; el 13,79% tienen superficies entre 121 y

150m²; el 31,05%, entre 151 y 180m²; el 20,68% de los casos entre 181 y 210m² y el 3,45% tienen superficies superiores a 240m². Las disposiciones de las viviendas son muy flexibles y se adaptan con bastante facilidad a las diversas superficies que se dan en el sector.

Número, diversidad, disposición y particularidades de las estancias que componen las viviendas. El número de estancias mayores de 6m² varía entre 6 y 11 por vivienda, con una media de 9. Las dependencias no ventiladas son 1 o 2 por vivienda. El comedor es exterior en todas las viviendas; en un solo caso el comedor está situado en la fachada a la calle, mientras que en el resto, se sitúan en la fachada del patio de manzana. Existe una sala en la totalidad de los casos y hay, además, una sala con alcoba en el 17,24% de las viviendas. Las viviendas tienen con frecuencia dependencias especializadas: despacho, vestidor, tocador, etc. El recibidor como espacio diferenciado aparece en todos los casos. El 79,16% de las viviendas tienen despensa y el 95,8% galería abierta al patio de manzana.

14. Hablamos de ella en la INTRODUCCIÓN al presente escrito al referirnos a la primera fase de nuestros trabajos de investigación y tratar de los edificios que se construyeron en el Sector del Palau

Equipamiento de la vivienda. La cocina abre siempre a un patio de ventilación. Un 91,66% de las viviendas están provistas de letrina y el 16,66% tienen baño (hay viviendas con baño y letrina a la vez). Aparece un lavadero en el 8,33% de las viviendas. Por lo que respecta a la previsión de ascensores, solo hemos detectado un caso de previsión de ascensor en el proyecto de un edificio de 1904.¹⁵

En razón de lo que acabamos de exponer, podemos constatar que en este sector se dan las características propias de las zonas de más alta cualificación del Eixample: viviendas de gran superficie, programa amplio y complejo, buena ventilación, reducción de la diversidad de tipos de edificios. Se van perdiendo los rasgos característicos de una disposición “arcaica” de las dependencias de las viviendas (caso de la sala con alcoba y del comedor interior) para dar paso a dependencias representativas (sala y comedor) situadas en las fachadas a la calle o al patio de manzana. Empiezan a aparecer tímidamente algunas novedades en el equipamiento (baños, lavaderos).

● Sector del Hospital Clínic

Nuestra valoración del tejido residencial del Sector se basa en el examen de 19 edificios y 48 viviendas (Figura 5) seleccionados según los criterios expuestos anteriormente.

La parcelación que se da en este sector viene muy determinada por los tipos de los edificios y las superficies de las viviendas que se han de construir en él y se puede detectar una tendencia a la estandarización de las parcelas. Las anchuras de las parcelas están comprendidas entre 9 y 9,9m en el 9,52% de los casos; entre 10 y 11,9m en el 42,86%; entre 12 y 13,9 en el 42,86%; sólo el 4,76% tienen anchuras superiores a los 14 m. Vemos, por tanto, que el 85,72% de las parcelas tienen unas anchuras comprendidas entre los 10 y los 13,9m. En la mayoría de los edificios (76,16%), la profundidad edificada está situada entre 22 y 27,9m.

Los tipos de edificios localizados se agrupan de la siguiente manera: tipo C en el 23,81% de los casos; tipo E en el 23,81%; tipo F en el 47,62% y tipo G en el 4,76% (Figura 9). Si dejamos de lado el tipo G (un solo edificio), vemos que los edificios localizados pertenecen a tres tipos, de los cuales el C corresponde a la organización de cuatro viviendas por planta con una sola caja de escalera (cuatro viviendas por rellano) y los tipos E y F a la de dos viviendas por rellano. La posición de los patios de ventilación aparece muy racionalizada y permite una correcta ventilación de la totalidad de las estancias en prácticamente todos los casos.

Las superficies de las viviendas se agrupan de manera preferente en dos categorías muy claras: viviendas con superficies comprendidas entre 50 y 70m² en el 23,88% de los casos (correspondientes en su totalidad a edificios tipo C) y viviendas de superficies comprendidas entre

15. Ascensores previstos en los proyectos iniciales de los edificios. Teniendo en cuenta la categoría de del barrio, este dato puede ser engañoso ya que puede darse el caso que no se representara el ascensor en un proyecto para la solicitud de licencia de obras. En cualquier caso, pocos años después de su construcción, todos o casi todos los edificios del Sector debían estar equipados con ascensor.

100 y 130m² en el 52,32% (correspondientes a los tipos E y F). Por lo que respecta al resto de las viviendas, el 9,52% tiene una superficie comprendida entre 80 y 90m² y el 14,28% una superficie comprendida entre 130,1 y 150m². Por consiguiente, se aprecia en este sector una clara diferenciación del “producto” vivienda en dos grupos, seguramente correspondientes a dos demandas del mercado bien definidas: viviendas de superficie relativamente grande y con dos fachadas exteriores (a la calle y al patio de manzana) y viviendas de superficie pequeña o media con una sola fachada exterior (ya sea a la calle o al patio de manzana). En ambos casos, unos patios de luces bien situados y de dimensiones razonables aseguran la ventilación de las estancias que no se abren a las fachadas.

Número, diversidad, disposición y particularidades de las estancias. En tanto que lugar preferente de ubicación de las dependencias principales, la fachada a la calle y la fachada al patio de manzana van haciéndose equivalentes tanto a nivel funcional como a nivel representativo y jerárquico, aun que, en las viviendas abiertas a ambas fachadas la de la calle continúa teniendo una cierta prevalencia. El comedor es exterior en todos los casos, ya sea abierto a la fachada de la calle o a la fachada del patio de manzana. El 57% de las viviendas dispone de una sala, mientras que no hemos registrado ningún caso de sala con alcoba. No se registran estancias destinadas a despachos o a usos suntuarios (tocadores, vestidores, etc.). El número de estancias de más de 6m² de superficie es de tres a siete, cinco o seis en la mayoría de los casos. Prácticamente todas las estancias ventilan a fachada o a patio de luces y sólo se han registrado dos casos de estancias sin ventilación. Todas las viviendas disponen de recibidor.

Por lo que respecta al equipamiento del edificio, se puede constatar que el 38,1% de los casos (8 edificios) la instalación de ascensor aparece prevista en los planos de solicitud de licencia de obras. En otros 8 edificios, aun que el ascensor no aparece grafiado en los planos, la dimensión del ojo de la escalera y a disposición de los patios de luces hace pensar que la instalación del ascensor también estaba contemplada. Por lo que respecta al equipamiento de las viviendas, en el 100% de los casos estudiados la cocina se abre a un patio de ventilación y el 33,3% disponen de despensa. El 85,7% de las viviendas disponen de baño y de inodoro diferenciados, aparece un solo caso con baño sin inodoro independiente y dos viviendas con inodoro y sin baño. Se puede constatar la existencia de galería en todas las viviendas de los edificios con dos viviendas por rellano (con fachadas a la calle y al patio de manzana) y en todas las viviendas que dan al patio de manzana en el caso de los edificios con cuatro viviendas por rellano. El 25% de las viviendas tiene un lavadero diferenciado.

A partir de lo que acabamos de exponer, podemos apreciar como en este Sector se da una estrecha relación entre la profundidad y anchura de parcela y el tipo de edificio en razón de la cual logra obtener dos “productos” bien diferenciados: viviendas de superficie comprendida entre 50 y 70m² y viviendas de 100 a 130m². Las viviendas están provistas de una ventilación y de unos equipamientos sanitario y mecánico satisfactorios y adecuados a la normativa vigente en la época de su construcción. El programa de las viviendas aparece reducido a las funciones básicas: en términos generales, las viviendas grandes constan de sala, comedor, cocina, baño e inodoro

y dormitorios; las viviendas pequeñas constan de comedor, cocina, baño y dormitorios. Con la excepción del recibidor, no aparecen dependencias con usos específicos. La presencia del ascensor en un número considerable de edificios hace pensar que se tiende a una real equiparación de todas las viviendas. Desaparece o se relativiza el papel preeminente del piso principal como lugar propio para la ubicación de unas viviendas diferenciadas y representativas y se tiende a valorar los pisos superiores mejor iluminados y menos afectados por el ruido de la calle.

En definitiva, la racionalización de la parcelación, la reducción de los tipos y superficies y la simplificación de los programas, tienden a obtener unas viviendas estándar adecuadas a una demanda también estándar e impersonal.

● Sector de la Sagrada Familia

Nuestra valoración de este sector se basa en el examen de 11 edificios y 33 viviendas (Figura 6) seleccionados según los criterios expuestos con anterioridad.

Las dimensiones de las parcelas sobre las que se han construido los edificios seleccionados, son muy variadas y en gran manera reflejan la presencia de una parcelación preexistente ligada a una lógica distinta a la que ha sido habitual en la mayor parte de las zonas centrales del Eixample. Las anchuras de las parcelas oscilan entre 6 y 14 metros: tienen entre 6 y 11 metros en un tercio de los casos, entre 11,1 y 12m en otro tercio y entre 12,1 y 14m en el tercio restante. Las profundidades edificadas oscilan dentro de un amplio margen y están comprendidas entre 14 y 30m, si bien en el 50% de los casos se sitúan entre 24 y 28m.

A pesar de la diversidad de la parcelación, los tipos de los edificios, aun siendo variables, se distribuyen de una manera bastante unitaria (ver figura 10). El 8,3% de los edificios pertenecen al tipo B, el 41,66% al tipo C, el 8,3% al tipo E, el 33,3% al tipo F y el 8,3% lo constituyen casos especiales producto del esfuerzo por conseguir apretadas soluciones con cinco viviendas por planta. Como puede verse, predominan ampliamente los tipos C y F.

Las superficies de las viviendas se distribuyen de la siguiente manera: el 25% de los casos tienen superficies comprendidas entre 40 y 50m²; el 41,6% entre 60 y 80m² y el 25% entre 100 y 120m². Existe, por tanto, una clara división en dos grupos bien diferenciados: dos tercios de las viviendas son de superficie reducida (entre 40 y 80m²) y una cuarta parte son viviendas de superficie relativamente grande (entre 100 y 140m²).

Número, diversidad, disposición y particularidades de las estancias. El 50% de las viviendas tienen cuatro estancias de más de 6m² y el 25%, siete. El resto de las viviendas tienen cinco o seis. Mayoritariamente los comedores se sitúan en las fachadas exteriores, pero en el 25% de los casos se encuentran situados en el interior de la vivienda y se abren a patios de ventilación. La totalidad de las viviendas disponen de recibidor y por lo que hace a estancias especializadas únicamente encontramos un vestidor y un trastero. No encontramos ninguna sala con alcoba y el 33 de las viviendas disponen de una sala diferenciada que da al exterior. Debe advertirse, sin embargo, que estamos utilizando la nomenclatura expresada en los planos de solicitud de licencia de obras. Con toda seguridad, un número importante de las dependencias tituladas como “sala” eran, de hecho, dormitorios principales.

Con respecto al equipamiento previsto para el edificio y de las viviendas podemos decir lo siguiente. No encontramos ningún caso en que el ascensor aparezca previsto en los planos de solicitud de licencia de obras y, ni el hueco de la escalera ni la disposición los patios de luces dejan entrever que estaba contemplada la posible instalación de un ascensor. Todas las cocinas se abren a patios de ventilación y sólo el 16% disponen de despensa. El 41,6% de las viviendas disponen únicamente de inodoro, el 25% de baño con inodoro y el 33,4% de baño con inodoro independiente. Todas las viviendas disponen de galería excepto las que dan a la fachada a la calle en los edificios del tipo C (con cuatro viviendas por rellano). El 25% de las viviendas disponen de lavadero.

Podemos decir, en resumen, que si bien el Sector de la Sagrada Família presenta unas particularidades de parcelación, situación respecto al centro de la ciudad, relación con los núcleos periféricos del llano de Barcelona, etc., que la hacen bastante diferente de los otros sectores estudiados, el tejido residencial formado en el periodo comprendido entre los años veinte y treinta del siglo pasado, tiene notables semejanzas al que, en la misma época se formó en una zona mucho más céntrica y de mayor prestigio como es el Sector del Hospital Clínic. La gama de viviendas parece agruparse según dos estándares distintos: viviendas con superficies situadas alrededor de los 60m² (correspondientes al tipo C) y viviendas con unas superficies alrededor de los 110m² (correspondientes a los tipos C y F), aun que en el caso del Sector de la Sagrada Família predominan fuertemente las viviendas de superficie reducida. El equipamiento es, también, significativamente más modesto en los edificios y viviendas de este último sector. Como se ha dicho, no se constata la previsión de ascensores y los servicios de las viviendas son sensiblemente más sencillos. De todas formas, seguramente como resultado de la normativa vigente en la época, los servicios sanitarios y la ventilación de las dependencias son, en general, satisfactorios. La disposición de las viviendas tiende a reducir la multiplicidad y diversidad de dependencias que encontrábamos en otros sectores.

Conclusiones

Tal i como se manifiesta en la introducción a este escrito, el trabajo que hemos realizado analiza estrictamente los procesos de formación del tejido residencial en cuatro sectores concretos del Eixample. Obviamente no pretendemos ofrecer una visión completa de la formación del tejido residencial de Barcelona entre 1870 y 1930 porqué, para hacerlo, seria necesario extender nuestro estudio al resto de sectores del Eixample y acoger otros estudios centrados en la gestión de la propiedad del suelo, los procesos de urbanización del Eixample, las formas de actuación y promoción inmobiliaria, etc.

Sn embargo, a pesar de los límites que hemos impuesto a la investigación que estamos realizando, creemos que a partir de los resultados de nuestro trabajo se pueden enunciar algunas conclusiones que son de aplicación al conjunto del tejido residencial del Eixample. Estas conclusiones fundamentalmente se centran en poner de manifiesto la flexibilidad y, al mismo tiempo,

la homogeneidad del tejido residencial que se genera en Barcelona a partir de la lógica dada por el plan Cerdà y en señalar que algunos de los rasgos definitorios de ese tejido se encuentran ya presentes en los sectores del casco antiguo que se construyeron en los años inmediatamente anteriores al nacimiento del Eixample. Inmediatamente anteriores, por tanto, a la materialización del plan Cerdà.

La flexibilidad del tejido residencial que configura el Eixample puede constatarse en cada uno de los sectores estudiados.

En primer lugar hemos podido observar como este tejido asume con facilidad las particularidades propias de las distintas localizaciones en que se produce. La proximidad del casco antiguo definía en buena parte las características del tejido residencial que se produjo en los sectores de Sant Antoni y de Sant Pere. En el primer caso, era el tejido residencial del Sector de Ponent,¹⁶ el que de alguna manera se prolongaba en el vecino Sector del Eixample. En el sector de Sant Pere, en cambio, se trasponía a una zona céntrica del Eixample pero inmediata casco antiguo, el tejido residencial de alta cualificación que se había producido en el Sector del Palau Menor,¹⁷ una de las mejores zonas del casco antiguo, a partir de la segunda mitad del siglo XIX. En el caso del Sector del Hospital Clínic descubríamos un tejido que correspondía a una fase evolucionada de la expansión del Eixample hacia la Avenida Diagonal siguiendo la directriz marcada por las calles de Aribau y Montaner, es decir, un tejido residencial también evolucionado que recogía muchas de las experiencias extraídas de la construcción de las zonas centrales del Eixample más inmediatas. Finalmente, en el Sector de la Sagrada Família pudimos constatar los efectos de una localización alejada del núcleo central de la ciudad e influida por los tejidos residenciales de Gràcia y del Clot.

En segundo lugar, también hemos podido observar como el Eixample ha sabido dar respuesta a las variadas demandas de vivienda formuladas por gran parte de la sociedad barcelonesa. En Sant Antoni, el tejido residencial tendía a reproducir la oferta de vivienda que se había dado en el Sector de Ponent para responder a la demanda de vivienda formulada por parte de las capas populares de aquella sociedad. En el Sector de Sant Pere, se producía un tejido residencial que respondía, en gran manera, a la voluntad de la alta burguesía de construir sus viviendas (viviendas-palacio en el imaginario de la época) en los pisos principales de una zona eminentemente central de la ciudad y de ofrecer al mercado, en las restantes plantas, viviendas de alta cualificación. En los sectores del Hospital Clínic y de la Sagrada Família, aparecía una oferta estándar para un mercado de la vivienda que tendía a la estandarización, pero que también sabía responder a las diferencias económicas que implicaba la localización de cada una de aquellos sectores.

Si nos referimos a la homogeneidad del tejido residencial que hemos podido constatar en los sectores que hemos estudiado, podemos afirmar lo siguiente.

16. Al que nos referíamos en la Introducción.

17. Ver Introducción.

En primer lugar, los edificios de vivienda que forman este tejido responden a una gama de tipologías relativamente reducida. Una gama que permite con facilidad las superficies y programas de viviendas más diversos y que, con gran sobriedad, se expresa al exterior por el número de aberturas que se practican en la fachada.

En segundo lugar, la geometría a la que responde la organización del edificio nace o se adapta a la ortogonalidad de la trama viaria, a una parcelación que, a pesar de notorias irregularidades, obedece en gran parte a la lógica del trazado viario y a la simplicidad del sistema constructivo. Por todo ello, aquella geometría da lugar a unas disposiciones ortogonales claras y homogéneas.

En tercer lugar, el sistema constructivo es básicamente el mismo a lo largo de todo el período que nos ocupa, y posibilita de esta manera unas respuestas similares a las organizaciones de unos edificios tipológicamente similares. Desde el punto de vista visual, la entidad de la fachada en tanto que muro de carga, implica la limpia tensión de su superficie y la clara y regular disposición de las aberturas y asegura con ello una notable unidad al conjunto de los edificios que hemos estudiado.

Finalmente, la normativa urbanística que supo fijar con claridad las alturas, vuelos y número de plantas de los edificios, reforzó y en gran parte aseguró aquella unidad visual. Una unidad visual que, a lo largo el período estudiado, se impone a los cambios estilísticos, a los más enriquecimientos ornamentales y a los más variados intentos de expresión y constituye la tónica general y más notable del Eixample.



Figura 1. Ejemplos de los tipos de viviendas que hemos definido como B, C y D



Figura 2. Ejemplos de los tipos de viviendas definidos como E, F y G



Figura 3. Plano del Sector de Sant Antoni donde se indican los diferentes edificios estudiados y los tipos de vivienda que hemos localizado a partir de nuestra clasificación



Figura 4. Plano del Sector de Sant Pere donde se indican los diferentes edificios estudiados y los tipos de vivienda que hemos localizado a partir de nuestra clasificación



Figura 5. Plano del Sector de Hospital Clínic donde se indican los diferentes edificios estudiados y los tipos de vivienda que hemos localizado a partir de nuestra clasificación



Figura 6. Plano del Sector de Sagrada Família donde se indican los diferentes edificios estudiados y los tipos de vivienda que hemos localizado a partir de nuestra clasificación

Ciudad y contrarreforma: La recreación del imaginario burgalés (siglos XVI-XVII)

LENA S. IGLESIAS ROUCO
Universidad de Burgos

Resumen: Este trabajo plantea la conveniencia de estudiar los cambios experimentados por las ciudades españolas bajo la Contrarreforma a través de una visión integradora de arquitectura, espacio y tiempo. Desde la misma se comprenderá cómo los antiguos conjuntos pierden su identidad, de unidades orgánicas multiculturales, y asumen una ordenada fisonomía arquitectónica cristianizada que permanecerá en el futuro. Como ejemplos representativos, se analizan las intervenciones efectuadas en la ciudad de Burgos.

Palabras clave: arquitectura, ciudad, imaginario, contrarreforma, Burgos

Abstract: *This paper analyzes the changes experienced by the Spanish cities during the Contrarreforma from an inclusive vision of architecture, space configuration and time. In this period the Spanish cities lose their identity as organic joint of three cultures and are transformed in sets with a single Christian religious an architectural identity that remains until nowadays. The city of Burgos has been selected as case study of these transformations. The changes occurring during this stage in its urban planning and architecture are described and analyzed.*

Key words: *Architecture, City, Imagination, Contrarreforma, Burgos*

Las ciudades, obras de arte en continua renovación, son objeto del máximo reconocimiento como expresión de identidades que fueron gestándose a través de diversas vicisitudes cuya memoria se perpetúa en su propia fisonomía. Ésta constituye, pues, una compleja creación, arquitectura-espacio-tiempo, donde se integran múltiples episodios, de más o menos relieve, en sucesión ininterrumpida hasta nuestros días, momento en el que actúa como soporte de “múltiples temporalidades”¹. De ahí la conveniencia de proceder al análisis pormenorizado de cada uno de ellos considerando su papel originario y la presencia que, tras la selección efectuada por sucesivas generaciones, alcanza a manifestarse aún en la actualidad. Y ello orientado a avanzar en el entendimiento histórico de la realidad urbana contemplando éste como la base más firme para abordar adecuadamente las intervenciones en nuestras ciudades, extraordinario patrimonio

1. F. MUÑOZ, *Urbanización. Paisajes comunes, lugares globales*, Barcelona, Gustavo Gili, 2208, p.4

cultural muy alejado de las corrientes, hoy aplicadas, que se dirigen a “producir ciudad nueva flotando fuera del tiempo”².

Desde este planteamiento se aborda una aproximación al estudio de Burgos entre los siglos XVI y XVII. Fue aquel un momento en el cual, tras el importante papel ejercido durante el medievo como cabeza del multicultural Reino de Castilla, experimenta una profunda resemantización bajo las premisas de la Contrarreforma. Ese proceso resultará tan decisivo y las actuaciones llevadas a cabo tan efectivas que, a partir de entonces, desapareció la diversidad originaria borrándose, incluso, su recuerdo. De esa suerte la que había sido una próspera ciudad, en cuyo recinto amurallado convivían íntimamente miembros de tres credos, cristianos, judíos e islámicos, adquiere una definición integrista y jerarquizada. Más aún, ésta será asumida como representación por excelencia de su protagonismo histórico y, en calidad de tal, se transmite hasta el presente³ a través de una doble dimensión: la que afecta a su organización de conjunto y la que se refiere a los elementos más destacados cuyas excelentes calidades artísticas les otorgan una autoridad irrefutable.

“La naturaleza histórica”⁴ como alegato de manipulación

Según es ampliamente conocido, en el decenio final del siglo XV, los Reyes Católicos obligaron a salir del territorio bajo su autoridad a los judíos que quisieran persistir en sus creencias. Y pasados algo más de cien años, serán los moriscos quienes sigan la misma suerte. No obstante, hasta el momento en que se produjeron estas expulsiones, ambas comunidades habían intervenido de forma muy activa en el desarrollo de las tierras que, finalmente, habrán de abandonar⁵. Y de ello queda clara constancia en Burgos, aquella muy honrada “Cámara Regia” que actuó como *Caput Castellae*.

En efecto. Por una parte, está aceptado que, desde los orígenes de la ciudad fundada por el conde Diego Porcelos, se registra la presencia de creyentes hebreos morando en la ladera suroeste de la colina dominada por la fortaleza altomedieval⁶. Y, a medida que el primer núcleo fortificado creció ampliándose sus linderos, fueron ocupando nuevos terrenos. De ahí que llegue a distinguirse entre la Judería Vieja, o alta, y la “Nueva” o baja separadas, entre sí, por el antiguo Camino Real o vía de peregrinación a Santiago. En posición inmediata, y repitiendo el mismo proceso de crecimiento, se situaron quienes, sucesivamente, van a ser conocidos como moros, mudéjares o

2. F. TERÁN, *El pasado activo. Del uso interesado de la historia para el entendimiento y la construcción de la ciudad*, Madrid, Akal, 2009, p. 33

3. Sobre el tema, cfr. J.S. PÉREZ GARZÓN, *La gestión de la memoria. La historia de España al servicio del poder*, Barcelona, 2000 y J. CUESTA, *La odisea de la memoria. Historia de la memoria en España. Siglo XX*, Madrid, 2008

4. Sobre el carácter contradictorio de tal acepción. F. TERAN, *op. cit.* p. 68

5. De esta forma queda expresado en múltiples y sólidos estudios. Cfr. Y BAER, *Historia de los judíos en España*, Madrid, 1998 y J. PÉREZ, *Los judíos*, Madrid, 2005; M.A.LADERO QUESADA *Los mudéjares de Castilla y otros estudios*, Univ. Granada, 1985, etc.

6. J.A. BONACHÍA, *El señorío de Burgos en la Edad Media (1255-1508)*, Univ. Valladolid, 1981, p. 91

moriscos. Así, también se diferenció una Morería alta, ascendiendo hacia el castillo, y una baja que alcanzaba el entorno de la actual parroquia de Santa Agueda⁷. En ambos casos, sus recintos poseyeron linderos propios diferenciándose, según fue habitual en las ciudades medievales⁸, de la zona cristiana que, a su vez, iba extendiéndose hacia el sureste.

Era, pues, un único conjunto amurallado con zonas distintas aunque enlazadas por la Calle Real, hoy Fernán González, en cuyos dos extremos estaban los principales accesos a la ciudad. De esa forma, el concepto de unidad orgánica se imponía y la integración intercultural llegó a ser tal que dichas entradas, la de San Martín al oeste y la de San Esteban al este, fueron realizadas con rasgos mudéjares. Incluso cuando los reyes eran recibidos solemnemente, penetraban por aquella puerta de poniente y, en consecuencia, los primeros tramos recorridos por la comitiva regia correspondían a los hogares de judíos e islámicos. Tan sólo al aproximarse al entorno de la catedral, las personas reales entraban en contacto con el núcleo urbano poblado por cristianos. Y, aún en éste, sus edificios principales incluían elementos concebidos bajo la influencia musulmana. Tal ocurre, incluso, en la Catedral cuya sala capitular originaria posee magníficas ménsulas donde los reyes muestran atuendos propios de los príncipes islámicos.

Esta estrecha conexión se corresponde con el carácter complementario de las actividades que llevaban a cabo sus respectivos moradores participando, de forma destacada, en el próspero desarrollo del conjunto. Los judíos sobresalieron en los aspectos económicos y sanitarios dependiendo, en cuestiones de jurisdicción civil y criminal, exclusivamente de los reyes a cuyo servicio solían actuar de manera directa. Por su parte, los moriscos realizaban actividades que estaban ligadas a la construcción o al cultivo de las huertas, dentro del espacio amurallado o en terrenos inmediatos⁹. No obstante, las relaciones entre las distintas comunidades hubieron de atravesar, también, por momentos difíciles que, en general, se corresponden con conflictos generalizados en todo el reino¹⁰. Destacan, de forma particular, los que, a partir de avanzado el siglo XIV, fueron afectando a la populosa judería que vio reducirse, progresivamente, el número de sus habitantes¹¹.

En tal marco se produce la expulsión ordenada en 1492 y se inicia el vaciamiento del recinto ocupado, durante siglos, por quienes tuvieron que abandonar entonces sus hogares. Pero sobre tal fenómeno apenas quedan referencias y los datos más notables resultan, por una parte, el silencio de la documentación municipal y, por otra, la superficie que, sin calles ni construcciones, permanece hasta nuestros días como expresiva constatación de una realidad ajena al próspero Burgos que, a lo largo del quinientos, alcanza las más altas cotas de crecimiento. Claro que esa si-

7. N. GONZÁLEZ, *Burgos la ciudad marginal de Castilla*, Burgos 2010 (reed.), pp. 174-177

8. M. MONTERO VALLEJO, *Historia del urbanismo en España I. Del Eneolítico a la Baja Edad Media*, Madrid, 1996, pp. 175-186

9. T. LÓPEZ MATA, "Morería y judería burgalesas en la Edad Media", *Boletín de la Real Academia de la Historia*, CXXIX, pp. 335-384

10. J. VALDEÓN, *Los conflictos sociales en el reino de Castilla en los siglos XIV y XV*, Madrid, 1975, p. 173

11. F. CANTERA, "La judería de Burgos", *Sefarad*, 1952, p. 97

tuación debió irse manifestando de manera progresiva e, incluso, parece actuarse como si hecho, tan relevante, no hubiera de abrir una brecha decisiva respecto a cuanto el pasado había sido. Ello explica el que la reina Ana sea recibida, en 1570, ante la Puerta de San Martín y siga el recorrido tradicional a través de los barrios altos indicándose, expresamente, que “se sepa que la costumbre que en esto a abido se guardó”¹².

No obstante, una nueva etapa estaba iniciándose y elocuente testimonio será el interés que adquiere la fisonomía de las ciudades en su calidad de elementos significantes, e impulsores, de desarrollo. Así, se representarán algunas de las más notables con los rasgos que permiten hacer reconocible su individualidad. Pero, a la vez, trata de imponerse una visión ordenada acorde a los nuevos planteamientos renacentistas Y, con esa mirada, Anton van den Wyngaerde y Joris Hoefnagel van a realizar, en el último tercio del siglo, dos vistas excepcionales de Burgos¹³. Ciertamente están concebidas a modo de “retratos verdaderos” con una minuciosa elaboración de los distintos elementos. Pero, a la vez, la capital de Castilla se muestra desde la orilla sur del Arlanzón con un recreado perfil de marcada insularidad. En él puede apreciarse la colina fortificada y, hacia levante, un denso caserío bajo la tutelar presencia de la catedral y principales parroquias. En cambio, hacia poniente, aparece yermo el espacio ocupado por la judería. He ahí a niveles de visión idealizada cuanto, poco más tarde, será ya un hecho plenamente consolidado.

Porque, en efecto, cuando en 1609 la Corona decide expulsar a los moriscos¹⁴, la ciudad está procediendo a dar una vuelta de rueda definitiva bajo los principios emanados de Trento. Así, según sucede en otras importantes capitales de la península¹⁵, emprende una serie de actuaciones que, en esencia, han de poner de relieve el triunfo de una fe monolítica. Se trataba, en definitiva, de asumir la comprensión del hecho urbano como imagen del orden que, derivando de lo divino, tiene a la “Jerusalén celeste” como su referencia modélica. En consecuencia, procuran potenciarse aquellas características que pueden relacionarse con una larga trayectoria a favor del cristianismo. El antiguo castillo sobre la alta colina, las férreas murallas almenadas donde en las grandes festividades se colocan luminarias¹⁶ y, en su interior, los principales hitos religiosos de admirada fisonomía medieval. Por el contrario, van sucumbiendo las referencias materiales que evocan la convivencia con quienes no compartían las mismas creencias.

12. Texto recogido por A.C. IBÁÑEZ PÉREZ, en *Arquitectura civil del siglos XVI en Burgos*, Caja de Burgos, 1977, pp. 401-408. Sobre el tema, cfr. M.J. SANZ, “Festivas demostraciones de Nimega y Burgos en honor de la reina doña Ana de Austria”, *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología de la Universidad de Valladolid*, 1983, pp. 375-395

13. J. MORENO GARBAYO, J., “Vistas de España (7). Colecciones del Patrimonio Nacional. Biblioteca de Palacio”, en *Reales Sitios*, nº 70, Madrid, 1981, pp. 62-68 y I del. RÍO DE LA HOZ, y F. MARÍAS, F., “Acotaciones urbanísticas de Burgos en el siglo XVI. El dibujo de Anton van den Wyngaerde de 1565”, en *Ciudad de Burgos. Actas del Congreso de Historia de Burgos, Junta de Castilla y León*, Valladolid, 1985

14. Már JÓNSSON, “The expulsion of the Morisco from Spain in 1609-1614: the destruction of an Islamic periphery”, *Jornal of Global History*, 2007, pp. 195-212

15. E. OROZCO PARDO, *Christianópolis. Urbanismo y Contrarreforma en la Granada del Seiscientos*, Granada, 1985

16. *Archivo Municipal de Burgos* (en adelante A..M.Bu.), Actas Municipales de 1660, 30 de enero, fol. 34

Este proceso queda recogido en las representaciones realizadas ya a partir del siglo XVII. Ejemplo elocuente es el grabado de Mathaus Merian donde, aún observada la ciudad desde el sur, se manifiestan interesantes cambios. Ciertamente es que sigue presentándose, en la lejanía, como arquitectura inmóvil. Pero su visión está enmarcada por un esbelto árbol cuyo irregular tronco y frondosas ramas puntualizan el primer plano y, a partir de él, se recoge con detalle el medio natural. Es éste el que, por su proximidad, asume cierto protagonismo como sugestiva envoltura cuyos elementos han dotado al núcleo urbano, desde sus orígenes, de unos recursos determinados posibilitando su desarrollo a lo largo del tiempo. De esa forma, naturaleza e historia se integran como realidad única que alcanza expresiva referencia en último término, con el inhiesto perfil de la colina coronada por la fortaleza como símbolo de heroicos tiempos en los que se combatió al Islam. Y a sus pies, en la “plana” a orillas del Arlanzón, la magnífica catedral avala el triunfo de tan esforzada gesta.

Creatividad contextualizada

Quedaba establecida, así, la imagen de un Burgos que, aún a comienzos del pasado siglo XX y pese a las transformaciones experimentadas, seguía admirado “por su grandeza y fama” como expresión de “una raza que ha visto siempre hermanadas la cruz y la espada”¹⁷. Y es que, en efecto, cuantas obras pictóricas o fotográficas fueron favoreciendo el conocimiento de su fisonomía¹⁸, no hicieron más que propagar la definición adquirida entre los siglos XVI y XVII bajo las directrices del ideario contrarreformista. Fue, entonces, cuando se llevó a cabo un amplio proceso cuya comprensión exige abordar dos aspectos complementarios: las intervenciones que afectan a la definición de conjunto y aquellas creaciones más destacadas que lo singularizan.

Por lo que se refiere al primero de ellos, resulta muy expresivo el valor que va otorgándose a los elementos naturales. Así, los cauces del Pico, Vena y Arlanzón, que habían actuado a modo de linderos del núcleo medieval, empiezan a apreciarse como parte importante del medio en el cual se viene desarrollando la ciudad moderna. Por ello, los márgenes son objeto de distintas obras destinadas a evitar inundaciones y favorecer su buen aspecto¹⁹. También atención muy especial recibieron los puentes principales “por donde pasan e vienen todas las mercaderías que vienen de los puertos de mar en montañas de Vizcaia”²⁰. Pero quizás el aspecto más singular se refiere al interés por la conservación del arbolado próximo a sus márgenes. El rey insiste en que se planten cuanto parezca “fructífero y de provecho” y el Concejo exige su cuidado por la “recreación que

17. “Flamaradas. Al margen del Centenario” en *El Castellano* (Burgos), 1920, 16 de octubre y “El Centenario de la Catedral” en *La Estrella del Mar* (Burgos), 1921, 8 de agosto

18. Sobre el tema, cfr. Entre otros G. ANDRÉS LÓPEZ, *La ciudad de la memoria. Burgos a través de la fotografía histórica (1833-1936)*, Burgos, Dossoles, 2002

19. A.M.Bu., Actas Municipales de 1606, 12 de agosto, fol. 350; Actas Municipales de 1609, 10 de octubre, fol. 265vº; Actas Municipales de 1613, 28 de septiembre, fol. 252, etc.

20. *Ibidem*, Hist. Nº 1662, 29 de enero de 1604

en los beranos goça la ciudad y los vecinos”²¹. Incluso, bajo tal preocupación, se elaboran interesantes testimonios gráficos como los referidos al entorno de la zona presidida por el Monasterio de San Juan²².

Igualmente se veló por el buen estado de las murallas que eran consideradas con una categoría similar a los edificios principales²³. Sin embargo, precisamente aquellas relacionadas con la antigua judería comenzaron a padecer el abandono ligado a la ausencia de sus moradores. Y ello hasta el punto de que el Concejo decide el derribo de alguno de los cubos ruinosos²⁴. También las entradas principales experimentan cambios significativos. La puerta meridional dedicada a Santa María, lugar de reunión del Concejo, asume ahora un renovado protagonismo. Colabora a ello su posición, entre la catedral y el camino a Madrid donde se halla ya instalada la corte. Además el magnífico frente escultórico, hecho en los años treinta con las representaciones de los héroes cristianos ligados a la historia burgalesa, lo convierte en lugar preferente para recibir a los más ilustres visitantes. Por el contrario, existen múltiples referencias sobre el mal estado de la Puerta de San Martín aún cuando se reconocía que sus piedras “son tan onradas que parecen muestran sentymientos”²⁵.

No obstante, es a niveles de desarrollo urbanístico donde las diferencias adquieren un nivel más significativo. Así, los barrios altos, donde moraron las comunidades hebraicas y musulmanas, sufrirán una rápida despoblación. De esa forma queda registrado ya en el Vecindario de 1610²⁶ y a ello se refieren insistentemente las autoridades municipales llegando a afirmarse que “el mayor daño es que la tierra se va despoblando”²⁷. Tal hecho está ligado con la ruina de los edificios levantados en estos antiguos barrios, situación avalada por sucesivos testimonios denunciando que muchas casas “se hundén y otras estan tan malparadas que no se puede andar buenamente por ellas”²⁸. En contraposición, los espacios entre la Catedral e inmediaciones de las plazas del Mercado Mayor y Menor concentran el mayor número de vecinos e, incluso, alguna de sus calles es reconocida como “la principal de la ciudad”²⁹. Y de acuerdo a tal consideración, como centro urbano por excelencia, se vela para eliminar cuanto pueda producir una impresión de “yndecencia y menoscabo”³⁰.

21. A.M.Bu., Actas Municipales de 1624, 27 de septiembre, fol. 179 y Actas Municipales de 1632, 12 de junio, fol. 93

22. Ibidem, Sec. Histórica nº 1647 y Planos Antiguos “Diez Molinos de la Ribera del Arlanzón”

23. Ibidem, Actas Municipales de 1608, 26 de enero, fol. 32vº

24. Ibidem, Actas Municipales de 1678, 3 de septiembre, fol. 23

25. Ibidem, Actas Municipales de 1609, 31 de octubre, fol. 292 vº y Actas Municipales de 1674, 1 de diciembre, fol. 404, etc

26. A.M.Bu., Histórica 1255, 24 de abril de 1610

27. ibidem, Actas Municipales de 1635, 12 de julio, fol. 68; Histórica nº 1177, año 1619, etc.

28. Ibidem Actas Municipales de 1619, 16 de mayo, fol. 217vº

29. Ibidem, Actas Municipales de 1661, 22 de agosto, fol. 198vº

30. Ibidem, Actas Municipales de 1660, 29 de junio, fol. 160

Con ese propósito va a actuarse desde un doble frente, el que se refiere al propio trazado y el que afecta al caserío integrado en el mismo. Respecto al primero, son constantes las propuestas destinadas a regularizar las alineaciones tradicionales dotándolas de mayores proporciones. Se intentará, así, que cada calle quede “mas ancha mas ermosa y proporcionada” o “con igualdad a cordel” evitándose, de esta manera, que sus edificaciones estén “afuera algunas y otras metidas” por cuanto tal disposición se considera que produce una impresión de “demasiada fealdad”³¹. Los mismos principios se aplican a las casas particulares siendo objeto de denuncia, frecuentemente, algunas que “estan muy disformes mal traçadas no yguales unas mas altas que otras”³². Con todo ello va consiguiéndose que el denso tejido heredado adquiera una nueva composición regida por vías despejadas y espacios amplios del todo ajenos, ya, a la ciudad del medievo y a su carácter multicultural

Bajo esta consideración, la de adquirir una moderna fisonomía, las plazas desempeñarán papel decisivo en calidad de ámbitos, por excelencia, de las actividades económicas y de los más relevantes eventos. De ahí los cambios que experimentan respondiendo a un doble objetivo. Por una parte se trata de ampliarlos para que “entrara el sol y el ayre”, según sucede con el Huerto del Rey, donde se eliminan la vieja manzana de su espacio central. Pero a la vez, trata de obtenerse mayor sitio “para jugar a las cañas y hacer otros regocijos”³³. Y propósitos semejantes mueven a efectuar distintos derribos en torno a la catedral. En este caso, además, se pretende que quede “la Yglesia descubierta y todas aquellas calles (inmediatas) con mucho hornato” tal como correspondía a su categoría episcopal. Pero, sobre todo, es la Plaza de Santa María, abierta ante la fachada principal del templo, la que se remodela duplicando las proporciones originarias. Con ello queda subrayado su carácter de magnífico escenario ligado a las principales ceremonias institucionales y representaciones teatrales³⁴.

No obstante, pese al protagonismo indiscutible de la catedral dentro de una concepción urbana sacralizada, el espacio donde late el pulso de la ciudad lo constituía el Mercado Menor, actual Plaza Mayor. Surgida en el borde sur al servicio de los intercambios mercantiles del medievo, termina incorporándose al interior del núcleo murado ocupando una posición privilegiada, próxima a la iglesia metropolitana y abierta hacia el exterior a través de la Puerta de las Carretas. Su amplia superficie original se rodeó de soportales cuya disposición tratará de irse regularizando, progresivamente, para eliminar toda “desconformidad y fealdad”³⁵ y cuanto pudiera producir

31. A.M.Bu, Actas Municipales de 1608, 14 de abril, fol. 133; Actas Municipales de 1619, 10 de junio, fol. 247; Actas Municipales de 1671, 22 de agosto, fol. 243 y Actas Municipales de 1672, 4 de julio, fol. 251

32. Ibidem, Actas Municipales de 1608, 14 de abril, fol. 133 y ss.

33. Ibidem, Actas Municipales de 1608, 14 de abril, fol. 133 y

34. *Archivo Catedral de Burgos* (en adelante A.C.B.), Volumen 18, fols. 87-88 y A.M.Bu, Actas Municipales de 1616, 6 de mayo, fol. 100, Actas Municipales de 1671, 23 de mayo, fol. 87, etc.

35. Sobre el tema, cfr L.S. IGLESIAS ROUCO, “Plazas Mayores burgalesas” en *Historia del Comercio en Burgos*, Federación de Empresarios del Comercio de Burgos, 2005, pp.187-203

“yndecencia y menoscabo” o fuera motivo de “ynquietud de los vecinos”³⁶. En ese proceso, las instituciones públicas ejercieron una influencia decisiva. Ellas promueven la renovación de algunas de sus edificaciones y de la propia Puerta cuya nueva fábrica va a incluir, en la parte alta, un amplio mirador desde el cual las autoridades podrán asistir a los multitudinarios festejos que tenían lugar en este recinto.

También se actúa insistentemente para mejorar los distintos espacios inmediatos, Comparada, Hondillo, Panadería, Pescadería etc., buscando que las diferentes actividades mercantiles y lúdicas pudieran realizarse de acuerdo a una ordenada especialización. Junto a estas iniciativas, se apoya la reconstrucción del caserío siguiendo nuevos parámetros. Así, aún siguiendo los hábitos de construcción habituales, tratan de levantarse inmuebles con plantas más amplias en las que se integran los solares de varias construcciones anteriores. Al mismo tiempo se hace frecuente la utilización de la piedra, al menos en los primeros cuerpos y elementos tectónicos destacados. Todo ello va unido a la búsqueda de la mayor regularidad en la composición, “sacando sus esquadras perfectas y derechas para todo el edificio”³⁷. Igualmente, se pone interés particular en la ejecución de las respectivas entradas principales, “con sus molduras” correspondientes, y en la disposición de las ventanas que, protegidas por vidrieras, deberían de ser adecuadas “para que den luz a los quartos”³⁸.

Todas estas características adquieren particular desarrollo en los edificios promovidos por miembros destacados del marco social. Algunos de tales inmuebles, con magníficas fábricas de sillería y clara definición volumétrica, fueron concebidos para cumplir importantes funciones al servicio de la colectividad. Es el caso de los hospitales de Nuestra Señora de la Concepción y de Barrantes así como del Colegio de San Nicolás y el de San Jerónimo. Junto a su imponente presencia, sobresalen aquellas residencias que se proyectan para albergar a linajes con notable prestigio. Aquí el influjo de cuanto se estaba llevando a cabo en la Italia renacentista, y el tránsito hacia un sobrio clasicismo, alcanzan altas cotas de originalidad. Tal sucede con la casa de Diego de Angulo, Castilfalé, Cobos, Miranda, Melgosa etc. En la mayoría de los casos, ocupan posiciones perimetrales buscando una cierta proximidad con el edificio metropolitano o, lo más frecuente, abriendo nuevos cauces de crecimiento en el sector sur.

Y, dentro de este contexto de ordenada renovación de acuerdo con una visión integrista, los edificios religiosos asumen un papel relevante y, en consecuencia, van modernizando sus elementos más significados³⁹. A la cabeza de todos ellos, la catedral trata de refrendar su antigua categoría de “madre y patrona de las iglesias de Castilla”. Desde esa consideración, múltiples y muy diversas

36. A.M.Bu, Actas Municipales de 1626, 21 de febrero, fol. 88vº y Actas Municipales de 1660, 26 de junio, fol. 160

37. Ibidem, Prot. 901, 30 de mayo de 1616, fols. 410 y ss. y A.M.Bu. Actas Municipales de 1619, 20 de abril, fol. 200, etc.

38. Ibidem, Prot. 809, 16 de abril, fol. 365 y ss; Prot. 909, 16 de abril de 1624, fols. 362 y ss.; Prot. 3061, 27 de octubre de 1668, etc.

39. Sobre el tema, A.C. IBÁÑEZ PÉREZ, “Arquitectura, escultura, pintura y artes menores del siglo XVI” y “Arquitectura y pintura barroca” en *Historia de Burgos III. Edad Moderna (3)*, Caja de Burgos, 1999, pp. 7-194 y 267-378

son las transformaciones que experimenta. Entre ellas, sobresalen las que afectan a su imagen de conjunto y las ligadas al reordenamiento interior. En ambos casos, se trata de imponer una misma comprensión de la preeminencia religiosa pues, según argumenta el Cabildo, “lo espiritual debe preceder a lo material por todos los derechos divinos y humanos”⁴⁰. Este pensamiento halla su refrendo más rotundo en el nuevo cimborrio que, desde la segunda mitad del siglo XVI, preside el edificio gótico dotándole de una nueva centralidad de excepcionales calidades plásticas. Y la misma concepción se impone sobre el sentido longitudinal originario, mediante las actuaciones llevadas a cabo en la capilla mayor y con el traslado del coro a la nave central⁴¹.

Todo ello, adecuándose a la doctrina de Trento sobre la preeminencia episcopal, se presenta unido también a una clara reivindicación del papel que, desde la antigüedad, ha venido desempeñando la Iglesia de Burgos como paladín de la lucha por el cristianismo. He ahí, presidiendo el alto cimborrio, la briosa figura de un combativo Santiago Matamoros acompañado por múltiples modelos de virtud. Algunos de ellos se hallan ligados a la historia y devociones locales. Tal sucede con san Julián y las santas Centola, Elena, Vitoria y Casilda que volverán a presentarse, ya en el interior, ornando el trasaltar y el trascoro. Sin embargo, esta evocación de la santidad a través de figuras de épocas pretéritas no se corresponde con la muy escasa presencia de santos modernos, hecho que resulta poco habitual dentro del panorama devocional de la época⁴². Y ello constituye un hecho tanto más destacado cuando quien despertaba especial devoción, santa Casilda, fue una conversa que, tras abjurar de las creencias islámicas, dedicó su vida a la penitencia en las próximas tierras burebanas⁴³.

Parece apuntar, así, un cierto reconocimiento hacia las raíces multiculturales de las que se había nutrido el pasado esplendor medieval. Y tal utilización de sus personajes más destacados, como valiosas referencias para la construcción de un nuevo presente, vuelve a manifestarse en otras singulares actuaciones. Así, ante el vaciamiento de los espacios de las antiguas juderías y morerías, se les otorga un evocador valor referencial situando, sobre los mismos, nuevos monumentos dedicados al gran conde Fernán González y al invicto Mio Cid. Y mientras que por tal procedimiento se recristianiza cuanto evoca la diversidad pretérita, las nuevas fundaciones monásticas eligen solares exteriores al casco murado. De esa forma la ciudad moderna quedaba rodeada de grandes conventos que refrendan el indiscutible triunfo de una fe monolítica.

40. A.C.B. *Libro de Recuerdos*, fols. 16-18

41. Sobre el tema y la bibliografía existente, cfr. L.S. IGLESIAS ROUCO, “El coro de la Catedral de Burgos. Arte y ceremonia a comienzos del siglo XVII” en G. RAMALLO ASENSIO (ed.), *Las catedrales españolas. Del Barroco a los historicismos*, Universidad de Murcia, 2003, pp. 89-110

42. G. RAMALLO ASENSIO, G., “La potenciación del culto a los santos locales en las catedrales españolas durante los siglos del barroco” en *Las catedrales españolas. Del Barroco a los historicismos*, op. cit. pp.643-675 y F.FERNÁNDEZ DE LA FLOR, “La imagen corográfica de la ciudad penitencial y contrarreformista: el Greco, Toledo (h.1610)” en *Del libro de emblemas a la ciudad simbólica*, Univ. Castellón de la Plana, 2000, T. I., pp. 59-93

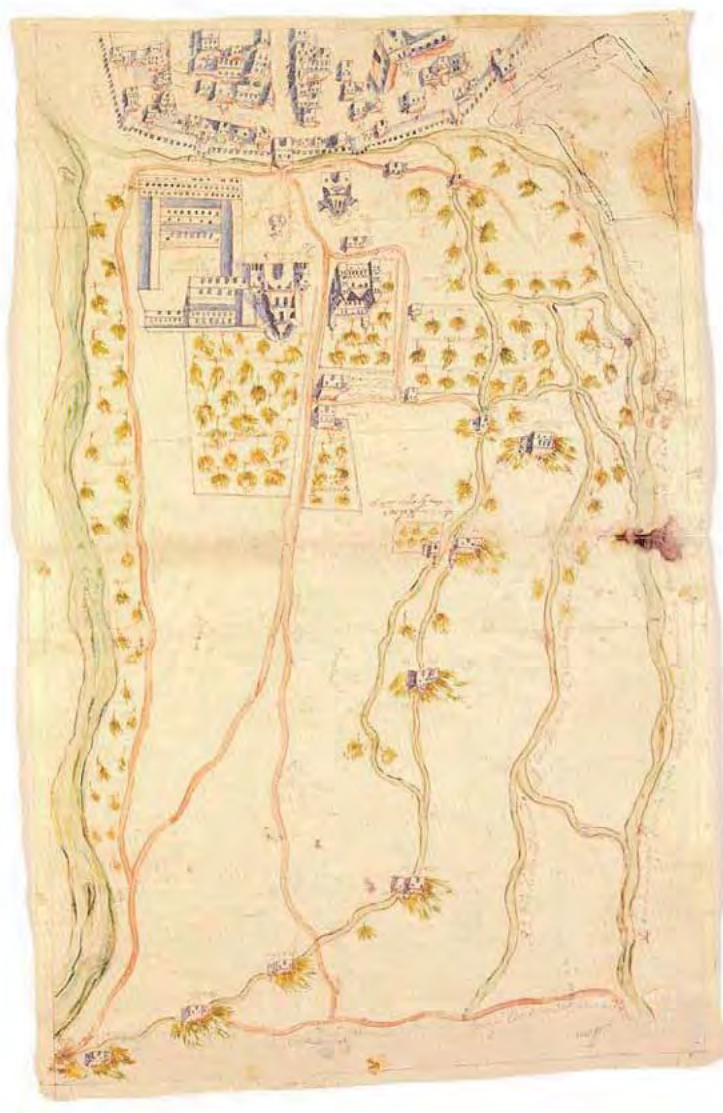
43. L.S. IGLESIAS ROUCO, “La Catedral de Burgos y el culto a las antiguas santas. Aportación a su estudio entre los siglos XVI y XVII” en *Estudios de Historia del Arte. Homenaje al profesor de la Plaza Santiago*, Univ. Valladolid, 2009, pp.117-123



1. Burgos, Mathaus Merian (siglo XVII)



2. "Burgos en Espagne", David Roberts (1836)





4. "Plano de una frente de la ciudad de Burgos..." , Bernardo Lana, 1737 (Archivo General de Simancas)



5. Catedral de Burgos, Jenaro Pérez de Villamil (1840)



Las farmacias modernistas en el paisaje urbano de Barcelona: Cambios desde la inauguración de su ornamentación hasta la actualidad

FÀTIMA LÓPEZ PÉREZ¹
Universidad de Barcelona

Resumen: Se realiza un recorrido histórico y artístico por las farmacias decoradas durante la época del Modernismo dentro del paisaje urbano de la ciudad de Barcelona. Cronológicamente la comunicación se sitúa desde finales del siglo XIX con la creación y la reforma ornamental de las farmacias de acuerdo con una nueva estética de la ciudad, hasta el presente siglo XXI. Se estudian los principales aspectos sociales, económicos y políticos que han contribuido a la conservación de algunas y a la destrucción de otras.

Palabras clave: ornamentación, Modernismo, farmacia, paisaje urbano y Barcelona.

Abstract: *There is made a historical and artistic tour around the pharmacies decorated during the Modern Style epoch in the urban landscape of the city of Barcelona. Chronologically the communication is placed from the endings of the 19th century with the creation and the ornamental reform of the pharmacies according to a new aesthetic of the city, up to the present 21st century. There are studied the main social, economic and political issues that have contributed to the conservation of some ones and to the destruction of others.*

Key words: *ornamentation, Modern Style, pharmacy, urban landscape and Barcelona.*

La presente comunicación² recoge algunos apartados del trabajo de investigación “La ornamentación vegetal de las farmacias de Barcelona (1889-1914)” dirigido por la Dra. Teresa-M. Sala, del Doctorado de Historia del Arte de la Universidad de Barcelona, presentado en el año 2008. Cronológicamente la investigación se sitúa desde 1889, un año después de la Exposición Universal de Barcelona, momento en el que encontramos las primeras noticias de farmacias decoradas siguiendo la estética modernista, hasta 1914, a partir de esta fecha estos establecimientos se decoran siguiendo el movimiento artístico posterior al Modernismo, el *Noucentisme*. Se investigan 25 años de decoración de las farmacias modernistas de Barcelona, estudiando las

1. Grupo de Investigación GRACMON

2. La comunicación cuenta con el soporte del Comisionado para Universidades e Investigación del Departamento de Innovación, Universidades y Empresa de la Generalitat de Catalunya y del Fondo Social Europeo. Dentro del proyecto de investigación “Los espacios del ocio en la Barcelona de 1900. Un proyecto e-research en torno a los antecedentes de la industria cultural” (HAR2008-04327/ARTE) del GRACMON (Grupo de Investigación consolidado en Historia del Arte y del Diseño Contemporáneos), Universidad de Barcelona.

desaparecidas pero que tenemos constancia a través de fuentes documentales,³ además de las conservadas actualmente.

Alexandre Cirici⁴ destacaba que las farmacias han sido las iniciadoras de los nuevos estilos, las nuevas concepciones del espacio y del uso de nuevos materiales y sistemas de iluminación. Estos establecimientos ocupan un lugar particular entre las tiendas de la ciudad porque los farmacéuticos son los únicos tenderos que requieren de un título universitario, requisito que repercute en el interiorismo de sus establecimientos donde ha habido siempre un contenido cultural especialmente palpable. En el siglo XVIII, las farmacias ocupaban un lugar importante con decoración artística de gran calidad, aspecto que adquiere mayor relevancia si tenemos en cuenta que es durante el siglo XIX cuando se produce el desarrollo de la tienda como conjunto arquitectónico particular.

Las farmacias modernistas de Barcelona presentan decoraciones exteriores e interiores de gran calidad artística, proyectadas algunas de ellas por arquitectos reconocidos del arte modernista catalán como son Lluís Domènech y Montaner, Josep Puig y Cadafalch o Enric Sagnier y Villavecchia. Para la realización de estas obras, el proyectista decorador contaba con un conjunto de artesanos colaboradores de diversas artes aplicadas como pintura, madera, vidrio, mosaico, estuco, mármol, metal, etc. Tenemos constancia que en gran parte de las farmacias trabajan artesanos destacados de la época como Lluís Bru, Escofet, Gaspar Homar y Rigalt, entre otros.

La ornamentación vegetal es el tema decorativo predominante de las farmacias modernistas. La mayoría de los motivos vegetales y florales representados corresponden a plantas de usos medicinales que se aplicaban en la medicina y la farmacopea de la época. Por lo tanto, se producía un predominio de la adecuación entre la función del establecimiento y la ornamentación representada.⁵

En la prensa barcelonesa de finales del siglo XIX e inicios del XX se elogiaba las nuevas decoraciones de las farmacias, exaltando el gusto y la inteligencia del propietario y de los artistas partícipes. En algunos casos, se anotaba que se trataban de las mejores instaladas del momento en la ciudad y que todo ello contribuía a la mejora del aspecto artístico de la Barcelona modernista. Como ejemplo, citamos algunas de estas consideraciones. En la inauguración de la farmacia del Dr. Mundi, el 20 de febrero de 1890, se exponía que:

3. De las fuentes documentales utilizadas destacamos el trabajo de hemeroteca de publicaciones de finales del siglo XIX e inicios del XX, básicamente de dos ámbitos: diarios de noticias y revistas artísticas. Esta fuente primaria, esencial de nuestro estudio, nos permitió obtener información inédita sobre: fechas de inauguraciones, ubicaciones, descripciones de decoraciones y artistas que realizaron estos conjuntos artísticos como decoradores proyectistas y artesanos colaboradores.

4. A. Cirici, A. Altisent, "Botigues de Barcelona", Barcelona, 1983, p. 8 y Núm. 7.

5. Sobre la ornamentación vegetal de las farmacias modernistas de Barcelona, véase: F. López, "L'ornamentació vegetal de les farmàcies modernistes de Barcelona", L'herbier Art Nouveau. Laboratorio Histórico 1 del proyecto Art Nouveau & écologie, Réseau Art Nouveau Network. Programa Cultural 2007-2013 de la Unión Europea, 3 de junio de 2010, Museo Nacional de la Ciencia y la Técnica de Cataluña (mNACTEC) de Terrassa. Disponible en: http://www.artnouveau-net.eu/get_page.asp?stran=61&jezik=GB#Proceedings_Terrassa [Consulta: 10-09-2010].

“En la tienda, cuyos estantes son de cedro, echase de ver desde luego que ha sabido hermanarse el lujo con el buen gusto, contribuyendo mucho su rico artesanado al excelente efecto que el conjunto produce (...) una farmacia que figurará dignamente entre las mejores y más bien montadas de esta capital”.⁶

Otro ejemplo de buen gusto es la farmacia del Dr. Palomas, inaugurada a principios del mes de mayo de 1905 y proyectada por el arquitecto Fèlix Cardellach Alivés:

“El despacho, decorado lujosamente. La estantería, los muebles, cristales, todo, hasta los más ínfimos detalles se armonizan bellamente, pudiendo asegurarse que es un establecimiento digno de la fama artística que merecidamente goza nuestra ciudad”.⁷

Como reconocimiento a la contribución del gusto artístico de la ciudad que proyectaban las farmacias y otras tiendas, se creó a partir de 1902 el premio de decoración de establecimientos comerciales, otorgado por el Ayuntamiento de Barcelona. Algunas de las farmacias fueron premiadas, como la reforma de la farmacia del Dr. Comabella realizada en 1904 que obtuvo una mención honorífica en el concurso de 1905, el primer premio de 1908 fue para la farmacia del Dr. Domènech realizada en 1907 y la farmacia del Dr. Espinós de 1911 salió ganadora en el concurso de 1912, produciéndose un empate junto a otros cuatro establecimientos.⁸

A partir del estudio realizado, se ha podido constatar que se decoraron 63 farmacias en Barcelona durante el período de 1889-1914 (véase Fig. 1). De este conjunto, se ha realizado un estudio clasificatorio que permite realizar un análisis desde diferentes perspectivas. Por una parte, se ha diferenciado siempre que era posible, las farmacias decoradas entre dos variantes: las nuevas oficinas de farmacias que se abrieron con nuevas decoraciones y las farmacias que se reformaron a partir de una decoración preexistente. Por otra parte, ambas variantes se estudian a partir de diferentes zonas de Barcelona, aspecto que permite obtener unas conclusiones más precisas sobre su disposición en la ciudad.

Entre 1889-1914 de las 63 farmacias decoradas, 40 farmacias fueron nuevas aperturas, 11 farmacias se reformaron y el resto no se ha podido especificar por la falta de información al respecto (véase Tabla I y Fig. 2).

Como podemos observar, el mayor número corresponde a nuevas aperturas. Si analizamos las zonas de Barcelona donde se ubican estas nuevas decoraciones de farmacias, observamos que la zona con más afluencia es el *Eixample* (Ensanche) que representa más de la mitad de las nuevas aperturas con 23 farmacias. La segunda zona con gran diferencia es el *Barri Gòtic* (Barrio Góti-

6. La Dinastía [Barcelona], 22 de febrero de 1890, núm. 3.564, p. 3.

7. El Noticiero Universal [Barcelona], 6 de mayo de 1905, núm. 6.146, p. 2.

8. En relación a los premios de decoración de las farmacias del Ayuntamiento de Barcelona, véase: F. López, M. Ojuel, “Les farmàcies de Barcelona premiades (1902-1930)”, *L’Avenç*, 347, 2009, pp. 50-55.

co) con 7 farmacias abiertas, seguida del *Raval* (Rabal) con 4 nuevas farmacias. El resto de zonas representan proporcionalmente unos porcentajes más bajos.

Esta gran concentración de nuevas aperturas de farmacias en el *Eixample* se explica por el hecho de que en esos momentos era la zona nueva de la ciudad, proyectada por Ildefons Cerdà después de la destrucción de las murallas. Es a partir de la Exposición Universal de 1888 cuando se consolidan algunas vías principales como la Rambla de Cataluña o la Diagonal, fruto de las grandes transformaciones urbanísticas de la ciudad. Xavier Sorní⁹ anotaba que el incremento de la ocupación del *Eixample* se propició por el periodo de fuerte crecimiento de la década de 1890, con el apoyo de las ordenanzas municipales de 1891. Esto condicionó la construcción de casas de vecinos y la necesidad de establecimientos. A consecuencia, fueron numerosos los farmacéuticos que se instalaron en esta zona de Barcelona y que mayoritariamente no eran licenciados recientes, el objetivo del traslado a la zona nueva de la ciudad era la de mejorar sus negocios. Además se añade un elemento de gran interés, seguramente estos farmacéuticos tenían disponibilidad económica para instalar nuevas farmacias con una ornamentación idónea a la proyección artística de la ciudad modernista.

Dentro del *Eixample* podemos diferenciar cuatro vías o calles con más concentración de nuevas aperturas. Dos de éstas son importantes en esta zona como el Paseo de Gracia y la Rambla de Cataluña. La tercera es la calle Bruc, paralela a las anteriores, y la transversal de Cortes que desde 1979 es llamada Gran Vía de las Cortes Catalanas.

Tres farmacias se abrieron en el Paseo de Gracia, eje principal del *Eixample* y símbolo de la nueva ciudad. Esta cantidad tenía que ser representativa teniendo en cuenta que como señala Alexandre Cirici,¹⁰ entre los años 1890 y 1925 pocas casas del Paseo de Gracia tenían tiendas en la planta baja. Una de las farmacias estaba ubicada en la misma calle, la farmacia del Dr. Múnera (1898) y más tarde se instalaron las otras dos haciendo esquina con Valencia, la farmacia del Dr. Esteba (1908) y con Cortes, la farmacia del Dr. Fita (1910). Cinco farmacias estaban ubicadas en la Rambla de Cataluña, dos de ellas en la misma Rambla, al principio encontramos la aún vigente farmacia Cataluña de los Dr. Botta y Baltà (1895) y más adelante se ubicaba la desaparecida farmacia del Dr. Mayolas (1889). Las otras tres hacían esquina con las calles de Valencia, Provenza y Rosellón, se tratan de las farmacias del Dr. Novellas (1902), actual farmacia Bolós, la farmacia del Dr. Cambrerol (1889) y la farmacia del Dr. Vallet (1900), actual farmacia Sanchís, respectivamente. En la calle Bruc se disponían tres farmacias, una de ellas haciendo esquina con la Ronda de San Pedro, la farmacia del Dr. Palomas (1905). Anteriormente, en esta calle se habían instalado la farmacia uruguaya (principios de la década de los noventa del siglo XIX), actual farmacia Romacho y la farmacia del Dr. Surroca (1898). Por lo que respecta a Cortes se abrieron la farmacia del Dr. Vintró (1889) actual farmacia Cuartero Pelegay, la farmacia Trenard (ca.1893) y unos años

9. X. Sorní, "I. L'entorn farmacèutic" in X. Sorní, J. Casas, M.I. Marín, *Farmàcies històriques de Catalunya*, Barcelona, 2007, pp. 13-17.

10. A. Cirici, "Barcelona pam a pam", Barcelona, 1982, p. 240.

más tarde la farmacia del Dr. Rapesta (1902) con esquina a la calle Villarroel, aunque esta última corresponde a la zona de San Antonio.

El panorama cambia considerablemente al analizar las reformas de ornamentación de las farmacias anteriores a la época del Modernismo. Podemos observar que además de que la proporción respecto a las nuevas aperturas es menor con 11 reformas realizadas ante las 23 de nuevas aperturas, estas reformas se producen en las zonas más antiguas de la ciudad de Barcelona, como son *Sant Pere*, *Santa Caterina* y *la Ribera* (San Pedro, Santa Catalina y la Ribera), *Barri Gòtic* y el *Raval*, produciéndose una sola reforma en el *Eixample*. Es decir, se produce un orden inverso y esto es debido a que ante las nuevas ornamentaciones que se estaban produciendo en la zona nueva de la ciudad, los farmacéuticos establecidos en las zonas más antiguas de Barcelona, tuvieron la necesidad de reformar sus instalaciones con el propósito de atraer a un mayor número de clientela.

Donde se acentúa la mayor concentración de reformas es en *Sant Pere*, *Santa Caterina* y *la Ribera* que ante la apertura de una nueva farmacia, se reformaron cuatro, tres de ellas vigentes en la actualidad. Éstas son la farmacia del Dr. Padrell (1894) actual farmacia Fonoll, farmacia del Dr. Diví (1904) actual farmacia Santa Caterina y farmacia del Dr. Cases (1910) que continúa vigente con la misma familia de farmacéuticos. Además, de la desaparecida farmacia del Dr. Vallès (1905).

A partir de los datos estudiados, todo parece indicar que en Barcelona las farmacias de la época del Modernismo comenzaron a partir de nuevas aberturas centralizándose en el *Eixample*, ya que en el siglo XIX tan sólo se reformó una farmacia en la zona antigua de la ciudad. Por otro lado, las reformas proliferan en las zonas antiguas de Barcelona durante el siglo XX, momento de exaltación del período artístico modernista, y en competencia decorativa en relación a la proliferación de la zona nueva de la urbe.

Actualmente en Barcelona se conservan un total de 25 farmacias modernistas decoradas entre 1889-1914 (véase Fig. 3), de las 63 que tenemos constancia (véase Tabla I y Fig. 2). Si realizamos una comparación entre las dos últimas columnas de la Tabla I, observamos que con diferencia es en el *Eixample* donde se conservan más farmacias, concretamente la mitad de las que se realizaron, aunque también hay que tener en cuenta que era la zona con mayor concentración de farmacias de toda la ciudad. Por lo que respecta a la zona antigua de Barcelona, los ejemplos de conservación son menores aunque proporcionales a la cantidad de farmacias realizadas en época modernista.

Las causas que propiciaron la destrucción de farmacias ornamentadas durante el Modernismo están relacionadas con condicionantes de carácter histórico, artístico, social, económico y político.

A pesar de que no llegan a conservarse la mitad de las farmacias realizadas en el Modernismo, es un número considerable porque son los establecimientos modernistas más numerosos conservados en Barcelona. Si cogemos como referencia estudios de décadas anteriores, nos podemos hacer una idea del número aproximado de tiendas modernistas que se conservaban en Barcelona y como éstas han ido disminuyendo considerablemente con el paso del tiempo. Según

Luis Agromayor¹¹ alrededor de 1950 existían en Barcelona más de 1200 tiendas modernistas, conservadas sin grandes modificaciones. Apuntaba que en treinta años posteriores se redujeron a la mitad a consecuencia del cambio de gustos, la prosperidad económica y la presión especulativa inmobiliaria. Por lo que respecta a las farmacias, Agromayor señalaba que en el año 1979 en Barcelona se conservaban 30, la gran parte construidas alrededor de 1900 y conservadas prácticamente intactas. David Mackay¹² anotaba en el año 1962 la existencia de unas 800 tiendas modernistas en Barcelona. Xavier Sorní¹³ considera que actualmente podrían conservarse como máximo unas 200, referente a las farmacias exponía que se habían perdido menos en proporción a los últimos años y, por tanto, ganaban en representatividad. En los años 20 desaparecieron un número considerado de farmacias modernistas, en la mayoría se producía el cesamiento de la actividad del titular, durante este momento el traslado de las farmacias era corriente y no estaba establecida la limitación por zonas. Otra causa apuntada es el cambio de orientación profesional del farmacéutico hacia la producción industrial de productos químicos y farmacéuticos.

Aunque hay que anotar que el motivo fundamental de la destrucción fue el cambio de gusto generado a partir del período artístico posterior, el *Noucentisme*. A partir de entonces se consideró la decoración modernista como recargada y anticuada, esto repercutió en que una parte considerable de farmacéuticos optaran por una redecoración o reforma adecuada a los gustos vigentes. Muchas farmacias antiguas optan definitivamente por una total remodelación entre 1950 y 1960 para conseguir un espacio regido por la funcionalidad.

Durante la Guerra civil española es cuando parte de la decoración exterior de algunas farmacias sufren destrucciones. Este es el caso de la farmacia Cataluña¹⁴ cuya fachada de 1895 que presentaba vidrios emplomados de inspiración modernista queda destruida, sucedió lo mismo con los vidrios que daban a la Plaza de la Lana de la farmacia del Dr. Cases y uno de la fachada de la farmacia del Dr. Puigoriol de 1913.¹⁵ Pero entre todas, destaca la farmacia del Dr. Pedemonte (1902) que quedó destruida a consecuencia de una bomba que cayó a dos metros de la cera, perforando las paredes y destruyendo la parte interior. Cuando acaba la guerra, el Dr. Josep M. Arderiu Payerols, propietario en aquellos momentos de la farmacia, realizó una remodelación lo más fiel posible al diseño original modernista. Esta iniciativa fue candidata al premio FAD (Fomento de las Artes Decorativas) y fue un precedente para la conservación de edificios históricos.¹⁶

11. L. Agromayor, "Farmacias modernistas de Barcelona I", *Jano. Medicina y Humanidades*, 400, 1979, p. 98.

12. D. Mackay, "Tiendas modernistas en Barcelona, 1882-1922", *Cuadernos de Arquitectura*, 49, 1962, pp. 34-39 y Lista de las principales tiendas modernistas.

13. X. Sorní, *op. cit.*, pp. 11 y 27-33.

14. A. García, L. López, A. Castro, "Catalogación y estudio gráfico de los locales comerciales de estilo modernista en Barcelona" (dirigido por E. López, B. Meca y C. Gallofré), trabajo final de carrera, Escuela Universitaria Politécnica de Barcelona, 1993, pp. 184-185.

15. M. Favà, "Guapos per sempre. Botigues i locals de Barcelona", Barcelona, 2003, p. 138.

16. M. A. Andreu, "Les farmàcies modernistes de Barcelona" (dirigido por A. M. Carmona), tesina de grado de Licenciatura, Facultad de Farmacia, Universidad de Barcelona, 1984, p. 68.

Paralelamente a la destrucción de la decoración modernista, otros farmacéuticos optaron por conservar los conjuntos artísticos. Un caso claro de preservación del patrimonio es el del farmacéutico Matas Clarà que cuando en 1923 abrió su farmacia en la calle Muntaner, incorpora el fanal de hierro forjado y vidrios de colores de la antigua Farmacia del Dr. Espinós (1911), además de un mango de puerta y tres taburetes. Otros optaron por disimular los ornamentos de madera a través de pintura, aspecto que permitió su posterior restauración. Esto sucedió con los plafones de la fachada de la farmacia del Dr. Salomó, que después el farmacéutico actual los devolvió a su aspecto original.

Es a mediados de la década de los 80 del siglo XX cuando se produce un gran impulso que toma conciencia del valor artístico de los establecimientos de este período, dentro de la revalorización del arte de la época del Modernismo. Esto repercute en la conciencia colectiva y como consecuencia los farmacéuticos intentan realizar restauraciones de sus conjuntos artísticos, además es durante esa década cuando proliferan estudios sobre farmacias modernistas¹⁷ dentro de la preocupación por su conservación. Destacamos un interesante artículo titulado “Arte e historia en las tiendas: reflexiones sobre un patrimonio descuidado”.¹⁸ En esta reflexión se remarca que las tiendas también merecen su atención dentro de la arquitectura de Cataluña como patrimonio histórico-artístico. Los autores consideran que la causa de esta despreocupación se tiene que buscar tanto en la conducta ciudadana como en la desidia administrativa, indicando que la popularidad de estos establecimientos ha comportado también su desprestigio. Entre los problemas en la conservación de las tiendas históricas se señala que el asesoramiento histórico y artístico es necesario para emprender este tipo de obras ya que es fácil caer en la falsa restauración y en la imitación. Se consideraba que la publicación en 1987 del “Catálogo del Patrimonio Arquitectónico Histórico-Artístico de la Ciudad de Barcelona”¹⁹ se tenía que contemplar como uno de los primeros intentos serios orientados a la protección de las tiendas históricas de la ciudad clasificadas como locales comerciales. Aunque de las 25 antiguas farmacias que conservan decoración modernista, tan sólo se catalogaron 7. Como crítica a esta publicación, Alexandre Octavi publicó en el año 2000 el “Catálogo de la destrucción del patrimonio arquitectónico histórico-artístico del centro histórico de Barcelona”,²⁰ ante las destrucciones que se estaban produciendo en el dis-

17. Consideramos como estudios pioneros al respecto: L. Agromayor, op. cit, pp. 97-102; L. Agromayor, “Farmacias modernistas de Barcelona II”, *Jano. Medicina y Humanidades*, 406, 1980, pp. 103-110; M. A. Andreu, op. cit y M. Favà, “Ruta modernista de farmacias”, *Diario de Barcelona. Dóminical [Barcelona]*, 13 de octubre de 1974, 183, pp. 608-610.

18. H. Batlle, M. Baxauli, M. Gustà, R. Torrella, “Art i història a les botigues: reflexions sobre un patrimoni descuidat”, *Revista de Catalunya*, 32, 1989, pp. 89-102.

19. AADD “Catàleg del Patrimoni Arquitectònic Històric-Artístic de la Ciutat de Barcelona”, Barcelona, 1987.

20. O. Alexandre, “Catàleg de la destrucció del patrimoni arquitectònic històric-artístic del centre històric de Barcelona”, Barcelona, 2000. La conciencia de la desaparición de establecimientos también se ha visto presente en los últimos años integrada en publicaciones como J. M. Huertas, G. Huertas, “La Barcelona desaparecida”, Barcelona, 2004 y J.M. Huertas, G. Maristany, “Barcelona com era, com és”, Barcelona, 2005. De manera específica, la intención del libro de C. Carreras, S. Moreno, A. Ariño, C. Bancells, “Botigues històriques de Catalunya”, Barcelona, 2006 es llegar a ser un verdadero manifiesto para conservar las tiendas históricas e impulsar su estudio.

trito de *Ciutat Vella* (Ciudad Vieja), documentando edificios que se construyeron entre finales del siglo XIX y comienzos del XX. En este distrito desafortunadamente se produjo la destrucción en 1995 a causa de la planificación urbanística del *Raval*, de la farmacia Sastre Marqués reformada en 1905 por Puig y Cadafalch y catalogada como patrimonio histórico-artístico de la ciudad. Ejemplo de que en algunos casos, la calidad de las obras y la firma de arquitectos modernistas reconocidos no es garantía de conservación. Mayor suerte tuvo la farmacia del Dr. Casellas (1914), actual Tarrés, que gracias a los trámites llevados a cabo por la Cátedra de Historia de la Farmacia de la Universidad de Barcelona, se consiguió salvaguardar de la destrucción de un plan urbanístico de remodelación del barrio.²¹

De las 25 farmacias conservadas, 22 siguen teniendo la misma función, aspecto que ha contribuido a salvaguardar su ornamentación modernista. Para los farmacéuticos, se trata de un patrimonio histórico que en muchos casos está arralado a sentimientos familiares o admiración por la decoración de la época del Modernismo. La conservación de farmacias abiertas con ornamentación modernista requiere un equilibrio entre la decoración antigua y las nuevas necesidades de espacio y distribución de productos. Por este motivo, es admirable dentro de las posibilidades, compaginar la estructura histórica con las exigencias modernas. El equilibrio entre lo antiguo y lo actual estuvo muy bien resuelto en la ejemplar restauración de la farmacia Bolós, antigua farmacia del Dr. Novellas (1902), llevada a cabo entre 2001-2002. Parte de la rehabilitación fue subvencionada por el *Institut Municipal del Paisatge Urbà i la Qualitat de Vida* (IMPUQV) (Instituto Municipal del Paisaje Urbano y la Calidad de Vida) del Ayuntamiento de Barcelona. Esta entidad gestiona el programa *Barcelona, posa't guapa* (Barcelona, ponte guapa) una de las ayudas vigentes para restauraciones de establecimientos de propiedad. Además el IMPUQV otorga a los establecimientos históricos la placa conmemorativa de *Guapos per sempre* (Guapos para siempre) que se sitúa en la cera frente a la entrada de la tienda.

Las tres farmacias modernistas restantes que no continúan regentadas como farmacias, han optando por la reconversión de los espacios,²² conservando en buen estado gran parte de su decoración exterior e interior. Actualmente, la antigua farmacia del Dr. Trenard (ca.1893) es una entidad bancaria. La antigua farmacia del Dr. Palomas (1905) (Fig. 4) que al poco tiempo de la inauguración substituyó los plafones de la fachada de vidrio por mosaico, material más resistente ya que está ubicada en un lugar que era de mucho tránsito por ser la salida hacía zonas del litoral de la costa barcelonesa, fue cerrada en 1987 y es ahora una tienda de ropa (Fig. 5). Y la tercera, la antigua farmacia Esteba (1908) se ha convertido en una joyería.

21. I. Figuerola, E. Espinosa, J. Esteva, "En defensa de las farmacias modernistas de Barcelona: Farmacia del Carmen", OFFARM, 1992, pp. 61-64.

22. La reconversión no es un caso aislado de las farmacias, también se da en otros establecimientos y edificios de época modernista en Barcelona. Como ejemplo, podemos citar algunos edificios que actualmente tienen funciones culturales y artísticas, como la fábrica Casaramona (1910-1911) de Josep Puig y Cadafalch, actual sede cultural de CaixaForum de la Fundación "la Caixa" y la Casa Milà "la Pedrera" (1906-1910) de Antoni Gaudí es la sede cultural de la Fundación Caixa Catalunya.

Esta es otra opción de conservación de un patrimonio particular pero también emblemático que contribuyó durante el Modernismo a la estética artística de Barcelona y que actualmente contribuye a entender la historia del arte modernista integrado en el paisaje urbano de la ciudad.

Tabla I. Distribución del número de farmacias modernistas por zonas de Barcelona entre 1889-1914 y actualmente. Elaboración propia a partir del estudio realizado

Zona de Barcelona	Modernismo (período estudiado 1889-1914)			Actualmente	
	Farmacias nuevas aperturas	Farmacias reformadas	Sin especificar	Total farmacias decoradas	Farmacias conservadas
Sant Pere, Santa Caterina y la Ribera	1	4	0	5	3
Barri Gòtic	7	2	1	10	2
Raval	4	3		7	2
Eixample	23	1	6	30	15
Sant Antoni	3		1	4	2
Gràcia	1		3	4	0
Sant Andreu	1			1	1
Hostafrancs-Sants		1		1	0
Vallcarca			1	1	0
Total	40	11	12	63	25

MIRANDO A CLÍO. EL ARTE ESPAÑOL ESPEJO DE SU HISTORIA
 Las farmacias modernistas en el paisaje urbano de Barcelona:
 Cambios desde la inauguración de su ornamentación hasta la actualidad
 Fátima López Pérez



Fig.1. Mapa de Barcelona (1916) con las farmacias modernistas decoradas entre 1889-1914.
 Elaboración propia a partir del mapa R.M. 41127 (fragmento) del Instituto Cartográfico de Cataluña

MIRANDO A CLÍO. EL ARTE ESPAÑOL ESPEJO DE SU HISTORIA
 Las farmacias modernistas en el paisaje urbano de Barcelona:
 Cambios desde la inauguración de su ornamentación hasta la actualidad
Fátima López Pérez

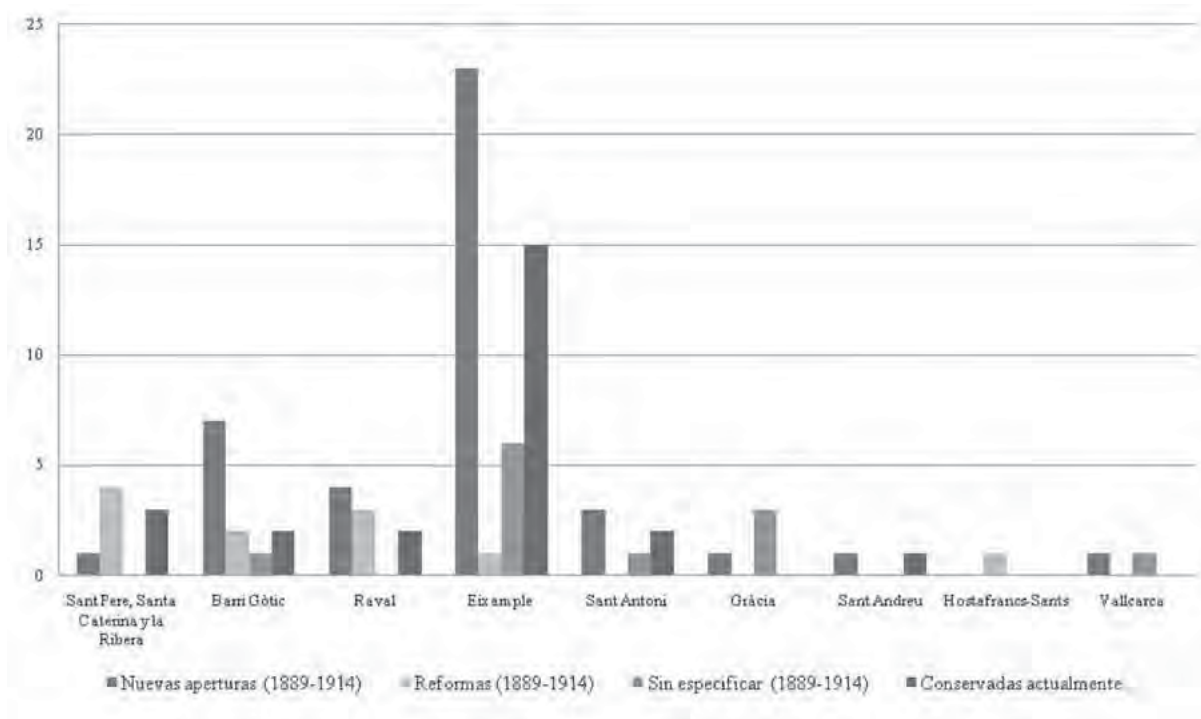


Fig. 2. Gráfico de la distribución del número de farmacias modernistas por zonas de Barcelona entre 1889-1914 y actualmente. Elaboración propia a partir de los datos expuestos en la Tabla I

MIRANDO A CLÍO. EL ARTE ESPAÑOL ESPEJO DE SU HISTORIA
 Las farmacias modernistas en el paisaje urbano de Barcelona:
 Cambios desde la inauguración de su ornamentación hasta la actualidad
 Fátima López Pérez



Fig. 3. Mapa actual de Barcelona con las farmacias modernistas conservadas.
 Elaboración propia a partir del "Plànolbcn" de la página web <http://www.bcn.es> del Ayuntamiento de Barcelona

MIRANDO A CLÍO. EL ARTE ESPAÑOL ESPEJO DE SU HISTORIA
Las farmacias modernistas en el paisaje urbano de Barcelona:
Cambios desde la inauguración de su ornamentación hasta la actualidad
Fátima López Pérez



Fig. 4. Fotografía de la fachada de la antigua farmacia del Dr. Palomas en 1905, año de su inauguración. Ronda de San Pedro, 40 - Bruc, 8 de Barcelona. Fotografía reproducida en Álbum Salón [Barcelona], 1905, p.138



Fig. 5. Fotografía actual de la fachada de la antigua farmacia del Dr. Palomas. Ronda de San Pedro, 40 - Bruc, 8 de Barcelona. Fotografía realizada por la autora

Reconstruyendo el pasado: Las vedute de Madrid de Antonio Joli, imágenes para el recuerdo

CONCEPCIÓN LOPEZOSA APARICIO
Universidad Complutense de Madrid

Resúmen: El objetivo de este trabajo es la reflexión sobre la memoria urbana de Madrid a través de una serie de *vedute* realizadas por el pintor italiano Antonio Joli, entendidas como testimonio del reordenamiento espacial y social del pasado, pero sobre todo manifiesto del modo de ver determinadas realidades en tiempos pretéritos

Palabras Clave: Urbanismo, *vedute*, Madrid, Antonio Joli, ciudad pintada

Abstract: *The aim of this work is the reflection on the urban memory of Madrid across a series of vedute realized by the Italian painter Antonio Joli, understood as testimony of the spatial and social reclassification of the past and especially I demonstrate of the way of seeing certain realities in past times*

Key words: *Urbanism, vedute, Madrid, Antonio Joli, painted city*

Desde el entendimiento de la memoria como recuerdo del pasado surge de inmediato la necesidad de contar con el escenario en el que se produjo el diálogo entre espacio y tiempo. La *ciudad* se ha comportado históricamente como el territorio ideal en relación con el colectivo que la habita y la actividad a la que sirve de marco, y en ese sentido es en el contexto donde la memoria mejor se expresa.

Son numerosas las imágenes de paisajes urbanos conservadas de los siglos XVII y XVIII que, lejos de servir como mero ambiente para contextualizar escenas principales y específicas, se concibieron como representaciones en si mismas, reflejo de la importancia que adquiere la ciudad, orgullo cívico y referente institucional, si bien no todos los ámbitos y lugares tuvieron el mismo protagonismo ni despertaron el mismo interés de uso y representación.

Imágenes ambiguas y polisémicas, nos permiten la reconstrucción del pasado que nos ofrecen, favoreciendo interpretaciones desde múltiples aspectos y variantes, reflexiones sobre la ciudad oficial, la ciudad desaparecida, la ciudad periférica, la ciudad pública o la ciudad privada, al tiempo que posibilidades de analizar aspectos concretos como trazados, arquitecturas, modas costumbres, actitudes y usos de los escenarios representados.

Frente a la aparente exactitud e inmediatez de lo que se nos muestra, en buena parte de los casos escenarios tan reconocibles como cercanos, las imágenes responden a una realidad tami-

zada, la que interesó en el momento en que fueron concebidas, fruto del contexto que las hizo posible, pero sin duda ajenas a la intención de convertirlas en el fiel testimonio que en ocasiones el historiador ha pretendido¹.

Partiendo de estas premisas, se pretende reflexionar sobre la memoria urbana de Madrid a través de las *vedute* realizadas por el pintor italiano Antonio Joli², quien llegó en 1750 a Madrid de la mano de Farinelli, para sustituir a Giacomo Pavía en la realización de las escenografías de los teatros reales, principalmente del Buen Retiro³. Si bien dedicado plenamente a las labores para las que fue requerido, el modenés desarrolló de manera coetánea su actividad como pintor especializado en panorámicas de ciudades. Las imágenes que constituyen la base de este trabajo, una serie de vistas de las calles de Atocha y Alcalá y una panorámica del Palacio Real⁴, le convirtieron en el cronista de la realidad urbana del Madrid de los años centrales del siglo XVIII.

La ejecución de las pinturas debió producirse durante los cuatro años de permanencia en nuestro país, entre 1750-1754⁵. Las obras se encuadran dentro de las *vedute* o vistas urbanas, la gran aportación veneciana, tan de moda en la época y popularizadas a través del *Grand Tour*, como sofisticado recuerdo con el que fijar en la memoria los principales referentes de tan selecto periplo. Joli desarrolló con habilidad este género pictórico, que aprendió primero en Roma y después en la propia Venecia, donde se establece en 1740, siguiendo las directrices de su principal exponente y en ese sentido fiel seguidor de la estela de Canaletto, una destreza que afianzó en base a la que sería su principal actividad como escenógrafo en los principales teatros europeos, italianos, ingleses y españoles, cuya exigencia de control de la perspectiva era básica para el dominio de este tipo de representación.

Estas pinturas presentan las características propias del género. Joli concibe unas vistas panorámicas de amplísima perspectiva y excelente calidad pictórica, una detallada y minuciosa descripción escenográfica de los sitios representados, con las que no solo contribuyó a enriquecer

-
1. P. Burke, *Visto y no visto: el uso de la imagen como documento histórico*, Barcelona, 2005, pp. 104-109.
 2. Sobre Antonio Joli véase: J. Urrea, *La pintura italiana del siglo XVIII en España*, Valladolid, 1977, pp.151-156. M. Manzelli, *Antonio Joli: opera pittorica*, Venecia, 2000. F. Pedrocco, *Visions of Venice: painting of the 18 century*, London 2002, pp. 175-178. R. Toledano, *Antonio Joli: Modena 1700-1777 Napoli, Torino 2006*.
 3. Desde 1747, Carlo Broschi, Farinelli, se encargaba de la gestión del Teatro del Buen Retiro por expreso deseo de Fernando VI, lo que puede justificar su residencia en una casa en las inmediaciones del Paseo del Prado. E.J., "La zarzuela de la primera mitad del siglo XVIII: deformación burlesca de la mitología clásica", *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios latinos*, nº 4, Madrid, UCM, 1998, pp. 224-225.
 4. Antonio Joli, *Vista de la calle de Atocha*. Madrid, Fundación Duques de Alba (77x118). Antonio Joli, *Vista del Palacio Real de Madrid*. Nápoles, Palacio Real (82x170), Antonio Joli, *Vista de la Calle de Alcalá*. Madrid, Colección particular (76,8x119,7), Antonio Joli, *Vista de la Calle de Alcalá*, Madrid, Fundación Duques de Alba (81x139cm). Otra vista muy similar se conserva en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid (Inventario número 1396)
 5. Los últimos datos localizados apuntan 1754 como posible fecha de ejecución, así se señala en la ficha publicada por Christie's con motivo de la subasta del lienzo *Vista de Alcalá desde el Prado* en la actualidad en colección particular.

el escaso panorama de referentes visuales de la ciudad, una ciudad con escasa memoria⁶, sino que convirtió en emblemas del vedutismo español del setecientos⁷ y en ese sentido en las vistas más excepcionales del Madrid dieciochesco, un valioso testimonio de la crónica urbana de la ciudad coincidente con el reinado de Fernando VI.

Además de por las razones aludidas la excepcionalidad de estas obras tiene que ver con los enclaves que en ellas se recrean. Si la vista del Palacio Real y alrededores, reproduce la nueva residencia de los monarcas españoles, antes de su conclusión, proyectando una representación monumental tanto del nuevo hito arquitectónico, grandioso y absolutamente rompedor respecto a las imágenes ya en el recuerdo del Alcázar de los Austrias, como del contexto urbano en el que se encuadra, igualmente noble como resultado de las operaciones urbanísticas que se materializaron en el entorno occidental de la Villa en la década de los treinta, a instancias del Marqués de Vadillo y el arquitecto Pedro de Ribera, como ideólogo y planificador de las reformas⁸, las otras tres pinturas constituyen testimonios de extraordinario interés por mostrar unos escenarios que por primera vez se recrean con tal protagonismo y grado de definición, refrendos de la imagen de la ciudad que deliberadamente se quiso perpetuar en el recuerdo.

Por las características formales y la similitud de las dimensiones pensamos que pudieran integrar una serie, y al menos una de las pinturas, *Vista de la calle de Alcalá desde el Prado*, la más desconocida, pudiera haber sido un encargo del noble irlandés Joseph Henry Straffan a su paso por Madrid durante la realización del Grand Tour⁹. Fuera cual fuere su destino, las vistas se concibieron con la intención de fijar visualmente la fisonomía de la corte española a través de unos enclaves determinados.

Respuesta a una sugerencia, imposición o acaso fruto del capricho, Joli se enfrentó a la realidad de los escenarios elegidos, decidiendo el punto de vista y desde una determinada actitud, para definir una imagen que bajo el tamiz que consideró conveniente, dio como resultado tan excepcionales testimonios, cuya observación nos ha generado una serie de interrogantes. Como antes referimos, a excepción de la *vista del palacio real y su entorno*, el resto de los lienzos reproducen ámbitos nunca mostrados con la proyección y envergadura que presentan, ante lo cual nos preguntamos ¿qué escenarios son los que se recrean? ¿porqué estos lugares? ¿simple capricho o planificada intención? ¿qué imagen proyectan?.

6. Sugerentes son sin duda las reflexiones que al respecto plantea Delfín Rodríguez en su trabajo "Madrid al tempo dei Rabaglio. Cultura architettonica e immagine della città", Carlo Agliati (ed.), *Mastri d'arte del lago di Lugano alla Corte dei Borboni di Spagna. Il fondo dei Rabaglio di Gandria, sec. XVIII*, Edizioni dello Stato del Cantone Ticino, Bellinzona, 2010, pp. 144-167.

7. J. Urrea, *op. cit.*

8. M. Verdú Ruiz, *La obra municipal* de Pedro de Ribera, Madrid, 1988, Idem, "El antiguo paseo de la Virgen del Puerto: una obra fundamental en la aportación urbanística de Pedro de Ribera", *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, tomo XX, 1983, pp. 155-166.

9. Dicho personaje fue retratado tanto por el pintor inglés Francis Hayman, como por el italiano Girolamo Batoni, durante su estancia en Roma mientras realizaba el Grand Tour.

La memoria visual de Madrid correspondiente a la Edad Moderna es más bien escasa. El Alcázar, solo o incorporado en el entorno circundante, justificó buena parte de las representaciones, por su condición de residencia regia, como por la misma razón lo fue el palacio del Buen Retiro a partir de su construcción. Si nos referimos a otros enclaves, fueron los vinculados a la oficialidad los que despertaron mayor interés. La calle Mayor, la carrera de San Jerónimo en tanto que vías ligadas a los trayectos oficiales y en ese sentido principales arterias de la ciudad, o la plaza Mayor, como espacio de gran significación acapararon el mayor protagonismo.

La ciudad parcelada y recreada por Joli se refiere de una parte a la *calle de Alcalá* que en una doble representación nos ofrece una panorámica completa y exhaustiva de la misma, desde ángulos opuestos pero complementarios, desde la ciudad hacia la puerta o en posición contraria desde la calle hacia el interior de la Villa.

La relevancia y minuciosidad con que se nos presenta la avenida, evidencia de partida la explícita voluntad de proyectar una imagen monumental, una instantánea de solvente y más que satisfactoria dignidad urbano-arquitectónica, desde parámetros de amplitud y transitabilidad a pesar de la inexistente pavimentación, cualidades que del mismo modo transmite la vista de la calle de Atocha que, igualmente responde a las exigencias *de policía y buen gobierno*, conforme expresaban la autoridades, en materia de limpieza y decoro arquitectónico¹⁰, ofreciendo una imagen más que decente de la ciudad.

La imagen que se fijó en los lienzos, fuera cual fuese su destino, contrasta con la pésima realidad que aportan las fuentes documentales contemporáneas, *Es Madrid la corte más sucia que se conoce en Europa, la villa más desatendida en este punto de cuantas tiene el Rey en sus dominios... Hacer Corte a Madrid quitar las imperfecciones que la deslustran, y es más empresa corregir los defectos de un antiguo edificio, reduciéndolo a perfecta simetría sin derribarle, que destruyéndole fabricar otro nuevo con todos los primores del arte*¹¹.

Esta falta de sintonía nos genera nuevos interrogantes ¿generó Joli una interpretación tendenciosa de la ciudad, evitando la auténtica realidad que señalaban las autoridades?, o acaso ¿estaban estos escenarios al margen de los problemas que afectaban al resto de la trama urbana?

A fin de despejar las incógnitas suscitadas repasaremos sucintamente la realidad de los sitios en el momento en que fueron captados a fin de lograr posibles respuestas que nos permitan valorar el alcance y significación de estos referentes visuales más allá de su extraordinaria calidad y pormenorizada representación.

A mediados del siglo XVIII, momento coincidente con la realización de las pinturas, las calles de Alcalá y Atocha constituían destacadas vías de acceso y comunicación desde el interior de la Villa en dirección Este y Sur, ligadas a las puertas del mismo nombre. Esta realidad las hacía

10. B. Blasco Esquivias, "Tradición y reforma en el Madrid de Fernando VI: la policía urbana y el progreso de la ciudad" en cat.-exp., *Un reinado bajo el signo de la paz*, Fernando VI y Bárbara de Braganza, 1746-1759, Madrid, 2002, pp. 53-90.

11. Discurso sobre el gobierno de Madrid del Marqués de Uztáriz, destacado partidario de las reformas impulsadas por Fernando VI, Blasco Esquivias, *op.cit.*, pp. 61-64.

especialmente transitadas, tal como se recoge en las pinturas, que si bien exhiben los estereotipos o modelos comunes a este tipo de representación, si que se muestran determinadas actitudes ligadas a la actividad y dinámica que se generó en estas carreras.

La calle de Alcalá constituía la arteria comercial más importante de la ciudad, en relación con el Pósito establecido desde 1664 frente al Buen Retiro en las inmediaciones de la puerta¹², circunstancia que generó un continuo trasiego de trajineros y tráfico de mercancías desde la alhóndiga hacia la Villa y viceversa, realidad de la que dan cuenta las pinturas.

Respecto a la fisonomía arquitectónica se hace evidente el destacado protagonismo que adquieren los edificios religiosos, reflejo de la eclosión conventual que experimentó la Corte durante el siglo XVII y que a través de los numerosos chapiteles y cúpulas que se perfilan en el amplio horizonte, se hace visible un fenómeno que afectó de forma global a toda la Villa, condicionando tanto su trama urbana como el propio semblante de la ciudad. Los hoy desaparecidos conventos de las Calatravas, San Hermenegildo y las Baronesas se establecieron a lo largo del seiscientos en terrenos entonces periféricos respecto al centro de la población. Meritoria es la arquitectura civil que define el resto de los perfiles arquitectónicos de la calle, de corte palacial en algún caso, manifiesto del ennoblecimiento que fue experimentado la vía desde el siglo XVII. Destacadas familias de la nobleza y personajes relevantes de la vida pública del momento, fueron adquiriendo terrenos en la zona, especialmente cotizados, a partir de la construcción del Buen Retiro, los inmediatos al Prado. Especial consideración suscitaron las esquinas de Alcalá con Recoletos donde el corregidor de la Villa, Juan Fernández levantó la célebre huerta que inmortalizara Tirso de Molina o el Marqués de Alcañices en la confluencia de la calle de Alcalá con el denominado Prado de San Jerónimo¹³. Esta situación privilegiada permitía no solo asistir en primera fila a los reales y ceremoniales cortejos que oficialmente instituidos se iniciaban en la puerta de Alcalá sino la consideración de vecinos de excepción del propio rey, por su situación frente al Real Sitio del Buen Retiro.

Respecto a la vista de la calle de Alcalá hacia la puerta merece destacarse cuanto menos el deseo de presentarla en toda su extensión, vinculada física y visualmente con el camino de Alcalá, entre el Prado y la puerta. Esta calzada constituía desde finales del siglo XVI el principal acceso a Madrid en tanto que punto inicial del itinerario oficial que quedó fijado en 1592 con motivo de la entrada de Ana de Austria¹⁴, ocasión que favoreció el surgimiento de un primer arco de carácter efímero que fue posteriormente sustituido por otras estructuras hasta llegar a la recreada por

12. Sobre la historia del Pósito resulta de obligada consulta, V. Tovar Martín, *El Real Pósito* de la Villa. Historia de su construcción durante los siglos XVII-XVIII, Madrid, 1982. Sobre el traslado al Prado y repercusión en el sector, C. Lopezosa Aparicio, *El paseo del Prado* de Madrid. Arquitectura y desarrollo urbano en los siglos XVII y XVIII, Madrid, 2005, pp. 411-418.

13. Lopezosa Aparicio, *op. cit.*, pp.371-385.

14. El itinerario que se instituyó a partir de entonces comprendía en su camino hasta el Alcázar el siguiente recorrido: Camino de Alcalá, Prado de San Jerónimo, Carrera de San Jerónimo, Calle Mayor, Santa María, Puerta de Guadalajara, Alcázar. Este trayecto fue seguido por todos los monarcas y sus consortes en sus entradas triunfales sin alteración hasta la entrada de Fernando VI.

Joli ideada por Teodoro Ardemans¹⁵, cuya construcción formó parte de un proyecto de mayor alcance consistente en la ampliación de los límites de la población más allá de la puerta a fin de dilatar el camino y con ello lograr la dignificación de la entrada oficial a la Corte¹⁶. Respecto a las fachadas arquitectónicas que delimitan el camino de Alcalá, nos encontramos del lado de Recoletos el Pósito, organismo responsable del carácter comercial del entorno.

Frente a la alhóndiga se nos muestra con tanta precisión y detalle como el resto de los edificios, a pesar de ocupar un puesto secundario en la representación, el Real Palacio del Buen Retiro, lo que supone una importante novedad. El Real Sitio integrado en el entorno pasa a formar parte de la memoria colectiva de la ciudad frente a la memoria individual que hasta entonces había generado. La contextualización del Buen Retiro en la trama urbana permite además visualizar la armonía arquitectónica alcanzada en la zona y perpetuar en el recuerdo las auténticas señas de identidad de la arquitectura barroca madrileña, tanto civil como religiosa, y ello a pesar de constituir en este momento la residencia oficial de los monarcas, desde que en 1734 el incendio fortuito del viejo Alcázar permitiera la construcción del palacio Real Nuevo, que inmortalizado por Joli posibilitó una alternativa a la ciudad y a su arquitectura¹⁷.

La desaparición del Alcázar no supuso un mero cambio de ubicación de las personas reales, sino que tuvo importantes repercusiones en el devenir de la ciudad. El traslado de la oficialidad al Buen Retiro consolidó definitivamente el interés y crecimiento de la Villa en esta dirección, una atracción que venía operándose desde mucho tiempo atrás¹⁸, si bien esta circunstancia generó a partir de 1746 una nueva consideración de la ciudad.

La entrada de Fernando VI en octubre de ese mismo año, implicó la alteración del itinerario oficial que desde finales del siglo XVI estaba instituido para las entradas reales. El hecho de tener que iniciar y concluir el cortejo en el Real Sitio obligó a establecer un trayecto alternativo¹⁹. Tras recorrer el camino de Alcalá, una vez producido el ingreso a través de la puerta, la comitiva se dirigió a la calle de Alcalá que pasó a sustituir a la emblemática carrera de San Jerónimo, hasta entonces vía de comunicación hacia el Alcázar. La lonja del convento de San Hermenegildo²⁰ sirvió como proscenio al protocolario acto de entrega de las llaves de la ciudad por parte de las autori-

15. C. Lopezosa Aparicio, "Precisiones y nuevas aportaciones sobre la primitiva puerta de Alcalá: Del arco de Cajés a la propuesta de Ardemans", *Anales de Historia del Arte*, Madrid, Universidad Complutense, 2004, pp. 181-191

16. Lopezosa Aparicio, *El paseo del Prado*, *op. cit.*, p. 66.

17. D. Rodríguez, *op. cit.*

18. El interés que generó el límite oriental de la Villa, en toda su extensión fue una realidad que inició su consolidación desde los primeros años del siglo XVII, al respecto, Lopezosa Aparicio, *El paseo del Prado*, *op. cit.*, 33-151.

19. El itinerario determinado para la entrada de Fernando VI el 10 de octubre de 1746 siguió el siguiente recorrido, Camino y calle de Alcalá, Puerta del Sol, Puerta de Guadalajara, Calle Platerías, Santa María, Puerta de Guadalajara, Plaza Mayor, Plaza de la Provincia, Plazuela del Ángel, Carrera de San Jerónimo, Buen Retiro. V. Tovar Martín, *Los cinco gremios mayores de Madrid: artífices de la "Entrada pública en la capital de España de los reyes Don Fernando VI y Doña Bárbara de Braganza"*, octubre de 1746, Madrid, 1980.

20. Conde de Polentinos, "El Convento de San Hermenegildo de Madrid", *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, 1932.

dades municipales. Un hecho circunstancial permitió al nuevo monarca *apropiarse* de la ciudad a través de la calle de Alcalá, lo que probablemente permitió un ceremonial de mayor espectacularidad en su primer tramo del camino oficial, por la mayor amplitud y linealidad que presentaba el trazado de la nueva vía ceremonial, frente a los quiebros que comportaba el itinerario anterior²¹, y en ese sentido unas condiciones óptimas como para convertirse en la nueva cara de la ciudad, una ciudad renovada, acaso alternativa al Madrid de los Austrias, que tantos cambios precisaba para lograr materializar los anhelos de la nueva dinastía²². La solución coyuntural que alteró el recorrido terminó por oficializarse y la calle de Alcalá se institucionalizó como nueva ruta protocolaria desbancando definitivamente a la vieja Carrera de San Jerónimo.

Entre 1746 y la fecha de realización de las pinturas, 1750-54, la calle de Alcalá, en toda su extensión, advirtió cambios sustanciales. Desde un punto de vista arquitectónico la avenida experimentó una notable dignificación. El primitivo convento de San Hermenegildo fue sustituido por una nueva fábrica concebida por Pedro de Ribera que, concluida en 1748, se convirtió en claro exponente de su particular lenguaje, al tiempo que en la confluencia de la calle de Alcalá con el Prado se levantaba el palacio de Don Nicolás de Francia proyectado por Manuel López Corona, otro elemento de dignificación del sector²³.

El Pósito conoció una notable transformación desde un punto de vista arquitectónico. Los cambios a nivel de gestión y administración comportaron la renovación del edificio para su adaptación a la nueva dinámica de producción y distribución²⁴. Manuel Molina y Nicolás Churriguera concurren con proyectos estilísticamente opuestos para la reforma emprendida en 1745 y concluida apenas dos años después en base a la propuesta de Churriguera, quien concibió un monumental edificio, de forma oval antecedido por un pórtico de connotaciones palaciegas, en cuya decoración participaron los escultores más destacados del momento, consciente del impacto de este emporio comercial en el entorno, cuyo aspecto debía contribuir a imprimir grandeza por su situación frente al Real Sitio del Buen Retiro y uno de los primeros referentes que ofrecía la ciudad a través de su entrada oficial. Otro elemento que contribuyó a dignificar el sector fue la plaza de toros edificada en la trasera del pósito, en terrenos inmediatos a la puerta de Alcalá, intencionadamente explícita en una de las pinturas.

Destacadas fueron las fiestas de toros, celebradas conforme marcaba la tradición en la plaza Mayor, que integraron el programa de festejos para agasajar a Fernando VI, un espectáculo

21. Tras recorrer el camino de Alcalá el cortejo tenía que enfilarse el Prado hasta la Carrera de San Jerónimo desde donde se iniciaba el acceso hasta el interior de la ciudad.

22. A. Lafuente, "Nueva ciudad y nueva corte", en cat-exp. *Madrid, Ciencia y Corte*, Madrid, 1999, pp. 221-227.

23. V. Tovar Martín, *Una obra del arquitecto Pedro de Ribera: el Convento e Iglesia de San Hermenegildo de Madrid*, Instituto de Estudios Madrileños, 1966. C. Lopezos, *El paseo*, op. cit., pp. 382-385

24. Con la creación de la Junta de Abastos en 1743 el Pósito se hizo con el consorcio de los granos pasando a ejercer el monopolio y el control del comercio cerealístico madrileño. Se abolió el libre comercio de trigo y harina y se obligó a los panaderos a convertirse en gremio y a abastecerse a través de la alhóndiga, con la obligación de suministrar a la capital de unas cantidades fijas de pan.

que resurgió con fuerza tras años de escasa práctica²⁵. Como fiel seguidor de la fiesta y desde el entendimiento de su recuperación como valor propio de la nación, impulsó el monarca en 1749 la construcción del primer coso público madrileño. El emplazamiento elegido permitía no solo vincular la fábrica al cercano palacio del Buen Retiro, y de ese modo poder liberar los espacios del Real Sitio tradicionalmente destinados a la celebración de estos espectáculos, sino ligarla al principal escenario de distensión y divertimento como era el Prado, creando de ese modo una suerte de geografía del ocio. Su situación extramuros evitaría conflictos derivados de las aglomeraciones ciudadanas. Con una capacidad para 12000 personas Sachetti y el propio Ventura Rodríguez fueron los artífices del proyecto²⁶

La nueva consideración que se dio a esta zona de la ciudad, por todas las razones aludidas, justificó la mejora de las obras de infraestructuras básicas, referidas principalmente a cuestiones de limpieza y control de los fluidos, sin duda el episodio que mayor energía hizo derrochar tanto a las autoridades como a los profesionales. El control de aguas en la zona, la canalización de los vertidos y el encauzamiento del arroyo del Prado a su paso por la calle de Alcalá fue una de las principales responsabilidades de las autoridades, recurriéndose a todas las soluciones que fueron precisas para garantizar el tránsito en la zona que recibía una notable afluencia de gentes en su camino hacia o desde el pósito, desde el Buen Retiro, a través de la Puerta, así como la concurrencia de madrileños que cada tarde llegaban al Prado, tal como se refleja en el sólido puente que nos ofrece en primer término una de las vistas construido bajo la supervisión del propio Sachetti.

Las vistas de la calle de Alcalá inmortalizadas por Joli ofrecen por tanto la nueva cara de la ciudad a través de los principales escenarios, oficiales, económicos, ceremoniales y lúdicos de la corte, como manifiesto de las intencionalidades y propósitos, de los cambios iniciados en el concepto y diseño de la ciudad durante el reinado de Fernando VI, con la intención de proyectar una imagen diferente, una memoria renovada surgida de la ruptura con los espacios hasta entonces plenamente consolidados.

Respecto a la calle de Atocha, Joli concibió una amplia visión escenográfica del enclave, que abarca desde la carrera de San Jerónimo a la calle de Atocha, el camino y calle de Atocha representados, con un planteamiento similar al de las vistas de la calle de Alcalá, en toda su amplitud, desde la carrera que conducía al monasterio dominico de Atocha hasta la desembocadura de la calle en la plazuela de Antón Martín, ya en el corazón de la ciudad, en la que se vislumbra con notable nitidez la famosa fuente de la fama diseñada por Pedro de Ribera. El italiano confirió especial resalte a la puerta y cerca de Atocha, ratificando con ello la propia naturaleza de este paraje, si bien lejos de constreñir la imagen a los muros que la cercan, ofrece un perfil de ciudad abierta, despejada, de cuidado trazado y naturaleza definida más allá de los límites físicos que imponen las tapias.

25. Tovar Martín, *Los cinco gremios..,op. cit.*, pp.108-111.

26. C. Priego, "La colección de dibujos de arquitectura madrileña de los siglos XVII-XVIII del Museo de Historia", en *Arquitectura y espacio urbano de Madrid en los siglos XVII y XVIII*, Madrid, 2007, p. 19.

Tampoco fue gratuita la elección del escenario representado. La calle de Atocha se hallaba vinculada desde antiguo a la Corona en relación con el convento situado en el extremo sur de la población, hasta donde se desplazaban semanalmente los reyes para rezar la salve, una costumbre que mantuvieron los monarcas de la nueva dinastía. Esta circunstancia fue bien aprovechada por los dominicos, quienes demandaron mejoras continuadas que permitieron ir paliando las dificultades del camino de serpenteante trazado por la irregular topografía del inmediato cerrillo de San Blas²⁷.

Como parte de los planes impulsados por la Corona de adecentamiento de los caminos que desde la Villa partían hacia los Sitios Reales y de embellecimiento de los accesos a la Capital, retomando el testigo de su antecesor, Fernando VI impulsó el adecentamiento de esta zona de la ciudad. Promovió la ampliación sur del paseo del Prado más allá de la puerta de Atocha, que fue reemplazada por una nueva fábrica probablemente proyectada por Pedro de Ribera, la renovación de la cerca y la demarcación de nuevos paseos hacia el río, retomando una pretensión que se había planteado por primera vez en el siglo XVII²⁸. La composición y embellecimiento del ingreso sur a la Corte, incluyó la renovación del Hospital General. En 1748 se puso en marcha la ampliación del edificio con el propósito de mejorar su funcionamiento y capacidad al tiempo que crear una fachada monumental a la calle de Atocha en su confluencia con el Prado, y en ese sentido un elemento de dignificación de esta entrada a la Villa²⁹.

Parte fundamental de tan destacado plan de reordenación y acondicionamiento de este enclave fue la canalización del arroyo y la conclusión definitiva del carrevén de Atocha, un gran colector que permitió la concentración de vertidos y la ordenada conducción de fluidos hasta el exterior de la villa en las inmediaciones de la puerta de Atocha³⁰, que de forma anecdótica se nos presenta de la pintura, un gran logro con el que se consiguió dar solución a lo que había sido uno de los principales caballos de batalla de las autoridades municipales durante todo el siglo XVII³¹. Antonio Joli se convierte en esta ocasión en cronista de los esfuerzos y consecuciones de Fernando VI en esta zona, en base al nuevo concepto de ciudad que se pretende, en el que la dignificación de los accesos se convirtieron en auténtica prioridad, una intención que los lienzos transmiten a partir de la escala y diafanidad desde la que se abordan los paisajes.

Los contextos recreados por Joli no están deshabitados sino poblados de gentes que se apropian de los escenarios, representando el papel que en cada momento les toca o compete. Si bien son muchos los estereotipos que funcionan en este tipo de representaciones y por tanto difícil determinar el grado de realidad o idealización de lo representado, desde la prudencia conviene hacer una mínima alusión al respecto.

27. C. Lopezosa Aparicio, *El paseo*, op. cit., pp. 162-163

28. Ibidem, pp.43-48.

29. Ibidem, pp. 261-264.

30. Ibidem, pp. 112-116.

31. Ibidem, pp. 180-188.

Observamos personajes entregados a diferentes quehaceres y con diversas actitudes. Algunas cotidianas de empeños específicos, acarreos de mercancías o entrega a labores agrícolas, perfectamente ligadas a la actividad y naturaleza propia de los enclaves que se nos presentan. Del mismo modo localizamos posturas más relajadas, encuentros y conversaciones acordes a la condición de dichos sectores vinculados al Prado principal escenario de entretenimiento.

En definitiva Joli creó imágenes de solvencia arquitectónica y dignidad urbanística, que recrean los escenarios que interesaba difundir, como proyección propagandística de las pretensiones y logros en una ciudad que comenzaba a despegarse de su pasado y buscaba su definición como ciudad-capital, como urbe moderna que aunando presente y futuro merecía perpetuar en el recuerdo las consecuciones que no simples anhelos, de una época de cambios y transformaciones a todos los niveles y especialmente visibles en la urbe sobre la que reinó Fernando VI, un período coincidente con la corta pero fructífera presencia del modenés en nuestro país, quien supo crear para el recuerdo bellas imágenes de la urbe madrileña, grandiosas desde la sencillez con las que sin duda transmitió la magnificencia perseguida por la monarquía.



1. Antonio Joli. Vista de la Calle de Alcalá, Madrid, Colección Particular



2. Antonio Joli. Vista de la Calle de Alcalá, Madrid, Fundación Duques de Alba



3. Antonio Joli, Vista de la calle de Atocha, Madrid, Fundación Duques de Alba



4. Antonio Joli, Vista del Palacio Real Nuevo, Nápoles, Palacio Real

Paolo Soleri. La concepción de la ciudad ideal. Un laboratorio urbano

JUAN AGUSTÍN MANCEBO ROCA

Departamento de Historia del Arte. Universidad de Castilla-La Mancha

Resumen: Paolo Soleri es uno de los referentes del desarrollo de nuevos espacios humanos. La preocupación por las nuevas tipologías arquitectónicas le llevó a Estados Unidos en 1947. El magisterio de Frank Lloyd Wright determinó su concepción arquitectónica hacia una investigación del hombre y su entorno a partir de ciudades metamorfoseadas por la tecnología. En 1956 se instaló con su mujer en Scottsdale (Arizona), en donde proyecta la Cosanti Foundation. Diseñador de ciudades utópicas y espacios visionarios, en 1970 inicia la construcción de Arcosanti, una ciudad ideal y laboratorio urbano, fruto de sus investigaciones, cuyos principios están determinados por la sostenibilidad y el respeto medioambiental.

Clave: Arcología/ Cosanti/ sostenibilidad/ urbanismo/ cuadernos de notas.

Abstract: *Paolo Soleri is one of the main references of the development of new human spaces. His concern about the new architectural typologies led him to the United States in 1947. The influence of Frank Lloyd Wright made his architectural concepts turn into a research on human beings and their environment based on technologically metamorphosed cities. In 1956, he moved with his wife to Scottsdale (Arizona), where he planned the Cosanti Foundation. As a utopian-city and visionary-space designer, he started in 1970 the building of Arcosanti, ideal city and urban laboratory, fruit of his own research, which principles lay on sustainability and environmental health.*

Keywords: *Arcology/ Cosanti/ sustainability/ urbanism/ sketchbooks*

A Juan Antonio Ramírez, *in memoriam*

“Entre las especulaciones arquitectónicas de los sesenta debemos concentrar una cierta preeminencia a las de Paolo Soleri. Imagina que la única salvación humana consiste en concentrar el hábitat, racionalizando el espacio permitiendo que una nueva conciencia colectiva armónica surja como suma integrada de muchas conciencias individuales. La ciudad, por tanto, debe ser compacta, tridimensional y vertical: un sólido, no una superficie”¹.

La implosión de la filosofía de la sostenibilidad y su masiva presencia en los panoramas contemporáneos ha modificado las disciplinas de creación productivas del diseño y la arquitectura. Si nos referimos a una historia de la arquitectura alejada del planteamiento hegemónico, podemos establecer una narración crítica más allá de las lecturas de la innovación. En

1. J. A. Ramírez, *Construcciones ilusorias. Arquitecturas descritas, arquitecturas pintadas*, Madrid, 1983, pp. 217-247.

este sentido, fueron determinantes las cualidades de regeneración de los materiales sobre los que se articulaban los productos de consumo. Richard Buckminster Fuller fue pionero en plantear un diseño realizado con materiales económicos y reciclables, que iniciaba, a partir de los años cincuenta, una crítica a la estética funcionalista y a planteamientos alternativos posteriores como los metabolistas japoneses, la arquitectura de consumo de Archigram, o los *radicals* italianos con una carga de desconfianza en la que la ironía era categórica respecto al sistema².

Este contexto revisionista nos lleva a una figura que no aparece -o lo hace con escasa relevancia- en las historias de la arquitectura contemporánea, pero que ha planteado una poética respecto a las problemáticas de la densificación arquitectónica contemporánea. Paolo Soleri (Turín, 1919) ha desarrollado a lo largo de su carrera una noción que, más allá de lo espacial, se dirige a lo espiritual y en la que la arquitectura se percibe estrechamente ligada al ser y éstos, unidos y modificados recíprocamente, se convierten en parte de un sistema interconectado.

Si los urbanistas del siglo XX planearon la ciudad como un espacio que desplaza al hombre, Soleri la traza partiendo del hombre como centro, instaurando una posición crítica con respecto al planteamiento hegemónico de la arquitectura moderna y sus sistemas: el automóvil, el crecimiento horizontal y el uso indiscriminado de energía. Su proyecto ha confrontado la naturaleza con la arquitectura, estableciendo la referencia de una arquitectura vertical, compacta y de dimensiones controladas; estructuras que adquieren ciclos que se regeneran como un organismo. La humanística de su planteamiento llega a modelos radicales, como la búsqueda de referentes en culturas primitivas o una arquitectura que se pueda levantar con las manos.

Una búsqueda alternativa

La independencia configura la obra y la vida de Soleri. Hijo de emigrado del fascismo, pasó su infancia en Grenoble. En 1941 se inscribió en la Facultad de Arquitectura de Milán, un lugar que no le estimulaba intelectualmente, pero donde estudiaría apasionadamente a Le Corbusier. Su no adhesión a la República de Saló hace que se le considere “no persona” y se le prohíba comprar libros y examinarse hasta 1944. Si parte de sus biógrafos inician su recorrido en la aventura americana, investigaciones recientes han determinado la importancia de sus años de aprendizaje, con una formación escolástica en la que influyó la arquitectura del barroco piamontés y los paisajes de Turín³.

Desalentado con la Italia de la posguerra, decide emprender el viaje a América, en donde se convertirá en uno de los peregrinos del monástico ambiente creado en Taliesin West (Arizona) en torno a Frank Lloyd Wright. La idea del viaje tiene algo de azaroso, de descubrimiento, a través de la reproducción de la *Fallingwater* en la portada de *Verso 'un architettura organica* (Einaudi, Turín, 1945), publicado por Bruno Zevi tras doctorarse en el GSD de Harvard con Walter Gro-

2. M. Wolfer Calvo, Archigram/Metabolism. Utopie negli anni sessanta, Nápoles, 2007 y H. Klotz, Vision der Moderne. Das Prinzip Konstruktion, Frankfurt, 1986.

3. A. I. Lima, Soleri. La formazione giovanile (1933-1946). 808 disegni inediti di architettura, Turín, 2009.

pius⁴. El magnetismo y la fascinación que ejercieron los Estados Unidos, en contraposición al antiguo estadio europeo, se revelan en su cuaderno de apuntes. Refleja un mundo que arranca de las ruinas, del clasicismo italiano hasta las imágenes de Manhattan durante su retención en la isla de Ellis. Bocetos de Génova, Gibraltar y el *skyline* de la isla neoyorquina que le cautivan, además de reflexiones, pensamientos y bocetos comprendidos entre el 30 de julio de 1946 al 18 de abril de 1947, suponen los inicios de una prolífica actividad de dibujante que lo ha acompañado durante toda su vida⁵.

El desconocimiento del inglés le genera problemas de comunicación en todos los ámbitos. Además tampoco tenía dinero y para pagarse el alquiler trabajó en la cocina y como camarero de la familia Wright. Durante dieciocho meses, hasta septiembre de 1948, colaboró en proyectos destacados del estudio como el Museo Guggenheim de Nueva York. Realizó independientemente el proyecto *The Beast* (1947-48), puente tubular en cemento armado publicado en *The Architecture of Bridges*, que Elizabeth Mock, *senior fellow* de Taliesin West, editó para el MoMA, y que se convertiría posteriormente en el logotipo del Atlas Cement Corporation. *The Beast* era el proyecto que sellaba una independencia creativa y personal que no podía crecer bajo Wright quien, pese a admirar sus dibujos -consideraba que eran más pictóricos que arquitectónicos-, recelaba del unánime reconocimiento del puente de su discípulo, en detrimento del encorsetado *Butterfly Wing Bridge* que había diseñado él mismo. La idea de trasladar la filosofía de Taliesin a Europa fue la culminación de un desencuentro que iba desde la filosofía de vida a la manera de vestirse.

Una arquitectura que mira al cielo

En septiembre de 1948 y hasta mayo de 1949 se retira con Mark Mills, compañero en Taliesin, a la Camelback Mountain, actualmente el centro de Scottsdale. Captar la energía de la naturaleza había sido una premisa desde su llegada a Arizona por lo que dormía al aire libre para permeabilizarse con el entorno. Trabaja en dibujos para las *Arizonan Houses*, nueve edificaciones influidas por las casas tribales y las formas de las unidades de la *Broadacre City* de Wright⁶, pero realizadas independientemente⁷. Son bocetos en los que aparece por primera vez el logotipo de

4. "Apenas había terminado la Universidad, me parece que era junio. En aquellos días había aparecido un pequeño libro de Frank Lloyd Wright, creo que con imágenes a color en la portada de Taliesin West, pero no sabría decir qué título. Era un librito pequeño y no conocía nada de Wright, no recuerdo haberlo conocido antes, pero aquel libro me transmitió una gran energía, tampoco recuerdo por qué, probablemente tenía muchas dudas por la situación en Italia, y estaba inseguro, no me sentía preparado para el mercado" P. Soleri en F. Ranocchi, Paolo Soleri, Roma, 1996, p. 7.

5. A. I. Lima, op. cit., pp. 484-498.

6. B. B. Pfeiffer, (coord.), F. L. Wright. *Collected Writings*, Nueva York, 1995.

7. "Respecto a la perfección caligráfica del diseño *wrightiano* en el que la regla y escuadra definen con ligera precisión las estructuras en la que la sutil línea salida del lápiz construye los cuerpos, en los diseños de Soleri se sintetizan paisajes de colores que exaltan volumetrías y formas, que no se difuminan en la luz, pero vienen plásticamente modelados. También recurriendo al claroscuro, a la búsqueda del gusto de la inserción natural, hay en estos dibujos una instintiva síntesis formal que le aleja de la particularidad descriptiva de Wright". S. Suatoni, Paolo Soleri. *Etica e invenzione urbana*, Milán, 2005, p. 22.

Cosanti. Proyectos parcialmente encajados en el suelo y dirigidos al sol, en los que se observa una preocupación por la integración en el paisaje.

La *Dome House* fue un encargo de Leonore Woods para construir una casa en el desierto de Arizona, a unos treinta kilómetros de Phoenix. El proyecto, que previamente había rechazado Wright, era ante todo una casa desde la que se pudiera ver el cielo. A partir de las *Turnsole*, de la serie de *Arizonan Houses*, desarrolla la edificación sobre dos niveles opuestos. En la parte inferior están ubicadas dos habitaciones y los baños, únicas estancias cerradas. La zona de la cocina está integrada en el muro del desierto, en el que la piedra sería colocada a mano, como hacía Wright. La parte superior se eleva desde una rampa expuesta a la luz natural, protegida del exterior por una cúpula transparente. La edificación responde de manera sostenible al clima, favoreciendo las corrientes naturales. Para las estaciones cálidas, existe un sistema de refrigeración externa, variable debido a la movilidad del techo, realizado en hilo de aluminio ligero y resistente, que se utilizaba en aviación militar.

Con soluciones muy avanzadas, impregnado del espíritu de Paradise Valley, la *Dome House* formará parte de la muestra *Built in USA* del MoMA (1953) y se publicará en *The Architectural Forum* y *L'Architecture d'Aujourd'hui* captando la atención de magazines de moda. En línea con los proyectos de las *Arizonan*, realiza una propuesta para el concurso de la Biblioteca Nacional de Turín que no tuvo mayor relevancia crítica.

El paréntesis italiano

En enero 1950 vuelve a Turín para dedicarse al diseño de tejidos y cerámica. Fue un periodo en el que piensa quedarse en Italia, desandar el camino que le había llevado a los Estados Unidos. También fue de una intensa meditación que lo lleva a los Potenciales Cósmicos y a la idea de habitar una máquina para vivir. Así realiza una colección de veintitrés dibujos encuadrados en tela rígida en los que su preocupación no son solo los edificios, sino el uso racional de las energías. Este cuaderno, datado el 30 de abril de 1951, fue enviado al MIT para solicitar una beca que finalmente no obtendría.

Creó un medio de transporte alternativo, el “Leoncino”, con el que se dirigió a la costa amalfitana para seguir trabajando en la elaboración cerámica. En la calle Madonna dell' Arco, de la localidad de Vietro Sul Mare, construirá su taller, una estructura de cemento armado cuya ventana continua se dirige al golfo de Salerno.

El encuentro con el ceramista Vincenzo Solieme le hace concebir una fábrica en la autovía de Cascina hacia Salerno. Sugirió cambios en el proyecto previo, comisionado a un arquitecto local, y se encargó del proyecto definitivo, que tuvo parones debido a que era un emplazamiento protegido por la Superintendencia de Nápoles. Aprobado definitivamente en 1954, la fachada está realizada con 20.000 vasos de cerámica cocida que actúan como revestimiento e integran exterior e interior, cumpliendo una suerte de función publicitaria. Al volver a Estados Unidos, el proyecto sufrió cambios que alteraron el diseño original. Si es cierto que su ejecución no fue completamente fiel a los planos presentados por el arquitecto, estos defectos se subsanaron parcialmente

en la restauración de 2000, en la que participó activamente. Domus publicaría un artículo sobre la fábrica en 1955, reseñándola como una de las escasas construcciones orgánicas europeas.

Cosanti

Pero el futuro de Soleri era la renuncia y se podría decir que el arquitecto entendió su destino como si se tratara de un místico. En 1954, desilusionado por la situación italiana, vuelve a Estados Unidos. En Santa Fe (Nuevo Mexico), inicia la producción de cerámicas y campanas con materiales de bajo coste fácilmente moldeables. Un año después se establece definitivamente en Scottsdale, en Paradise Valley, en un terreno de dos hectáreas que compra al pintor Lou David. En Arizona concibe un mundo reflejo de una filosofía que piensa en una arquitectura destinada a mejorar las condiciones de la humanidad, correlativamente a los pensamientos y proyectos anteriores. Con medios escasos, que le obligan a ejercer trabajos de supervivencia, y a través del conocimiento de las materias primas construye Cosanti (1956), un estudio exterior con estructura de tierra a presión y cubierta móvil en relieve. El nombre proviene de su amplia reflexión teórica. Cosa Anti, “antes de la cosa”, pero también Anti Cosa, “contra la cosa”, un término que sintetiza el polémico desarrollo de una poética contra el enfrentamiento con la sociedad materialista, orientada al consumismo.

Cosanti se financió con trabajos cerámicos y de impresión en metales. Pero la producción artesanal le dificultaba su trabajo arquitectónico. Desde el principio se convirtió en un lugar en el que estudiantes y voluntarios aprendieron técnicas de modelado objetual y arquitectónico, participando activamente en la elaboración de estructuras y casas creadas con elementos del entorno natural.

Las edificaciones de Cosanti forman parte de un organismo articulado en el que hay una interacción entre la arquitectura y el paisaje circundante. Las primeras edificaciones no están bien documentadas, puesto que se imponía la experimentación de las canteras y los trabajos con tierra, además de la integración de elementos prefabricados o inventados. La primera edificación, *Earth House*, proyectada en 1955, está constituida por membranas móviles para la privacidad y en la que utiliza la graduación de tierra que ha experimentado en trabajos cerámicos⁸. El *Ceramics Studio* consta de un único boceto cuyo núcleo se concluyó en 1958. El primer estudio de Soleri, *Drafting Room*, 1959-60, se elaboró como un gran aula y ha terminado convirtiéndose en un edificio de venta de los productos de la Fundación. Otras partes que lo conforman son el *North Studio*, 1961-62 y el *North Apse*, 1963, realizado por una treintena de aprendices, que se terminó

8. “Para mí el motivo principal es la experimentación. Mi punto de partida era la formulación de objetos de cerámica realizada a través de formas excavadas en el terreno. Pasar de algunas fracciones de metros cuadrados a muchos metros y de la arcilla al cemento (siempre un material plástico) fue un simple proceso de extrapolación. Lo que había sido un vaso se convierte en un techo. En general las casas por la morbidez de las formas generan un carácter incierto en las superficies. La elaboración de la tierra, si está bien hecha, elimina algunas incertezas formales, y en otros introduce efectos particulares, como variaciones en texturas y colores. Pero principalmente mejora el aspecto de la estructura con la introducción de sugerencias estructurales en el área de stress”. P. Soleri en F. Ranocchi, op. cit., p. 34.

al año siguiente y sobre el que aparece el *Metal Studio*, extensión de 1964, para acoger el trabajo de fundidores de bronce. En 1963, Lisa Ponti y Charles Eames realizaron unas fotografías para Domus que darían relevancia internacional al proyecto.

La *Cat-Cast House*, edificio de dimensiones mayores, está destinado a la residencia de colaboradores realizada entre 1965 al 67. El *Canopy*, realizado en 1966, articula la temperatura en verano y frena los efectos del invierno. La *Foundry Apse*, 1967, sirve de espacio de fundición para las campanas. *Student Apse* se inicia al final de un taller de verano. Los paisajes se realizaron entre 1968-69. El *Antioch Building* es el último apéndice de la estructura, construido entre 1974 y 1976, y donde los ábsides se convierten en motivos recurrentes en su obra⁹.

Mesa City

En 1956 proyecta Mesa City, una biotecnológica ciudad lineal para dos millones de habitantes en un espacio indefinido de clima semiárido y circundado por terrenos cultivables. La idea, relativamente anterior, se la había sugerido un cliente en Scottsdale. Si estaba diseñando pequeños núcleos urbanos ¿por qué no una ciudad? Mesa City introduce a Soleri en el “círculo de los arquitectos *visionarios*”¹⁰. Dibujada sobre metros de papel continuo, *scrolls*, permite gracias a la tecnología, una organización del proceso de producción, consumo y reciclaje que recuerda a investigaciones tecnológico-urbanísticas como las de Archigram y Bucky Fuller¹¹, si bien es cierto que para el arquitecto la tecnología es un medio, no un fin, pues se necesita pedirle el máximo sin concederle ninguna libertad.

La ciudad tendría treinta y cinco kms. de diámetro y diez de longitud, dimensiones similares a Manhattan. Estructurada en torno al *Axial Park* -de 15 kms. de longitud y 150-200 de anchura- uniría los dos extremos opuestos. En el norte se situaría el *Complejo Teológico*, organismo de seis estructuras que desembocarían en un museo-biblioteca para el estudio de todos los cultos y religiones. En la parte opuesta, estaría el Centro de Estudios Superiores. Su superficie externa curvada, suscita una sensación entre lo físico y lo inmaterial. Los habitantes tendrían sus residencias en los *Ground Villages*. Los componentes se inspiran en modelos orgánicos, su sistema de comunicación, enterrados o sobre elevados, situaría los negocios -*Mesa Market*- comercios, gasolineras, parkings, hoteles, etc. La ciudad estaría rodeada por un canal de poca profundidad, el *River of Waste*, que recoge el material de desecho. En los cañones circundantes se encontrarían las industrias pesadas. Una de las novedades es un circuito de regeneración y reciclaje por el que los remanentes volverían al ciclo vital como materiales y fuentes de energía. Los *scrolls* de Mesa City fueron expuestos en *Visionary Architecture* organizada por el MoMA en 1961. El interés del

9. L. Spinelli, Paolo Soleri. Paesaggi tridimensionali, Venecia, 2006, pp. 38-40.

10. F. Ranocchi, op, cit., p. 94

11. Si bien hay una influencia del arquitecto norteamericano, Soleri siempre lo hace en el terreno de la idea, no de la proyección arquitectónica. Las similitudes entre las experiencias de los dos arquitectos han sido desarrolladas por T. H. Garver, Two Urbanists: The Engineering-Architecture of R. Buckminster Fuller & Paolo Soleri, Waltham, Ma, 1964.

proyecto le lleva a la concesión de una beca de investigación de la Fundación Graham. En 1964 es nominado como miembro de la Fundación Guggenheim y obtiene otra beca para finalizar Mesa City. Su investigación está conectada con los *proyectos* de Macro Cosanti (1960-1964), dibujos autónomos de expansión en los que se pretendía crear un ambiente de trabajo y vida abierto.

Cuadernos de apuntes

Los libros de apuntes son una parte fundamental del trabajo en los que se observa su crecimiento personal, espiritual y sus vivencias. Recorren su obra teórica y práctica desde 1952 hasta el 2000. Diez volúmenes de papel horizontal de gran formato¹², de aproximadamente cuatrocientas páginas de papel Zellerbach Hammermill, escritos a mano, con bolígrafo o rotulador y, ocasionalmente, materiales grasos como pasteles y ceras. Son libros conceptualmente complejos por la universalidad de los temas tratados y que se utilizan como variables en su desarrollo,

“No podría explicar por qué trabajo continuamente. En cualquier caso, cada vez que desarrollo una idea, concibo una serie de variaciones sobre el tema. La explicación más simple es que, para evitar la fragilidad intrínseca del arquetipo, desde el momento que está solo en un territorio poco común, siento la necesidad de infundirle eficacia o asignarle fuertes relaciones, o quizá, de constituir una serie de espejos con un interior de facsímil que engrandecen ligeramente o que deforman las imágenes originales”¹³.

Las portadas están realizadas en aluminio para que duraran los dos o tres años que necesitaba para completarlos. A partir de 1958 comienza a escribirlos en inglés.

El primer volumen, relativo a 1952-53, se extravió. El segundo, de 1954 a 1958, contiene quinientas páginas de bocetos y estudios del proyecto *Vórtice*, los *Potenciales Cósmicos* de Mesa City y proyectos para puentes. El álbum de octubre de 1959 a febrero de 1962 está compuesto por cuatrocientas páginas de sistemas de puentes elevados para Mesa City. El último cuaderno de apuntes recoge su producción de 1987 a 2000.

En 1971, una selección del segundo y tercer volumen fue publicado con el nombre *The sketchbooks of Paolo Soleri* por el MIT. En su introducción se escribe sobre su significado y el archivo visual de su trabajo cotidiano,

“El dibujo se convierte en escritura de una concepción del mundo; pensar y hacer son momentos complementarios del mismo gesto: el gesto que advierte y dibuja el mundo. Soleri dibuja y escribe continuamente; y en la constante práctica figurativa llega a construir una pictografía del mundo. El dibujo es la experiencia de

12. En realidad se trata de trece cuadernos, contando los citados tres primeros, de pequeño formato, que realizó en el trayecto entre Italia y los Estados Unidos en 1946-47.

13. P. Soleri en S. Suatoni, op. cit., p. 17.

conocimiento e instrumento de investigación científica y teórica, sobre la base de esquemas acompañados de argumentaciones y teóricas y anotaciones”¹⁴.

● The City in the Image of Man

En 1965 presenta en “L’ Architecture d’ Aujourd’ hui” bocetos de trabajo de una ciudad que funcionaría como un centro artístico, prototipo de las Arcologías que desarrollará a partir de 1968, comisionado por la Fundación Guggenheim y que definirá el trabajo de la última fase de su vida. La determinación por la naturaleza procede de los movimientos que plantean una reflexión sobre los modelos de habitabilidad. Fundamentadas en las teorías de Theilnard de Chardin, Claude Lévi-Strauss y Martin Heidegger, comienzan a ser concluyentes las estructuras de los nativos americanos y su equilibrio ecológico entre religión y naturaleza. Las Arcologías se configurarían como nuevas topografías vinculadas al espacio, caracterizadas por una implementación tecnológica con la naturaleza sobre una serie de niveles estructurados.

En 1969 el MIT publica *Arcology: The City in the Image of Man* que define las Arcologías como organismos urbanos, complejos, miniaturizados y autosuficientes, para hábitats planetarios y espaciales con esquemas conceptuales y modelos alternativos a los problemas de urbanización contemporáneos,

“El objetivo de este libro es proponer una alternativa al desastre urbano. Presento el programa de la Fundación Cosanti. La Fundación tiene no sólo el deber de mejorar las condiciones del hombre, sino también la conservación de la naturaleza, en cuanto que todas las ciudades dependen de la creación de ciudades eficientes y humanas. La Fundación está estudiando nuevos modelos urbanos y sistemas estructurales para su existencia. En lo que respecta a la segunda parte del programa de la Fundación, trata de iniciar la construcción de un nuevo complejo, que aplicará y conectará los elementos de modelos y estructuras al nivel mínimo de la dimensión arcológica. Ya que ha llegado el *impasse* físico, cultural y ético del hombre, considero que esta empresa es necesaria, esencial y urgente, como cualquier programa concerniente al hombre”¹⁵.

El concepto de Arcología se divide en complejidad, miniaturización y duración. El primero remite a la elaboración de elementos arquitectónicos con menor ocupación espacial. Aboga por la concentración urbana contra el crecimiento horizontal de las ciudades, al que responde con una arquitectura tridimensional, un modelo ético y urbano que reproduce la complejidad de un organismo.

El programa de elaboración de una Arcología pasa por otras ocho adicionales que constituyen un ciclo de vidas que pueden durar años. Si las primeras se situaban sobre la elección y la in-

14. S. Suatoni, op. cit., p. 33.

15. P. Soleri, *Arcology. The City in the Image of Man*, Cambridge, Ma, 1971.

vestigación ecológica, las excavaciones para las fundaciones y la producción material, la cuarta se considera el inicio de la vida, donde se construyen estructuras privadas y las públicas. La última fase es la metamorfosis de la ciudad, que adquiere una dimensión histórica y que puede ser parcial o totalmente desmantelada al llegar su obsolescencia funcional. La población se trasladaría a una Arcología cercana, tal y como lo hacían los nativos americanos.

Soleri propone variaciones de ciudades con distintas funciones. Desde *Novanoah I*, desarrollada a partir de 1964, para 400.000 habitantes, con 1.000 metros de altura y 2.750 hectáreas de superficie diseñada para el mar en dos versiones de crecimiento lineal y crecimiento concéntrico a partir de un núcleo central, a *Asteromo*¹⁶, una colonia espacial para 70.000 personas en que “La vida estará interiorizada no psicológicamente sino físicamente: la vida en el interior, no la vida sobre (la tierra). El centro o el de la máquina será el centro de gravedad. La cabeza apuntará a él, no a su pies”¹⁷.

Apuntes para una vida

Entre 1964 y 1966, proyecta la creación de Institute of American Arts de Santa Fe (NM), realizado por estudiantes mediante la técnica del *earthcasting*¹⁸. En él se incluían representaciones artísticas de los indios anazasi, un modelo de elementos espaciales que combinan la tradición arquitectónica con los espacios de celebración religiosa de los nativos del suroeste americano.

A partir de 1965 desarrolla Arcosanti¹⁹, una ciudad basada en las arcologías cerca de Phoenix, sobre una concesión de terreno protegido, con sistemas autónomos de tecnología limpia y extensión de Cosanti. Desde las primeras estructuras se han realizado anexos como el proyecto de 2001, destinado a 5.000 habitantes, plano para la tercera fase de la ciudad.

En 1970 la Corcoran Gallery organizó, entre febrero y abril de 1970 “The Architectural Vision of Paolo Soleri”²⁰ itinerante por diferentes ciudades americanas que servirá para reconocer el trabajo del arquitecto italiano en los Estados Unidos.

En 1975 recibe el encargo de Xerox para la decoración de la exposición “The Two Suns Arcology: The City Energized by the Sun”, que se desarrollará en Rochester (Nueva York) y la Academia de Ciencia de Baltimore. Los dos soles tienen una simbología precisa. El sol físico, fuente de energía y luz, y el más importante, el sol como intelecto. Las Arcologías de los dos soles pro-

16. “Estamos en el umbral de la edad espacial. En la primera generación (lanzamiento del Sputnik en 1957, precedido de una triada de películas sobre las relaciones hombre-espacio propuesta de la factoría Disney), los cosmonautas están convencidos en la tecnología del llegar más allá, y una vez más allá, sobrevivir y volver. La segunda estará en el desarrollo del control del espacio y el inicio de ciclos productivos que justifican en parte los enormes costes de expediciones espaciales. Será la era de las tecno estaciones y de las colonias sobre planetas y satélites. La era de los asentamientos”. P. Soleri, Paolo en A. I. Lima, Paolo Soleri: itinerario biográfico crítico en S. Suatoni, op.cit., p. 52.

17. P. Soleri, *Arcology. The City in the Image of Man*, Cambridge, Ma, 1971, p. 117.

18. P. Soleri y M. Davis, Scott, Paolo Soleri’s *Earth Casting*. For *Sculture, Models and Construction*, Layton, UT, 1984.

19. <http://www.arcosanti.org>

20. P. Soleri, *Concepts Toward a new urbanism*, Washington, 1971.

fundizan en aspectos bioclimáticos sobre el desarrollo humano en factores ambientales extremos. En los años ochenta, los programas armamentísticos de las potencias espaciales le llevan a la configuración de la muestra *Space for Peace* de 1985, itinerante por distintas capitales del mundo.

En 1996, el Hyper Building Research Committee organiza un concurso sobre la estructura del próximo milenio convocando a Rem Koolhaas, Nabuaki Furuya y Paolo Soleri. El tema es una ciudad de un km. de altura sobre una superficie de un km. cuadrado para 100.000 habitantes que dure 1.000 años estudiando compatibilidad espacial y la sostenibilidad. Soleri elige las tierras del desierto de Mojave, entre Los Ángeles y Las Vegas, símbolos del consumo. *Hiper Building* o *Arcology Major* se estructura sobre una parte subterránea en la que localizarían los elementos funcionales de la vida y, sobre ellos, los espacios concéntricos para apartamentos.

Su última megaestructura se refiere a la torre. Con ocasión de *A New World Trade Center: Design Proposals*, exposición itinerante que ha finalizado en la Biennale del 2002, se interroga sobre las propuestas para la Zona Cero neoyorquina. Frente a la polémica suscitada por el proyecto de Daniel Libeskind, despliega varios dibujos y un modelo tridimensional que remiten a las arcológicas verticales y ponen de manifiesto el mensaje de una arquitectura que sirva para el desarrollo moral del hombre.

“Paolo Soleri es, en verdad, un espíritu singular que encarna lo más brillante y delirante de la arquitectura prospectiva y del sueño fantacientífico. No me parece causal que los dibujos de sus arcológicas aparezcan a mitad de camino entre el proyecto (plantas, secciones) y ese tipo de ilustración que busca su verosimilitud apelando a los generosos brazos de la imaginación”²¹

Con 91 años, Paolo Soleri sigue trabajado en Arcosanti. Sigue dibujando, creando, construyendo aunque mantiene que su trabajo no es el de un visionario, sino que piensa elementos que se puedan en convertir en realidad en un futuro no demasiado lejano. Sus bocetos y ciudades parece que escapan de las leyes de la gravedad. La arquitectura no se concibe más que como la búsqueda de lo absoluto, de aquello que convierta la materia en espíritu, de los límites del espíritu de la creación.

Cambridge, Massachusetts, septiembre de 2010

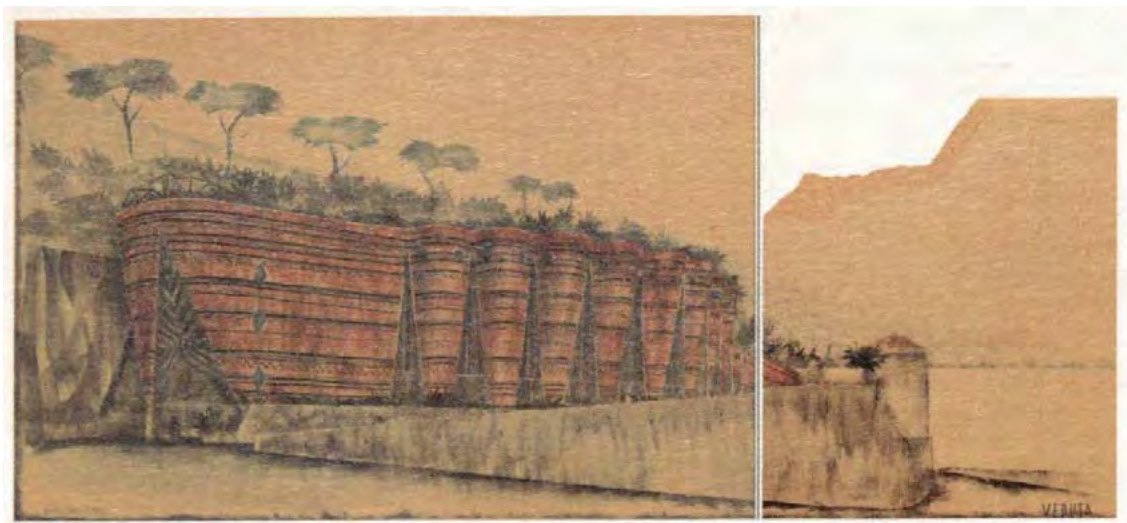


Fig. 1. Proyecto de la Fábrica de Cerámicas en Vietro sul Mare, 1951-54



Fig. 2. Paolo Soleri y sus discípulos ante el *scroll* de Mesa City, 1956-1964

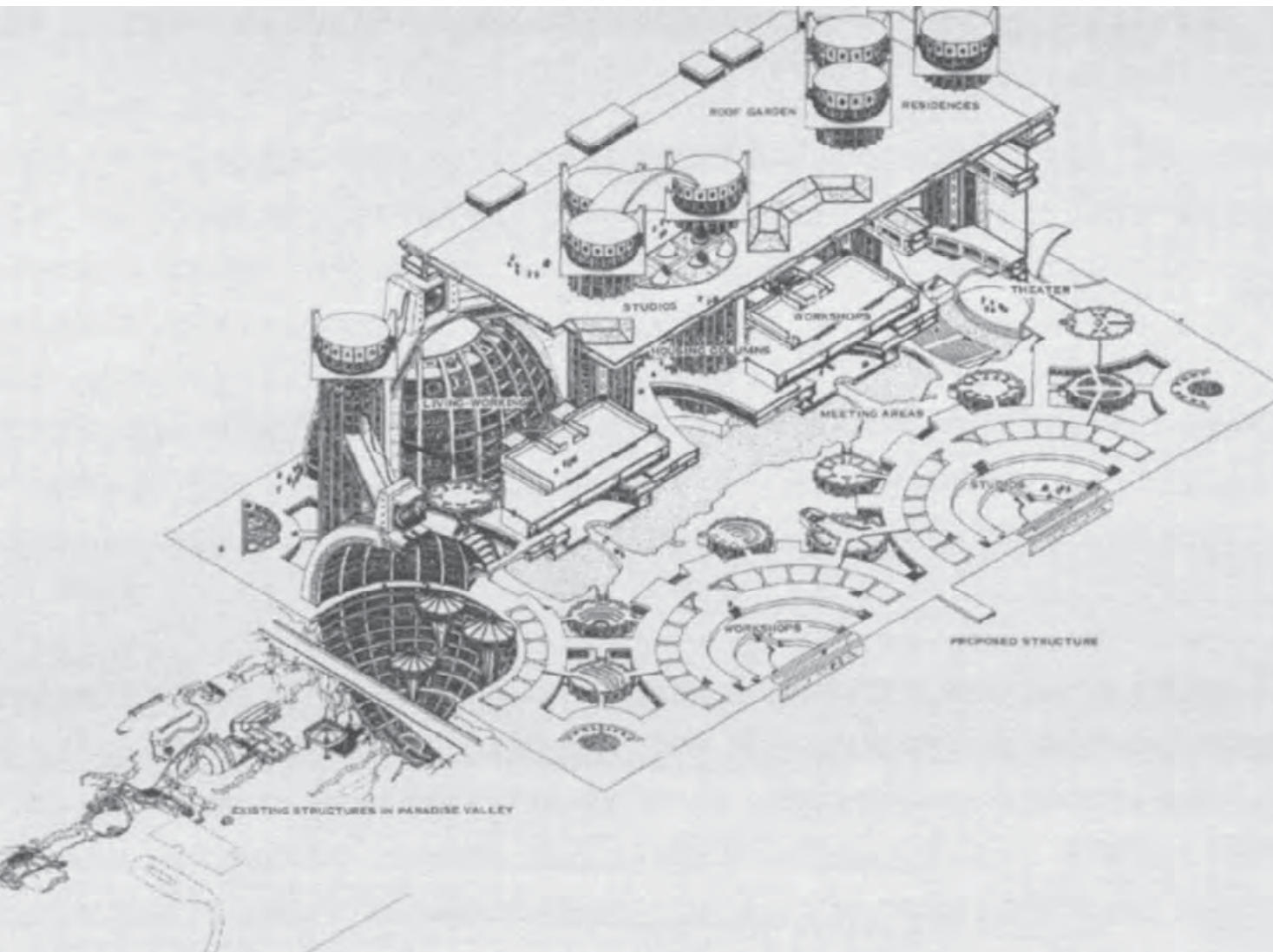


Fig. 3. Cosanti, Arizona, 1966.

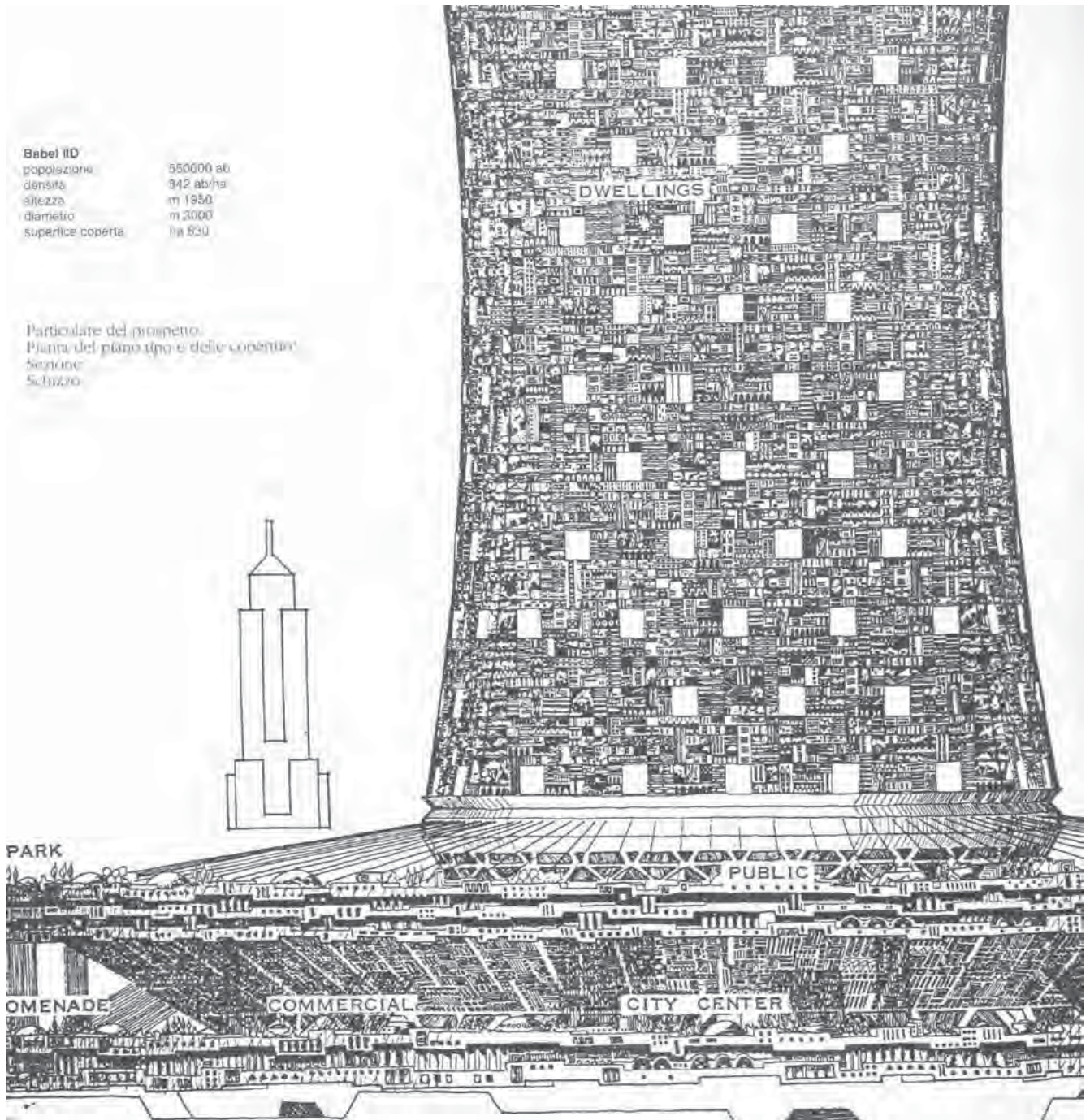


Fig.4. Babel IID. Arcology: *The City of the Image of Man*, MIT, 1969.

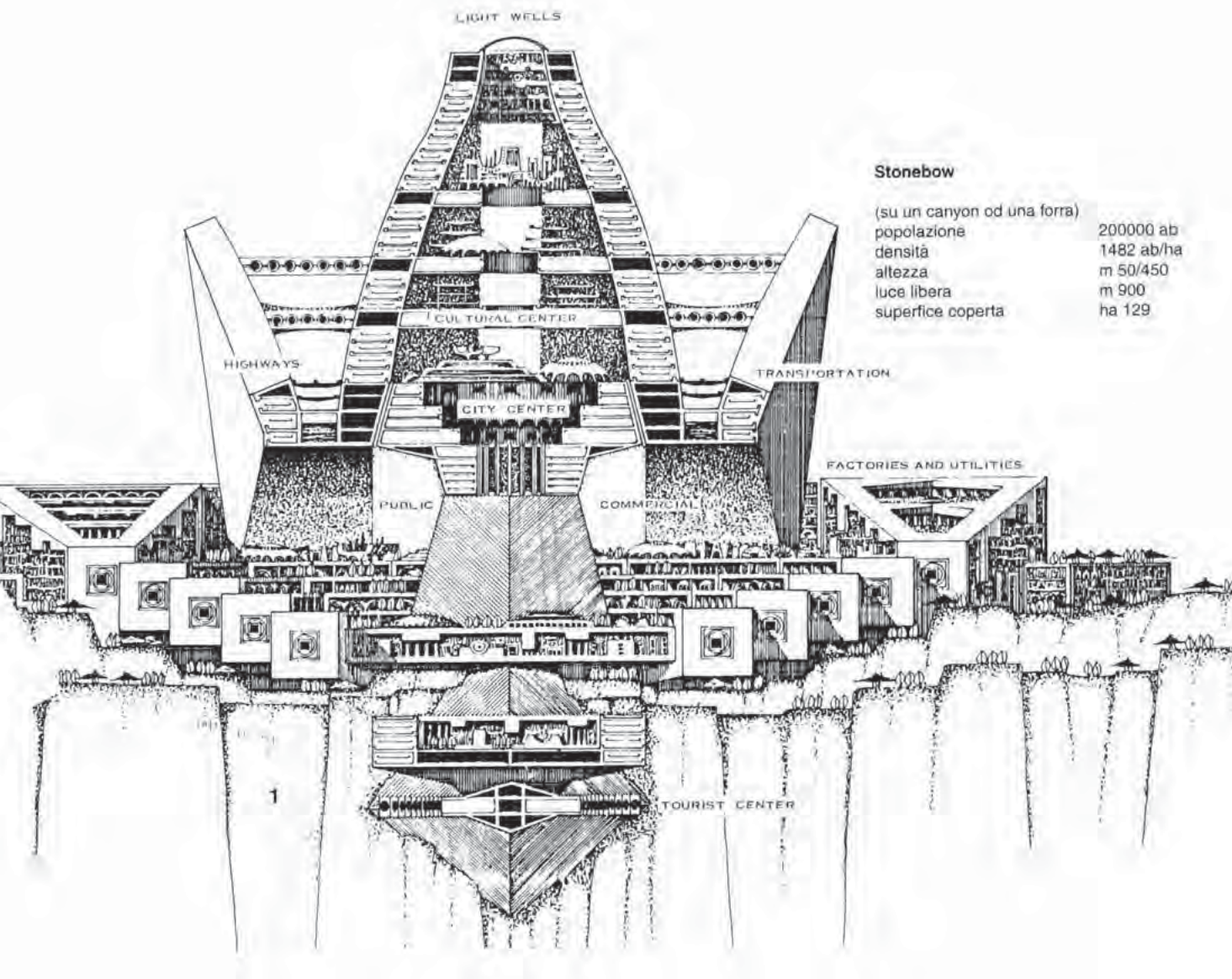


Fig. 5. Stonebow. Arcology: *The City of the Image of Man*, MIT, 1969

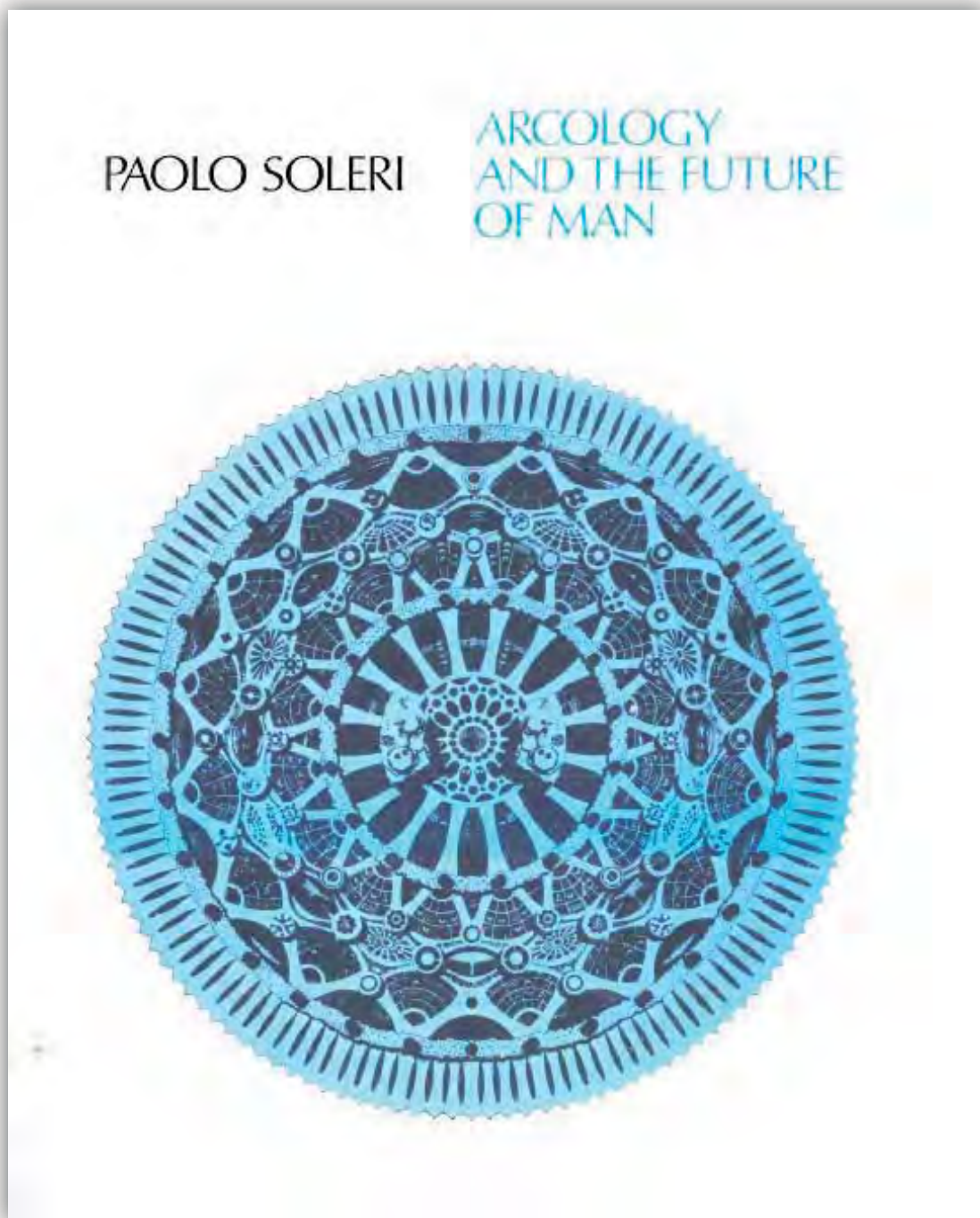


Fig. 6. Portada de *Arcoology and the future of man*, Montgomery Museum of Fine Arts, 1975.

Transformaciones urbanas y arquitectónicas de las ciudades andalusíes en la época almorávide

MARÍA MARCOS COBALEDA
Universidad de Granada

Resumen: Durante la primera mitad del siglo XII, el Imperio almorávide alcanzó su máxima extensión territorial, ya que además del dominio del Norte de África, lugar de proveniencia de los beréberes, en época de 'Ali Ibn Yusuf el emir consolidó la expansión por al-Andalus comenzada por su padre, extendiendo así su gobierno hasta Zaragoza. La presente comunicación forma parte de una investigación más profunda que hemos realizado recientemente sobre los almorávides y sus manifestaciones arquitectónicas, donde se incluyen varios datos a través de los que se pretende demostrar que durante la dominación de los norteafricanos en al-Andalus tuvieron lugar importantes modificaciones urbanísticas en las principales ciudades de este territorio. Se tratará de determinar cuáles fueron las más interesantes en el caso de la arquitectura, así como el grado de novedad de las mismas con respecto a construcciones anteriores. Para poder conseguir los objetivos propuestos, este trabajo se centrará en la evolución urbana de varias de las principales ciudades que formaban el territorio andalusí durante la época almorávide, analizando los datos aportados tanto por las fuentes árabes escritas como por las evidencias arqueológicas y la historiografía de los últimos años. Mediante este estudio puede concluirse que la dominación almorávide de al-Andalus aportó numerosas novedades a las capitales andalusíes, sobre todo en lo que respecta a la arquitectura militar, que influyeron de forma directa en el urbanismo de las mismas.

Palabras clave: Transformaciones urbanas, almorávides, al-Andalus, arquitectura.

Abstract: During the first half of the 12th century the Almoravid Empire achieved its greatest extension. In this period they controlled the North of Africa, the place of origin of berebers, and with 'Ali Ibn Yusuf's government the expansion of their power in al-Andalus was consolidated. The present paper is part of a large recent investigation about the Almoravids and their architectural manifestations. In this research several facts about the principal urban transformations made by the Almoravids in the most important towns in al-Andalus are included. We shall determine the most interesting transformations in the case of the architecture and its stage of innovation. In order to achieve the proposed objectives this text focuses on the urban evolution of the main towns in the territory of al-Andalus during the Almoravid period. We shall analyze the information from the Arabic written sources, the archaeological evidences and the latest historiography. It can be concluded that the Almoravid control in al-Andalus was an important contribution of military architecture to the main towns in al-Andalus, which affected directly the town planning.

Key words: Urban transformations, Almoravids, al-Andalus, Architecture.

El movimiento almorávide, el cual nace con un carácter de reforma religiosa, derivó en un imperio islámico occidental que abarcaría a principios del siglo XII desde Mauritania hasta Zaragoza, cuyo origen hay que buscarlo en el Norte de África a partir de determinados

factores geográficos, políticos, sociales y religiosos. Entre sus dirigentes más importantes destaca Yusuf Ibn Tashufin, cuyo gobierno comenzó con la marcha de su primo Abu Bakr Ibn 'Umar al desierto para sofocar una rebelión de los territorios dominados más al Sur tras la fundación de Marrakech en el año 1070¹. Estos años se caracterizaron por una rápida expansión basada en la fuerza militar, gracias a la cual se consolidó el poder político de los almorávides en el Magreb. Pero a partir del año 1086 comienzan las relaciones entre los beréberes y al-Andalus, debido a la petición de ayuda enviada por parte de los reyes de taifas al emir Yusuf Ibn Tashufin². Desde ese año se sucederán una serie de venidas de los almorávides a la Península para luchar junto a los reyes andalusíes contra los cristianos³, culminando éstas en 1090, momento en que la ciudad de Granada será conquistada por los norteafricanos⁴. Durante la primera mitad del siglo XII, en los años de gobierno de 'Ali Ibn Yusuf, el Imperio almorávide alcanzó su máxima expansión territorial gracias a la consolidación de su poder en al-Andalus y a las conquistas de la ciudad de Zaragoza en el año 1110⁵ y de las Baleares en 1116⁶. De este modo, quedaba conseguida por vez primera la unidad territorial del Norte de África y al-Andalus bajo un mismo poder político (los almorávides) y religioso (el Islam), que favoreció el intercambio cultural entre ambas orillas del Estrecho.

Si los años de gobierno de Yusuf Ibn Tashufin se habían caracterizado por la soberanía militar, el mandato de su hijo 'Ali Ibn Yusuf supuso el máximo esplendor de las artes almorávides. En este periodo se erigieron numerosas construcciones tanto en el Magreb como en al-Andalus, generándose un arte propio de gran influencia andalusí, pero que incorporó algunas novedades constructivas y decorativas que se desarrollarán a partir de entonces sentando las bases de las venideras manifestaciones artísticas del Islam occidental. Entre otros elementos destacan la generalización del empleo de mocárabes, los cuales adquirieron un gran desarrollo en las cúpulas,

1. Ibn 'Idari, "al-Bayan al-Mugrib, nuevos fragmentos almorávides y almohades", Valencia, Gráficas Bautista, 1963, pp. 40-42. También en A. Huici Miranda, "al-Hulal al-Maushiyya. Crónica árabe de las dinastías almorávide, almohade y benimerín", Tetuán, Editorial Marroquí, 1951, p. 33 y en R. López Guzmán, "Los almorávides y las artes en el occidente islámico", en M. Pastor Muñoz, M. Villar Raso, Las ciudades perdidas de Mauritania, Granada, El Legado Andalusi, 1996, p. 84.

2. Ibn Abi Zar', "Rawd al-Qirtas", Valencia, Imprenta J. Nácher, 1964, p. 280. También en J. Bosch Vilá, "Los almorávides", Granada, Universidad de Granada, 1956 (reedición 1990), p. 134. Sin embargo, Ibn al-Kardabus sostiene que la venida de los almorávides a la Península tuvo lugar un año más tarde, siendo el único autor que mantiene esta afirmación (Ibn al-Kardabus, "Historia de al-Andalus", Madrid, Ediciones Akal, 2008, p. 110).

3. La primera de ellas tuvo lugar en el año 1086, transcurriendo entonces la Batalla de al-Zallaqa (A. Huici Miranda, op. cit., p. 78. También en J. Bosch Vilá, op. cit., p. 137), mientras que la segunda fue en 1088 para luchar contra los cristianos en Aledo (A. Huici Miranda, op. cit., pp. 81-82).

4. 'Abd Allah, "El siglo XI en primera persona. Las "Memorias" de 'Abd Allah, último rey zirí de Granada, destronado por los almorávides (1090)", Madrid, Alianza, 2005, pp. 324, 347. También en M^a J. Viguera, "Los Reinos de Taifas y las invasiones magrebíes (al-Andalus del XI al XIII)", Madrid, MAPFRE, 1992, p. 109.

5. A. Llanillo, "Los almorávides", en Cuatro temas de historia Norteafricana, Granada, Facultad de Letras, 1955, p. 94. También en J. Bosch Vilá, op. cit., p. 187, en Ibn 'Idari, op. cit., p. 127 y en M^a J. Viguera Molíns, op. cit., p. 183.

6. Ibn Abi Zar', op. cit., p. 316. P. Guichard fecha la conquista de las Baleares un año antes, en 1115 (P. Guichard, "L'Espagne et la Sicile musulmanes aux XIe et XIIe siècles", Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1990, p. 70).

sobre todo en las de la mezquita al-Qarawiyyin de Fez⁷, así como los accesos en recodo en la arquitectura militar y su combinación con la utilización de las torres de planta semicircular. Del empleo de mocárabes durante la época almorávide no han quedado restos en la arquitectura andalusí, pero sí pueden documentarse los otros dos elementos mencionados en varias de las murallas que cercaron las ciudades de al-Andalus en este momento.

Con respecto a estas últimas obras es necesario remarcar el gran desarrollo con el que contó la arquitectura militar debido al carácter beligerante de esta dinastía bereber. De este modo, durante el gobierno de los almorávides fueron construidas en el Imperio numerosas fortalezas y murallas defensivas. Estas últimas se hicieron más prolíficas a partir de los años 20 del siglo XII, debido a la creciente amenaza almohade naciente en las montañas del Atlas⁸ y a las continuas incursiones que los reinos cristianos organizaban en el territorio andalusí, entre las que destaca la de Alfonso I el Batallador en 1125-1126⁹. A pesar de que este rey no consiguió tomar ninguna plaza fuerte de al-Andalus, esta incursión supuso un alarde de fortaleza frente a los almorávides¹⁰, cuyo poder comenzaba a debilitarse en la totalidad del Imperio. Por otro lado, se puso de manifiesto la importancia del hecho de que una ciudad estuviese amurallada para poder resistir un ataque de los enemigos con éxito, por lo que a partir del año 1126 'Ali Ibn Yusuf decretó un impuesto denominado ta'tib para la construcción y reparación de murallas en todas las ciudades importantes del Imperio¹¹. De ese modo, en el mencionado año se emprendieron las obras de la cerca de Marrakech como capital del Imperio¹², y paralelamente se llevaron a cabo obras

7. H. Terrasse, "La mosquée al-Qaraouiyyin a Fès", Paris, Librairie C. Klincksieck, 1968, p. 19.

8. A. Huici Miranda, op. cit., pp. 128-129. También en Ibn 'Idari, op. cit., p. 158 y en J. Bosch Vilá, op. cit., p. 202.

9. Ibn 'Idari, op. cit., p. 160. Los lugares por los que pasó Alfonso I el Batallador son Valencia, Denia, Játiva, Murcia, Lorca, Vera, Baza, Guadix, Granada, Alcalá la Real, Córdoba, Aguilar, Armisol, Salobreña y Vélez-Málaga (A. Llanillo, op. cit., p. 97). M^a J. Viguera añade las localidades de Alcira, Luque, Baena, Écija y Cabra, y no cita las de Játiva, Lorca, Vera, Baza, Alcalá la Real, Aguilar y Armisol (M^a J. Viguera Molíns, op. cit., p. 185). A. Huici Miranda añade Purchena, Maracena, Pinos Puente, Lucena, Málaga, Archidona y Caravaca (A. Huici Miranda, "Historia musulmana de Valencia y su región. Novedades y rectificaciones", vol. III, Valencia, Ayuntamiento de Valencia, 1970, pp. 53-57), basándose en el texto *al-Hulal al-Mawshiyya*, donde se relata el itinerario de forma muy pormenorizada (A. Huici Miranda, "al-Hulal al-Mawshiyya, pp. 110-115).

10. A. Huici Miranda, "Historia musulmana, pp. 59-60.

11. Ibn 'Idari, op. cit., p. 171. También en L. Torres Balbás, "Artes almorávide y almohade", Madrid, CSIC, 1955, p. 20, en L. Torres Balbás, "Ciudades hispano-musulmanas", Madrid, Instituto Hispano-Árabe de Cultura, 1985, p. 478, en V. Martínez Enamorado, "Los almorávides, creadores de un arte común", en Mauritania y España, una historia común. Los almorávides, unificadores del Magreb y Al-Andalus (siglos XI-XII), Granada, Fundación El Legado Andalusí, 2003, p. 112, en M^a J. Viguera Molíns, "El retroceso territorial de al-Andalus: Almorávides y Almohades. Siglo XI al XIII", en R. Menéndez Pidal (dir.), Historia de España, Vol. VIII**, Madrid, Espasa-Calpe, 1994-2000, p. 643 y en F. Roldán Castro, "Niebla musulmana (siglos VIII-XIII)", Huelva, Diputación Provincial de Huelva, 1993, p. 240. R. Valencia también hace mención a la imposición de este impuesto durante la época almorávide, aunque añade que sirvió para la restauración de las murallas de Guadix, Luque, Baena, Cabra y Salobreña, localidades no mencionadas por otros autores (R. Valencia Rodríguez, "Taifas andaluzas, almorávides y almohades", separata de Conocer Andalucía, tomo 2, Sevilla, Ediciones Tartessos, 2001, p. 191).

12. G. Deverdun, "Marrakech: des origines à 1912", vol. I, Rabat, Éditions Techniques Nord-Africaines, 1959-1966, pp. 109-110. También en A. Huici Miranda, "al-Hulal al-Mawshiyya, pp. 115-116, 35.

de reparación y ampliación en las murallas de ciudades andalusíes, destacando las realizadas en Granada¹³ como capital almorávide peninsular.

La primera noticia de las reparaciones realizadas en la cerca granadina la proporciona Ibn 'Idari en su *al-Bayan al-Mugrib*. En este texto se cita el inicio de la construcción de las murallas de Marrakech en el año 1126 por sugerencia del cadí de Córdoba Ibn Rushd, quien también le aconseja reforzar la cerca de Granada por los daños sufridos en la capital tras la incursión el año anterior de Alfonso I el Batallador. La muralla de Granada construida entonces debió de ser, por tanto, un refuerzo de la ziri mencionada por 'Abd Allah en sus *Memorias*, y que también cita al-Idrisi en sus escritos¹⁴, o una ampliación de dicha cerca. Después de la incursión cristiana en al-Andalus del monarca aragonés, tras el fracaso del gobernador de Granada éste es destituido, nombrando 'Ali Ibn Yusuf en su lugar a Abu 'Umar Inalu, quien encarga la construcción de las murallas de la ciudad¹⁵. A pesar de que la cerca sería reformada en numerosos lugares, de lo que dan muestra las referencias contenidas en las fuentes árabes, sólo se ha conservado la parte relativa a las denominadas murallas de la Alhacaba, que se corresponden con el lienzo que unía las puertas de Monaita y de las Pesas, y que tradicionalmente se habían fechado como construcciones de época ziri. Sin embargo, las últimas investigaciones realizadas en dicho lienzo hacen pensar a la comunidad científica que los restos de la cerca en este punto pueden adscribirse a la época almorávide¹⁶, por las diferencias en el tapial del tramo de muralla que discurría por la calle San Juan de los Reyes, obra de los monarcas ziríes¹⁷.

Al igual que la cerca coetánea de Marrakech, la muralla granadina cuenta con una base de piedra irregular sobre la que se dispone el tapial, material predominante en la mayoría de los recintos defensivos urbanos erigidos por los gobernadores almorávides tanto en al-Andalus como en el Norte de África. En este lienzo pueden observarse varias torres semicirculares (Fig. 1), tipología que estaba en desuso desde la época romana¹⁸, pero que comienza a generalizarse a partir de

13. Ibn 'Idari, op. cit., pp. 168-169.

14. al-Idrisi, "Descripción de España", en B. López García (comp.), *Textos y obras clásicas sobre la presencia del Islam en la Historia de España*, CD-ROM, Madrid, Fundación histórica Tavera-MAPFRE, 1998, pp. 42-43.

15. Ibn 'Idari, op. cit., pp. 169-170.

16. A. Malpica Cuello, "Las murallas de Granada", en M. Titos Martínez, *Nuevos paseos por Granada y sus contornos*, Vol. I, Granada, Caja General de Ahorros de Granada, 1992, p. 93. También en las afirmaciones de M^a T. Bonet García y A. Ruiz Jiménez en el curso "La Ciudad Nazarí. Nuevas aportaciones desde la Arqueología", Granada, 12-14 de junio de 2006, en las afirmaciones de J. M. Castillo Martínez en el "IV Congreso de La Ciudad en el Occidente Islámico Medieval. Nuevas aportaciones de la arqueología y relectura de fuentes. La medina en proceso de saturación", Granada, 10-13 de mayo de 2006 y en M. López López, "Excavaciones arqueológicas en el Albayzín (Granada). II. Plaza de Santa Isabel la Real", Granada, Fundación Patrimonio Albayzín, 2001, p. 28.

17. Afirmaciones de A. Orihuela Uzal en el curso "Jornadas sobre la dinastía ziri en Granada", Granada, 12-14 de mayo de 2010.

18. M. Gómez-Moreno, "Arte árabe español hasta los almohades. Arte mozárabe", Madrid, Plus Ultra, 1951, p. 255.

este momento para los bastiones, del mismo modo que pueden verse en la fortaleza de Amergo¹⁹ (Fig. 2), construida en las montañas del Rif (al Norte de Marruecos) durante la época de Yusuf Ibn Tashufin²⁰ y en otras cercas andalusíes, como la del Cerro de San Cristóbal en Almería (Fig. 3), donde tradicionalmente estas torres habían sido consideradas fruto de las reformas cristianas efectuadas en la muralla, pero para las que no sería descabellado admitir una autoría almorávide²¹. Estas torres semicirculares se combinan con otras cuadrangulares macizas al interior.

Volviendo al caso granadino, existe otro elemento que combinado junto con el anterior permite hablar de una autoría almorávide para el mencionado lienzo de muralla. Este elemento es el acceso en recodo simple, el cual puede verse tanto en la Puerta Monaita como en la Puerta de las Pesas, y que era la tipología de acceso más habitual que se encontraba en las puertas almorávides, como ha podido documentarse en los accesos de la muralla de Marrakech²². En el caso del lienzo de la Alhacaba, las puertas se abren en el lateral de una torre a través de un arco de herradura enmarcado con alfiz, sobre el que se dispone un dintel de ladrillo, que constituye el único elemento decorativo de las mismas. La Puerta Monaita cuenta con un patio interior del que carece la Puerta de las Pesas, y en esta última su parte interna se cubre con una bóveda baída situada en el espacio de encuentro de las bóvedas de medio cañón de los dos pasadizos dispuestos en ángulo que conforman el recodo de la puerta²³, solución que también fue empleada por los almorávides en el Norte de África.

Además de los nuevos elementos incorporados por los almorávides a la arquitectura militar andalusí con la reparación de las cercas urbanas, tales como la generalización del uso del tapial, el empleo de bastiones semicirculares combinados con otros cuadrangulares macizos al interior o los accesos en recodo simple, es necesario prestar atención a la profunda modificación urbana que supuso en el caso de varias de las capitales de al-Andalus la construcción *ex novo* o la modificación de sus murallas, puesto que éstas pasaban a delimitar un espacio urbano que, en muchos casos, sería sustancialmente diferente al conocido anteriormente, como es el caso de las murallas sevillanas. A pesar de que la cronología de dicha cerca ha sido ampliamente discutida

19. L. Torres Balbás, "Nuevas perspectivas sobre el arte de al-Andalus bajo el dominio almorávide", en *Obra dispersa I, Al-Andalus. Crónica arqueológica de la España musulmana*, Vol. 5, Madrid, Instituto de España, 1982, p. 180.

20. H. Terrasse, "La forteresse almoravide d'Amergo", en *Al-Andalus*, nº 18, 1953, pp. 390-391.

21. Á. Suárez Márquez (coord.), "La Alcazaba. Fragmentos para una historia de Almería", Almería, Junta de Andalucía, 2005, p. 68.

22. Ch. Allain, G. Deverdun, "Les portes anciennes de Marrakech", en *Hespéris*, tomo XLIV, 1º y 2º trimestres, 1957, pp. 85-87. También en L. Torres Balbás, "Las puertas en recodo en la arquitectura militar hispanomusulmana", en *Obra dispersa I, al-Andalus. Crónica arqueológica de la España musulmana*, Instituto de España, 1983, p. 127 y en Q. Wilbaux, "La médina de Marrakech. Formation des espaces urbains d'une ancienne capitale du Maroc", París, L'Harmattan, 2001, Pág. 196.

23. L. Torres Balbás, "Nuevas perspectivas...", pp. 180-181. También en L. Seco de Lucena, "Cercas y Puertas árabes de Granada", Granada, Caja de Ahorros de Granada, 1974, p. 6.

en la historiografía de los últimos años²⁴, por los datos proporcionados por las fuentes árabes²⁵ y por las excavaciones arqueológicas realizadas en la ciudad parece que la construcción de la muralla de Sevilla puede adscribirse a la época almorávide, al menos la delimitación de su trazado prácticamente definitivo, siendo a partir de entonces la extensión máxima de la ciudad 7.300 m. de longitud y 287 hectáreas de superficie interna²⁶. Este vasto territorio no se encontraba saturado durante la época almorávide, sino que la muralla fue planificada previendo el gran crecimiento demográfico posterior de Sevilla, dejando numerosos espacios libres que se irían ocupando a lo largo del siglo XII y siguientes, destinándose hasta ese momento a un uso agrícola, como se ha comprobado en el caso del barrio de San Lorenzo. Esta gran planificación permitió que durante la época almohade las tropas se asentasen intramuros. Sin embargo, fueron necesarias numerosas reformas en la nueva cerca de Sevilla desde casi el principio de su construcción, como aparece ya documentado en las fuentes escritas de época almohade, sobre todo en lo que respecta al lienzo ubicado junto al río, por el continuo deterioro al que estaba sometido el tapial²⁷.

La parte mejor conocida de este trazado es la del Norte de la medina, donde se unían las puertas del Osario, de Córdoba, de la Macarena y de la Barqueta. Este lienzo de muralla, del que se conserva casi la totalidad de la parte comprendida entre las puertas de Córdoba y de la Macarena, estaba realizado en tapial de argamasa²⁸, en el que varía la composición entre la casi

24. Siguiendo la postura tradicional de L. Torres Balbás de una autoría almorávide para la muralla sevillana, en los últimos años cada vez son más los arqueólogos que se decantan por esta hipótesis, como muestran los distintos artículos publicados en el *Anuario Arqueológico de Andalucía*, acompañados por los escritos de otros investigadores como A. Jiménez Martín. Por el contrario, existe otra corriente de investigadores que sostienen una cronología almohade para la cerca de Sevilla, que vienen avalados por las teorías de M. Valor Piechotta, principal representante de esta postura. Esta autora se basa sobre todo en las afirmaciones contenidas en el *Tratado* de Ibn 'Abdun, donde se recoge que la ciudad estaba colapsada a principios del siglo XII, momento de la escritura de este texto, llegándose incluso a edificar en el cementerio, y corrobora que el espacio protegido por la muralla que se conserva en Sevilla no llegó a colmatarse hasta el siglo XIX (M. Valor Piechotta, "Las defensas urbanas y palatinas", en M. Valor Piechotta, *El último siglo de la Sevilla islámica (1147-1248)*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1995, p. 50), rechazando, por tanto, la argumentación de la autoría almorávide para la cerca de la ciudad, considerándola toda ella obra almohade (M. Valor Piechotta, "Sevilla almohade", Málaga, Editorial Sarriá, 2008, p. 28).

25. Ibn 'Idari, op. cit., pp. 171-172. También en al-Idrisi, op. cit., p. 15 y en E. L. Domínguez Berenjano, "La Risala y la imagen de Ishbilía almorávide", en *Teoría y práctica de la crítica historiográfica: transformaciones socioproductivas y procesos urbanos en Ishbilía-Sevilla (ss. XI-XIII)*, Tesis Doctoral, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2003, p. 322.

26. A. Jiménez Martín(coord.), "Arquitectura de al-Andalus: La arquitectura andalusí en Andalucía. Documentos para el siglo XXI", Granada, El Legado Andalusí-Lunweg Editores, 1996, p. 139. También en E. L. Domínguez Berenjano, op. cit., p. 300. Sin embargo, J. Guerrero Lovillo afirma que la longitud de la muralla de Sevilla durante la época almorávide era de 6 kilómetros (J. Guerrero Lovillo, "La puerta de Córdoba en la cerca de Sevilla", en *Al-Andalus*, nº 18, 1953, p. 181). Por otra parte, A. Jiménez Martín y A. Jiménez Sancho afirman que la longitud de la cerca era de 7,23 km. y su superficie interna de 272,39 ha., medidas ligeramente menores que las propuestas por otros autores (A. Jiménez Martín, A. Jiménez Sancho, "Ishbiliya: Topografía urbana, jardines y huertas", en *La ciudad en el Occidente Islámico Medieval. Nuevas aportaciones de la Arqueología y relectura de fuentes. Preactas. Segunda sesión: Jardines de al-Andalus*, Granada, 27 al 30 de abril, 2005).

27. L. Torres Balbás, "Ciudades...", p. 489.

28. L. Torres Balbás, "Artes almorávide...", p. 20.

totalidad del muro y su recrecimiento posterior, fechado en época almohade²⁹, lo que ha permitido apoyar la primitiva autoría almorávide de la cerca. En cuanto a las torres que tachonan la muralla sevillana, las más corrientes son las de planta cuadrangular no muy saliente con respecto a la línea de la cerca³⁰, tipología característica de este periodo, que contrastan con las poligonales típicas de la ampliación almohade³¹. En el paño conservado de la muralla de la Macarena existen ocho torres³², en las que puede verse el sistema de unión de la cerca con las torres almorávides consistente en adosar éstas a la muralla³³. La mayoría de los bastiones son macizos hasta la altura del adarve, algo que se repite en el resto de la muralla documentada³⁴. A pesar de que en el caso de Sevilla la mayoría de los accesos abiertos en la cerca eran directos y flanqueados por dos bastiones, también pueden documentarse en esta localidad los accesos en recodo simple característicos de la época almorávide, estando presentes tanto en la Puerta de Córdoba como en la del Sol³⁵. Tan sólo se ha conservado la primera de ellas, situada junto a la iglesia de San Hermenegildo (Fig. 5). Se abría en un lateral de una torre saliente³⁶, del mismo modo que sucedía en otras cercas almorávides, como por ejemplo en Marrakech o en Granada. El acceso al interior se realiza por medio de un arco de herradura descentrado realizado en sillería, enmarcado por alfiz, a través del cual se pasaba a un pequeño pasillo que se dirigía a un patio abierto con una sala al fondo³⁷.

Pero no sólo podemos contar grandes transformaciones urbanas en Granada y Sevilla para el caso andaluz durante la época almorávide, sino que éstas afectaron a la mayoría de las grandes ciudades existentes en la primera mitad del siglo XII, como se ha comentado en las obras de las murallas almerienses del Cerro de San Cristóbal o en la apertura de un postigo en la muralla malagueña para dar paso desde el interior de la medina al creciente arrabal de Fontanella. Éste se conoce con el nombre de Puerta de Buenaventura, y se corresponde con la antigua Bab al-Jawja,

29. J. M. Campos Carrasco (dir.), "Excavaciones en el lienzo de muralla medieval de La Macarena (Sevilla)", en Anuario Arqueológico de Andalucía 1985, tomo III, Sevilla, Consejería de Cultura Junta de Andalucía, 1987, p. 354. También en D. Jiménez Maqueda, "Algunas precisiones cronológicas acerca de las murallas de Sevilla", en Laboratorio de Arte, nº 9, 1996, pp. 19-20.

30. L. Torres Balbás, "Artes almorávide...", p. 20. También en M. Ortega Gordillo, "Intervención arqueológica de urgencia en M^a Auxiliadora nº 37 (Sevilla)", en Anuario Arqueológico de Andalucía 1999, tomo III-2, Sevilla, Consejería de Cultura Junta de Andalucía, 2002, p. 685.

31. D. Jiménez Maqueda, "Algunas precisiones cronológicas sobre las murallas de Sevilla", en Actas I Congreso Internacional Fortificaciones en al-Andalus celebrado en Algeciras en noviembre-diciembre de 1996, Algeciras, Fundación Municipal de Cultura "José Luis Cano", 1998, p. 336.

32. J. García-Tapial y León, J. M. Cabeza Méndez, "Recuperación de la cerca islámica de Sevilla", en M. Valor Piechotta, El último siglo de la Sevilla islámica (1147-1248), Sevilla, Universidad de Sevilla, 1995, p. 58.

33. D. Jiménez Maqueda, "Algunas precisiones cronológicas sobre...", p. 336. También en M. Ortega Gordillo, op. cit., p. 688.

34. M. Valor Piechotta, "Sevilla...", p. 41.

35. *Ibidem*, p. 56.

36. F. O. Ramírez Reina, J. M. Vargas Jiménez, "Las murallas de Sevilla: intervenciones arqueológicas municipales", en M. Valor Piechotta, El último siglo de la Sevilla islámica (1147-1248), Sevilla, Universidad de Sevilla, 1995, p. 95.

37. J. Guerrero Lovillo, op. cit., p. 185.

de la que se conserva únicamente su bastión Oeste. Esta puerta debió de ser abierta en la primera mitad del siglo XII³⁸.

Más compleja fue la transformación del barrio de la Axerquía de Córdoba, cuyo amurallamiento es previo a la época almorávide, por lo que en la primera mitad del siglo XII experimentó varias remodelaciones, entre las que se cuenta la reordenación y la ampliación del recinto cercado³⁹, ya que gracias al gran desarrollo de este arrabal se llegó a duplicar en este momento la población de la ciudad⁴⁰. Del levantamiento de esta muralla en la época almorávide tenemos noticias en las fuentes árabes relacionándola con la implantación del impuesto del ta'tib por parte de 'Ali Ibn Yusuf⁴¹, del mismo modo que sucede con otras capitales andalusíes.

La parte mejor conservada de la cerca de la Axerquía cordobesa es la situada al Noreste del arrabal, denominada muralla del Marrubial (Fig. 6). La mayoría de la fábrica fechable en esta época estaba realizada en tapial, aunque posteriormente se añadieron sillería y ladrillo en algunas partes que se habían ido deteriorando con el paso del tiempo. En el caso de la trabazón entre muralla y torreones, ésta se reforzaba con sillería en la mayoría de los casos, material que se encontraba en el mismo lugar al interior de la cerca. Este tramo contaba con catorce torres sobresalientes cuya planta era cuadrada con más de 4 m. por cada lado, siendo macizas al interior, como es característico de los recintos urbanos de esta época⁴².

Aunque las transformaciones en el urbanismo de las ciudades andalusíes anteriormente mencionadas se corresponden todas ellas a la primera mitad del siglo XII, las modificaciones llevadas a cabo por los almorávides tienen lugar desde su llegada a la Península, como dan muestra las obras erigidas en Algeciras en la época de Yusuf Ibn Tashufin. El asentamiento de las tropas de los beréberes se concentró en la parte de la ciudad denominada la "Villa Vieja", quedando la zona Norte de Algeciras prácticamente despoblada⁴³. La primera obra que se llevó a cabo tras el desembarco almorávide fue la restauración de sus murallas, que fue ordenada por el emir. Estas murallas estaban realizadas en piedra unida con cal⁴⁴, y sus reparaciones pueden fecharse en los

38. I. Navarro Luengo (dir.), "Informe preliminar de la intervención arqueológica en la Puerta de Buenaventura (Málaga, casco histórico)", en Anuario Arqueológico de Andalucía 1996, Sevilla, Consejería de Cultura Junta de Andalucía, 2000, pp. 334-335.

39. R. López Guzmán, op. cit., p. 93. También en L. Torres Balbás, "Artes almorávide...", p. 20, en Q. Wilbaux, op. cit., p. 185, en L. Torres Balbás, "Ciudades...", p. 478 y en J. M. Bermúdez Cano, "La Puerta de Baeza en la cerca de la Axerquía cordobesa", en Anuario Arqueológico de Andalucía 2002, tomo III-1, Sevilla, Consejería de Cultura Junta de Andalucía, 2005, p. 340.

40. Q. Wilbaux, op. cit., p. 187.

41. Ibn 'Idari, op. cit., p. 172.

42. J. F. Murillo, "Intervención arqueológica en el Palacio de Olive", en Anuario Arqueológico de Andalucía 1992, tomo III, Sevilla, Consejería de Cultura Junta de Andalucía, 1995, p. 185.

43. J. M^a Tomassetti Guerra, "Excavación arqueológica preventiva en la Calle Rafael de Muro nº 8-10 CV Emilio Cautelar de Algeciras (Cádiz)", en Anuario Arqueológico de Andalucía 2004.1. Cádiz, Sevilla, Consejería de Cultura Junta de Andalucía, 2009, p. 148.

44. al-Himyari, "La Péninsule Ibérique au Moyen Âge d'après le Kitab al-Rawd al-Mi'tar fi jabar al-Aqtar d'Ibn 'Abd al-Mun'im al-Himyari", Leyden, E. J. BRILL, 1938, p. 93. También en A. Torremocha Silva, "Las fortificaciones medievales de Algeciras", en Actas del Congreso Internacional "El Estrecho de Gibraltar", Tomo II, celebrado en Ceuta en 1987, Madrid, Universidad Nacional de Educación a Distancia, 1988, p. 357.

últimos años del siglo XI, más concretamente en el año 1086⁴⁵. Como mencionan las fuentes árabes, no sólo se procedió a la reforma de la cerca, sino que Yusuf Ibn Tashufin ordenó la edificación de una barbacana y la apertura de un foso alrededor de la ciudad⁴⁶. Con las nuevas obras militares y las reformas realizadas por los almorávides, Algeciras adquirió el aspecto de una verdadera fortaleza⁴⁷, desde la que, cuatro años más tarde, los beréberes emprenderían la conquista de todo al-Andalus. No obstante, a pesar de la fecha temprana de las obras en esta muralla, en el año 1126 vuelve a efectuarse una reparación de la misma en el marco de la implantación del impuesto del *tà'tib* por 'Ali Ibn Yusuf⁴⁸.

A partir de los datos anteriores, puede apreciarse una intencionalidad clara desde el órgano de poder durante la época almorávide de perfeccionamiento en las construcciones militares andalusíes, que comienza en los primeros años de la dominación y que se mantendrá durante toda la primera mitad del siglo XII. Estos cambios en el amurallamiento de las principales ciudades supusieron en algunos casos una profunda modificación en el urbanismo de las mismas (a lo que hay que sumar la creación y gran desarrollo de nuevos arrabales), como es por ejemplo el último caso analizado, donde la ciudad de Algeciras se convirtió en una auténtica fortaleza, o el ejemplo sevillano, donde se pasó de una ciudad saturada a otra mucho más amplia en la que se incluían extramuros numerosos espacios destinados a un uso agrícola.

45. V. Martínez Enamorado, *op. cit.*, p. 114. También en J. Bosch Vilá, *op. cit.*, p. 135, en M^a J. Viguera Molíns, "Los Reinos de Taifas...", p. 170, en Ch. Mazzoli Guintard, "Ciudades de al-Andalus. España y Portugal en la época musulmana, siglos VIII-XV", Granada, Almed, 2000, p. 282 y en A. Llanillo, *op. cit.*, p. 73.

46. A. Huici Miranda, "al-Hulal al-Maushiyya p. 66. También en M^a J. Viguera Molíns, "El retroceso territorial...", p. 642.

47. J. Bosch Vilá, *op. cit.*, p. 135.

48. V. Martínez Enamorado, *op. cit.*, pp. 112-113.



Fig. 1.- Torres semicirculares de la muralla de la Alhacaba (Granada), época almorávide



Fig. 2.- Torres semicirculares de la fortaleza de Amergo (montañas del Rif, Marruecos), finales del siglo XI



Fig. 3.- Torres semicirculares de la muralla del Cerro de San Cristóbal (Almería), ¿época almorávide?

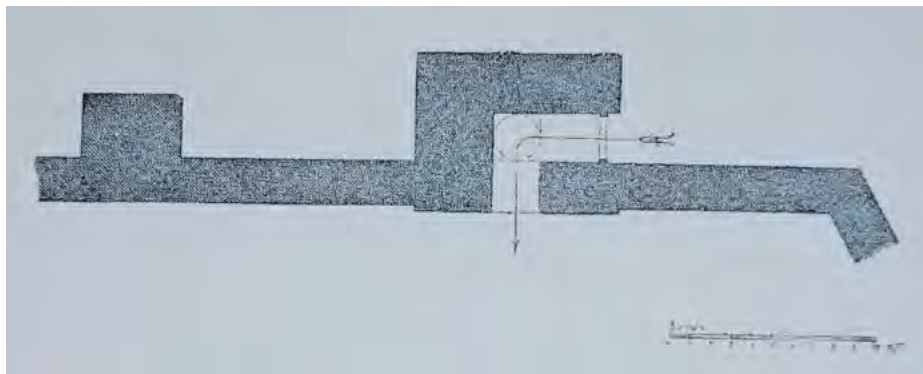


Fig. 4.- Planta de la Puerta de las Pesas (L. Torres Balbás, "Nuevas perspectivas...", p. 177)



Fig. 5.- Puerta de Córdoba, muralla de Sevilla, primera mitad del siglo XII



Fig. 6.- Murallas del Marrubial, Córdoba, primera mitad del siglo XII

Concurso para un puente sobre el Tajo en 1926: Polémicas sobre modernidad y *pastiche* en Toledo

JULIO MARTÍN SÁNCHEZ

Resumen: En 1926 se convocó un concurso de proyectos para construir un puente sobre el río Tajo en Toledo. En este estudio se analiza la polémica suscitada entre destacados ingenieros y arquitectos acerca de los criterios estéticos con los que debía realizarse la obra, las atribuciones de cada uno de esos grupos profesionales y la solución adoptada finalmente.

Palabras clave: Polémica ingenieros-arquitectos; obras públicas; arquitectura moderna; conservación de conjuntos arquitectónicos

Abstract: *In 1926 it's convened a contest to build a bridge over the Tagus River in Toledo. This paper examines the controversy between leading engineers and architects about the aesthetic criteria by which the work was done, the powers of each of these professional groups and the solution finally adopted.*

Keywords: *Engineers and architects controversy; public works; modern architecture; built environment conservation*

El 7 de agosto de 1924 se celebró una asamblea en el ayuntamiento de Toledo para reclamar la construcción de un ferrocarril que enlazase la ciudad con las líneas Madrid-Cáceres-Portugal y Madrid-Levante¹. Entre los oradores estuvo Luis Barcala, político e ingeniero responsable de la jefatura provincial de Obras Públicas, que expuso la conveniencia de presentar ante el Directorio aquel proyecto junto con la demanda de un nuevo puente que supliese al de Alcántara, con serios deterioros causados por el creciente tráfico que debía soportar² [Fig. 1]. La idea suscitó una intensa campaña periodística abierta con una nota de Santiago Camarasa en el diario ABC de 30 de enero de 1925. El periodista aludía allí al apeo que había debido realizarse en uno de los ojos del puente de Alcántara ante la amenaza de su ruina y, en tono jocoso, a la eventualidad “de tener que llegar y salir de Toledo en un barquichuelo, procedimiento muy apropiado

1. “La asamblea por el ferrocarril Toledo-Bargas”, El Castellano [Toledo], 7 de agosto de 1924, n° 5.216, p. 4. El origen una moción presentada por el concejal Florentino Serrano el 18 de julio

2. El 5 de diciembre, una comisión municipal visitaría con ese propósito al vicepresidente, Antonio Magaz. “Decretos, noticias e informaciones políticas”, ABC [Madrid], 6 de diciembre de 1924, n° 6.842, p. 11.

con su ambiente romántico, especialmente en noches de luna”³. También defendió Camarasa la construcción del nuevo puente en *Toledo. Revista de Arte*, de la que era director y propietario⁴, para que, según decía, el antiguo pudiese quedar “en santa paz y en bien ganado descanso”⁵. La iniciativa fue recibida favorablemente por el gobierno militar de Primo de Rivera, que anunció un concurso público de proyectos para el nuevo puente de inmediato. Las bases, redactadas por Luis Barcala, fueron aprobadas por el Consejo de Obras Públicas en agosto de 1925, pero la convocatoria quedó demorada hasta el 5 de abril de 1926 como consecuencia de una sonada polémica entre destacados arquitectos e ingenieros del momento, acerca del criterio estético que debía emplearse y en defensa de sus atribuciones profesionales⁶.

La polémica. Arquitectos, ingenieros y estética de las obras públicas

En 1924, Vicente Machimbarrena Gogorza publicaba un artículo, “Arquitectura e Ingeniería”, que ha sido interpretado como un episodio decisivo en la extinción del conflicto entre ingenieros y arquitectos activo durante el siglo XIX⁷. El entonces profesor de arquitectura en la Escuela Especial de Ingenieros de Caminos intentaba definir el ámbito específico de actuación de cada uno de esos grupos profesionales y qué clase de colaboración podía darse entre ellos cuando proyectaban obras públicas de carácter monumental⁸. Entendía que las actitudes de arquitectos e ingenieros frente a la construcción eran tan distintas como su formación, preferentemente artística en un caso y científica en el otro; pero tan diferentes facultades eran también complementarias y, en consecuencia, no deberían ser motivo de conflicto sino de cooperación⁹. De este modo podrían

3. S. Camarasa, “ABC en Toledo”, ABC, 30 de enero de 1925, n° 6.889, p. 27.

4. Sobre las empresas periodísticas de Santiago Camarasa, vid. I. Sánchez Sánchez, “Camarasa, Toledo y Castilla, una arrebatada relación”, Archivo Secreto [Toledo], n° 2, pp. 198-238.

5. S. Camarasa, “El puente de Alcántara”, Toledo. Revista de Arte, XI, 215, 1925, pp. 1.074-1.075.

6. A pesar de su eco notable, el debate ha pasado prácticamente desapercibido. El concurso es apenas mencionado en L. Moreno Domínguez, F. J. Alguacil San Félix, P. Alguacil San Félix, El Toledo invisible, Toledo, 2002, p. 54, donde se hace uso literal de las breves noticias proporcionadas por J. Porres Martín-Cleto, Las calles de Toledo, Toledo, 1982 (2ª ed.), t. II, pp. 981-982.

7. A. Bonet Correa ha sostenido que el debate perduró hasta la aparición del artículo de Machimbarrena. Vid. “La polémica arquitectos / ingenieros en el siglo XIX”, en Mª D. Antigüedad del Castillo Olivares, J. R. Cirici Narváez, Arquitectura y ciudad en España de 1845 a 1898: Actas de las I Jornadas de Arquitectura Histórica y Urbanismos, Cádiz, 3, 4 y 5 de junio de 1998, Cádiz, 2000, p. 69. También se ocupa del artículo en A. Bonet Correa, F. Miranda Regojo, S. Lorenzo Forniés, La polémica ingenieros-arquitectos en España. Siglo XIX, Madrid, 1985, p. 65, aunque aquí cita como igualmente trascendentales las aportaciones de Teodoro Anasagasti y, algo después, de Carlos Fernández Casado y Eduardo Torroja.

8. La actividad de V. Machimbarrena como teórico de la estética de las Obras Públicas ha sido examinada por J. R. Navarro Vera, El puente moderno en España 1850-1950, t. II, Madrid, 2001, pp. 91-99.

9. “En muchas construcciones [...] se impone la colaboración del arquitecto y el ingeniero, en tan íntima y estrecha conjunción que aparezcan como fundidos en una sola ideal personalidad, dotada de la suma de cualidades y conocimientos característicos de ambas profesiones, eliminándose en la combinación los defectos inherentes a la educación excesivamente unilateral que aisladamente reciben ingenieros y arquitectos”. V. Machimbarrena, “Arquitectura e ingeniería”, Revista de Obras Públicas [Madrid], LXXII, 2.397, 1924, p. 21.

evitarse los casos fallidos que se producen cuando el ingeniero olvida “el efecto artístico” en obras de vocación monumental, o cuando el arquitecto le presta excesiva atención en detrimento de su carácter industrial, como acababa de ocurrir en la estación de ferrocarril de Toledo, de Narciso Clavería¹⁰. Machimbarrena la considera “una rapsodia bellísima”, pero también “un derroche simpático” al que se ha visto arrastrada la compañía de ferrocarriles por el prurito del arquitecto de “dotar a la ciudad más artística de España con un espléndido edificio de estación, en armonía con los estilos locales mahometanos y mudéjares dominantes”¹¹.

En el concurso para la construcción del nuevo puente en Toledo no tuvo efecto la colaboración que reclamaba el profesor Machimbarrena, convertido ya en director de la Escuela de Caminos. Quedó abierto tan solo para ingenieros, a quienes se les pedía el proyecto de un puente de hormigón armado inmediato al de Alcántara. Las protestas ante esa decisión gubernativa, que no se hicieron esperar, fueron pronto recogidas por la Sociedad Central de Arquitectos¹². En la sesión de su junta directiva celebrada el 19 de mayo de 1925 se acordaba pedir al ministerio de Fomento la revisión de las bases del concurso¹³, señalando que, en su criterio, era conveniente estudiar de nuevo la ubicación del puente, “en lugar donde el contraste [con el puente de Alcántara] no se acuse tan violentamente”, y su estética, pues “si hay ciudades que merezcan conservar íntegramente su carácter y hasta justificar leyes de excepción que impidan que se desvirtúe su ambiente, ninguna como Toledo”¹⁴.

La contestación del ministerio de Fomento, fechada el 22 de febrero del año siguiente, fue terminantemente favorable al Cuerpo de ingenieros¹⁵. Si las obras de ingeniería son “producto de la conjunción del arte con la ciencia para realizar obras útiles, estables y bellas”, decía el dictamen,

10. Vid. P. Navascués, “Estación de Ferrocarril”, en VV.AA., *Arquitecturas de Toledo*, v. 2, Toledo, 1992, pp. 335-343, donde se comenta la actitud crítica de Machimbarrena como manifestación de “la distancia que separa al arquitecto del ingeniero”.

11. V. Machimbarrena, *Op. cit.*, p. 20, cit. parcialmente por M. López García, MZA. *Historia de sus estaciones*. Madrid, 2005 (2ª), p. 244.

12. Las primeras noticias llegaron a la Sociedad Central en una carta remitida por Luis Ferrero Llusá, coautor, junto con González Saz, de uno de los proyectos presentados al concurso para el Hospital Provincial de Toledo que vencieron Manuel Sánchez Arcas, Luis Lacasa y Francisco Solana en 1926. El proyecto de Ferrero obtuvo el segundo premio. Este concurso no fue convocado formalmente hasta el 15 de diciembre de 1925, pero, con seguridad, debió de recibir noticias del concurso del puente mientras preparaba su proyecto para el Hospital, situado a escasos metros del puente de Alcántara. Vid. “Concurso de proyectos para el Hospital Provincial de Toledo”, *Arquitectura*, octubre de 1926, p. 381 y ss.

13. “Acta de la sesión celebrada por la Junta directiva el día 19 de mayo de 1925”, *Boletín de la Sociedad Central de Arquitectos* [Madrid], IX, 202, 30 de mayo de 1925, p. 13. La reunión estuvo presidida por Amós Salvador, con asistencia de Martínez Ángel, Bellido, Giner de los Ríos, Zuazo, Pradal, García Cabrera y Guitart, además del secretario, Blanco Soler.

14. “Por los fueros artísticos de Toledo”, *Id.*, p. 5. La carta fue reproducida en otras publicaciones técnicas, como *La Construcción Moderna*[Madrid], XXII, 12, 30 de junio de 1925, p. 192.

15. Sobre el protagonismo de los ingenieros en la administración del Estado, como agentes del progreso técnico del país, vid., a título introductorio, A. Bonet Correa. F. Miranda Regojo, S. Lorenzo Forniés, *Op. cit.* y VV.AA., *Arquitecturas de ingenieros*. Siglos XIX y XX, Madrid, 1980.

solo el ingeniero es capaz de realizarlas, porque es el único “que posee la suma de los conocimientos necesarios para ello”¹⁶. La resolución ministerial avalaba de este modo la mayor capacidad técnica del ingeniero, que residía en una formación específica en la construcción de puentes; así mismo, declaraba insolente “negarle, o discutirle siquiera” al ingeniero la preparación artística suficiente para proyectar un puente como el nuevo de Toledo. Los arquitectos habían considerado, sin embargo, que la aptitud artística estaba dentro de sus prerrogativas profesionales y les facultaba para sugerir una orientación distinta del proyecto.

La controversia no se agotó en la esfera burocrática. Fue alimentada por el mismo Vicente Machimbarrena a través de una serie de artículos, que inicia pocos días después de conocerse el decreto que mandaba construir el nuevo puente en la *Revista de Obras Públicas*. También él, como la Sociedad Central de Arquitectos, es consciente del problema al que deberán enfrentarse los ingenieros concursantes, que “sale fuera de los límites en que corrientemente se presenta la reparación o sustitución de un puente” como consecuencia del entorno histórico-artístico donde debe construirse¹⁷. Como directo responsable de la preparación estética de buena parte de los ingenieros en ejercicio, le interesa tanto ofrecerles alguna orientación como hacer defensa de su formación. Esgrime como garantía los viajes de estudio organizados anualmente a Toledo por él mismo, que deben haber servido para despertar en sus antiguos alumnos una sensibilidad hacia la riqueza monumental de la ciudad que “se exalte al pensar que se va a escribir con las herramientas del constructor un capítulo actual de su gloriosa historia”¹⁸.

En los estudios previos del ingeniero Luis Barcala, se había establecido que el nuevo puente debía ser construido a una distancia de 80 metros aguas arriba del puente de Alcántara, según aparece en el plano elaborado por Alfonso Rey Pastor¹⁹ [Fig. 2]. Pero Machimbarrena encuentra demasiado próxima esa ubicación, “por los efectos de perspectiva al superponerse ambos puentes”, y se inclina por conceder libertad a los concursantes en la situación y en la altura del nuevo puente, que debería ser la menor posible. Además del impacto provocado en el entorno monumental toledano, Machimbarrena también se interesa por la estética del puente mismo.

16. “Petición denegada. El nuevo puente sobre el Tajo en Toledo”, Boletín de la Sociedad Central de Arquitectos, X, 221, 15 de marzo de 1926, p. 7.

17. V. Machimbarrena, “Toledo. Nuevo puente sobre el Tajo”, *Revista de Obras Públicas*, LXXIII, nº 2.429, 1925, p. 198.

18. Así describe Machimbarrena el aprovechamiento académico de tales viajes de estudio: “[los alumnos] han ido conmigo en procesión artística y henchidos de emoción, a saturarse, en un día luminoso de mayo, del espíritu de la inmortal ciudad”. *Ibid.*, pp. 198-199. El arquitecto Francisco Medina reaccionaba mordazmente ante tal ejemplo de retórica tardorromántica: “Claro está que eso de la saturación en un día luminoso del mes de mayo es un hijo espiritual de la fantasía del Sr. Machimbarrena, pues casi todos los arquitectos españoles, no la mitad, han ido, no un día luminoso sino muchos y aún después de haber cursado seis años dentro de su escuela, desde las nueve de la mañana hasta las cinco de la tarde, y no sé de ninguno que se haya saturado del espíritu de la inmortal ciudad... Que es muy poco un día luminoso del mes de mayo para saturarse de nada, y menos de espíritu”. F. Medina, “Toledo y su puente”, Boletín de la Sociedad Central de Arquitectos, IX, 208, 30 de agosto de 1925, p. 6 [Reproducido del original publicado en *Diario del Pueblo*].

19. El plano está fechado en 1926. Instituto Geográfico Nacional, Cartoteca, C 31-F-7.

Afirma la necesidad de “sustraerse [...] al estilo preconcebido” y, por tanto, condena el recurso a las arquitecturas del pasado. Comienza aquí a apreciarse un cambio en su percepción de la capacidad expresiva del hormigón, que inicialmente era de duda, hacia un concepto estético funcionalista en el que irá profundizando durante la segunda mitad de la década²⁰ y que le llevará a rechazar rotundamente el ornamento a partir de 1927-1928²¹. Pero en 1925, el momento inicial en esa evolución, aunque defiende la idea de que el hormigón debe manifestarse en formas claras que acusen el aspecto “eminente ingenieril” del nuevo puente, aún anima a los concursantes a matizarlo mediante el uso moderado de la decoración arquitectónica. El ingeniero deberá servirse entonces, de forma subsidiaria, de artistas que le aconsejen en la materia para asegurar el acierto. Entre ellos incluye a los arquitectos, a quienes reduce en la práctica a simples decoradores por haber abandonado la construcción. Arremete contra ellos genéricamente, incitándoles a calcular más y dibujar menos, pues considera que los excesos ornamentales en la arquitectura contemporánea proceden de un apego desmedido al dibujo. Esta reflexión polémica, de la que Machimbarrena se sirve para reclamar un viraje en la arquitectura, queda sintetizada en su admonición final: “que el arquitecto vuelva a ser maestro de obras, como modestamente se llamaba cuando, al ser ante todo constructor, resultaba artista”²².

Las respuestas al artículo de Vicente Machimbarrena fueron muy diversas. Hubo quien compartió los argumentos del ingeniero sobre al estilo del nuevo puente, como el crítico de arte Francisco Alcántara²³. Otros, polemistas locales autoproclamados “tipistas”, defendían en cambio la alternativa historicista que Machimbarrena había proscrito. La rechazará de nuevo a la vista de esas críticas, pues con ella “se falta a la verdad, a la sinceridad, al orden inteligente, a la armonía, etc., o sea a las más firmes cualidades de la belleza”²⁴. Las contestaciones más relevantes a Machimbarrena, tanto por la identidad de los autores como por su profundidad, fueron las de los arquitectos Modesto López Otero y Leopoldo Torres Balbás²⁵.

Para López Otero, entonces jovencísimo director de la Escuela de Arquitectura de Madrid, la sola necesidad de construir un puente adyacente al de Alcántara era una desgracia. Percibe con lucidez los términos del conflicto de la ciudad histórica, entre la conservación del valor patrimonial y la tensión modernizadora: “La intangibilidad parece la condenación de los pueblos simple-

20. Ese cambio de actitud ha sido apuntado por J. R. Navarro Vera, op. cit., pp. 97-99., quien lo equipara al experimentado por José Eugenio Ribera.

21. En los artículos que escribe en aquellos años insiste en el rechazo del ornamento y en la sinceridad como “norma moral del arte”. Incluso cita con cierta frecuencia a Le Corbusier y se lamenta de la poca atención (positiva) que se le ha prestado en España. V. Machimbarrena, “Una obra de arte contemporáneo”, *Revista de Obras Públicas*, LXXVI, 2.512, 1928, pp. 369-370.

22. V. Machimbarrena, “Toledo. Nuevo puente sobre el Tajo”, *Revista de Obras Públicas*, LXXIII, n° 2.429, 1925, p. 200

23. F. Alcántara, “Nuevo puente sobre el Tajo en Toledo”, *El Sol* [Madrid], n° 2.431, 23 de mayo de 1925, p. 6.

24. V. Machimbarrena, “El estilo del nuevo puente de Toledo”, *Revista de Obras Públicas*, LXXIII, 2.439, 1925, p. 469.

25. Con esta polémica se relaciona también un artículo de Enrique Colás Hontán dedicado al valor del dibujo en arquitectura, las ideas de belleza y ornato en las obras públicas y la necesidad de cooperación de ingenieros y arquitectos en ellas. E. Colás Hontán, “De arquitecto a ingeniero”, *Revista de Obras Públicas*, LXXIII, n° 2.431, 1925, p. 257.

mente históricos, destinados a ser –injustamente– casi nada más que los eternos guardadores del pasado; es también el tributo a la constante admiración, y el sacrificio que mantiene el provechoso turismo”²⁶. Como las decisiones burocráticas ya tomadas no parecían permitir otra salida que la construcción del puente, López Otero abogó por una tramitación del expediente distinta de la acostumbrada, que, según su criterio, tendería a imponer de antemano una solución insuficientemente meditada, “pues este de las agregaciones es el más temible problema que puede presentarse a las ciudades de alcornia monumental”. Coincidía con Machimbarrena en la reprobación del abuso de referencias arqueológicas: “Aterra, realmente, –dice López Otero– la idea de tener que estrenar en Toledo un puente barroco, mudéjar y, sobre todo, plateresco”²⁷. Pero allí donde el ingeniero había visto la posibilidad de una afirmación de las posibilidades estéticas del hormigón y de la ingeniería, Modesto López Otero prefiere producirse con cautela y discreción, renunciado a tomar en consideración las disquisiciones estéticas sobre el ornamento de Machimbarrena²⁸. Apostará por los nuevos materiales, pero con la única intención de provocar el menor impacto posible. Y así, propone disponer los elementos del puente del modo más inadvertido posible, en el lugar menos dañino, con la misma aspiración estética de un poste de telégrafo. Concluye el artículo con una pregunta retórica que, a la vista del resultado final del concurso, resulta cardinal: “¿Cuál es el criterio de los que están redactando las bases del concurso? Porque él va a señalar la orientación y debería conocerse y discutirse antes de tocar a llamada”²⁹.

El artículo de Leopoldo Torres Balbás dedicado al nuevo puente sobre el Tajo aparecerá unos meses más tarde. Entre tanto, Machimbarrena había vuelto a escribir, esta vez en *El Sol*, con el doble propósito de polemizar con López Otero sobre el carácter de la nueva arquitectura y lamentarse de la protesta remitida por la Sociedad Central de Arquitectos al ministerio de Fomento³⁰. La entrada en escena de Torres Balbás provocará una radicalización en la postura de Machimbarrena, aunque ni las opiniones vertidas, semejantes a las de López Otero en algunos puntos, ni el tono moderado del discurso del arquitecto explican por sí solas tal cambio de actitud. Las novedades del escrito de Torres Balbás, pocas pero significativas³¹, residen en consideraciones de

26. M. López Otero, “El nuevo puente sobre el Tajo, en Toledo”, *El Sol*, nº 2.439, 2 de junio de 1925, p. 6

27. *Ibíd.*

28. No obstante, el director de la Escuela de Arquitectura sí rebate las acusaciones del director de la Escuela de Ingenieros de Caminos –en el tono amable que impone su condición compartida– sobre el dibujo como causante de los excesos ornamentales de los arquitectos así como el desinterés de los arquitectos por la mecánica y los nuevos materiales.

29. M. López Otero, *op. cit.*, p. 6

30. V. Machimbarrena, “Nuevo puente sobre el Tajo en Toledo”, *El Sol*, nº 2464, 1 de julio de 1925, p. 2. Machimbarrena dirá más tarde que las discrepancias con López Otero no eran de fondo sino “de matiz o afán de extremar conceptos” (V. Machimbarrena, “El nuevo puente de Toledo. ¿Ingenieros o arquitectos?”, *Revista de Obras Públicas*, LXXIV, 2.452, p. 233), aunque, en realidad, fue mucho más allá. En este artículo le acusa de haber perdido la fe en el Arte, al interpretar su comentario sobre la necesidad de eliminar del puente cualquier aspiración artística como un reconocimiento de la incapacidad de los arquitectos para responder con solvencia a la cuestión.

31. C. de San Antonio Gómez, 20 años de arquitectura en Madrid: La edad de plata, 1918-1936, Madrid, 1996, pp. 187-189, ha analizado este artículo de Torres Balbás.

naturaleza urbanística y en la introducción en el debate de criterios propios de la conservación de monumentos, temas que López Otero había solo apuntado previamente³².

Además de la secretaría de redacción de *Arquitectura*, que aún ocupaba en el momento de escribir su artículo, Torres Balbás era director de las obras de restauración de la Alhambra, para las que había sido nombrado en 1923. En su abundantísima labor literaria, los asuntos relativos a la conservación de monumentos ocupan un papel protagonista³³, que lo encumbran, junto con su actividad práctica, como uno de los padres de la restauración monumental moderna en España. Esa inquietud queda patente en su análisis de los problemas que suscita el nuevo puente en Toledo: “Si existe una sola ciudad en España que debiera conservarse con celo extraordinario, es, sin duda alguna, la de Toledo”³⁴. Propone la creación de una oficina técnica que ordene la urbanización de la ciudad histórica, supervise las intervenciones a realizar, erradique restauraciones estilísticas y evite la construcción de edificios absurdamente arqueológicos. El puente nuevo también debería haber quedado bajo la tutela de esta oficina, aunque se decidiera su construcción en una zona de ensanche:

Pero antes de fijar la necesidad de establecer un nuevo paso junto al puente de Alcántara, ¿se ha estudiado bien, con un concepto moderno, la urbanización y ensanche de Toledo? Creemos que no. Creemos que no se ha relacionado el proyecto del puente con otra porción de problemas de la ciudad que le condicionan y pueden hacer variar su emplazamiento. Hay que estudiar su emplazamiento a la par que la urbanización y ensanche de Toledo; lo demás es resolver fragmentariamente y mal el problema³⁵

Torres Balbás defiende la urbanización de un barrio fuera de las murallas, nuevo, moderno e higiénico, que será fuente de riqueza y permitirá descansar a la ciudad antigua. El nuevo puente, en otra ubicación distinta y menos conflictiva, podría servir para vertebrarlo. “Pero como las ideas más torpes y absurdas –dice Torres Balbás– son muchas veces las que triunfan, debe preverse el caso de la construcción de un nuevo puente junto al de Alcántara”, aunque sea algo que le repugna. Entonces, la única solución digna es “un puente moderno, un puente que sea obra representativa de nuestros días y no un *pastiche* más. Queremos un puente ingenieril, un arco o una viga de cemento armado, sin masa casi, que sea como una línea tendida sobre el cauce del río”³⁶.

32. L. Torres Balbás, “El nuevo puente de Toledo”, *Arquitectura*, VII, 73, 1925, pp. 153-159.

33. Vid. L. Cervera Vera, “Torres Balbás y su aportación a la historiografía arquitectónica española”, *Cuadernos de la Alhambra*, 25, 1989, pp. 64-104. Sobre su actividad en la Alhambra existe una abundante bibliografía; los estudios más amplios son: C. Vilchez Vilchez, *La Alhambra de Leopoldo Torres Balbás. Obras de restauración y conservación: 1923-1936*, Granada, 1988; A. Isac Martínez de Carvajal, “Torres Balbás y la restauración arquitectónica en España”, *Cuadernos de la Alhambra*, 25, 1989, pp. 45-55; A. Muñoz Cosme, *La vida y la obra de Leopoldo Torres Balbás*, Sevilla, 2005; y el número monográfico de *Anales de Arquitectura*, 7, 1996.

34. L. Torres Balbás, op. cit., p. 154.

35. *Ibid.*, p. 155.

36. *Ibid.* p. 158. El artículo va ilustrado con un reportaje fotográfico del puente de Alcántara, de Francisco Goñi, y dos dibujos de puentes realizados por Roberto Fernández Balbuena. El primero de ellos, encabezando el artículo, es una declaración de intenciones: un puente de bóvedas de hormigón armado, muy semejante a los que figuran

En coherencia con los argumentos expuestos, Torres Balbás considera que el puente, en estas nuevas condiciones, debe ser proyectado y construido por ingenieros. Pero hubiera deseado un acercamiento a la cuestión más próximo a su sensibilidad, en el que la figura del arquitecto hubiera sido imprescindible. Machimbarrena entenderá esta última afirmación como una forma impropia de “convertir un problema de arte en una desagradable cuestión de competencia profesional”³⁷. Al mismo tiempo, Machimbarrena afirma e intenta demostrar que el urbanismo debe ser ocupación exclusiva de los ingenieros, mejor preparados que los arquitectos porque en la urbanización lo importante no es la estética, sino la circulación, es decir, el trazado y construcción de calles y conductos higiénicos³⁸. Es así como llega a matizar su pensamiento sobre el tipo de colaboración que espera entre ingenieros y arquitectos. Insiste en la necesidad de que el ingeniero y el arquitecto se fundan en una sola personalidad³⁹, pero si, como en el caso del puente en Toledo, la legislación establece que el responsable único de la obra, por tratarse de un paso de carretera, es el ingeniero, se entiende que el colaborador debe estar sometido a él, incluso si es arquitecto, porque “no hay desdoro para nadie en semejantes conjunciones”⁴⁰.

Un concurso fallido

El debate suscitado no afectó al concurso sino con un leve retraso. Se pidió a los ingenieros participantes una obra bella y sólida, “en armonía con su situación, por servir de entrada a una ciudad como Toledo, que encierra monumentos singulares”, aunque dejándoles libertad para adoptar la forma que considerasen más adecuada⁴¹. Parecía una invitación expresa al diseño de un puente cuajado de citas arqueológicas. Así lo entendieron muchos de los presentados⁴²: Arturo Monfort preparó un proyecto neogótico, con cita literal de las Torres de Serranos de Valencia⁴³;

en las colecciones oficiales de la época. El segundo, como colofón, muestra un puente sobre el río Besaya, en Santander, en el que el tramo central ha sido sustituido, tras hundirse, por otro de hormigón armado, “sin pretensión artística y, sin embargo, es obra bellísima y armónica”, dice el pie.

37. V. Machimbarrena, “El nuevo puente de Toledo. Coincidencias y discrepancias”, *Revista de Obras Públicas*, LXXIV, 2.451, 1926, p. 204.

38. El estudio disciplinar del urbanismo, sin embargo, formaba parte del currículo formativo de los arquitectos madrileños desde el plan de estudios de 1914. J. M. Prieto González, *Aprendiendo a ser arquitectos. Creación y desarrollo de la Escuela de Arquitectura de Madrid (1844-1914)*, Madrid, 2004, pp. 499-500.

39. V. Machimbarrena, “El nuevo puente de Toledo. Coincidencias y discrepancias”, op. cit., p. 204.

40. Id. “El nuevo puente de Toledo. ¿Ingenieros o arquitectos?”, op. cit., p. 236.

41. *Gaceta de Madrid*, n° 95, 5 de abril de 1926, pp. 109-110.

42. Existe una reproducción de parte de los planos presentados: “Concurso de proyectos de puentes sobre el Tajo, en Toledo”, *Revista de Obras Públicas*, LXXIV, 2.464, 1927, pp. 470-474. Lamentablemente, no hemos podido localizar ninguna referencia en los archivos que conservan fondos relativos a Obras Públicas. No obstante, deseamos mostrar nuestra profunda gratitud al personal de esos archivos, especialmente a D^a Concepción Pintado Céspedes, Jefe de Servicio de Archivo del ministerio de Fomento, por sus útiles sugerencias y recomendaciones, y a D^a María Eugenia Alguacil Martín, del Archivo Histórico Provincial de Toledo, por la paciencia y dedicación con la que ha atendido nuestras reiteradas solicitudes.

43. Así lo exponía ante la Academia, con pasmo, el ingeniero Félix Boix, de la comisión encargada de evaluar los proyectos. Archivo de la Academia de Bellas Artes de San Fernando, Libro de actas de las juntas ordinarias y extraordinarias, Libro 112/3, p. 267.

José María Arambarri presentó tres alternativas, “mudéjar clásico”, “mudéjar florido” y clasicista [Fig. 3]; José López Rodríguez escogió también el mudéjar, pero modernizado. Mariano Vicente y García Cervino entregó en cambio un proyecto con cierto aire ecléctico, mientras que el de José Ochoa resulta inclasificable. Todos ellos eran puentes de arco, con diferentes soluciones técnicas, y estructuras de hormigón armado.

El único proyecto que parece nacido de una interpretación del problema semejante a la que se había suscitado en la prensa es el que presentaron Alfonso Peña Boeuf y Tomás García-Diego [Fig. 4]. Ambos eran ingenieros de la máxima competencia: Peña Boeuf fue el principal artífice de la consolidación del uso del hormigón armado en España⁴⁴; García-Diego, por su parte, se convirtió en profesor de estética de las Obras Públicas en la Escuela de Caminos tras la promoción de Machimbarrena. Profundamente racionalista⁴⁵, García Diego había tenido ocasión de exponer su opinión sobre la arquitectura compuesta con citas arqueológicas dos años antes, precisamente con motivo de la edición privada de una conferencia sobre Toledo que impartió en la asignatura de Machimbarrena siendo aún alumno. El objeto de sus críticas es, de nuevo, la estación de ferrocarril, pero podría haber sido, igualmente, cualquiera de sus compañeros concursantes⁴⁶. También en 1924 había publicado un artículo sobre el protagonismo que los ingenieros estaban adquiriendo en el desarrollo de una arquitectura nueva: si la llegada de la época contemporánea había encontrado “una arquitectura en pleno periodo de descomposición”, se buscaba ahora su renacimiento “por intermedio de un sistema plástico del hormigón armado”⁴⁷. El puente nacido de la colaboración de Peña-Boeuf y García-Diego es acorde con aquellos principios: era de mayor ligereza que sus competidores y mucho más moderno. Era, además, sensiblemente más económico.

El concurso, sin embargo, quedó desierto. La comisión que debía evaluar la idoneidad de los proyectos presentados asumió sus obligaciones con la convicción de que el problema al que se enfrentaban desbordaba con mucho la escala local en que se movían esta clase de expedientes. Estaba formada por los ingenieros Félix Boix y Antonio Prieto, el crítico de arte Ángel Vegue y Goldoni y los arquitectos Modesto López Otero y Luis Bellido, que ya habían mostrado su disconformidad con las bases del concurso con antelación. Esa denuncia del documento redactado por la jefatura de Obras Públicas de Toledo se reproduce en el informe, donde califican las bases de excesivamente rígidas y poco maduras. Entendieron, con buen motivo, que el programa resultaba de imposible cumplimiento. La idea de un puente monumental, bello, sólido, que ar-

44. A. Burgos Núñez, *Los orígenes del hormigón armado en España*, Madrid, 2009, p. 441.

45. J. R. Navarro Vera, *op. cit.*, pp. 99-101.

46. “¿Han vuelto los obreros mudéjares, tan finos, tan discretos, a Toledo? Se ve una torre donde antes estaba la estación. Una torre con un reloj flamante, con y para un reloj flamante. No, no han vuelto los obreros mudéjares a Toledo. [...] Ellos sabían que el artista debe sugerir y no señalar. Hasta los niños –los niños finos– saben que es de mala educación señalar a una persona de quien se habla extendiendo el índice. Verdad es que no todo el mundo sabe tanto. No, no han vuelto los obreros mudéjares a Toledo”. T. García-Diego de la Huerga, “Toledo”, *Revista de Obras Públicas*, LXXIII, 2.423, 1925, p. 91,

47. *Id.*, “La influencia del ingeniero en el Arte de nuestro tiempo”, *Revista de Obras Públicas*, LXXIII, 2.430, 1925, p. 225

monizase con el entorno y sirviera de acceso a la ciudad ya estaba realizada: era el puente de Alcántara. En esas condiciones, se obligaba al puente nuevo a competir con el antiguo sin conceder a los concursantes la mínima libertad para establecer rasantes, luz de los arcos o ubicación más conveniente. Terminaron el informe con una evaluación de las posibles alternativas, entre las que se decantaban por un puente aguas abajo, a 200 metros del de Alcántara, según hacen constar en un croquis adjunto [Fig. 5]. Lo imaginaron como “un puente de hormigón en masa con paramentos de sillarejo o mampostería de la misma piedra de las márgenes”, que “basaría su belleza en su solidez misma, sin anacronismos ni arqueologías”⁴⁸.

Una real orden de 15 de julio de 1927 mandaba hacer un puente conforme a las indicaciones de la comisión, que se levantó a partir de 1929 con proyecto del ingeniero Rafael Enríquez. Esa real orden recogía igualmente otra sugerencia de la comisión: una carretera de circunvalación para disfrutar de las vistas de la ciudad. El puente de Toledo a la modernidad había muerto.

48. “Concurso del puente de Toledo”, *Revista de Obras Públicas*, LXXV, 2.475, 1927, p. 163.



Foto Aldus

EL PUENTE DE ALCÁNTARA
LE PONT D'ALCANTARA THE ALCANTARA BRIDGE DIE BRUECKE ALCANTARA

Fig. 1. Aldus. El puente de Alcántara. Ca. 1929

472

REVISTA DE OBRAS PUBLICAS



Proyecto Arambarri.—Segunda solución.

y 7,263 de flecha; pero en lugar de ser bóveda continua está formado por cinco arcos paralelos de 1 m de ancho.

El tablero se forma con cinco largueros y un forjado plano, descansando sobre los tabiques del mismo ancho que los arcos.

En esta tercera solución todo el puente es de hormigón, haciéndose los estribos, aligerados también, empleando hormigón moldeado en los paramentos, siguiendo luego los muros de acompañamiento con mampostería enlucida con mortero de cemento.



Proyecto Arambarri.—Tercera solución.

Proyecto López Rodríguez.—Compuesto este proyecto en estilo mudéjar modernizado, presenta un arco, de hormigón armado, con la luz efectiva de 63,50 m y una flecha libre de 12,15, adoptando su fibra media la figura de una parábola de cuarto grado, con una ley de espesores que varían desde 1,20 m en la clave a 6,92 m en los arranques, y tiene dos arcos paralelos de 2,80 m de ancho, separados 3,20 m.

La armadura de estos arcos es rígida, formada por cerchas en celosía, constituidas por angulares.

Los tímpanos del puente son cerrados y construi-

dos por tabiques de 0,35 m de grueso a los haces de los arcos, en número de cuatro, paralelos.

Sobre estos tímpanos va el forjado, que se empuja en los tabiques interiores, formando cinco tramos, tres en los espacios de los cuatro tabiques y dos exteriores en voladizo, que soportan los pretiles.

Todo el material a emplear en la construcción es de hormigón, armado o en masa, según los elementos, y dosificado de distinto modo en las distintas partes de la obra: hormigón ciclópeo en los estribos y apoyos, hormigón de 300 y 400 kg para armar, y hormigón moldeado en los paramentos.

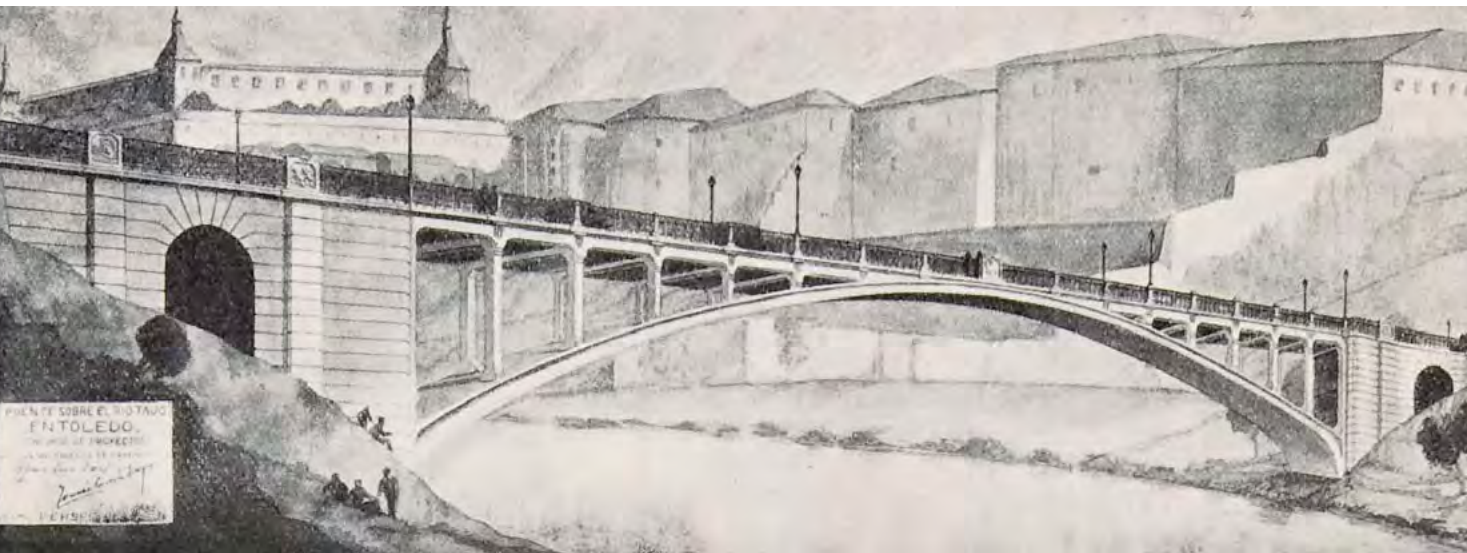


Fig. 4. Alfonso Peña Boeuf y Tomás García-Diego. Puente sobre el río Tajo en Toledo. Perspectiva. 1927

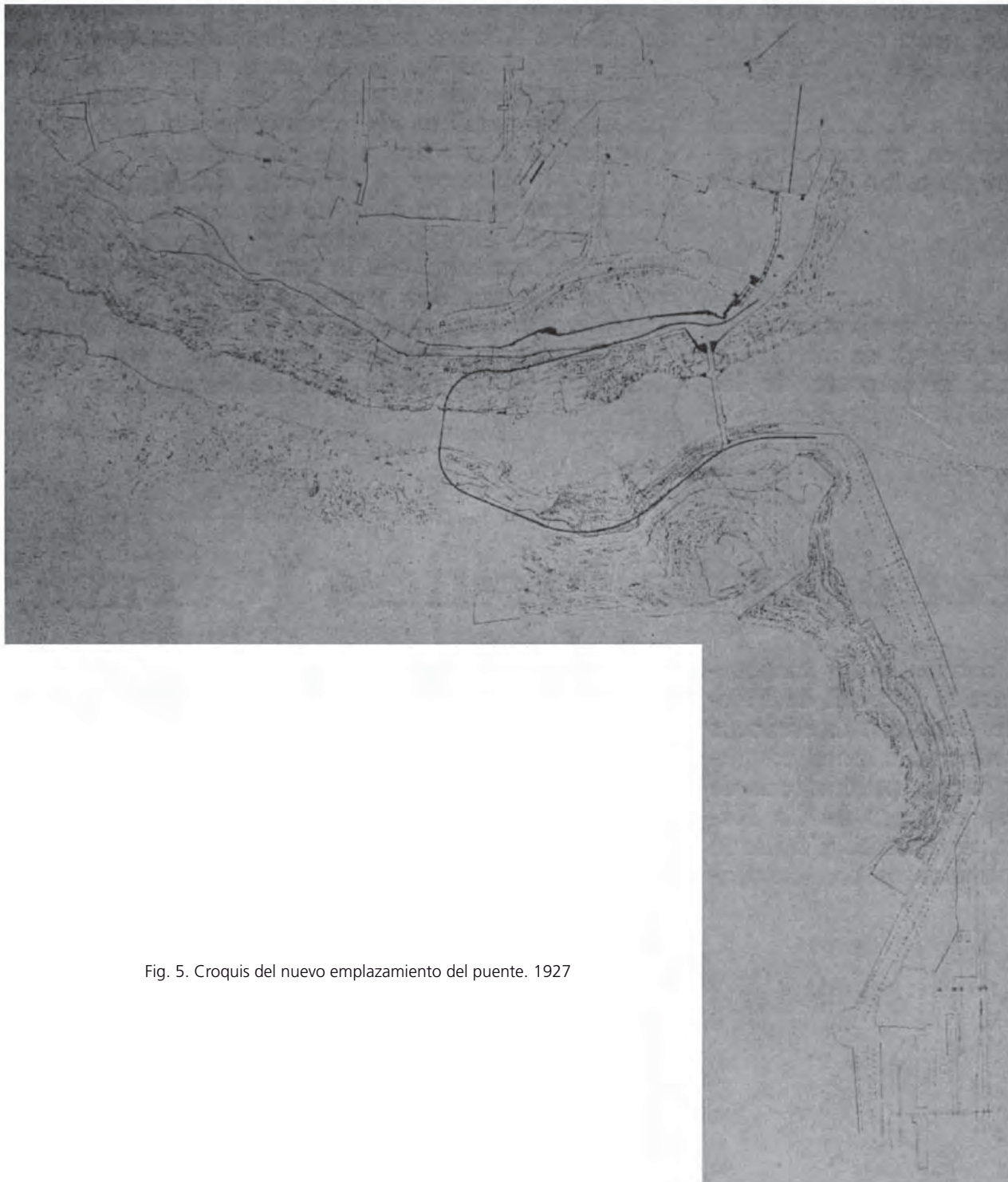


Fig. 5. Croquis del nuevo emplazamiento del puente. 1927

Castillos, fuertes y atalayas: Fragmentos de una memoria islámico-cristiana en el Valle de Lecrín (Granada)

MARÍA AURORA MOLINA FAJARDO
Universidad de Granada

Resumen: El estudio de un conjunto defensivo medieval en un ámbito rural como el Valle de Lecrín (Granada), supone un acercamiento a la configuración territorial de la provincia en la Edad Media. El amplio grupo de fortalezas de esta estratégica comarca nos hace intuir la importancia que la zona tuvo durante el periodo andalusí, viéndose transformado y enriquecido tras la Conquista Castellana y llegando gran parte de sus estructuras hasta nuestros días.

Palabras clave: Arquitectura defensiva, Fortificación, Castillo, Valle de Lecrín (Granada, España), siglos VIII-XVI.

Abstract: *The study of a medieval defensive group in a rural place like Lecrin Valley (Granada), helps us to develop an approach to the territorial configuration of the province in the Middle Ages. This emblematic group of fortresses, in which the majority of its building has persisted until today, shows the importance of this region which emerged in the Islamic period and developed and enriched through the Castilian Conquest.*

Key words: *Defensive architecture, Fortification, Castle, Lecrin Valley (Granada, Spain), 8th-16th centuries.*

1. Introducción

El Valle de Lecrín es una pequeña comarca granadina enclavada en la vertiente meridional de Sierra Nevada, al sur de la provincia de Granada. Su situación privilegiada, a medio camino entre la Vega del Genil, la Costa Tropical, la Alpujarra y el Temple, hacen de este valle un estratégico pasillo natural que ha marcado de forma significativa su historia y poblamiento. Cuenta con una extensión de 528 km². y diecinueve núcleos de población, constituidos en nueve municipios: Albuñuelas, Dúrcal, Lanjarón, Lecrín (que comprende los pueblos de Acequias, Béznar, Chite, Mondújar, Murchas y Talará), Nigüelas, Padul, El Pinar (con Ízbor, Pinos del Valle y el despoblado Tablate), El Valle (que agrupa los lugares de Melegís, Restábal y Saleres) y Villamena (Cónchar y Cozvíjar).

Esta ubicación geográfica, sus características físicas así como los tres cauces fluviales que recorren su territorio han propiciado el asentamiento humano desde época prehistórica hasta nuestros días, documentándose numerosos yacimientos arqueológicos de distinta naturaleza y cronología, como el asentamiento solutrense localizado en la *Cueva de los Ojos* de Cozvíjar, el

protoibérico del *Cerro de los Molinos* en Padul, o las termas romanas excavadas en el *Pago de Feche*, término de Mondújar.

Las noticias sobre este valle en los primeros siglos de Islam peninsular van a ser muy parcas, resumiéndose en algunas referencias de Ibn al-Abbar o Al-Idrisi que al describir las tierras granadinas mencionan la zona. Por su parte, éstas aumentan en los años finales del periodo nazarí, conservándose en la Biblioteca del Escorial¹ una ordenanza dictada hacia 1459 por un cadí para los habitantes del lugar y cierto pleito por las aguas de la mezquita de Acequias². Pero será durante y a partir de la Conquista Castellana cuando las fuentes sean más prolijas y explícitas al tratar esta comarca, quedando constancia de la importancia estratégica que jugó como llave de comunicación indispensable entre la capital granadina, la Costa y la montaña alpujarreña. En este contexto el Valle de Lecrín se tornó lugar de paso obligatorio, de asentamiento de tropas y escaramuzas bélicas que alcanzarán su apogeo durante los años de la Rebelión de las Alpujarras (1568-1571). En este tiempo el territorio lecrinés vivirá los momentos más truculentos de su historia, enfrentando numerosos acontecimientos violentos que finalizarán con la sofocación de la insurrección morisca, la expulsión de su población autóctona “*tierra adentro*” y la confiscación de todas sus heredades.

Partiendo de estas premisas, y centrándonos principalmente en el valor militar y operativo de esta zona, vamos a acercarnos a su configuración castral.

2. El sistema ofensivo/defensivo del Valle de Lecrín

Por sistema ofensivo/defensivo del Valle de Lecrín vamos a entender un grupo muy heterogéneo de fortificaciones, que interactuando según unos parámetros estratégicos y territoriales, buscaban salvaguardar y defender frente cualquier imprevisto la integridad de dicho espacio. Estas poblaciones ante unas condiciones determinadas, habrían decidido a lo largo de los siglos ya *motu proprio*, ya alentadas por un poder foráneo, la construcción de estas fábricas, que evidentemente contaban con una entidad material capaz de responder ante los posibles reveses tanto externos como internos. Así hay que considerar la doble funcionalidad de estas construcciones ligadas a la protección exterior, pero vinculadas al control, vigilancia y organización del territorio donde se asentaban, sirviendo como hitos modeladores del espacio y mediatizando en gran medida sus unidades de población aledañas, con las que establecía una determinada interrelación.

Generalmente estas defensas se van a ubicar en escarpes del terreno, aprovechando en ocasiones el paisaje fracturado de la zona, buscando así una mayor visibilidad y aprovechamiento de sus elementos naturales. Pero esto no va a impedir su aparición en zonas llanas, ligadas a algún tipo de población o camino principal.

1. BIBLIOTECA DEL ESCORIAL, Manuscritos Árabes, nº 1777, fols. 89r-9v y M. Martínez Antuña, “Ordenanza de un cadí granadino para los habitantes del Valle de Lecrín”, *Anuario de Historia del Derecho*, nº 10, 1933, pp. 116-137.

2. M. Espinar Moreno, “Donación de aguas de Mahomad Abencaxon a los habices de la mezquita de Acequias (Valle de Lecrín) en 1440. Pleitos entre los vecinos en época cristiana”, *Miscelánea de Estudios Árabes y Hebraicos*, vol. 56, 2007, pp. 59-80.

Hay también que destacar el gran número de fortalezas emplazadas en el Valle de Lecrín, quizás como respuesta a esa localización geográfica intermedia, que le canjeó casi el valor de frontera. En este sentido se expresa Antonio Malpica cuando afirma que el conjunto lecrinés es: “*un modelo que se aproxima al fronterizo y que tal vez se explique por ser un espacio muy importante en la red de comunicación de todo el reino nazarí*”³.

Este anillo fortificado que contó al menos con diecinueve bastiones distribuidos por todo el Valle, se organizaba jerárquicamente gracias al empleo de diversas tipologías constructivas. De mayor envergadura y distribuidos en elevaciones del terreno con amplio control visual y a una cierta distancia de las alquerías, se encontraban los castillos o *husun*. De cronologías diversas, destacan los de: *Lojuela* (Murchas), el del *Mojinar* en Chite, el *Castillejo de Dúrcal*, el de Mondújar, Restábal, Lanjarón, Albuñuelas y Padul. Seguidamente vamos a descubrir una serie de fábricas de menor entidad, que situadas o bien en el interior de los núcleos urbanos o en torno a pasos importantes, presentaban una torre que en ocasiones se acompañaba de un espacio cercado. Estas torres, conocidas como *de alquería* o *de vega* estuvieron presentes en el Valle de Lecrín, habiéndose conservado la de *Márgena* en Dúrcal, la del *Tío Vayo* en Albuñuelas, la de Restábal y la *Ízbor*. Como último escalón defensivo y situadas en emplazamientos altamente estratégicos para el control del territorio, se situaban la *torres atalaya*, más sencillas estructuralmente pero encargadas de intercomunicar de manera rápida los castillos, torres de alquería o alcazabas ante cualquier ataque, siendo así elementos indispensables para la defensa y salvaguarda del ámbito. En esta comarca se han mantenido la de Cónchar y la de Saleres, documentándose la existencia de otras dos, una en Acequias y otra en Padul, ambas desaparecidas.

Finalmente podemos indicar que hacia el siglo IX, según informa Ibn Hayyan, en Nigüelas existió un *hisn Nawalas*⁴, quizás identificable con los exiguos restos estructurales que se conservan en el *pago del Pinguruche*, antes del *Castillejo*, de esa población. Para Antonio Malpica podría tratarse de un asentamiento de altura, iniciándose aquí un proceso ininterrumpido de fortificación territorial que alcanzó hasta el siglo XVI.

● 2.1. Los *husun* del Valle de Lecrín

Como hemos indicado el número de *husun* del Valle de Lecrín es realmente alto. Todos ellos se asientan en lugares alejados de las alquerías, sobre elevaciones del terreno, controlando o estableciendo la mayor parte de las veces una relación estrecha con algún cauce fluvial. Sus materiales constructivos son humildes, destacando las obras en tapial y mampostería que en ocasiones aprovechan los accidentes geográficos como complemento defensivo.

Quizás el *hisn* más antiguo sea el *Castillejo de Lojuela*, entendido por algunos autores como una construcción de origen emiral⁵. Situada en Murchas, perteneció a la desaparecida población

3. A. Malpica Cuello, Poblamiento y castillos en Granada, Lunwerg, Legado Andalusi, 1996, p. 157.

4. *Ibidem*, p. 151.

5. *Ibid*, p. 153.

de Lojuela. Se ubica en un cerro al margen izquierdo del río Dúrcal, documentándose yacimientos prehistóricos y romanos en sus inmediaciones. Su planta poligonal muestra dos ámbitos bien diferenciados. La torre asentada en la zona noroeste del conjunto, y un recinto fortificado que circunda una amplia extensión de terreno. El torreón principal es de planta rectangular, con unas dimensiones de 9,85 por 7,85 m. en su perímetro exterior. Construido con un zócalo de mampostería reforzado en sus esquinas por pequeños sillares, sobre éste se alzan muros de tapial pobre en cal que conservan restos de enlucido ocre-rojizo.

Partiendo de esta torre, se articula un lienzo de muralla, que de forma escalonada se adapta a la pendiente del terreno, destacando su flanco norte de 44 m. de longitud. Su parte occidental carece de construcción al aprovechar lo abrupto del paisaje.

Por su parte el *hins* de Dúrcal conocido como *Peñón de los Moros* se sitúa a 2 km. de dicho pueblo, dirección suroeste. Su planta tiene forma de polígono irregular, y ocupa la cima de una elevación sobre el río Dúrcal, controlando el antiguo camino que unía Granada con la Costa así como las alquerías y atalayas cercanas.

El conjunto aunque presenta un mal estado de conservación, posee algunos elementos significativos como esquinazo del que fue un potente torreón, y los restos de un aljibe.

El fragmento de torre se sitúa en la zona noreste del complejo, y formaría parte del bastión defensivo. Una intervención inadecuada ha desvirtuado su comprensión, pero se compone de una base de mampostería hoy ilegible sobre la que se alza un cuerpo de tapial que iría enfoscado.

En la cara norte del recinto junto a la muralla, se emplaza un aljibe de planta rectangular (5 por 2,10 m. y 3,5 m. de altura). Sus paramentos están hechos en mampostería y mantienen huellas de un antiguo estuco rojizo, cubriéndose con una bóveda de medio cañón de lascas. Al igual que el Castillo de Lanjarón o el de Restábal esta infraestructura se sitúa en el subsuelo, no apreciándose desde el exterior. En sus inmediaciones existen restos estructurales que hacen pensar en la presencia de una torre que daría acceso al recinto, protegiendo el punto hidráulico.

En el perímetro del cerro encontramos diseminados numerosos restos murarios, que nos hacen intuir una doble cerca. En el ángulo suroeste del solar se halla un hueco en el suelo con restos de enlucido y ladrillo, que se identifica como un pasadizo subterráneo que conduce desde la fortaleza hasta el cauce del río Dúrcal.

Aunque la mayor parte de la cerámica conservada en este *hins* es de época nazarí, no se descarta una cronología anterior quizás almohade⁶.

Los *husun* de Restábal, Mondújar y Lanjarón parecen responder al programa edilicio llevado a cabo durante los reinados de Yúsuf I y su hijo Muhammad V, siendo tres estructuras de grandes dimensiones con características más o menos homogéneas.

El *Castillo* de Restábal se ubica en una elevación de 728 m. en la sierra del lugar, a 1 km. dirección suroeste del pueblo. Esta meseta conocida como la *Loma del Castillo*, se encuentra entre los barrancos del *Mizán* y de las *Arenas* disponiendo de una magnífica panorámica visual que

6. *Ibid*, p. 156.

controlaba un antiguo camino que conducía a Motril, pasando por los Guájares. Su estado de conservación es muy deficiente, pudiéndose apreciar numerosos tramos de muro de mampostería muy degradados en los que quizás en sus lados oeste y noreste se emplazaron torres, destacando la del homenaje, situada dentro del recinto fortificado, construida en tapial sobre base de hormigón y hoy totalmente rehundida.

El aljibe es el elemento más notable del conjunto, de planta rectangular dividida en cuatro naves por tres tandas de dos arcos transversales de medio punto cada una. Sobre estos arcos apoyan bóvedas de medio cañón habiéndose perdido las dos más meridionales. Tanto los arcos como las bóvedas están realizadas en ladrillo, y el perímetro en hormigón. La longitud de las naves oscila entre los 6,65 y los 7,10 m., y su anchura entre los 1,95 y los 2,35 m.

Los castillos de Mondújar y Lanjarón son quizás las dos estructuras mejor conocidas del Valle, ambas se datan como de época nazarí y siguieron ocupadas tras la conquista cristiana, muestra de la gran importancia que revistió su control y posesión.

El *hisn* de Mondújar se ubica en un cerro escarpado que dista 2 km. del pueblo, denominado *Pago del Castillejo*. La fortificación se adapta al terreno, manteniendo fragmentos significativos de su cerca, excepto en los lados oeste y norte que aprovechan la escarpada orografía. El acceso se realizaría por el ángulo noreste, donde aparecen vestigios de una torre de planta trapezoidal, que alberga en su interior una puerta en recodo con cierta pendiente y varias troneras. Esta torre debió de contar con dos plantas conservándose parte de su adarve, y una escalera que salvaría los desniveles de la obra.

En el exterior del recinto se sitúa un gran aljibe rectangular de 7,50 m. de largo por 4,80 de ancho, construido en hormigón de cal posteriormente enlucido. En su contorno se aprecian restos de mampuestos que nos hacen intuir una posible cubierta abovedada. El aljibe se comunica con el *hisn* por un tosco arquillo apuntado en rampa, que podemos interpretar como una posible conducción de agua. En el interior del recinto vislumbramos la presencia de un segundo aljibe, abovedado hecho en mampostería y hormigón. Es factible que tanto en este castillo como en los anteriores se diera algún tipo de hábitat militar estable, por sus grandes dimensiones, infraestructuras hidráulicas y los numerosos restos cerámicos dispersos por el terreno.

Posiblemente de cronología anterior, aunque muy intervenido durante los reinados de Yusuf I y Muhammad V, es el *hisn* de Lanjarón⁷ que durante el siglo XVI también se readaptará al convertirse en tenencia castellana.

Situado en la parte baja del pueblo, sobre un montículo rocoso junto al barranco *Salado*, controlaba el paso hacia la Alpujarra, de ahí su importancia durante los episodios bélicos acontecidos tras la conquista de Granada.

7. El Castillo de Lanjarón es la única fortificación de la Comarca estudiada arqueológicamente: A. García Porras, J. J. Banqueri Forn-Samsó, "El Castillo de Lanjarón. Primeros resultados de la última intervención arqueológica", *Anuario Arqueológico de Andalucía, 1996. Informes y Memorias*, 2001, pp. 190-200. J. J. Lentisco Navarro. "El Castillo de Lanjarón (Granada). Un análisis a partir del estudio de la cerámica recogida en la intervención arqueológica de 1995", *@rqueología y Territorio*, nº 5, 2008, pp. 141-159.

Su trazado es irregular adaptándose al cerro donde se asienta, siendo inexpugnable por sus flancos este, oeste y norte. Posee dos recintos fortificados: el primero discurría por las vertientes meridional y occidental de la ladera, aprovechando los accidentes naturales de la zona. El segundo en la parte más alta muestra una mayor entidad, conformado por un circuito de muralla con camino de ronda, en la que se sitúan dos torres, una al norte y la del homenaje al sur. El acceso al interior se practica por su parte oriental, gracias a una puerta con arco de ladrillo apuntado, que a través de un pasillo abovedado conducía al patio de armas. A la derecha de la entrada, se sitúa el *donjon* con forma de L que dispondría de dos plantas y azotea. En el nivel inferior de esta torre se encuentra un aljibe y una estancia identificada como almacén.

Otras defensas de las que apenas se han conservado vestigios son las de Chite, Padul y el *Castillejo* de Albuñuelas. La primera situada en el *Pago del Mojinar* de dicho pueblo, se alzaba sobre una meseta de 535 m. que controlaba los cauces fluviales del Guadalfeo e Ízbor. En nuestros días únicamente se mantienen los restos de un muro de tapial sobre cimentación de mampostería de 80 m. de largo, 1 de altura y 70 cm. de grosor. El continuo uso agrícola de este espacio ha desvirtuado y destruido esta estructura.

Un caso similar es el del *Castillejo* de Albuñuelas, que hasta 1999 conservaba en pie dos de sus muros de tapial calicastro sobre base de mampostería, con medidas que oscilaban entre los 5,85 m. del muro del suroeste, y los 2,65 del de noroeste. Hoy esta estructura ha desaparecido por completo conservándose sus fragmentos desperdigados entre los bancales de cultivo cercanos.

Un caso distinto es el del Castillo de Padul, sobre el que se construyó una magnífica residencia señorial en el siglo XVII propiedad de la familia Pérez de Herrasti, no siendo apreciable la estructura original.

● 2.2. Las torres de Alquería

El Valle conserva varias torres fortificadas que se pueden entender como espacios militares ligados directamente con un ámbito poblacional o barrio determinado, disponiendo generalmente junto al torreón fuerte algún perímetro de cerca que serviría de resguardo frente a cualquier imprevisto.

Destacan principalmente las torres del *Tío Vayo* (Albuñuelas) y la de Restábal, por su buen estado de conservación, siendo también notables la de *Márgena* en Dúrcal, la de Ízbor y Tablate.

Tanto la torre del *Tío Vayo* como la de Restábal se han mantenido gracias a su reaprovechamiento en época cristiana, sirviendo como corral y vivienda respectivamente. Ambas tienen planta ligeramente rectangular y se alzan sobre una plataforma de sillares y mampuestos, que sostienen gruesos muros de tapial en el que se aprecian restos de enlucido ocre. Se estructuraron en tres alturas, destacando el arranque de dos bóvedas de cañón en el segundo piso de la torre albuñuelera, y los restos del aljibe ubicado en la planta baja de la estructura de Restábal. Igualmente ambas se localizan en el interior del casco urbano de dichas poblaciones y debieron de contar según las fuentes y ciertos restos materiales, con algún tipo muralla aledaña.

Un caso similar aunque hoy descontextualizado es el *Fuerte de Márgena*, en la vega del mismo nombre de Dúrcal. Este paraje agrícola, se recoge en las fuentes del siglo XVI como uno de los barrios más importantes del lugar contando no sólo con esta defensa, sino con su propio templo y caserío. La torre mantiene en pie sus paramentos este y sur, unidos en ángulo recto, pudiéndose entender como una fábrica muy similar a las anteriormente descritas. En los años 80 del siglo XX, entre los banales colindantes se podían distinguir restos de su primitiva cerca actualmente desaparecida.

Algo diferente es la torre de Ízbor, hasta el año 2006 reconocible en el entramado urbano del pueblo. El torreón tenía 4 por 2,5 m. de lado, partiendo de el un paño de muro de poca entidad que se iba adaptando al terreno. Sus paramentos estaban trabajados en mampostería de piedras pequeñas reforzadas con sillares en sus esquinas. Hoy está revestida de obra moderna, sin que se pueda apreciar su antigua apariencia. Quizás este elemento sea parte de una antigua cerca y no una *torre de alquería* propiamente dicha.

El pueblo de Tablate que tanta relevancia tuvo durante la conquista granadina y la insurrección morisca por ser paso forzoso a las Alpujarras desde la capital, no sólo dispuso de su importante puente, sino que contó con una fortaleza, que si bien se fecha como del siglo XVI, posiblemente se asentó sobre otra anterior andalusí⁸. Está compuesta de una torre rectangular (4,15 por 3 m.), de tapial con esquinas reforzadas en ladrillo de la que parte un perímetro murario. En esta cerca posiblemente existieron estructuras destinadas al acuartelamiento de tropas cristianas, que protegerían el paso cercano.

● 2.3. Las torres atalaya

En el Valle de Lecrín aún se alzan dos torres atalaya, la de Cónchar y la de Saleres, aunque tenemos constancia gracias a ciertas fuentes históricas, que existieron al menos otras dos más, situadas en Acequias y en Padul⁹.

La torre de Cónchar es la mejor conservada, se localiza sobre una colina de 800 m. fuera del pueblo dominando visualmente el Valle del río Dúrcal y relacionándose con las fortificaciones de este pueblo y Saleres. Su planta es circular, de 4,60 m. de diámetro y alzado troncocónico decreciente, que alcanza los 7 m. de altura. Fabricada en mampostería de piedras medianas, distribuidas en hileras irregulares adheridas con argamasa, sus dos tercios inferiores son macizos presentando un vano de acceso al interior en su parte superior sureste. De iguales características es la atalaya de Saleres, que sólo mantiene el cuerpo inferior macizo alzando únicamente tres

8. M. Martín García, J. Bleda Portero, J. Martín Civantos, Inventario de arquitectura militar de la provincia de Granada (siglos VIII al XVIII). Granada, Diputación de Granada, 1992, p. 373.

9. D. Hurtado de Mendoza, Guerra de Granada, Madrid, Sarpe, 1986, p. 110; y L. de Mármol Carvajal, Rebelión y castigo de los moriscos, Málaga, Arguval, 1991, p. 204. Citan la existencia de una torre denominada *Calat el Haxar* en Acequias y una atalaya en Padul, posiblemente ubicada en el cerro de igual nombre.

metros de altura. Este elemento es muy importante al situarse en una de las mayores elevaciones del Valle y controlar gran parte del territorio.

3. Conclusiones

El Valle de Lecrín por su ubicación estratégica dentro de la provincia de Granada, va a contar con un sistema castral muy complejo que se asimila a los desplegados en las fronteras. Este gran número de estructuras se va a gestar en distintos momentos del periodo medieval, como respuesta a las necesidades de defensa y control del territorio, por ello en época nazarí se realizarán y reforzarán numerosas fábricas.

Este conjunto heterogéneo de construcciones funcionarían interactuando entre ellas y a su vez formando parte indispensable del complejo sistema defensivo del Reino de Granada, comunicándose así tanto a nivel interior como exterior.

Dentro del espacio fuerte del Valle de Lecrín se establecieron una serie de tipologías arquitectónicas, todas ellas ligadas estrechamente, ubicadas en puntos topográficos principales y manteniendo una fuerte vinculación con las poblaciones aledañas. Así contamos con *torres atalaya*, destinadas a divisar rápidamente al enemigo y alertar tanto a las fortalezas interiores como exteriores. El segundo anillo defensivo estaría compuesto por una serie de *torres o fortines urbanos* que en caso de inmediatez prestarían resguardo a las alquerías, así como controlarían los caminos, pasos y poblaciones. Finalmente más alejadas de los núcleos y sobre cerros estratégicamente enclavados dominando los caminos, cauces fluviales y los alrededores se situaban los *husun* o *castillos menores*, que en ocasiones se asentaban sobre estructuras anteriores (romanas o ibéricas) como lo muestran los restos cerámicos hallados. Estos espacios poseían un amplio perímetro fortificado en el que se incluían la presencia de la torre del homenaje, un espacio sin construcciones denominado *albacar*, posibles estructuras de habitación e infraestructuras hidráulicas tipo aljibes o captaciones.

Durante la Conquista Castellana de Granada y la posterior Guerra de las Alpujarras este espacio tuvo un papel determinante, adquiriendo nuevo protagonismo estas fortalezas, construyéndose otras más modernas y llevándose a cabo ciertas destrucciones.

En nuestros días el estado de conservación de este grupo es deficiente, siendo deseable su estudio histórico-arqueológico y recuperación como un bien patrimonial de excepcional valor.

MIRANDO A CLÍO. EL ARTE ESPAÑOL ESPEJO DE SU HISTORIA
Castillos, fuertes y atalayas: Fragmentos de una memoria islámico-cristiana
en el Valle de Lecrín (Granada)
María Aurora Molina Fajardo



MIRANDO A CLÍO. EL ARTE ESPAÑOL ESPEJO DE SU HISTORIA
Castillos, fuertes y atalayas: Fragmentos de una memoria islámico-cristiana
en el Valle de Lecrín (Granada)
María Aurora Molina Fajardo



2. Castillo de Lojuela (Murchas)



3. Aljibe del Castillo de Restábal

3095

MIRANDO A CLÍO. EL ARTE ESPAÑOL ESPEJO DE SU HISTORIA
Castillos, fuertes y atalayas: Fragmentos de una memoria islámico-cristiana
en el Valle de Lecrín (Granada)
María Aurora Molina Fajardo





5. Torre del Tío Vayo (Albuñuelas)



6. Torre atalaya de Cónchar

Baeza en el románico del sur

MARÍA F. MORAL JIMENO
Universidad Pablo de Olavide

Resumen: La ciudad de Baeza, situada en Andalucía concretamente en la provincia de Jaén, posee uno de los ejemplos de románico más meridional de la península Ibérica. Las actuales intervenciones en estos espacios provocan la necesidad de actualizar toda la documentación existente y sumar los nuevos datos que la investigación proporciona, para así poder conocer con mayor precisión la evolución de este estilo en Andalucía.

Palabras clave: Románico, mudéjar, arquitectura, Baeza, Andalucía

Abstract: *The city of Baeza, located in Andalusia specifically in the province of Jaén, owns one of the examples of romanesque most southern of Iberian Peninsula. The current interventions in these spaces cause the need to update all existing documentation and add the new data that the research provides, in order to meet with greater precision the evolution of this style in Andalusia.*

Key words: *Romanesque, mudejar architecture, Baeza, Andalusia*

La ciudad de Baeza, situada en Andalucía concretamente en la provincia de Jaén, posee uno de los ejemplos de románico más meridional de la península Ibérica. La presencia en ciudades andaluzas como Jaén, Córdoba, Santiesteban del Puerto o Almonaster la Real de este tipo de arquitectura sorprende, al haberse afirmado la inexistencia de ésta en el territorio andaluz. Sin embargo Baeza posee varios ejemplos claramente reconocibles, aunque no es la única zona de Andalucía que posee este estilo sí es la más representativa. Esta realidad es consecuencia de la conquista de estos territorios por Fernando III y la creación del reino de Granada. Aquellos territorios que forman parte de Castilla desde el siglo XIII serán en los que podemos hallar esta arquitectura.

La necesidad de consolidación de las plazas ganadas por Fernando III provocó la adaptación de unos espacios preexistentes a las demandas y necesidades de la nueva sociedad. Era habitual la reutilización de estructuras como forma rápida de asentamiento pero las necesidades de los conquistadores generaron edificios acordes con su cultura, la cristiana, consagrando así el territorio.

Al analizar Baeza en este marco transicional de urbe musulmana a cristiana, partimos de la ciudad islámica. Al considerar cuatro fases evolutivas por las que pasa la medina islámica: constitución, expansión, saturación, y desbordamiento¹, situamos la ciudad, antes de su incorporación

1. J. Navarro Palazón; P. Jiménez Castillo. "Sobre la ciudad islámica y su evolución", Estudios de arqueología dedicados a la profesora Ana María Muñoz Amilibia. Murcia, Universidad de Murcia, 2003, pp. 319-381

a la corona castellana, en estado de colmatación. Lo que explicaría la creación del arrabal musulmán², llamado, en la ciudad medieval cristiana, barrio de San Vicente. Esta ciudad amurallada es lo que denominamos la ciudad intramuros, ya en fase de ampliación como lo demuestra el barrio de San Vicente, considerado extramuros de la misma.

Dentro de la antigua ciudad intramuros se crearon las parroquias del Sagrario (la Catedral), Santa María del Alcázar, San Pedro, San Juan Bautista, San Gil, Santa Cruz, y extramuros San Vicente. A éstas se les suman durante el siglo XIV las del Salvador y San Pablo y a finales del siglo XV y principios del XVI San Marcos, hoy desaparecida y San Andrés. De los templos enumerados centraremos este estudio en aquellos de estética románico-mudéjar que conservamos, las iglesias de Santa Cruz y el Salvador además de algunos restos de San Juan Bautista y de San Pedro. Estas iglesias originariamente se construyeron con una estética románica influenciada por el mudéjar, exceptuando el Salvador claramente mudéjar, aunque evolucionarán rápidamente hacia el gótico, frecuente en construcciones castellanas desde el último tercio del siglo XII y durante todo el siglo XIII. Esta arquitectura convivió con construcciones que reconocemos plenamente góticas como la catedral de Burgos. Esta tipología románico-mudéjar fue utilizada en las zonas conquistadas durante ese periodo.

Las formas románicas estaban muy asentadas en el imaginario colectivo y su técnica muy asumida, junto a la estética mudéjar presente en la carpintería. Empleada en la cubrición de naves, por casos Santa Cruz y el Salvador donde se empleó para las naves laterales colgadizas y para la central cubierta de par e hilera. En Santa Cruz se empleó este sistema, aunque actualmente la cubierta de ésta es una reposición conservamos restos de la techumbre original, hoy expuestos en la catedral de Baeza, como demuestran varias fotografías de Cristóbal Cruz³.

Las plantas características de los edificios baezanos de este periodo son de una o tres naves con sus respectivos ábsides semicirculares cubiertos por bóvedas de horno o de cuarto de esfera y las naves cubiertas por techumbre de madera, frecuente en construcciones románico-mudéjares como ocurre en San Lorenzo de Sahagún o en San Lorenzo de Toro⁴. Las naves están separadas entre sí por altas columnas de fuste liso y capiteles decorados, como en Santiesteban del Puerto, sobre las que voltean arcos ligeramente apuntados en el caso del Salvador, Santa Cruz, San Juan Bautista y San Pedro.

La evolución de la estética románica en Baeza

El templo de Santa Cruz consta de planta basilical de tres naves. La central, más alta y ancha que las laterales, desemboca en un ábside cubierto con bóveda de horno. Desde transepto, cubier-

2. AA. VV. "Intervención Arqueológica Puntual en la calle San Vicente de Baeza." *Anuario Arqueológico de Andalucía*, 2009. En prensa.

3. Cristóbal Cruz (1908-1985): fotógrafo que creó un amplio archivo fotográfico de Baeza. Abrió su estudio en 1935 y sus últimas fotografías se fechan entorno a los años 80 del siglo XX

4. J.J. Martín González. *Historia del Arte*. Editorial Gredos, 1974, Madrid, Tomo I, p.412

to con bóveda de cañón, se accedía a dos capillas. A la situada en el lado de la epístola se entraba atravesando un arco de herradura de difícil datación. Esta capilla era de pequeña dimensión, fue utilizada en ocasiones como sacristía según tradición local. En 1959 encontrábamos en ella la imagen titular de la *Ilustre y Venerable Cofradía de la Santa Vera Cruz*, Nuestro Padre Jesús Nazareno⁵. Esta capilla fue eliminada quedando sólo el arco de herradura por el que se accedía. A la situada en el lado del evangelio se entra atravesando un arco apuntado con intradós decorado por pintura mural al igual que el interior de la misma y la cabecera de finales del siglo XV y primeras décadas del siglo XVI. A esta capilla también se accede desde la nave del evangelio por medio de un arco apuntado. Actualmente se encuentra en ella la imagen de la Virgen de la Amargura titular de la Venerable e Ilustre Cofradía del Santísimo Cristo del Calvario y Nuestra Señora de la Amargura.

A comienzos de la Edad Moderna se realizó en este templo una importante transformación donde la estética gótica y los primeros momentos del renacimiento se hacen evidentes. Las naves del templo poseen varias capillas. En el lado de la epístola existen dos pequeñas con arcos ojivales, donde posiblemente se colocasen sendos altares. Mientras que en la nave del evangelio, consecuencia de la intervención mencionada, se ciega la puerta norte del templo para generar una nueva capilla bajo la advocación de San Blas. Esta capilla posteriormente se convirtió en fundación de don Cristóbal de Lechuga, Capitán de caballos y Teniente General de Artillería en Milán, en la actualidad está ocupada por las imágenes titulares de la Venerable e Ilustre Cofradía de la Santa Vera Cruz.

El altar mayor está elevado respecto del resto del edificio, la bóveda está decorada con pintura mural. En la zona izquierda, justo bajo las pinturas, hay un arquito conopial que parece pertenecer a una puerta cegada. Desde el exterior se observa un resalto que confirma la existencia de esta puerta, que según la tradición popular, daba acceso a la sacristía del templo, hoy desaparecida.

Al exterior la decoración del templo se concentra en las portadas y aleros. El perteneciente a la nave de la epístola, una de las zonas mejor conservadas del conjunto, está decorado por una cinta de bolas. Debajo se sitúan modillones con figuras y otros con elementos geométricos y vegetales, éstos bordean la cornisa del edificio y también los hallamos en el tejazoz de la portada sur. El ábside de la cabecera tiene una venta de pequeño formato abocinada con dos columnas, no apreciable desde el interior al ser cegada para situar la pintura mural en la cabecera. También se observa un resalto, donde situamos en el interior la puerta de arco conopial, que daría acceso a la hipotética sacristía.

Santa Cruz ha tenido tres puertas. La puerta norte, hoy incluida en la capilla de la Venerable e Ilustre Cofradía de la Santa Vera Cruz, pertenece al origen de esta construcción. Es una portada abocinada con arcos de medio punto, aún se conserva varios y cuatro columnas, con sus respectivos capiteles y basas, dos a cada lado. La portada sur es igual a la norte con la diferencia

5. R. Vañó Silvestre. "La Iglesia de Santa Cruz de Baeza". Boletín del Instituto de Estudios Giennenses, N.º. 21, 1959, pp. 9-21

de estar completa y mantener su funcionalidad. Consta de arquivolta cuyos arcos están decorados con elementos vegetales, encima sobresale un tejazoz sustentado por modillones de figuras humanas, animales y geométricas. Los tres arcos que componen la arquivolta están sustentados sobre seis columnas pareadas tres a tres con capiteles vegetales. La situada a los pies del edificio, sustituida por la de San Juan Bautista.

Santa Cruz estaba fuertemente deteriorada después de la Guerra Civil española de 1936. Durante los primeros años del franquismo fue remodelada, siendo inaugurada en los años cincuenta del siglo XX. En esta actuación se eliminaron los añadidos barrocos que el templo poseía buscando dejar visible las primeras etapas constructivas del templo, algo difícilmente apreciable en el interior, además de eliminar la torre-campanario. La intención era buscar una unidad de estilo medieval, algo corriente en las actuaciones franquistas deudoras de las teorías de Viollete-le-Duc. Es en este momento cuando se sustituyó la puerta de arco de medio punto, abierta a los pies del templo bajo el óculo gótico decorado con dientes de sierra, por la portada de estética románica de las cercanas ruinas de San Juan Bautista.

El templo de San Pedro fue edificado como parroquia, bajo la advocación de este santo, hacia la segunda mitad del siglo XIII. En 1848 aparece ya arruinado y poco tiempo después sus restos comienzan a ser desmantelados y aprovechados para viviendas privadas, actualmente los restos de la iglesia siguen formando parte de las diferentes viviendas. Hacia 1850 Pi i Margall describe el estado del templo explicando que *“se ve una capilla pequeña, oscura, cubierta de ruinas; pero tan poco bizantina. Su planta es una simple cruz latina: crecen gruesos machones junto a sus recios muros: las únicas dos capillas que contiene son profundas y llevan sentadas sus bóvedas sobre cuatro columnas puestas en los ángulos: humildes gradas separan el prebisterio de la nave, y cubren a una y otra techas aún más humildes de madera; no son los arcos plenas cimbras, sino ojivas esveltas que contrasta tristemente con sus pesados pilares y robustos paredones. Reina, sin embargo, cierta armonía entre el templo y la portada: se siente en el exterior como en el interior, y asaltan en todas partes tétricos y amargos sentimientos. Delante de la puerta hay un pequeño patio entre cuya hierba asoma una que otra piedra antigua donde están entallados caracteres ya indescifrables: saltan en él acá y acullá alegres niños que pisan con indiferencia aquellos escombros que reclamaría, si tuviese voz, el monumento; y sufre por éste el corazón sensible al ver tan aislados y sin oír más rumor que el de los juegos de la infancia una puerta que vió en otros tiempos pasar bajo sus arcos pueblos y reyes, y recibió con semblante adusto las plegarias del penitente á quien estaba aún vedado doblar la rodilla en el fondo del santuario. El interior está medio hundido entre ruinas, y se ve asomar todavía entre el polvo huesos de esqueletos humanos; aparecen en las descascarilladas paredes restos de pinturas góticas que cubrió de cal la ignorancia; lo que está aún en pié amenaza caerse; y todo parece retratar al vivo en medio del silencio más profundo el estado de la sociedad en que vivimos. No sólo este templo sino también toda la iglesia está cubierta de maleza y de escombros. En medio del frío barniz de la filosofía y la crítica aparecen también cuadros llenos de religión y sentimiento; pero amenaza caerse como estas paredes el fondo en que los pintó la mano de otros siglos.*

*Conserva esta reducida iglesia otra fachada romano-bizantina situada en lugar no menos melancólico. No se distingue de la otra sino en presentar ligeramente apuntados sus arcos concéntricos; pero ¡cuánta más poesía no respira medio cubierto su muro por el musgo, lleno de zarzas y de espinas el patio que á sus pies se extiende, y las paredes que la cercan casi ocultas por la yedra! Se dobla la frente sobre el pecho ante este cuadro ejecutado á medias por la naturaleza y por el arte; y no ya la tristeza sino la melancolía es quien la dobla.*⁶. Esta descripción, de marcado carácter romántico, nos proporciona información sobre la estética de este edificio. Ésta responde al gusto románico-mudéjar que muestran el resto de templos. Incidiendo en la presencia de elementos góticos y renacentistas.

En la actualidad los restos del templo son menores que los descritos por Pi i Margall pero aún se conservan insertos en diferentes viviendas la cabecera, con pintura mural, restos de los muros perimetrales del recinto, arranques de la torre campanario⁷, y las capillas del lado del evangelio, donde se puede ver la puerta abocinada de esta iglesia compuesta por una arquivolta de arcos ojivales muy similares en su factura a los de la iglesia del Salvador. Durante la Edad Moderna debió de remodelarse la entrada del templo y a esta intervención pertenece la que se observa en la calle San Pedro⁸.

Las ruinas de San Juan Bautista se limitan a muros perimetrales y restos arquitectónicos como parte de las columnas y los capiteles que separaban las naves de la iglesia, canecillos etc. Este edificio es de la misma época que Santa Cruz, aunque la historia del mismo le ha hecho llegar así hasta la actualidad. Fue parroquia durante toda la Edad Moderna y hasta su extinción en 1843. Estaba situada junto al Palacio Episcopal que mantuvo su función hasta la primera mitad del siglo XIX. En 1861, siendo obispo de Jaén Andrés Rosales y Muñoz, se dispuso la cesión del Palacio Episcopal de Baeza, incluida la extinguida iglesia de San Juan Bautista, al Ayuntamiento de la localidad con la intención de establecer un centro benéfico, pero el Ayuntamiento consideró mejor traspasarlo al Gobierno de la Nación, siendo esto aceptado por el obispado. Finalmente se consideró fuese el Ayuntamiento quien aceptase esta transferencia. Una vez cedido, el concejal del municipio baezano Ildefonso Méndez⁹ viajó a Jaén para entrevistarse con el maestro de obras de fortificación de Jaén, Manuel Padilla. Finalmente se definió, el 23 de abril de 1862, la función que acogería este espacio, la de cuartel para depósito de instrucción de caballería, al que se llamaría Cuartel de San Andrés.

6. Pi i Margall, F. *Recuerdos y bellezas de España. Reino de Granada*. Madrid, Repullés, 1850, pp. 246-247

7. Acta de Cabildo de 29 de Septiembre 1845. *“Se leyó un oficio fecha 23 del que rige del Señor Jefe Político declarando que el Alcalde de esta ciudad no está en el deber de hacer la entrega de campanas que pretende el cuerpo municipal del Castellar, pero si que se le abonen a este los gastos que hizo en bajarlas de la torre de San Pedro de esta ciudad y los que contratase con el carretero su traslación a dicha villa, y se acordó quedar enterados y esperar para ello la invitación del referido Ayuntamiento de Castellar”*

8. J. A. Lechuga Salazar. “Arquitectura renacentista en la iglesia de San Pedro”, *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, N.º. 199, 2009, pp. 177-234

9. R. Rodríguez-Moñino Soriano. Aproximación a la historia eclesiástica de la ciudad de Baeza (Jaén), *Instituto de Estudios Giennenses*, 2000, pp. 268-271

Los trazados del proyecto para las obras, durante su transformación en cuartel, nos proporcionan información concreta de este lugar facilitando una imagen más completa del edificio. En el plano, delineado por Enrique García en 1867, el templo tenía planta basilical y unas dimensiones de 20 metros de largo por 12 metros de ancho¹⁰. La cabecera estaba compuesta por tres ábsides semicirculares, el principal sería el de la nave central cubierto probablemente con bóveda de horno, los secundarios estarían cubiertos con bóveda de cuarto de esfera. En la última actuación se ha demostrado que el ábside de la nave del evangelio fue transformado para albergar una cripta durante la Edad Moderna. Según Martín de Ximena Jurado este enterramiento había pertenecido a Fernan Ruiz de Thauste y posteriormente remodelado sin “consideración con el difunto”¹¹ lo que corroboraría la intervención constatada que supliría el primitivo ábside.

Las naves de la iglesia estaban separadas, al igual que Santa Cruz, San Pedro y el Salvador, por altas columnas que sostenían capiteles historiados, al igual que los de Santiesteban del Puerto, sobre los que voltearían arcos ligeramente apuntados. La altura de la nave principal era de 11´18 metros y las de los laterales eran de 9´60 metros. El templo tenía dos puertas de ingreso una en el lado del evangelio y otra en el lado de la epístola. La del evangelio es la más antigua de las dos, está formada por una arquivolta con arcos de medio punto, algunos de ellos con decoración geométrica otros lisos, sustentados sobre tres columnas de fuste liso, basa y capitel con decoración vegetal. La de epístola, hoy desaparecida, tenía arquivolta poco pronunciada de arcos ojivales con molduras sobre pilastras lisas¹².

Los restos más destacados de San Juan Bautista son sus capiteles historiados. Estos no conservan una iconografía clara a excepción de uno, el que representa a Daniel entre los leones. Aparece el profeta flaqueado por dos leones dispuestos simétricamente en las esquinas del capitel, sorprende la forma de representar a estos leones que parecen figuras demoníacas, éstas encajan con el sentido simbólico de representantes del mal y como el acto de Daniel podría interpretarse como promesa de redención en el Antiguo Testamento. No obstante al carecer de mayor información no podemos conocer el discurso que esta iglesia tendría pero conocemos una pequeña parte del mismo a través de este capitel. La excepcionalidad de estos, de estética románica anunciando ya el gótico, ha permitido que lleguen hasta nuestros días.

El traslado de los capiteles al primer museo de la ciudad, su posterior ubicación en un salón del antiguo Seminario de San Felipe Neri, hoy sede de la Universidad Internacional de Andalucía, y su actual emplazamiento en las ruinas del templo al que pertenecen hacen reflexionar sobre la importancia que la sociedad baezana les dio.

El interés de estos capiteles fue puesto de manifiesto por Enrique Romero de Torres en su catálogo sobre la provincia. En él habla de los restos de la Iglesia de San Juan Bautista e indica

10. Planimetría para el Cuartel de San Andrés. 1867. archivo General Militar de Madrid

11. M. Ximena Jurado; J. Rodríguez Molina; M. J. Osorio Pérez. Catálogo de los obispos de las iglesias catedrales de Jaén y anales eclesiásticos de este obispado. Universidad de Granada, 1991, p. 334

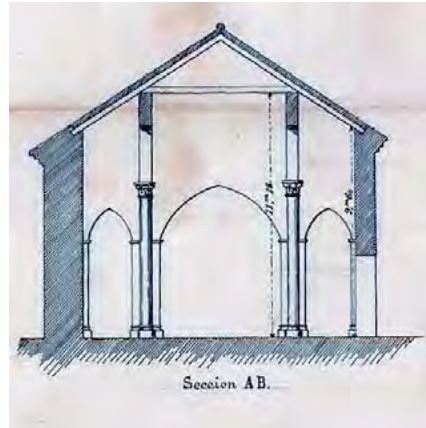
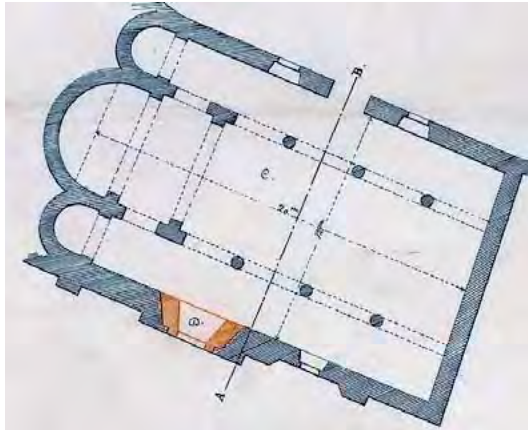
12. AA. VV. Baeza Ayer y Hoy. Excelentísimo Ayuntamiento de Baeza. Baeza, 1999

que “*En la actualidad solo parte de su primitiva portada y algunos capiteles románicos con interesantes figuras humanas, las cuales gracias a mis gestiones han ido a depositarse a la Escuela de Artes y Oficios; pues estaban abandonados como se ve en la fotografía*”. La consecuencia directa de esto fue la creación del primer museo de la ciudad pero, aunque no se alude directamente a los capiteles, es evidente, viendo la referencia de Romero de Torres, que se trata de la reacción del cabildo municipal.

Después de su estancia en el museo fueron trasladados al antiguo Seminario de San Felipe Neri. Al comprobar la buena relación existente entre el Ayuntamiento y el rector del Seminario, Vicente Pereda y Arce, pensamos que fue durante su gestión en Baeza cuando estos capiteles se trasladan.

Aún así esta no es la única referencia que tenemos de ellos porque en la revista ilustrada *Don Lope de Sosa* se hace expresa alusión a las obras que se están realizando en el salón, al que se accede por la entreplanta de la escalera monumental del Palacio de Jabalquinto. En ella se encuentran ya las columnas reconstruidas con los capiteles de San Juan Bautista, estas noticias son de 1920 y 1925 pero demuestran que ya estaban allí. Con total probabilidad la traslación de los capiteles al Seminario debió de producirse poco antes de la marcha de Vicente Pereda y Arce, lo que explicaría que aún no se haya terminado la sala. Aún así sorprende que la obra aún esté desarrollándose. Es posible que, tras la marcha de su impulsor, las obras se vayan realizando más despacio.

El análisis de la arquitectura medieval de estos templos nos lleva a afirmar la presencia de una estética románica evidente de carácter funcional que se irá recargando y actualizando al gusto de los diferentes momentos históricos, pero manteniendo, bien por ser reutilizada bien por ser intencionadamente recuperada a mediados del siglo XX, su estética y emplazamiento como origen y enlace del desarrollo urbanístico de la Baeza moderna y contemporánea.



Planta y Alzado. San Juan Bautista. Planimetría para el Cuartel de San Andrés. 1867. archivo General Militar de Madrid



Capitel de Daniel entre los Leones. Ruinas de San Juan Bautista



Iglesia de Santa Cruz hacia los años 40 del siglo XX. Archivo Familia Lucena Ponce



Iglesia de Santa Cruz

Placas e inscripciones conmemorativas en la Alhambra: Patrimonio para la memoria

MATILDE MORALES GALLEGO

Servicio de Investigación y Difusión del Patronato de la Alhambra y Generalife

Resumen: La Alhambra es a través de los siglos testigo de la historia que pasa por ella. Las lápidas e inscripciones son reflejo de una colección de inquietudes que ayudan a interpretar lo que ha sido y es la Alhambra. La instalación de hitos conmemorativos debía servir a la difusión de los modelos de virtud entre la población. Palabras, hechos, leyendas, presencias, fechas, etc. De ahí, que no sólo se representasen conceptos y personajes políticos, sino también a otros protagonistas de la historia, pasada y presente.

Palabras clave: Memoria histórico, Patrimonio cultural, Inventario, Elemento conmemorativo, Difusión.

Abstract: *The Alhambra is a witness over the centuries of history passing through it. The tombstones and inscriptions reflect a collection of concerns that help to interpret what has been and is the Alhambra. The facility was intended to commemorate milestones in the dissemination of models of virtue among the population. Words, facts, legends, presences, dates, etc. Hence, not only represent concepts and politicians, but also other protagonists in the history, past and present.*

Keywords: *Historic Memory, Cultural Heritage, Inventory, Commemorative Element, Dissemination.*

La historia y palpitar de la Alhambra tiene su reflejo a lo largo de los siglos, y hasta hoy, a través de sus placas y lápidas conmemorativas que aquí se ordenan y transcriben como inventario de un constante entrelazar para salvar hechos y palabras, fechas y notas musicales, leyendas y presencias.

Las placas se vuelven documentos invaluable, al contener en ellas el discurso de la época y del grupo o persona que las mandó construir. Se trata de una especie de libros que aunados a su contexto, nos pueden proporcionar un mar de información acerca del pensamiento, modos, tendencias, momentos históricos, recuerdos arqueológicos de los importantes acontecimientos histórico-culturales que tuvieron lugar en la Alhambra. Y testigo de la historia que pasa por ella.

Según una taxonomía simple, podemos hablar en primer lugar de iniciativas encaminadas a homenajear al conjunto de las personas, concretadas habitualmente en monumentos estatuarios y, en un segundo lugar, en homenajes individualizados donde son más frecuentes los monumentos de tipo escriturario: monolitos, estelas, placas conmemorativas o elementos toponímicos, es decir, los espacios públicos, jardines, calles que han sido bautizados o rebautizados con el nombre

del acontecimiento o personaje a quien hacen alusión y recuerdan en su honor...en estos últimos focalizamos la investigación.

Lápidas que contienen inscripciones, que con sus leyendas, son a modo de avisos al paseante que camina despacio, y que surgen aquí y allá al caminar de la misma. Recurso de expresión y difusión por excelencia por la información histórica de su texto y arqueológica de sus materiales, a través del estudio de las diferentes modalidades en que pueden ser encontradas, tipos de material y sobretodo el discurso que en ellas se presenta.

Cuyo objetivo es vislumbrar a través de ellas los aspectos más profundos de su historia, enriqueciendo de este modo el legado de este importante conjunto monumental y la memoria de su ciudad.

Este trabajo de investigación que presentamos es el adelanto, y algo de síntesis, del estudio más amplio que tenemos proyectado sobre la edición anotada y comentada a modo de catálogo con la historia de las lápidas hoy existentes en la ciudad de la Alhambra. Incorporando aquellas que por una u otra razón desaparecieron del conjunto monumental, que estamos intentando localizar debido a su traslado a otro lugar distinto al original en el que se encontraban situadas.

La estructuración del trabajo tiene como objetivo realizar una transcripción fidedigna del contenido de las placas, por lo que la agrupación cronológica es el primer paso a llevar a cabo. Además de los comentarios explicativos que incorporan la argumentación y reseñas necesarias para su completa comprensión, se incluyen, a parte de las respectivas notas a pie de página, una reproducción literal de las placas y su respectivo anexo con el plano de su localización en formato digital.

A continuación, y como ejemplo del trabajo de investigación que estamos llevando a cabo, procedemos a realizar un comentario explicativo del modelo de contenido de algunas de las placas localizadas.

Cada ficha se compone de los siguientes epígrafes:

- I. Breve nota biográfica e histórica de la persona o el hecho al que la lápida se halla dedicada
- II. Ubicación y fecha
- III. Texto y descripción formal
- IV. Material
- V. Fotografía

Homenaje a Alhamar, fundador de la dinastía nazarí, rey de Granada y constructor de la Alhambra.

I. Descripción Histórica:

En el año 1238 entra en Granada por la Puerta de Elvira y para ocupar el Palacio del Gallo del Viento (antigua Alhambra), Muhammad Ibn Nasr, (llamado Al-Ahmar “el Rojo”), por su barba de color roja. Es el fundador de la dinastía [Nazarí](#), que tuvo veinte sultanes granadinos y re-fundador del Reino de Granada. Protector de las artes, las ciencias y las letras. Francisco Vi-

llaespesa redactó este texto de exaltación con motivo de la VII Centenario del Emirato granadino y de la fundación de la Alhambra.

II. Ubicación y fecha:

Puerta de las Granadas, el 1 de junio de 1932.

III. Transcripción:

“A Alhamar, el varón más insigne de la casa NASAR, Fundador / de la Alhambra. Porque sobrepujaste los límites del Tiempo y del espacio, / haciendo palidecer todas las bellezas de la naturaleza, al crear las mara- / villas de este Alcázar para ceñir de gloria y de inmortalidad las / divinas / sienes de la Ciudad inconfundible y Única, recibe el homenaje conmovido de / Granada y con él la admiración y respeto del Mundo y el llanto de tus hijos / desterrados que, aún en las soledades del desierto, a la luz de las estrellas, / sueñan con el Paraíso de tus estancias encantadas

No temas las injurias del Tiempo ni las veleidades de la Fortuna, / porque tu ardor desmesurado se eternizó en el portento de estos recintos.

Podrán quedar ni aún las sombras de estos muros, pero su recuerdo, / será siempre imperecedero, como único refugio posible del ensueño y del Arte.

Y entonces el último ruiseñor que aliente el Mundo fabricará / su nido y entonará sus cánticos, como una despedida, entre las ruinas / gloriosas de la Alhambra.

F. Villaespesa.”

IV. Material:

Placa geométrica de mármol blanco de Sierra Elvira con inscripción incisa y cuatro clavos de punta de diamante en bronce. Adosada a la fachada. [Foto 1].

La conmemoración de tres acontecimientos populares de la Granada del siglo XXI.

I. Descripción Histórica:

Esta explanada o plaza, donde tenían lugar las tertulias formadas por inválidos, viejos y personajes pintorescos fue escenario de importantes efemérides culturales para la historia de la ciudad. La celebración del concurso del Cante Jondo¹, antecedente del actual Festival, de los Autos Sacramentales², piezas teatrales de tema religioso y carácter barroco y por último la primera sesión del Primer Festival de Música y Danza.

II. Ubicación y fecha:

Plaza de los Aljibes. 1976.

III. Transcripción:

“Cante Jondo” 1922 /

“Autos Sacramentales” 1927 /

1. E. Molina Fajardo, Manuel de Falla y el Cante Jondo, Granada, 1962, pp. 10-40.

2. A. Gallego Morell, Resurrección de los Autos Sacramentales en Granada en 1927, En “Ascuas de veras. Estudio sobre la obra de Calderón”, 1981, p. 25.

“Primer Festival de Música y /
 Danza” 1952 /

“XXV Aniversario del Festival” 1973

IV. Material:

Lápida cerámica formada por ocho azulejos formando un rectángulo apaisado con una inscripción pintada y vitrificada de color azul y verde, consistente en decoración vegetal. [Foto 2].

Inscripción para el retablo cristiano a la Puerta de la Justicia

I. Descripción Histórica:

Conserva el retablo construido en 1588 a petición de los entonces vecinos de la Alhambra por Diego Navas “El Mozo”. Se piensa que la inscripción estuvo anteriormente en otro emplazamiento, quizá en la denominada Puerta Real, debido a la referencia a un aljibe que no existe en este sitio, aparte del error de confundir a Muley Hacén con el rey Boabdil, como precisan algunos autores³.

II. Ubicación y fecha:

Al final de la última nave de la Puerta de la Justicia. 1494.

III. Transcripción:

“Los muy altos, cathólicos y muy poderosos señores don Fernando y doña Ysabel, rey y reyna nuestros señores conquistaron por fuerça darma este rei / no y cibdad de Granada la qual después de aver tenido sus altezas en per / sona sitiada mucho tienpo el rey moro muley hazen les entregó con su Alham / bra y otras fuerças a dos días de enero de mil CCCCXCII años. Este mismo dia / su . al. pusieron en ella por su alcayde y capitán a don Yñigo lópez de Mendoça / conde de tendilla su vasallo al qual partiendo sus. al. de aqui dexaron en la di / cha alhanbra con quinyentos cavalleros e mill peones e a los moros manda / ron sus. al. quedar en sus casas en la cibdad e sus alcarias como prime / ro estavan este dicho conde por mandamyento de sus. al. hizo hacer este algibe”

IV. Material:

Placa de mármol blanco de Sierra Elvira con molduras rectilíneas perimetrales y una leyenda escrita en letras de plomo.

Inscripción en el Pilar de Carlos V

I. Descripción Histórica: El pilar mandado construir por el Conde de Tendilla⁴, fue trazado por Pedro de Machuca, y ejecutado por el italiano Nicolao da Corte en 1545, con ocasión del viaje a Granada de Felipe IV fue restaurado por Alonso de Mena.

II. Ubicación y fecha:

Junto al moderno cubo de defensa de la Puerta de la Justicia. 1545.

3. A. Gallego Burín, *La Alhambra*, Granada, 1996, pp. 42-149.

4. D. Iñigo López de Quiñones. Después de 1492, la Alhambra quedó establecida como Casa Real con jurisdicción exenta a cargo del Conde de Tendilla.

III. Transcripción:

“IMPERATORI CAESARI /
 KAROLO QUINTO /
 HISPANIARUM REGI”

IV. Material:

Placa geométrica de mármol blanco de Sierra Elvira con la única decoración de una moldura compuesta rehundida en su perímetro con inscripción incisa. [Foto 3].

En recuerdo a José García

I. Descripción Histórica:

José García militar inválido que perdió su pierna en la batalla de Bailén. A principios de 1910 los ejércitos napoleónicos entran en Granada al huir en 1812 minan las defensas de la Alhambra pero la audacia y osadía del inválido José García al cortar las mechas impide que lleguen a destruirla.

II. Ubicación y fecha:

Plaza de los Aljibes. 1926.

III. Transcripción:

“A LA MEMORIA /
 DEL /
 CUERPO DE INVALIDOS /
 JOSE GARCIA /
 QUE CON EL RIESGO DE PERDER LA VIDA /
 SALVO DE LA RVINA LOS ALCAZARES /
 Y TORRES DE LA ALHAMBRA EN MDCCCXII /
 EL CUERPO DE INVALIDOS”

IV. Material:

Placa de mármol blanco con inscripción incisa.

En recuerdo a Isaac Albéniz

I. Descripción Histórica:

Recuerda al que entonces era el músico español de sugestiva y amplia producción, más difundido en el mundo. Alude a su estancia en Granada que tan profunda huella dejó en su vida, encontrando la inspiración para muchas de sus composiciones.

II. Ubicación y fecha:

Antigua Casa del Arquitecto Prieto Moreno. La lápida fue descubierta el 31 de octubre de 1923.

III. Transcripción:

A /
 Isaac Albéniz /

que vivió en la /

Alhambra /

Primavera 1882

IV. Material:

Cerámica de Fajalauza (decorada en azul) dibujada en estilo popular granadino por Hermenegildo Lanz con figuras de animales, pájaros y mariposas y motivos florales.

En alusión a Claude Debussy

I. Descripción Histórica:

Músico y compositor francés. Fruto de la contemplación de una postal a color del monumento que le envía su amigo y admirador, el también músico Manuel de Falla nace la “Puerta de Vino” que pertenece a sus “Veinticuatro preludios para piano”.

II. Ubicación y fecha:

Puerta del Vino. 1984.

III. Transcripción:

“A Claude Debussy /

por /

La Puerta del Vino”

IV. Material:

Cerámica de Fajalauza (decorada en azul) con motivos vegetales y figuras de animales. [Foto 4].

Homenaje del pueblo Laujar Andaraj

I. Descripción Histórica:

Con ocasión del primer centenario de la muerte del poeta el día 18 de diciembre de 1977, su pueblo natal, Laujar de Andaraj se ofreció un homenaje donde dos rosales fueron plantados en el jardín de los Adarves de Granada Donde y la colocación de una lápida donde se recoge un fragmento literario y autobiográfico del propio Villaespesa y la consignación del homenaje que se le rendía.

II. Ubicación y fecha:

Jardín de los Adarves. 14 de octubre 1977.

III. Transcripción:

“CUANDO YO REGRESE A ESPAÑA /
 COMO HOMENAJE A LA MEMORIA /
 DE FAUZI MALUF PLANTARÉ, EN /
 EL JARDÍN MÁS RECOGIDO DE LA /
 ALHAMBRA, AQUEL ROSAL QUE /
 SUS MANOS SOÑARON PLANTAR /
 ANTES DE SER DEVORADAS POR /
 LOS DIENTES DE LA MUERTE”.../

VILLAESPESA

El pueblo de Laujar de Andaraj, al gran /
 poeta en el primer centenario de su /
 muerte 14 de octubre 1977.

IV. Material:

Placa de mármol blanco de Sierra Elvira con inscripción incisa, en sus cuatro esquinas se fijan los clavos realizados en bronce con forma de punta de diamante de la sujeción.

En evocación de las habitaciones de Washington Irving

I. Descripción Histórica:

Cuatro de estas seis salas fueron las que ocupó el escritor norteamericano durante su estancia en Granada en 1829. También conocidas como Habitaciones del Emperador. La privilegiada experiencia de residir en la Alhambra y convivir con sus habitantes, los “hijos de la Alhambra”, avivó su imaginación y le permitió acceder a las tradiciones orales que usó para escribir la obra que mejor expresa su alma romántica, “*Cuentos de la Alhambra*”.

II. Ubicación y fecha:

Sobre la puerta de la entrada al conjunto de las habitaciones de Carlos V inmediatas al Peinador de la Reina. 1914

III. Transcripción:

WASHINGTON IRVING /
 Escribió en estas habitaciones sus /
 CUENTOS DE LA ALHAMBRA /
 EN EL AÑO DE 1829

IV. Material:

Placa de mármol de Sierra Elvira en cuya parte superior aparece un escudo antiguo del Patronato de la Alhambra y Generalife flanqueado por unas ramas de laurel y una inscripción incisa todo ello bajo una cornisa de perfil mixtilíneo. [Foto 5].

Bibliografía

- M. Álva, Personajes ilustres de la historia de Madrid: guía de placas conmemorativas, Madrid, La Librería, D.L. 2001.
- A. Bonet Correa, Historia de las Artes Aplicadas e Industriales en España, Madrid, Cátedra, 1987
- F. Castañeda Muñoz, La Alhambra en los versos de Villaespesa, Granada, Patronato de la Alhambra y Generalife, 1983.
- P. Corella Suárez, “Lápidas conmemorativas”, Enciclopedia de Madrid, Madrid, Giner, 1998.
- A. Gallego Burín, Guía Artística e Histórica de la Ciudad, Edición actualizada y realizada por F. Gallego Roca, Granada, 1982.
- La Alhambra. Granada, Comares, 1996.
- A. Gamoneda, Lápidas, Madrid, Trieste, 1986.

- J. L. Garzón Cardenete, Granada recuerda a su gente: la historia de la ciudad a través de sus placas. Granada, Albaida, 1997.
- M. Gómez-Moreno, Guía de Granada, Granada, Universidad, 1998.
- M. Gordon, Tipografía decorativa, Barcelona, Gustavo Gili, D.L. 1994.
- J. Fernández Delgado, M. Miguel Pasamontes, M. J. Vega González, La memoria impuesta: estudio y catálogo de los monumentos conmemorativos de Madrid (1939-1980), Madrid, Ayuntamiento de Madrid, 1982.
- A. Fernández Cid, Historia de un festival, Madrid, 1984.
- J. J. Martín González, El monumento conmemorativo en España: 1875-1975, Valladolid, Universidad de Valladolid, Seminario de la Facultad de Derecho, 1995, pp.214
- B. Munari, Diseño y comunicación visual: contribución a una metodología didáctica, Barcelona, Gustavo Gili, 1990.
- C. Reyero, La escultura conmemorativa en España: la edad de oro del monumento público, 1820-1914, Madrid, Cátedra, 1999.
- D. Rodríguez Ruiz, La memoria frágil: José de Hermsilla y las antigüedades árabes de España Madrid, Fundación Cultural COAM, 1992.
- J. Roldán Pascual, "Monumentos y lápidas de nueva creación", Sección de Comunicación del Patrimonio Histórico Artístico, 0, 166-123.
- J. Sampelayo, "Apuntes para un catálogo de lápidas en Madrid.", Villa de Madrid, nº 72, 1981, 61-64.
- "Apuntes para un catálogo de lápidas en Madrid.", Villa de Madrid, nº 49, 1975, 81-85
- J. M. Sanz García, Estatuas y lápidas: mármoles y bronce callejeros en la hispanidad madrileña, Undefined, 1987.
- L. Seco de Lucena Paredes, Granada, León, Everest, D. L. 1969.
- C. Vilchez Vilchez, "Granada en tus manos. Alhambra y Generalife", Ideal [Granada], 2006.
- O. Vega García, "Las medallas conmemorativas documentos tridimensionales significativos para la reconstrucción de un pasado" [en línea]. Bibliotecas. *Anales de Investigación*. Ciudad de La Habana: Biblioteca Nacional José Martí, 2007. Disponible en: <http://bencore.ugr.es/iii/encore/record/CIRb1856562|Slas+medallas+conmemorativas|Orighresult|X5?lang=spi&suite=pearl>. [Consulta: 20 Julio 2010].

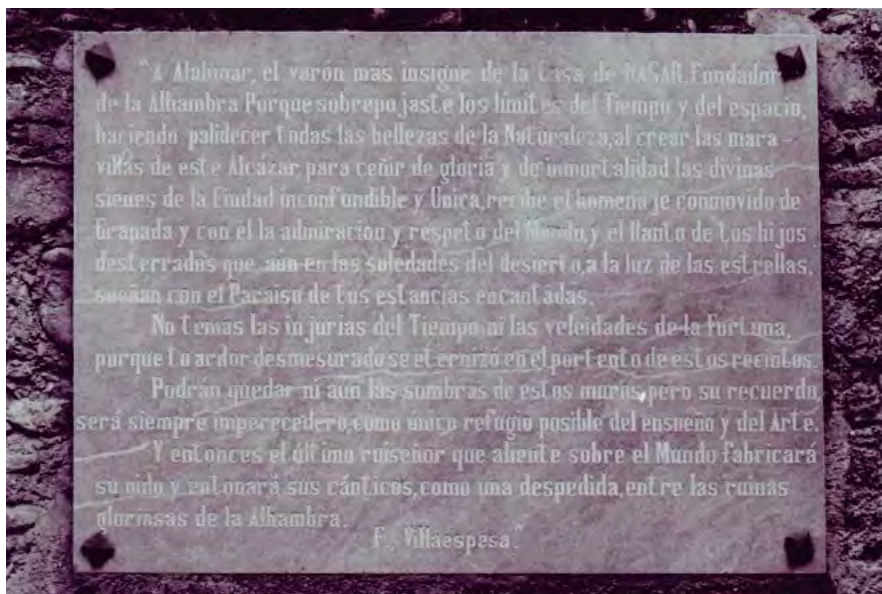


Fig. 1.- Lápida a Alhamar con el texto de Francisco Villaespesa



Fig. 2.- En la Plaza de los Aljibes se conmemora tres acontecimientos culturales granadinos en el siglo XX



Fig. 3.- Inscripción en el Pilar de Carlos V



Fig. 4.- Cerámica en alusión a Claude Debussy en la Puerta del Vino



Fig. 5.- Recuerdo en las habitaciones de Washington Irving

La parroquia de Nuestra Señora de Consolación de la villa de Aznalcóllar: sus emplazamientos a lo largo de la historia en el plano urbanístico de la villa

CARLOS FRANCISCO NOGALES MÁRQUEZ
Universidad de Sevilla

Resumen: Desde la reconquista de la villa de Aznalcóllar en el siglo XIII, la iglesia parroquial se situó en la parte alta del pueblo junto al castillo, con lo que tuvo que cumplir una serie de requisitos durante siglos. Con la llegada de la paz a la zona, el pueblo se fue desplazando por las laderas de la montaña, abandonando las partes altas hacia zonas más bajas y cercanas a la carretera. En el siglo XVIII se produce el traslado de la parroquia por ruina de la misma, existiendo un debate sobre donde se ha de colocar y una disputa dentro de los habitantes del pueblo al respecto, al final se establecerá en el sitio donde hoy se encuentra, gracias a los apoyos de los más poderosos, creándose de esta forma un eje urbanístico inexistente anteriormente con la idea de presentar y engrandecer el pueblo.

Palabras clave: Aznalcóllar, urbanismo, siglo XVIII, iglesia, José Alvarez

Summary: *Since the reconquest of the village of Aznalcollar in the 13th century, the parish church was located in the higher area of the village next to the castle, therefore it had to meet several requirements during centuries. As peace extended to the zone, the village expanded to the lower hills, abandoning the higher parts in favour of the lower areas nearer to the roads. In the 18th century, due to its state of ruin the parish church was to be moved; arguments arose in relation with where it should be located and there were disputes within villagers due to this matter. In the end, it was to be located where it stands today, thanks to the help of the more powerful individuals, creating a brand new urban development with the idea of exhibiting and extending the village.*

Key words: *Aznalcóllar, town planning, 18th century, church, José Alvarez*

1. La Villa de Aznalcóllar

« Provincia, Diócesis y audiencia territorial de Sevilla (5 leguas), Partido Judicial y administración de Rentas de Sanlúcar la Mayor¹. Así inicia el Diccionario de Madoz su referencia a la villa de Aznalcóllar en 1847. La villa se encuentra situada a unos 40 kilómetros de la ciudad de Sevilla, en la conjunción de dos comarcas históricas como son, el Aljarafe y la Sierra Norte, motivo por el cual a lo largo de la historia ha sido considerada, unas veces aljarafeña y otras serrana. Esta situación fronteriza, le ha permitido a lo largo de su historia, tener unas características

1. P. Madoz, Diccionario Geográfico – Estadístico – Histórico de España y sus posesiones de Ultramar, 1847, T. III. p. 232-233

propias respecto a otras localidades de la zona. A pesar de su relativa cercanía a la capital y a otras localidades, como Gerena y Sanlúcar la Mayor, el hecho de estar en las primeras estribaciones de la sierra, le ha dado un cierto aspecto de incomunicación.

Su término municipal limita al norte con el de El Castillo de las Guardas, al este y sur con Sanlúcar la Mayor y al oeste con los municipios onubenses de Escacena y Paterna del Campo. El estar emplazada entre el Aljarafe y la Sierra Norte, sobre una elevación que domina la entrada natural entre ambas comarcas, ha hecho que fuera habitada desde muy antiguo. En el cerro del Castillo, durante unas excavaciones efectuadas en el año 1995, se encontraron algunos restos catalogados como fenicios y púnicos, así como otros romanos. Por otra parte hay que tener en cuenta la existencia de minas, que tan famosas han hecho a esta localidad, siendo considerados por algunos estudiosos de origen tartésico y otros romano.

No será hasta época musulmana cuando Aznalcóllar tenga una gran importancia, apareciendo en los documentos como una de las cuatro cabezas de distrito del Aljarafe sevillano, siendo esta localidad y su castillo, la que defendía el extremo norte, al menos en los tiempos precedentes a la reconquista.² En razón de ello hay que suponer unas importantes construcciones defensivas en la localidad, actualmente casi desaparecidas. El castillo, se hallaba situado al norte de la actual población, en una altura llamada precisamente Cerro del Castillo. Allí se encuentran los escasos restos de la fortaleza musulmana a la que debió Aznalcóllar su nombre: Isn-al-Culiy'at (La fortaleza del castillejo). Se trata de algunos trozos de muralla de tapial. En las faldas de la citada altura y en la de los vecinos cerros llamados Mesa Grande y Mesa de las Vacas permanecen los vestigios de la población musulmana acogida a la defensa del castillo.³ No queda claro el año en que fue reconquistada por Fernando III el Santo, pero todos los expertos creen que debió ser antes que la propia ciudad de Sevilla. Se supone que debió ocurrir en torno a 1247, y que sería tomada por el Maestre de la Orden de Santiago, ya que las vecinas localidades de Albaida y Gerena son conquistadas por sus tropas en esos años⁴.

Tras la reconquista, la población debió quedar muy mal parada, aunque los nuevos pobladores seguirían ocupando posiblemente, el antiguo recinto musulmán, pues dentro del mismo se encuentra la antigua iglesia parroquial de la villa.⁵ La primera referencia cristiana localizada data del 6 de diciembre de 1253, en la que por orden de Alfonso X el Sabio⁶, la villa de Aznalcóllar

2. F. Collantes de Terán, *Los Castillos del Reino de Sevilla*. 1952, p.148

3. F. Collantes de Terán, *Los Castillos del Reino de Sevilla*. 1952, p. 148

4. J. Hernández Díaz, A. Sancho Corbacho, y F. Collantes de Terán, *Catálogo Arqueológico y Artístico de la Provincia de Sevilla*, Tomo I, 1939 p. 197

5. J. Hernández Díaz, A. Sancho Corbacho, y F. Collantes de Terán, *Catálogo Arqueológico y Artístico de la Provincia de Sevilla*, Tomo I, 1939 p. 199

6. "Este es traslado del primero priuilegio quel muy noble rey don Alfonso dió a la muy noble Cibdad de Sevilla en que le confirmó el preuilegio que dió el muy noble Rey Don Fernando, su Padre, que Dios perdone, a la dicha çibdad, e otro en que dió e otorgó muchas villas e castiellos e lugares por término de la dicha çibdad de Seuilla, el qual priuilegio es fecho en pargamino de cuero con cuerda e seellado con su sello de oro, e fecho en esta manera" (M. Fernández Gómez, P. Ostos Salcedo, M.L. Pardo Rodríguez, *El Libro de privilegios de la ciudad de Sevilla*, 1993 p. 142-149)

entra en el alfoz de Sevilla, constando desde mediados del siglo XV, la designación de los alcaides del castillo por parte del ayuntamiento hispalense.⁷

Desde la reconquista, Aznalcóllar había sido siempre villa de realengo, enraizada con la ciudad de Sevilla dentro del sistema administrativo - defensivo de la capital. Esto se mantendrá hasta el segundo cuarto del siglo XVII, cuando la localidad pasará a ser propiedad señorial, en la persona del Conde Duque de Olivares y sus descendientes. El 19 de Junio de 1627 el Conde Duque solicita al Rey que los vasallos que se le habían vendido dentro del reino de Sevilla, les fueran adjudicados cerca de sus territorios del estado de Olivares, cediéndosele Aznalcóllar, Tomares y San Juan de Aznalfarache, el día 23 de Octubre de 1627. El pago de la compra, se irá haciendo en varios plazos, finalizando el año 1703 por parte del Marqués de Leganés.⁸ No será hasta 1636 cuando Don Gaspar de Guzmán, Conde Duque de Olivares, ostente el título de conde de Aznalcóllar y Alguacil Mayor de Coria, dos mercedes que le concede el rey por sus servicios.⁹ Este condado pasó a formar parte, debido a los problemas sucesorios que tuvo el Conde Duque, al mayorazgo del Ducado de Sanlúcar la Mayor, separando su administración y herencia de los estados de Olivares. Un hecho sumamente importante para la localidad de Aznalcóllar será la fundación en 1634 por parte del Conde Duque de Olivares y su esposa, del Convento de Nuestra Señora del Buen Suceso, llamado del Tardón, o del Retamar, perteneciente a la Orden de San Basilio, concediéndole 2000 ducados para la edificación del complejo y 500 más de renta anual, obteniendo el patronazgo perpetuo sobre la orden en Castilla y una serie de derechos y preeminencias en dicho convento, para él y su familia.¹⁰ Por unos documentos hallados en el archivo municipal, se constata que en 1662 el convento estaba funcionando.¹¹

Según comentan algunos autores, la idea de la fundación de este monasterio sería la de crear un panteón familiar para él y sus herederos, pero a causa de los problemas acaecidos al final de su vida, al perder el favor del rey, y su muerte repentina, no pudo llevarse a efecto el proyecto. La herencia del Conde Duque pasará a la casa de Altamira, que con el título principal de Condes de Altamira, Marqueses de Leganés, Príncipes de Aracena serán los administradores de la villa durante todo el siglo XVIII.

2. El Plano de Aznalcóllar

El plano urbanístico de la villa de Aznalcóllar es bastante curioso y aparentemente desordenado, como le corresponde a una localidad en las estribaciones de las montañas, adaptándose al terreno que lo rodea. El origen de la villa debió estar en el ya mencionado cerro del Castillo, el punto más al norte de la actual villa, rodeado por escarpados terraplenes que lo hacían inaccesi-

7. F. Collantes de Terán, Los Castillos del Reino de Sevilla. 1952, p. 148

8. A. Herrera García, El Estado de Olivares, 1990 p.158-161

9. A. Herrera García, El Estado de Olivares, 1990 p.167

10. A. Herrera García, El Estado de Olivares, 1990 p.169-170

11. A. Rendón Jurado, Aznalcóllar acercamiento Histórico cultural, 1997. p. 174.

ble por todos sus lados, salvo el sur. A ambos lados del castillo se establecerá la población en las ya mencionadas mesa Grande y mesa de la Vacas.

El edificio que hoy se conoce como Capilla del Cementerio, situado en la parte alta de la villa, a la falda del Cerro del Castillo, en el lugar donde debió ubicarse la antigua población medieval, fue durante más de cinco siglos, según cuenta la tradición, la Iglesia Parroquial de la Villa de Aznalcóllar. Su edificación es de época incierta. Posiblemente construida tras la reconquista de la localidad por los cristianos, no sería de extrañar que hubiesen utilizado una anterior mezquita musulmana, y sobre ella edificado el templo, pero no se tiene datos al respecto. Lo que hoy se ve, no es más que la cabecera de una iglesia mudéjar, cuyas naves fueron destruidas en torno a 1782-85, para utilizar sus despojos como materiales en la construcción de la nueva iglesia. Esta capilla, y sus naves desaparecidas, por sus similitudes con otras iglesias limítrofes, especialmente con la parroquia de Gerena, debió ser construida en el siglo XIV.

La localización del edificio era fuera del castillo, muy cerca de la puerta de entrada del mismo, causa por la cual, no tenía torre, puesto que podría servir esta para atacar la fortaleza aznalcollera.

Con el fin de las guerras en la península, la protección del castillo no va siendo necesaria y la población fue bajando por la ladera, hacia el camino real, que lo podemos hoy localizar en la Avenida de Andalucía y Calle Cruz, ocupando principalmente la entonces zona sur occidental desde el castillo, siendo este el momento en que cae en completa decadencia, desapareciendo durante el XVI y XVII el edificio, y sólo conservándose restos de algún muro y un aljibe. Esta zona de expansión de la población corresponde con la ya mencionada Mesa Grande.

3. La Construcción de la nueva iglesia

Tras los varios terremotos que sufrieron las tierras del antiguo reino de Sevilla durante el siglo XVIII, la iglesia de la villa había llegado en muy mal estado. Por un lado su antigüedad, por otro el estar en el camino de bajada de las aguas de escorrentías del cerro del castillo, habían hecho que sus cimientos no se encontrasen en las mejores condiciones, y en tercer lugar, el haberse quedado prácticamente en un despoblado, puesto que la población había abandonado en el siglo XVIII las partes altas del cerro, habiendo sufrido varios robos, y quedando el edificio fuera del pueblo. Todo esto hizo que desde las elites locales se vieran con buenos ojos la construcción de una nueva iglesia, y así en las actas capitulares hay un acuerdo, con fecha del 10 de Marzo de 1783, en el cual tanto el consejo, como algunos vecinos se obligan a pagar para que se abriesen los cimientos de una nueva iglesia lo antes posible, incluyendo en esta obligación, el coste del lugar donde se ha de construir, el traslado de los materiales, y otros gastos, con las limosnas que se han de recoger por todo el vecindario.¹² Se produce en este y en otros días sucesivos una serie bastante interesante de documentación notarial en la escribanía pública de Aznalcóllar.

El mismo día 10 de Marzo de 1783 se obligan los “dos Cabildos”, tanto el secular como el eclesiástico, junto a los Síndicos y varios vecinos del pueblo a la “*satisfacción del costo del sitio en que*

se haya de labrar / la citada Yglesia la mutación de los materiales de la que se ha // derribado, desde aquel al nuevo sitio, con el agua”, siempre y cuando se hiciese la nueva iglesia en la llamada plazuela de los padres¹³, y además se obligan a buscar limosnas, ya sea de vecinos como de forasteros para seguir el costo del citado nuevo edificio.¹⁴ En este mismo documento se hace referencia a que la iglesia había sufrido dos robos en los cuales se perdieron bastantes alhajas de plata, debido a que se encontraba en lugar lejano de la población.

En el mencionado manuscrito hace también referencia a los trabajos que en estos momentos se estaban realizando en el edificio, de los cuales el Cabildo de la Catedral estaba al tanto de los mismos, indicando la dificultad de estas obras, terminando con una referencia al siguiente documento que nos interesa, que tiene fecha del 13 de Marzo.

Este último papel no es más que una obligación por el tiempo que dure las obras de la nueva iglesia, de Don Juan Martín de Majuelos, Don Diego Gómez y Antonio López para facilitar el agua necesaria para la referida obra.¹⁵ Es curioso que en este documento aparezcan como fiadores Diego López, que es el maestro carpintero y Antonio López, que es el maestro de obras, ya que no son vecinos de esta localidad, sino de la villa de Umbrete, por lo que no deberían tener interés alguno en arriesgar su dinero, salvo con la idea de que al construir una nueva iglesia, en vez de una reforma de otra anterior, vieran la posibilidad de hacer un negocio realmente interesante.

Todo estos informes desfavorables que le son remitidos al Cabildo de la Catedral, recomendando que se abandone la antigua iglesia, y se empiece la construcción de una nueva, llevan implícito la intención de que dichas obras, no sólo van a ser pagada por el secuestro de las cuartas partes de los diezmos de la parroquia, sino que van ser apoyada desde el pueblo con limosnas y con la donación de los terrenos para la nueva edificación, así como el traslado de los materiales y el agua necesaria, todo lo cual les llevaría a la conclusión, al deán y cabildo de la catedral, de que se debía abandonar el proyecto de reconstrucción y asumir uno de edificación de un nuevo templo, siendo refrendado notarialmente el 24 de marzo de 1783.

Conforme a lo acordado y al comprobar la imposibilidad de restaurar la primitiva parroquia, José Álvarez presenta memoria de la visita efectuada a Aznalcóllar y un proyecto para un nuevo templo, considerando que al no estar el edificio en el pueblo sería bueno hacer la construcción en otro sitio.

Para buscar un lugar idóneo se dejó aconsejar por el párroco y por el maestro encargado de la obra, Antonio López. Buscaron un lugar céntrico, localizando una zona “*libre de humedades y serca de la Plaza, rodeado de calles y yermo que se halla actualmente sembrado de verde*” considerándolo un buen sitio para llevar el agua que iba a necesitar la nueva construcción, así como de los materiales que serían precisos para realizarla. Los terrenos a los que se refería eran propiedad

13. Con esto se pretendía presionar al Arzobispado Hispalense para que se decidiese a construir una nueva Iglesia en otro lugar distinto a donde se hallaba el viejo edificio.

14. AHMA Sección Otros fondos notariales, Legajo 21, libro 1782-1784, página 17-19

15. AHMA Sección Otros fondos notariales Legajo 21, Libro 1782-1784 Páginas 20-23

de Diego Barrera. Estaban situados en la calle alta, y al parecer se encontraban en venta, estando la villa dispuesta a comprarlos y cederlos siempre que en ellos se construyera la iglesia. Para esos terrenos son para los que José Álvarez levanta el plano del nuevo templo parroquial.

Tras la ida del maestro de la Catedral, se abrió un debate en el pueblo sobre la localización del nuevo templo. Los que apoyaban situarla en el corral de Diego Barrera, pretendían que la iglesia estuviese lo más céntrica posible. Por otro lado estaba “*la gente de la plazoleta y Frailes del Retamar*”, que pretendían la construcción de la iglesia en el lugar donde se encuentra hoy, es decir, en un lateral de la población. Los intereses de los frailes, según dice el cronista¹⁶, se debían a que en esta zona tenían un hospicio, y deseaban que estuviese cerca de él la parroquia. Esta segunda posibilidad fue la que venció colocándose la primera piedra el 24 de junio de 1783.¹⁷

La disputa que se presentaba, podemos resumirla en el deseo de centralización de poderes dentro del pueblo. La primera localización, en el corral de Diego Barrera, hubiera sido mucho más lógica, puesto que ocuparía el centro geográfico del vecindario en esos momentos, estaría en una posición más elevada respecto a las casas consistoriales, pero a escasa distancia de estas. Sin embargo la segunda posición sería menos popular, pero mucho más aristocrática. Como nos comenta el cronista Navarro, estaba apoyada esta decisión por la gente de la plazoleta, es decir, la gente más pudiente del pueblo, y los frailes del Retamar, recordemos que en el fondo eran los representantes de la casa señorial de Altamira, propietaria del pueblo. Con esta segunda localización, la iglesia va a quedar situada en el eje principal de la localidad, que era el que comprendía la calle que iba desde la entrada principal del mismo, carretera de Sanlúcar la Mayor y Gerena, y por lo tanto de Sevilla, que se iniciaba con la ermita de San Sebastián, su plazoleta y su cruz de Humilladero, se dirigía hacia la plazoleta del nuevo templo parroquial, el edificio de mayores proporciones de la localidad, centro religioso del pueblo desde el siglo XVIII, puesto que la iglesia parroquial antigua había perdido cierto peso por su incomunicación a favor de las ermitas intramuros de la villa, y desde aquí a la plaza del Cabildo con su nuevo ayuntamiento que se va a reformar en estas fechas, y la cárcel tras él, centro del poder civil, pasando mientras tanto por las casas de los principales del pueblo y otros servicios públicos como será el futuro mercado de abastos.

Con todo esto podemos ver como frente a la comodidad de los vecinos, se buscó la creación de una vía principal, con poca pendiente, prácticamente recta, que unía una serie de ensanches

16. Se trata de un manuscrito titulado “*Memoria del Derribo de la Yglesia Antigua de esta Villa de Arzialcollar; Construccion de la nueba; quema de la Hermita del Señor San Sebastian y cosas que ha susedido desde el año de 1782 por Miguel Navarro (Manuscrito)*”, que nos da mucha información sobre la vida en la villa de Aznalcóllar durante el último tercio del siglo XVIII y el primer tercio del XIX

17. El terreno previsto para la construcción de la iglesia, el cronista dice que se planteaba ponerla en la calle Alta, que corresponde con la actual Calle de la Paz. A través de una foto aérea, parece posible que estuviera en la construcción en la esquina que forma la referida calle de la Paz con la calle Francisco Sánchez Becerra, en la misma acera donde hoy se encuentra el centro de Salud. Tras este terreno, que ocupa hoy en día una casa, hay un callejón sin salida, pudiendo ser la calle que aparece en la parte superior del plano. Además, la casa que linda con ella, tiene un perfil parecido a la del plano, al ser más ancha su fachada que profunda, y también cumpliría las explicaciones que se dan de estar cerca de la plaza, y que con los años hubiera quedado en el centro del pueblo (Ya que esta fue la zona de mayor crecimiento de la localidad durante el siglo XIX) y no en un lateral, como quedó la actual iglesia.

o plazoletas que aunque ocupase un lugar lateral dentro de la villa, casi fuera de ella, se busca un engrandecimiento urbanístico, gracias al cual, cualquier visitante, realizase una “via Sacra” de entrada en la localidad. De hecho, hasta el siglo XX no se va a urbanizar la parte trasera de la parroquia. Podríamos entender que las ideas ilustradas intentan crear una avenida principal donde concentrar todos los edificios de interés público, privado, civil y religioso, dando un escaparate de modernidad al pueblo.

La nueva colocación, según Miguel Navarro, trajo otras complicaciones al proyecto, debido a que en este lugar se utilizó como núcleo de la construcción el Hospital de San Bartolomé, pero al no ser suficiente, tuvieron que derribar varias casas y corrales, provocándose una serie de pleitos. El Hospital de San Bartolomé no era más que una casa, propiedad de la Hermandad de dicho Santo, en la cual se recogían por la noche a los vagabundos que hubiese por el pueblo, no siendo realmente un lugar para tratar las enfermedades, sino un albergue¹⁸. Esta institución estaba a cargo generalmente de una hospitalera¹⁹ que era la encargada de su cuidado, sirviendo esta casa como lugar de reunión de todas las hermandades que había en el pueblo, tal y como se puede ver en sus reglas.

Al decidirse cambiar la ubicación del templo, se trabaja sobre los mismos planos de Álvarez, aunque se han de adaptar a la nueva localización, así la sacristía se colocó tras la cabecera, convirtiendo así la planta del edificio en un rectángulo de mayores proporciones. En todos los libros, se dice que esta iglesia tiene la sacristía colocada detrás de la cabecera por influencia de la iglesia de Umbrete, ya que el maestro que se encargó de la construcción y varios personajes que en ella intervienen, eran de esa localidad del Aljarafe, aunque parece olvidarse que la iglesia de Umbrete no es la única que ofrece esta solución.²⁰

El documento notarial se completa con la transcripción de otro, por el que los vecinos se comprometían a pagar el terreno, traslado de materiales desde la iglesia vieja a la nueva, y costear el agua que necesitase la obra. Finaliza todo con la licencia por parte del arzobispado para la ejecución de las obras y el secuestro de las cuartas partes de los diezmos.

18. “Libro de Reglas de la Hermandad de San Bartolomé / En la villa de Aznalcollar en be / in i quatro dia del mes de Junio de / mil setecientos i cinquenta i nueve / años..... Por lo que respecta al hospital y su hospitalidad / es materia, sobre, que no se puede hazer consideracion / mediante, que el hospital es una casa bien ordina / ria sin rentas, ni limosna, ni esempcion i solo / querel llamar hospital a una casa que por pura / charidad a determinado la hermandad para rre / coger pobres transeuntes que piden en hostiesmi / y el hospitalero que pone dicha hermandad es / un pobre segun es el hospital” (Archivo General del Arzobispado de Sevilla (AGAS) Sección III Justicia Hermandades Legajo 183 B)

19. La cual no tenía salario, “ni otro aprovechamiento alguno” que el de vivir en la casa (AGAS Sección II Visitas, Legajo 1453)

20. La misma solución encontramos la iglesia de San Pedro en Peñaflor, obra que se realiza en estos años, y que es diseño de Antonio de Figueroa, maestro que consideramos coautor de esta iglesia. No se trata de rechazar la influencia de la iglesia de Nuestra Señora de Consolación de Umbrete en esta de Aznalcóllar, pero la decisión de el cambio de localización de la sacristía no se puede atribuir al maestro de obras Antonio López, sino que es mucho más probable que se tratase de Antonio de Figueroa, maestro mayor del arzobispado.

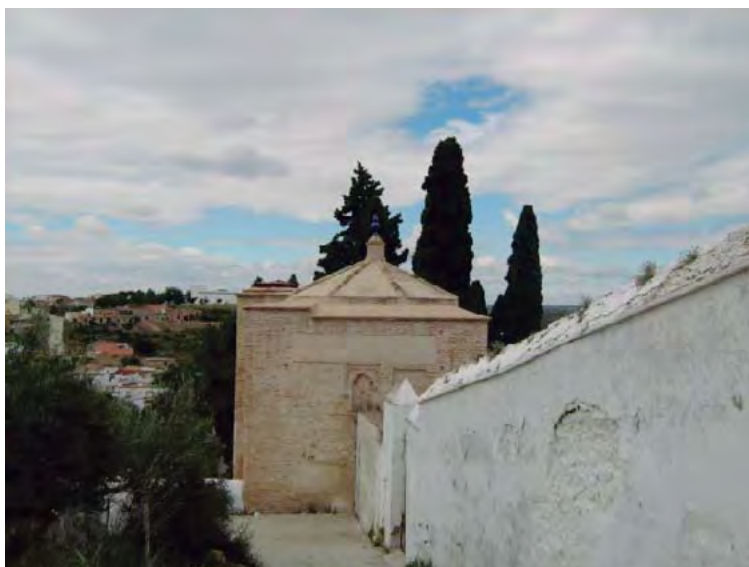
4. Bibliografía

- P. Barrera, Breves apuntes históricos y arqueológicos de Aznalcóllar, Texto Inédito.
- F. Collantes de Terán, Los Castillos del Reino de Sevilla. 1952
- M. Fernández Gómez, P. Ostos Salcedo, M.L. Pardo Rodríguez, El Libro de privilegios de la ciudad de Sevilla, 1993
- J. Hernández Díaz, A. Sancho Corbacho, y F. Collantes de Terán, Catálogo Arqueológico y Artístico de la Provincia de Sevilla, Tomo I, 1939
- Herrera García, El Estado de Olivares, 1990.
- P. Madoz, Diccionario Geográfico – Estadístico – Histórico de España y sus posesiones de Ultramar, 1847, T. III.
- M Navarro, Memoria del derribo de la Yglesia Antigua de esta Villa de Arzialcollar; Construccion de la nueba; quema de la Hermita del Señor San Sebastian y cosas que han sucedido desde el año de 1782 por Miguel Navarro, Manuscrito, 1820.
- C.F. Nogales Márquez, La Parroquia de Nuestra Señora de Consolación de la Villa de Aznalcóllar: Historia y Arte, Trabajo inédito, 2001.
- C.F. Nogales Márquez, “La villa de Aznalcóllar durante la dominación francesa según el cronista Navarro”, en Las Guerras en el Primer tercio del siglo XIX en España y América. Actas de XII Jornadas Nacionales de Historia Militar, Sevilla 2004, T. II, p. 713 a 724.
- C.F. Nogales Márquez, “La desamortización del convento de Nuestra Señora del Buen Suceso de la Villa de Aznalcóllar (Sevilla)” en La desamortización: El Expolio del patrimonio artístico y cultural de la Iglesia en España, San Lorenzo del Escorial 2007, p. 227 a 240.
- C.F. Nogales Márquez, “La ermita de San Sebastián de la villa de Aznalcóllar (Sevilla)” en El culto a los Santos: cofradías, devoción fiestas y arte España, San Lorenzo del Escorial 2008, p. 923 a 934.
- C.F. Nogales Márquez “El oratorio de los Ortega en la villa de Aznalcóllar” en *Actas VI jornadas de Historia sobre la provincia de Sevilla: Sierra Norte*, Sevilla 2009.
- Rendón Jurado, Aznalcóllar acercamiento Histórico cultural, 1997.

MIRANDO A CLÍO. EL ARTE ESPAÑOL ESPEJO DE SU HISTORIA
La parroquia de Nuestra Señora de Consolación de la villa de Aznalcóllar:
sus emplazamientos a lo largo de la historia en el plano urbanístico de la villa
Carlos Francisco Nogales Márquez



Fotografía 1 Vista desde el cerro del Castillo de los restos de la Iglesia del Cementerio de la Villa de Aznalcóllar (Sevilla) Siglo XIV. Detrás de ella podemos apreciar parte de la Mesa Alta



Fotografía 2 Vista desde la supuesta colocación de la puerta del desaparecido Castillo de los restos de la Iglesia del Cementerio de la Villa de Aznalcóllar (Sevilla) Siglo XIV

MIRANDO A CLÍO. EL ARTE ESPAÑOL ESPEJO DE SU HISTORIA
La parroquia de Nuestra Señora de Consolación de la villa de Aznalcóllar:
sus emplazamientos a lo largo de la historia en el plano urbanístico de la villa
Carlos Francisco Nogales Márquez



Fotografía 3 Vista de la Cabecera de la Iglesia del Cementerio de Aznalcóllar (Sevilla) Siglo XIV



Fotografía 4 Vista lateral de la Parroquia de Nuestra Señora de Consolación de la Villa de Aznalcóllar (Sevilla) Siglo XVIII

MIRANDO A CLÍO. EL ARTE ESPAÑOL ESPEJO DE SU HISTORIA
La parroquia de Nuestra Señora de Consolación de la villa de Aznalcóllar:
sus emplazamientos a lo largo de la historia en el plano urbanístico de la villa
Carlos Francisco Nogales Márquez



Fotografía 5 Portada principal de la Parroquia de Nuestra Señora de Consolación de la Villa de Aznalcóllar (Sevilla) Siglo XVIII

Revisitando el imaginario urbano: Propuesta metodológica

M^a ARÁNZAZU PÉREZ INDAVEREA – JOSÉ IGNACIO VILA VÁZQUEZ

Universidad de Santiago de Compostela – Université Paris 1. Panthéon-Sorbonne

Resumen: Hace años que se habla de la necesidad de un abordaje interdisciplinar de las cuestiones urbanas, pero en general las disciplinas que trabajan esta temática siguen utilizando los métodos que les son propios, sin considerar los de las ciencias afines. La ciudad contemporánea, considerada a través de sus imaginarios, es un objeto de estudio complejo que debe de ser analizado desde un planteamiento metodológico claro y multiscalar. Tras haber realizado un análisis crítico de las teorías e investigaciones más significativas sobre los imaginarios urbanos, se extrajeron de ellas los métodos empleados. Esto permitió catalizar esas diversas técnicas para plantear la presente propuesta de sistema de trabajo. Partimos de la necesidad de la delimitación del área geográfico-temporal de estudio y de las escalas de análisis. A continuación, se considerará un doble enfoque conjunto e integrador para caracterizar el imaginario colectivo, partiendo de la percepción individual y de las representaciones con especial influencia en la sociedad. Esto permitirá obtener unas interpretaciones más contrastadas y rigurosas.

Palabras clave: imaginario urbano, percepción, representación, ciudad contemporánea e interdiscipliniedad.

Abstract: *An interdisciplinary approach for Urban studies has been claimed to be necessary for years. Nevertheless, the disciplines that work in this field keep using their own methodologies, without considering the related sciences. Contemporary cities, analyzed through their imaginaries, are complex objects of study that have to be considered from a clear and multiscaled methodological approach. After doing a critical analysis of the theories and the most significant researches done on urban imaginaries, we have extracted the methodology used. This allowed us to catalyze diverse techniques to come up with the present proposal of a research methodology. We proceed from the need of beginning defining the geographical area, time frame and different scales of analysis of the study. Next, a double integrating approach is taken to define the collective imaginary; we start to work from individual perceptions and representations with a special influence in society. This will allow us to obtain proven and rigorous interpretations.*

Key words: *urban imaginary, perception, representation, contemporary cities, interdisciplinarity*

Introducción

El imaginario es uno de los elementos que conforman los territorios urbanos, por lo tanto su estudio nos acercará a conocer la ciudad. El concepto de imaginario urbano se identifica con la imagen colectiva de la ciudad: las representaciones mentales que tienen en común muchos habitantes de la misma. Estas se refieren a una realidad física y al conjunto de regímenes discursivos y prácticas cotidianas¹ asociados a ella, en un contexto compartido². La percepción es

1. M. Balshaw y L. Kennedy, ed: *Urban space and Representation*, London, 2000, p.1.

2. K. Lynch, *La imagen de la ciudad*, México, 1985, p. 16.

el eje a través del cual se estructura esta idea. Es un proceso propio a cada realidad cultural³, en el cual la información sensorial es adquirida, interpretada, seleccionada y organizada⁴. Este permite la generación de representaciones, que son el soporte inmaterial (representación mentales) o materializado de una parte del universo perceptivo⁵. Los aspectos comunes del conjunto de representaciones individuales conforman la imagen colectiva de la ciudad.

Existe un escaso número de investigaciones que aborden el tema del imaginario de la ciudad contemporánea desde diversos enfoques. Así, en el presente trabajo aspiramos a proponer una metodología interdisciplinar integrada para el análisis de este objeto en toda su complejidad. El punto de partida será el estudio de los métodos empleados en esta temática por las disciplinas que tratan las cuestiones urbanas contemporáneas.

Estado de la cuestión del imaginario urbano.

El precursor y referente en los estudios sobre imaginario urbano fue K. Lynch⁶. En los años cincuenta comenzó a interesarse en la imagen que los ciudadanos tenían de su ciudad, los elementos que la constituían y cómo podía mejorarse el medio urbano. Desde la década de los setenta autores como H. Lefebvre⁷ o D. Harvey⁸ fomentaron la instauración del paradigma del espacio como objeto construido socialmente. Las percepciones y representaciones mentales de la ciudad se convirtieron en objeto de estudio sistemático para diversas disciplinas. Así, los análisis de las prácticas, representaciones e imaginación de los individuos influirían poderosamente en las investigaciones de la Sociología urbana y de la Geografía.

Herederos de esta corriente es G. Amendola⁹, que da un giro hacia una visión más culturalista e integradora. El imaginario cobra para él una especial significación, diferenciando el *mindscape* o conjunto de elementos vitales y culturales que definen la ciudad, del *cityscape* o referente material de la ciudad. Algunos arquitectos han sido continuadores del estudio de la imagen urbana colectiva. Este es el caso de R. Venturi¹⁰ o de R. Koolhaas¹¹. Este último analiza cómo los *media* afectan al imaginario llevándolo a una homogeneización global, generando, lo que él llama, *ciu-*

3. Y. F. Tuan, *Topophilia: a study of environmental perception, attitudes, and values*, N. York, 1990, p.75.

4. Definición de la Gestalt recogida por: Ch. Landry, *The art of city Making*, London, 2006, p.128.

5. La referencia a la representación materializada proviene de: S. Zunzunegui, *Pensar la imagen*, Madrid, 1989, p. 22.

6. K. Lynch, Op. cit.

7. H. Lefebvre, *La production de l'espace*, Paris, 2000.

8. D. Harvey, *La condición de la posmodernidad. Investigación sobre los orígenes del cambio cultural*, Buenos Aires, 2008; y *Urbanismo y desigualdad social*, Madrid, 1989.

9. G. Amendola, *La ciudad postmoderna*, Madrid, 2000.

10. Observa la influencia de la cultura pop en las formas arquitectónicas: R. Venturi, *Aprendiendo de las Vegas. El simbolismo olvidado de la forma arquitectónica*, Barcelona, 1998.

11. B. Mau y R. Koolhaas, *S, M, L, XL*, 010 Publishers, Rotterdam, 1995.

dad genérica. Este tipo de aproximaciones que otorgan un papel destacado a la cultura han tenido en los últimos años una importante influencia en áreas como la Literatura Comparada, las Bellas Artes o la Historia del Arte.

Área de estudio y escalas de análisis

El imaginario tiene como referente un territorio “físico” que está en constante evolución. Por lo tanto, el método de estudio sobre ese territorio debe intentar fijar inicialmente el devenir¹² espacio-temporal. Esto implica la contextualización socio-cultural en un período o momento histórico y de un área de estudio o lugar determinado. Si investigamos sobre transformaciones urbanas, será necesario el análisis de varios períodos que puedan compararse. Por otra parte, se debe relativizar la relevancia de las características de un *área de estudio*¹³ mediante la comparación con otra(s) área(s) limítrofe(s) o de características contextuales equiparables.

La utilización de una o varias escalas de análisis combinadas y adecuadas al fenómeno espacial considerado permite su estudio en toda su complejidad. El imaginario colectivo se manifiesta a diferentes niveles que están interrelacionados. Esto implica la utilización de un análisis multi-escalar, con métodos adaptados a cada una de las siguientes escalas¹⁴: micro, del individuo; meso, de los grupos sociales, del barrio; e incluso macro: del conjunto de la ciudad o sistema de ciudades. A su vez, se determinará el grado de precisión y el margen de error adecuado para cada escala en función de las fuentes existentes.

Enfoques metodológicos para los imaginarios espaciales

La complejidad del análisis de los imaginarios espaciales urbanos reside en tres hechos principales. Por una parte, son inmateriales y tienen que ser abordados de una manera indirecta a través de sus manifestaciones materiales. Por otra, la percepción es individual, mientras que en los imaginarios confluyen elementos compartidos por la sociedad. Finalmente, se ve influenciado en diferentes grados por las representaciones.

Las metodologías que han sido empleadas por las diferentes disciplinas de lo urbano partían de la micro-escala de los individuos para conocer las características del imaginario a nivel colectivo. Unas adoptaron el punto de vista conductual y de las representaciones mentales y otras, el del análisis de ciertas imágenes significativas. A continuación presentaremos estos dos enfoques metodológicos, para después proponer su integración en una metodología que mejore cualitativamente las investigaciones sobre esta temática.

12. Referencia a la constante transformación del espacio-tiempo. D. Harvey, Op. cit., 1989, pp. 225-356.

13. Este concepto se refiere a la parte de la superficie terrestre sobre la cual se realiza una investigación.

14. L. Sanders, “Les modèles agent en géographie urbaine.” en F. Amblard y D. Phan (ed.) *Modélisation et simulation multi-agents ; applications pour les Sciences de l’Homme et de la Société*, 2006, pp. 151-168.

● Enfoque de la observación del individuo

Uno de los enfoques metodológicos adaptados al análisis del imaginario urbano es el centrado en las representaciones mentales del espacio y las prácticas espaciales, a escala individual, de los utilizadores de la ciudad. Proponemos una reflexión sobre algunos métodos, sin aspirar a ser exhaustivos. Los agruparemos en tres grandes tipos: trabajo de campo, métodos orales y procedimientos gráficos o visuales.

Las técnicas de observación directa y de participación en el área de estudio que vamos a considerar son las de las salidas de campo y la observación participante. Las primeras forman parte de una concepción empirista de la investigación científica y se definen por la toma de distancia con respecto al medio urbano que va a ser estudiado. El investigador es fundamentalmente un observador pasivo, mientras que en la observación participante realiza una inmersión en el grupo social que quiere estudiar. Este segundo enfoque¹⁵ permite un mayor acercamiento al contexto social de los ciudadanos, para mejorar la interpretación de sus prácticas espaciales y sus representaciones sobre la ciudad. La ética del trabajo de campo¹⁶ implica una transparencia metodológica hacia los colectivos urbanos estudiados. Las metodologías de campo han sido aplicadas sistemáticamente en estudios urbanos por la influencia de la denominada escuela de Chicago de sociología¹⁷.

Los métodos orales de observación de individuos son aquellos en los que el investigador interpela a diferentes sujetos. Los tipos más adecuados a la problemática tratada son el de entrevistas y el de las encuestas. Las primeras permiten la profundización del análisis de los individuos interrogados; pero los datos obtenidos son más difícilmente explotables. Es un buen método para estudiar el discurso de los personas de especial importancia en la cuestión tratada. Por otra parte, las encuestas permiten un análisis a la vez cualitativo y cuantitativo de las representaciones mentales individuales. Los resultados son generalizables al nivel del imaginario colectivo ya que los individuos encuestados constituyen una muestra representativa de la población que interesa en la investigación. Para esto, todos los grupos de utilizadores del *área de estudio* deben de estar presentes en el muestreo para que su composición sea equiparable a dicha población de referencia¹⁸.

La realización concreta de la encuesta debe iniciarse con la construcción de un proyecto en el que se defina la problemática y los temas de estudio del imaginario que se abordarán, las características de la población que será estudiada, los límites temporales y económicos del proyecto,

15. El método de la observación participante es utilizado por investigadores como G. Velho, *A utopia urbana: um estudo de antropologia social*, Río de Janeiro, 1989.

16. B. Collignon, "L'éthique et le terrain", *L'information géographique*, 1, 2010, pp. 63-83.

17. R. E. Park, "Suggestions for the Investigation of Human Behavior in the Urban Environment", en R. E. Park, R. D. Mackenzie, *The City*, Chicago, 1984, p. 3.

18. Dos tipos de muestreos representativos: empirista (proporcional a unos grupos caracterizadores de la estructura de la población o tirado al azar en estos) o aleatorio, que sigue una distribución probabilista normal. La muestra es representativa del conjunto (población) del que forma parte, para un intervalo de confianza y un margen de error. Ver: N. Berthier, *Les techniques d'enquête en sciences sociales. Méthodes et exercices corrigés*, Paris, 2004, pp. 115-137.

cómo se va a interrogar (tipo de encuesta), así como construir la muestra. Posteriormente, se elaborará el cuestionario¹⁹ donde se intentará influir lo menos posible en la respuesta de los individuos interrogados, deducir las características sociales de los mismos y realizar cuestiones de control que indiquen el grado de comprensión y corroboren la validez de las respuestas. Las fases que deben seguir a esta concepción de la investigación comienzan por el reparto de unas encuestas piloto para comprobar la viabilidad del cuestionario. A continuación, los resultados obtenidos se utilizarán en la mejora y distribución de la encuesta principal. Después, se lleva a cabo la fase de recogida, transcripción y codificación de los datos de la misma, permitiendo su tratamiento y control de calidad. En el caso de que sea necesario, se realizarán ponderaciones individuales para adaptar la muestra a la composición de la población, finalizándose el proceso con la explotación de los datos obtenidos.

Entre los métodos gráficos para el estudio del imaginario espacial urbano destacamos el de los mapas mentales²⁰, por su especial adecuación a las cuestiones de contenido espacial. La construcción de mapas mentales intenta plasmar plásticamente las imágenes mentales espaciales de cada individuo. Su generalización permite demostrar las “similitudes en la construcción de las representaciones”²¹, pudiendo explicar los elementos definitorios del imaginario urbano. Es interesante que esta técnica esté acompañada por un cuestionario que permita conocer las características sociales del individuo, así como complementarse con otras informaciones sobre sus representaciones mentales y prácticas sociales. Una limitación de este método es la posible carencia de una concepción espacial y de capacidad de interpretación de un mapa por parte de ciertos individuos. Dos tipos de procedimientos cartográficos permiten superar estos problemas: las cartografías participativas a gran escala²², al reducir la abstracción implícita en todo mapa; y los *mental maps* que son realizados de manera indirecta por el encuestador a partir de las indicaciones del encuestado²³.

Las metodologías de análisis del imaginario urbano expuestas presentan la dificultad del proceso de generalización o de emergencia desde el nivel individual hasta el del imaginario urbano a nivel colectivo. Esto se resuelve con la aplicación de los modelos probabilísticos de tendencia central y con las simplificaciones cartográficas. En todo caso, existe una complementariedad entre los diferentes métodos expuestos que permite la superación de sus limitaciones individuales gracias a una aplicación conjunta.

19. J. P. Paulet, *Les représentations mentales en géographie*, Paris, 2002.

20. P. Gould, *Cartes mentales*, Fribourg, 1984.

21. J. P. Paulet, Op. cit., p. 46.

22. Nos referimos, por ejemplo, a los “mapas Gulliver”, que utilizan grandes escalas cartográficas para finalidades de participación ciudadana en fases de búsqueda de soluciones urbanísticas a escala intraurbana.

23. Este es el caso de la cartografía producida en la investigación de F. Guérin-Pace, “Vers une typologie des territoires urbains de proximité”, *L'espace géographique*, 4, 2003, pp. 333-344.

● **Acercamiento desde la Historia del Arte: las representaciones como fuentes**

Desde la Historia del Arte proponemos analizar la ciudad a partir de la suma de fragmentos que la componen, que haremos legibles a través de sus representaciones²⁴. Los utilizadores de una ciudad comparten espacios contextuales y conceptuales; son consumidores y productores de símbolos y prácticas de representación que les llevan a concebir un imaginario urbano común. Este se verá plasmado en las manifestaciones culturales y por tanto, en las representaciones. Así, el estudio de las imágenes de un sector de una ciudad nos permitirá conocer el imaginario al que se asocian. Sólo pretendemos indicar los puntos fundamentales que deben aparecer en todo estudio de una representación urbana y cuya aplicación sistemática, posibilitará la elaboración de un discurso sobre el imaginario. Partimos de la Historia de las mentalidades²⁵, complementada por las Teorías de la Recepción y la Hermenéutica.

● ● **Delimitación y selección de representaciones significativas**

El primer paso será la delimitación precisa de nuestro objeto de estudio²⁶, para después preguntarnos cómo seleccionar qué representaciones son significativas en el estudio de ese sector de la ciudad. Nos basamos en dos premisas: lo que consideramos arte es una convención social y vivimos en entornos asediados por representaciones. En la busca de referentes, la Historia del Arte ha encontrado en el canon las obras sobresalientes en un determinado contexto. Está en continua redefinición y ha tenido que adaptarse a la sociedad de consumo y a la influencia de los *media*, abriéndose y globalizándose. Para que una representación entre hoy en él, tiene que ser aceptada por una institución, tener repercusión en los círculos de estudiosos o *connoisseurs* y ser reproducida en la mayor cantidad de medios, consiguiendo la máxima difusión posible. A más presencia, la importancia dentro del canon aumenta, incrementándose el impacto entre el público general. Se trata de conseguir el “mayor rendimiento económico y/o político” a través de la imagen, que sea “productiva”²⁷. Así, las manifestaciones que más nos interesarán, serán aquellas imágenes de nuestro objeto de estudio que estén dentro del canon y que tengan una mayor presencia por ser las más reproducidas.

24. S. Zunzunegui, Op. cit., p.22: Seguimos la definición de este autor de imagen o representación. Entendemos que “es un soporte de la comunicación visual en el que se materializa un fragmento del universo perceptivo y que presenta la característica de prolongar su existencia en el curso del tiempo”.

25. F. López Silvestre “Por una historia comprensiva de la idea de paisaje”, Quintana, 2, 2003, pp. 287-303. La aproximación que realiza en este artículo al estudio desde la historia de las mentalidades del paisaje, como construcción visual y mental, establece fuertes paralelismos con el estudio del imaginario urbano. Aprovechamos esta nota para agradecerle sus aportaciones a esta comunicación.

26. *Ibidem*, p. 293.

27. J. Jiménez, *Teoría del Arte*, Madrid, 2002, p. 235.

● ● Contextualización y análisis de la representación

Definido un corpus de representaciones, podremos analizar cada una de ellas, apoyados en las fuentes. Lo primero será estudiar el contexto general y particular, en el que aparece, intentando encontrar en ellos las razones que expliquen dicha manifestación. De ser posible, concretaremos su autor(es), su contexto específico, que características le definen y se manifiestan en esta obra y cuáles fueron sus intenciones. Procederemos entonces al análisis de la obra en sí. Accedemos al código de la misma a través del análisis iconográfico; identificado el tema, realizaremos un estudio del propio objeto de representación. Cabrá preguntarse cómo se construye la imagen, cuáles son las *formas de discurso* y si existen *focalizadores*²⁸. El mismo tema tratado de formas diferentes puede ofrecer lecturas distintas, por lo que debemos simultanear el análisis temático y compositivo con el formal. Examinaremos cómo se representa y cuáles son las características que definen la imagen, intentando responder al porqué de esas elecciones. Expuestos los elementos característicos, podremos trabajar con la intertextualidad, que nos conectará con las teorías de la recepción.

● ● La importancia del estudio de la recepción y la intertextualidad

Las representaciones se insertan en un sistema de códigos culturales, parte del lenguaje que las configura procede de conceptos, modelos y convenciones preexistentes²⁹. Tendremos que encontrar los principales, compararlos con la obra que analizamos, ver sus diferencias y qué aporta cada una. Por otra parte, una imagen cobra sentido por la experiencia de observación que la completa, sin importar el grado de atención del espectador. Teniendo en cuenta la existencia de diferentes contextos de recepción³⁰ y públicos, estudiaremos las condiciones en las que los espectadores acceden a la representación y las repercusiones de la misma entre los diferentes grupos de observadores. Examinaremos los efectos de la obra en diferentes escalas y si ha tenido influencia en otras manifestaciones culturales.

● ● Interpretación, comparación y conclusiones

Establecidas las interrelaciones entre los universos del creador, la representación en sí y sus receptores, estamos en disposición de interpretar la obra. Debemos ser escépticos con nuestras capacidades al dialogar con ellos, ya que cada uno de estos universos se mueve en un contexto diferente, que además, no es el nuestro. Pero contamos con una ventaja, como representaciones contemporáneas estamos más cerca de sus contextos; esto nos obligará a su vez a ser especialmente cautelosos: la cercanía puede suponer un obstáculo para nuestra objetividad. Por otra

28. Las primeras, son las maneras en las que los elementos o personajes se relacionan entre sí y con el espectador; los segundos, aquellos dispositivos que utiliza el autor para dirigir la atención del receptor a algún elemento en particular. W. Kemp: "Narrative" en R. S. Nelson y R. Shiff (coords.), *Critical terms for art history*, Chicago, 2003, p. 72.

29. A. D'Alleva, *Méthodes & Théories de l'Histoire de l'Art*, Paris, 2006, p. 134.

30. W. Kemp, Op. cit., p.71.

parte, nuestra interpretación, es sólo una de las posibles; de ahí, la importancia de compararla con otras, para finalmente, obtener una serie de conclusiones sobre la representación. Tras el estudio sistemático de un número de imágenes significativas, podremos encontrar constantes que definirán el imaginario de nuestra *área de estudio*.

Propuesta de metodología integrada

Nuestra propuesta metodológica (ver Fig. 1) pretende integrar una pluralidad de enfoques disciplinares que incremente la rigurosidad del conocimiento sobre el imaginario urbano. Para construir un conocimiento en torno a los estudios urbanos y a la Historia del Arte debemos presentar claramente una metodología, derivada de un determinado paradigma³¹ o posicionamiento teórico. Esto permitirá la evaluación de los criterios y por tanto, de la calidad de la investigación; nuestras herramientas podrán ser mejoradas, contribuyendo al avance del conocimiento; y se construirá un *saber hacer* reproducible en otros estudios.

Esta metodología conjunta parte del principio de que las diferentes técnicas y enfoques mostrados son complementarios y pueden contrastarse mutuamente si se concatenan siguiendo un orden determinado. El primer paso será la delimitación espacio-temporal de nuestro objeto de estudio y de la concepción de la existencia de un conjunto de ideas comunes entre los ciudadanos de una urbe, que conforman su imaginario. Delimitada el *área de estudio*, deberemos contextualizarla para buscar los indicios que puedan definir la esencia del imaginario y plantear una serie de hipótesis sobre este. Tras documentarnos, realizaremos un trabajo de campo que nos muestre si nuestras hipótesis son fundamentadas e indicarnos nuevas líneas de trabajo. Completaremos esta fase con una labor de observación participante para aproximarnos a algunas prácticas sociales especialmente significativas. A continuación, construiremos el corpus de representaciones singulares que contribuyen a la definición del imaginario. Una vez establecido, buscaremos los temas fundamentales y los contrastaremos con nuestras hipótesis de partida. Con este trabajo, estamos ya en disposición de entrevistarnos con los actores principales del territorio, que nos darán información directa sobre el imaginario. Realizaremos una encuesta piloto para comprobar si el corpus de representaciones y nuestras hipótesis tienen solidez y si el cuestionario es correcto. Una vez conocidos los resultados podremos iniciar el trabajo sobre el conjunto de representaciones singulares. A través de este análisis, obtendremos unas conclusiones preliminares sobre qué elementos definen el imaginario. Por otra parte, realizaremos la encuesta principal que contenga un mapa mental y se aplique sobre una muestra representativa. El análisis de sus resultados nos confirmará cuales son los hitos del imaginario de diferentes individuos. Su generalización y confrontación con las conclusiones procedentes del análisis de las representaciones, nos permitirá testar los elementos esenciales que definen al imaginario urbano colectivo.

31. Tomamos aquí la acepción de trabajo ejemplar que sirve de referencia a una disciplina en un período concreto de *ciencia normal*. Th. Kuhn, *La estructura de las revoluciones científicas*, México, 1981.

Con esta metodología integrada los resultados sobre el imaginario urbano colectivo serán contrastados por los dos tipos de análisis: el que parte de las representaciones mentales y prácticas individuales y el que parte de las representaciones singulares para el colectivo. Así explicaremos el imaginario urbano de un referente territorial concreto en un momento determinado y su dinamismo a lo largo del tiempo.

Conclusión

El imaginario colectivo es un elemento conformador de los territorios urbanos. Su estudio es complicado por el carácter abstracto y comprensivo de las ideas compartidas por los usuarios de la ciudad. La confluencia entre metodologías de diferentes disciplinas ayuda a la construcción de un conocimiento más completo y seguro sobre el imaginario urbano. La verdadera importancia de esta propuesta reside en su mayor adecuación a este objeto de estudio que se manifiesta a diferentes escalas y el enriquecimiento recíproco entre disciplinas. Sirve para mejorar la calidad y rigor de las investigaciones, permitiendo contrastar las interpretaciones realizadas sobre el imaginario urbano colectivo a través de los diferentes enfoques.

Las futuras líneas de investigación tienen que aspirar a completar el salto desde el estudio del imaginario a cual es la *mentalidad* en la que se inserta. Para ello, es necesario adoptar metodologías híbridas que se adapten lo más posible a las múltiples manifestaciones de esta última. En definitiva, para aproximarnos a una comprensión exhaustiva del imaginario y en un futuro, de la mentalidad, nos vemos obligados a la creación de grupos interdisciplinares que empleen una metodología cooperativa, minuciosa y transparente.

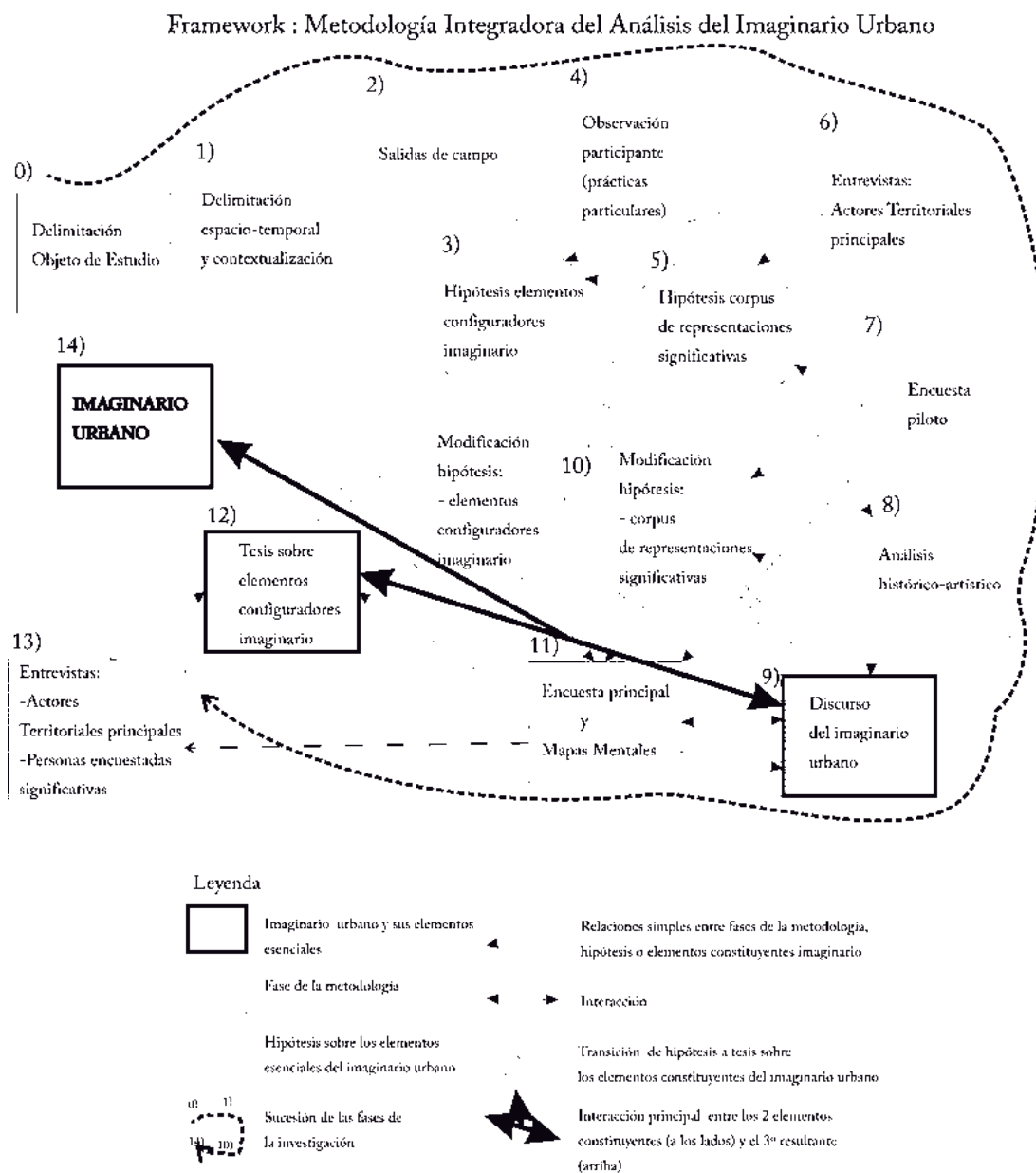


Fig. 1. Esquema de la propuesta de metodología integradora para el análisis del Imaginario urbano

Los frailes arquitectos y el urbanismo compostelano: Informes, peritajes y proyectos

PAULA PITA GALÁN

*Universidad de Santiago de Compostela*¹

Resumen: Las órdenes religiosas contaron entre sus miembros con maestros de arquitectura que no sólo trabajaron para sus monasterios y conventos sino que desarrollaron parte de su carrera inmersos en la sociedad de su tiempo y dejando obras para instituciones privadas y civiles. Muchos de ellos participaron en la transformación de sus ciudades diseñando infraestructuras, actuando sobre el caserío urbano o colaborando en calidad de peritos. En este trabajo revisaremos las actuaciones que estos profesionales llevaron a cabo en la ciudad de Santiago de Compostela, especialmente, a lo largo del siglo XVIII.

Palabras clave: urbanismo, arquitectura, frailes, barroco, Santiago de Compostela

Abstract: *Religious Orders used to have architects between their members. Those masters of architecture not only worked for their abbeys and convents but they also developed their career as a part of the society, working for private and civil institutions. They took part in the transformation of their cities by designing infrastructures, working on the buildings or cooperating as experts. In this article we review the works of those men at Santiago de Compostela through the XVIIIth Century.*

Keywords: *urbanism, architecture, friars, Baroque, Santiago de Compostela*

En el año 2004 vio la luz *Unha historia urbana: Compostela (1595- 1780)* (Nigra Trea, 2004), el último gran estudio dedicado a la historia urbanística de Santiago de Compostela, obra del profesor Rosende Valdés. Este profundo trabajo de investigación, asentado sobre un trabajo sistemático de archivo, y resultado de un riguroso análisis de los elementos que vertebran la ciudad histórica de Compostela, y ahonda en las aportaciones de estudios previos como los de Pérez Costanti, Cores Trasmonte, Bonet Correa, Ortega Romero, López Alsina, García Iglesias, Vigo Trasancos, Castiñeiras González, Taín Guzmán, el conjunto de análisis históricos coordinado por Martí Aris, entre otros autores, y otros del propio Rosende, centrados en aspectos concretos de la historia de la urbe. El trabajo que aquí presentamos sigue la línea de estos últimos al realizarse

1. ^{*} El presente estudio se ha realizado como investigadora en el proyecto del Ministerio de Educación *Planos y dibujos de arquitectura y urbanismo en Galicia* [HAR2008-00822] dirigido por el profesor de la Universidad de Santiago Alfredo Vigo Trasancos.

desde un punto de vista transversal, complementario, y dedicado a un aspecto muy concreto de las circunstancias que envolvieron la configuración de la ciudad de Santiago en relación con su ambiente artístico y su carácter como centro privilegiado de la cristiandad católica. Analizaremos la participación de los monjes y frailes que ejercieron el oficio de arquitectos en la ciudad en el proceso de transformación urbanística de Compostela durante los siglos XVII y XVIII. Para ello nos centraremos, no en aquellas intervenciones de mayor relevancia artística o estética, sino en sus trabajos menores, más técnicos y de carácter práctico por ser los que, a nuestro juicio, permiten evaluar el grado de implicación de estos profesionales en la vida de su ciudad, su relación con las instituciones y ciudadanos particulares, y bajo qué condiciones desempeñaron su trabajo².

Los frailes arquitectos en Santiago de Compostela

La condición levítica de Santiago de Compostela propició el asentamiento de algunas de las órdenes religiosas más importantes en la ciudad. Benedictinos, franciscanos y dominicos, se instalaron a lo largo de la Edad Media mientras que agustinos, jesuitas, mercedarios y carmelitas lo hicieron entre los siglos XV y XVIII. Estas comunidades conocieron un momento de esplendor económico en Época Moderna, constituyendo uno de los elementos motrices del ambiente artístico compostelano y contribuyendo, junto con la Catedral, a la paulatina conformación del rostro moderno de la urbe. El pragmatismo y el sentido ahorrador llevaron a benedictinos, dominicos y franciscanos –principalmente- a contar entre sus miembros con monjes y hermanos legos dedicados a la arquitectura; una presencia que tendía a incrementarse en aquellos periodos de intensa actividad edilicia en dichas comunidades. Aunque la entrada de legos despertaba ciertos recelos en las congregaciones masculinas, no se solía despreciar la inclusión de profesionales artesanos o de arquitectos en sus casas, pues suponía un notable ahorro económico y de recursos. Muchos de ellos no pasaron de ser meros maestros de cantería, con una formación práctica y dotes limitadas, pero cada cierto tiempo despuntaron religiosos especialmente hábiles para el diseño arquitectónico, y capaces de trabajar junto a los principales arquitectos de la ciudad, en algunos casos llegando a competir con ellos o sucediéndolos en sus puestos de responsabilidad. Estos maestros no se limitaron a trabajar para sus comunidades u órdenes religiosas sino que, como veremos, se imbricaron en la vida de la ciudad y participaron en su progresiva transformación, poniendo su arte al servicio de instituciones y particulares.

2. En este estudio comentaremos algunos planos y materiales que ya han sido previamente publicados por Rosende Valdés, pero también aportaremos algunos datos inéditos o escasamente tratados, recopilados tras la revisión de los fondos documentales del Ayuntamiento de Santiago de Compostela, conservados en el Archivo Histórico Universitario de Santiago (A.H.U.S.), así como de la documentación de las principales casas conventuales y monásticas de la ciudad conservados en el citado A.H.U.S., en el Archivo Histórico Diocesano de Santiago (A.H.D.S.), en el Archivo de la Catedral de Santiago (A.C.S.), en el Archivo Histórico Nacional (A.H.N.) y en el Archivo de la Provincia Franciscana de Santiago (A.P.F.S.); haciendo especial hincapié en las actas de consejo, libros de fábrica, libros de gradas e información sobre pleitos, documentación que suele contener el mayor número de noticias acerca de intervenciones, peritajes e informes de arquitectura.

Como principal centro religioso y artístico del reino de Galicia, Santiago de Compostela es la localidad donde hemos registrado una mayor «concentración» de frailes arquitectos. Su presencia la constatamos a partir del siglo XVII, cuando encontramos asentados o trabajando en la ciudad a los muy destacados Fr. Tomás Alonso y Fr. Gabriel de Casas –legos y maestros de obras del monasterio benedictino de San Martín Pinario-, a Fr. Pedro de Itorrerán –maestro modesto que trabajó en San Martín a las órdenes de los anteriores-, y dos maestros de origen y formación incierta: Fr. Pedro de San Bernardo y Fr. Marcos. El primero sustituyó al citado Casas al frente de las obras de la iglesia del monasterio de benedictinas de San Paio de Antealtares, procedente del monasterio de San Salvador de Celanova, donde era uno de sus maestros de obras; el segundo era un cantero franciscano al que en 1601 se le pagó una limosna por la traza de los relojes de sol del claustro catedralicio, y del cual no se tienen más noticias. Esta modesta cifra de cinco frailes se incrementó notoriamente en el siglo XVIII, a lo largo del cual hemos registrado a dieciséis religiosos entre los profesionales de la arquitectura. Fr. Francisco Velasco, Fr. Íñigo Suárez, Fr. Ignacio Trasmonte y Fr. Plácido Caamiña en San Martín Pinario³; Fr. Manuel de los Mártires, Fr. Francisco Cousiño y Fr. Ambrosio de Santo Tomás eran dominicos del convento de Bonaval; Fr. Pascual y Fr. Manuel de Castro, Fr. Manuel de la Peña, Fr. Antonio Fernández, Fr. Ignacio Fontecoba, Fr. Manuel Caeiro y Fr. Francisco de Mira lo eran del de San Francisco. Junto a ellos hemos encontrado a Fr. José de los Santos y Fr. Pedro de Jesús María, maestros carmelitas que se desplazaron eventualmente a Compostela para trazar y atender las obras del convento femenino que su orden estaba construyendo en la ciudad. De éstos, los que de una manera u otra contribuyeron a configurar la imagen de Santiago y a su funcionamiento diario fueron los benedictinos Fr. Tomás Alonso, Fr. Gabriel de Casas, Fr. Francisco Velasco y Fr. Plácido Caamiña, el dominico Fr. Manuel de los Mártires y los franciscanos Fr. Pascual de Castro y Fr. Manuel Caeiro, los más capaces del elenco.

La actividad profesional de estos arquitectos se desarrollaba siempre vinculada a la fábrica de su monasterio o convento. Aquellos que demostraban unas dotes especiales pronto llamaban la atención sobre su persona y comenzaban a recibir encargos de otras instituciones dentro y fuera de la ciudad, algunas de las cuales tuvieron una especial incidencia sobre la imagen monumental de la misma; es el caso de la balconada del Hospital Real de Santiago, diseñada por Fr. Tomás Alonso en (1678), la iglesia de San Paio de Antealtares o el rostro principal del convento de Santa María de Belvís, ambas de Fr. Gabriel de Casas (ambas de 1700); y de intervenciones de repercusión urbanística como la construcción de las escaleras monásticas y de la iglesia de San Martín Pinario (1751 y 1771, respectivamente), diseñadas por Fr. Manuel de los Mártires. Uno de los factores que más directamente propició la intervención de estos profesionales en la imagen de la urbe fue el basto patrimonio inmobiliario con el que contaban las casas religiosas de Compos-

3. Sobre éstos maestros puede verse Pita Galán, P.: "Monjes capitulares y frailes arquitectos: dos aspectos de la maestría de obras en el monasterio de San Martín Pinario (siglos XVI- XVIII)" en Casal, R., Andrade, J. M., López, R. J.: *Galicia monástica. Estudos en lembranza da profesora María José Portela Silva*. Universidade de Santiago de Compostela, Santiago de Compostela, 2009, pp. 537- 559.

tela. Buena parte del parcelario de la ciudad se encontraba en manos de sus principales instituciones -el Cabildo, la Universidad, el Ayuntamiento, importantes cofradías y órdenes religiosas-, que obtenían de su arrendamiento pingües beneficios económicos. El despiece del parcelario era tal, que dichos organismos se vieron obligados a señalar sus dominios con una marca de propiedad que se labraba en las fachadas de los inmuebles y de las cuales conservamos numerosos ejemplos. En el caso de los conventos y monasterios el mantenimiento de las viviendas solía recaer sobre el arrendatario, pero en casos de permuta, renovación del arrendamiento, o venta era frecuente que las comunidades enviasen a sus arquitectos y a algún padre del consejo a realizar informes y peritajes. Sobre los primeros también recaía la construcción de nuevos inmuebles y la rehabilitación de aquellos que presentaban un estado ruinoso. Fr. Tomás Alonso construyó, entre 1675 y 1678, dieciocho casas detrás de la iglesia de San Pedro, en el camino hacia Belvís, para financiar dos cátedras fundadas en la Universidad de Santiago por el Padre Fr. Diego de Hevia, obispo de Oaxaca y antiguo miembro de la casa de Pinario. Las actas de este monasterio también nos informan de la existencia de dos “*casas terrenas*” construidas por Fr. Francisco Velasco –presumiblemente entre 1709 y 1712- “*en la esquina de la huerta nueva*”⁴. Fr. Íñigo Suárez, que hasta la muerte de Velasco trabajó como aparejador de S. Martín, se presentó como arrendatario de una casa de la comunidad en la Rúa de San Pedro, comprometiéndose a “*redificarla y pagar en cada un año diez ferrados de zenteno y dexar todos los perfectos a la cassa cuio es el derecho dominio*”⁵.

Este patrimonio favoreció la redacción de numerosos informes por parte de estos arquitectos, una fuente de primer orden para conocer cómo eran las viviendas y el callejero santiagués⁶. En 1764 las dominicas compostelanas se propusieron construir una manzana de casas en el Agro da Condeseira, en la acera alta de la calle de Belvís hasta la capilla de San Antoniño, que entonces se hallaba enfrente de su actual ubicación. La solicitud del permiso al Padre General de la Orden se acompañó con un informe favorable elaborado por Fr. Manuel de los Mártires⁷. Su actividad pericial no se limitó a sus órdenes religiosas sino que fueron requeridos por otras instituciones en calidad de técnicos, para realizar informes y tasaciones, o como mediadores en complicados pleitos. Su condición religiosa los convertía a ojos de sus clientes en personas dignas de confianza y la modesta existencia que llevaban hacía que sus honorarios fuesen algo inferiores a los de sus colegas de profesión, llegando, en algunos casos, a no cobrar más que una limosna o un precio simbólico por sus trabajos⁸. Mártires fue llamado a finales de 1751 para tasar, junto con Manuel

4. A.C.S., Fondo General, Actas de San Martín (1703- 1771), fol. 76r.

5. *Ibidem*, fols. 365 y 369.

6. Sobre la elaboración de informes técnicos en la ciudad de Santiago véanse: Taín Guzmán, M.: “Los informes de canónigos visitantes de hacienda y de los aparejadores y maestros de obras de la Catedral de Santiago en el siglo XVIII”, *Compostellanum*, Vol. XXXVII, nº 3-4 (jul.- dic. 1992), pp. 549- 591; Taín Guzmán, M.: Informes inéditos de bienes inmuebles capitulares del canónigo José de Vega y Verdugo, *Quintana*, nº 4 (2005), pp. 213- 234.

7. Pardo Villar, A.: “El convento de Santa María de Belvís. (Apuntes históricos)” en *Boletín de la Comisión de Monumentos de Ourense*, t. 15 fasc. 2 (jul. – dic. 1945), pág. 62.

8. Éste fue el caso del padre Velasco que rebajó el coste de la composición de la fuente del Torreón de Mazarelos. A.H.U.S., Fondo Municipal, Consistorios, libro 128 (junio- diciembre 1730), fol. 471.

Garrido, el coste de la finalización de las obras del Cuartel de Santa Isabel, en un momento en que los operarios frenaron el avance de los trabajos por considerar insuficiente para la finalización del trabajo el montante recibido hasta el momento, reclamando una nueva cantidad al ayuntamiento compostelano⁹. Ésta era la segunda vez que el dominico era requerido por el ayuntamiento compostelano con motivo de esta empresa militar. En 1740 la ciudad decidió derribar los cuarteles antiguos, que estaban situados junto al convento de San Agustín, en la calle de la Vírx da Cerca, reservándose para sí los materiales nobles y aquellas piezas reutilizables en el nuevo inmueble; el solar y los restantes materiales fueron adquiridos por los agustinos. En 1744 Mártires presentó a los regidores un plano con el alineamiento de la fachada posterior del convento de San Agustín, incorporando un fragmento de la muralla y las casas anejas al antiguo cuartel (fig. 1)¹⁰. En 1770 Fr. Manuel fue el arquitecto escogido para realizar el peritaje del estado del edificio del matadero y valorar el importe de la reparación del mismo. Según la información recogida en las actas consistoriales del primero de marzo de 1770, los regidores recibieron el informe del Procurador General por el cual se les solicitaba que compusiesen la casa del rastro, cuyo arreglo ascendía a 5.517 reales de vellón. Debido a que el propietario del edificio era el duque Patiño, el consistorio decidió remitirle la información, a la espera de saber si estaba dispuesto a correr directamente con los gastos o si, por el contrario, debería ser el ayuntamiento compostelano quien financiase la obra¹¹. La respuesta del duque debió de ser negativa, pues el 20 de marzo del mismo año, ante el recorte presupuestario establecido por el intendente -tres mil reales procedentes del gasto extraordinario del ayuntamiento-, los regidores pusieron al corriente de la urgencia de reparar el edificio del matadero al apoderado de la ciudad en la Corte y al Diputado Central: *“incluíéndoles testimonio que acredite la pretensión para que la promuevan con toda la actividad posible por que de no recomponerse prontamente se arruinará del todo i no llegará después quatro tanto para su redificación, además de quedar expuesta la ciudad a no tener sitio commodo para este ejercicio”*¹². Fr. Manuel de los Mártires fue el encargado de evaluar el estado del matadero, realizar el pliego de obra y tasar su coste¹³. Aceptado dicho pliego por la ciudad, la obra se sacó a subasta el 4 de julio de 1770, en los días sucesivos se presentaron diversas posturas y el 17 de julio se adjudicó a los maestros de carpintería José García y Antonio Patiño, los cuales se comprometieron a seguir fielmente las condiciones impuestas por Mártires¹⁴. El 7 de octubre Antonio Patiño y Fr. Manuel se presentaron ante Benito Gil, Procurador General de la ciudad, para notificar la finalización de

9. García Alcañiz-Yuste, J.: *Arquitectura del Neoclásico en Galicia*. Fundación Pedro Barrié de la Maza, A Coruña, 1989, pp. 115- 125.

10. La planimetría se conserva en el Archivo Histórico Universitario de Santiago. A.H.U.S., Fondo Municipal, Consistorios, libro 164 (enero- agosto 1744), fol. 280 y fue publicado en Rosende Valdés, A.: Op. Cit. (2004), pp. 70- 73.

11. A.H.U.S., Fondo Municipal, Consistorios, libro 229 (enero- julio 1770), fols. 156r. y 156v.

12. *Ibidem*, fol. 208r.

13. *Ibidem*, fols. 347r., 347v., 348r., 351r. y 351v.

14. A.H.U.S., Fondo Municipal, Consistorios, libro 230 (agosto- diciembre 1770), fols. 345r., 345v., 346r., 347r., 347v., 348r., 348v., 349r. y 349v.

las obras del rastro compostelano que, tras haber sido reconocida por el dominico, fue considerada como satisfactoria¹⁵.

Ésta no era la primera vez que la ciudad recurría a un fraile arquitecto para sus necesidades estructurales y de abastecimiento. En 1730 las actas municipales registran el pago a Fr. Francisco Velasco de “*quatrozientos y ochenta reales de vellón por el trabajo que tubo en acer las plantas para la Carzel pública y las de las fuentes de S. Miguel y torreón de Mazarelas*” y “*trescientos reales de vellón que sólo ha pedido por hacer dicha fuente del torreón según lo manifestó el señor don Antonio Jazinto Pardo a que se encargó la disposición de dicha obra*”¹⁶. El 24 de abril de dicho año el gobierno municipal aprobó la reconstrucción de la cárcel pública, que se hallaban en muy mal estado. Las obras debían anunciarse a remate por si “*hubiere maestro que quiera tomar a su cargo la fábrica*”¹⁷. Las actas de consistorio no aportan más información hasta la noticia antes referida, gracias a la cual sabemos que fue el benedictino el maestro elegido para evaluar el estado del edificio y dar las nuevas planimetrías. La reparación de las fuentes públicas se aprobó el día 5 de mayo, y el 19 del mismo mes se hizo lo propio con la colocación de planchas en todas las arquetas de la ciudad, además de la construcción de la nueva fuente del Torreón de Mazarelas, que Pérez Costanti identificó con la Fonte de Santo Antonio¹⁸. El Padre Velasco volvió a ser el arquitecto designado para llevar a cabo los trabajos. Es posible que por entonces estuviera haciéndose cargo de la traída del nuevo edificio de la Inquisición, que se encontraba en las inmediaciones de esta fuente y que él había diseñado, con lo que la ciudad optó por dejar las obras de la traída en manos del mismo arquitecto. Para entonces, Velasco ya había demostrado su capacidad como ingeniero con la construcción de una presa para el monasterio de S. Esteban de Ribas de Sil (1713)¹⁹ y dirigido las obras del acueducto de San Pedro de Visma, diseñado por Francisco Montañú, que debía abastecer a la ciudad de A Coruña (1723)²⁰. El abastecimiento de agua era fundamental para la vida en monasterios y conventos, y tal vez fuera este el motivo por el cual se conocen un gran número de obras hidráulicas realizadas por frailes arquitectos, que contarían con una buena formación al respecto²¹. En Compostela, también se han localizado dos actuaciones de Fr. Manuel Caeiro relacionadas con el abastecimiento hidráulico. En 1789, este franciscano elaboró un informe favorable a la comunidad de Santa María de Belvís que protesta-

15. Ibídem fols. 350r. y 350v.

16. A.H.U.S., Fondo Municipal, Consistorios, libro 128 (junio- diciembre 1730), fols. 471r. y 471v.

17. A.H.U.S., Fondo Municipal, Consistorios, libro 127 (enero- mayo 1730), fol. 239r.

18. Ibídem fols. 263v, 300v. y 301r. La referida identificación por parte de Pérez Costanti se refleja en los índices de las actas municipales que realizó.

19. Bonet Correa, A.: *La arquitectura en Galicia durante el siglo XVII*. Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1966, pág. 556.

20. Cfr. Vigo Trasancos, A.: *A Coruña y el Siglo de las Luces. La construcción de una Ciudad de Comercio (1700-1808)*. Universidade de Santiago de Compostela, Universidade de A Coruña, 2007, pág. 358.

21. Uno de los muchos ejemplos es el de Fr. Manuel de los Mártires, que en 1751 se encargó del diseño de la nueva traída de agua de la ciudad de Lugo.

ba por el cierre del agro de la Raposa –en la vertiente norte del monte de la Almáciga- por parte de su dueño Francisco Rey, pues de él partía la canalización que abastecía al convento. Según Pardo Villar, esta cañería dio lugar a quejas y pleitos entre las monjas y algunos vecinos en los años de 1772, 1779, 1789, 1828 y 1894, originadas, generalmente, debido a la filtración de aguas corrompidas procedentes de los estercoleros dispuestos sobre ella²². El pleito concluyó con la escritura de una concordia a satisfacción de las hermanas, de la cual dio fe el notario Andrés Guerra²³. Al año siguiente lo encontramos dirigiendo la construcción de la cañería que conducía el agua de la ciudad desde la Fuente del Porrón al Hospital Real. Esta conducción era independiente de la principal que abastecía la ciudad y se había creado en el momento de la fundación del Hospital²⁴. El mal estado de las cañerías, que padecían filtraciones y que necesitaban de un mantenimiento continuo que suponía un importante gasto a la institución, animó a su cabildo a solicitar permiso al Consejo de Castilla para emprender la renovación de la traída: pasando por la calle del Espíritu Santo, de aquí a la Capilla de San Caetano y atravesando el Camino Real a Coruña. El dibujo realizado por Caeiro para ilustrar la nueva propuesta se conserva en el Archivo Histórico Nacional (fig.2)²⁵.

También encontramos a frailes arquitectos realizando trabajos relacionados con la muralla, infraestructura frecuentemente maltratada y que dio serios problemas a los regidores hasta su definitiva desaparición²⁶. En 1741 Fr. Pascual de Castro, maestro del convento de San Francisco, dio una planta para la reconstrucción de la arruinada Puerta de San Francisco. Aprovechando la inminente reconstrucción, los franciscanos hicieron que uno de sus arquitectos enviase una propuesta para la nueva puerta, que querían fuese más ancha y cómoda que la precedente y con una monumentalidad que embelleciese el entorno de la nueva iglesia que estaban construyendo. A pesar de su intento, el proyecto elegido por el Concejo fue el presentado por el arquitecto seglar Clemente Fernández Sarela, que tampoco desmerecía las aspiraciones de los religiosos. En 1782 Gregorio Salgado inició la construcción de una casa fuera de la puerta del mercado, en el Barrio de Mazarelos, apropiándose de una almena que correspondía al horno de pan propiedad del conde de Priegue, que entonces tenía aforado María Sánchez²⁷. La destrucción parcial de la almena derivó en un pleito dirimido por el Ayuntamiento compostelano, que el 23 de septiembre decidió *“que dichos señores de la Junta de Obras Públicas con presencia de las escrituras de foro otorgadas*

22. Pardo Villar, A.: “El convento de Santa María de Belvís. (Apuntes históricos)” en *Boletín de la Comisión de Monumentos de Orense*, t. XV fasc. 2 (jul. – dic. 1945), pág. 55.

23. A.H.U.S., Protocolos de Andrés Guerra de Andrade, 1789, fols. 77r., 77v., 78r.

24. Couselo Bouzas, J: *Galicia artística en el siglo XVIII y primer tercio del XIX*. Imprenta del Seminario Conciliar, Santiago de Compostela, 1933, pp. 215 y 216.

25. A.H.N., Consejos, MPD, leg. 1093.

26. Al respecto véase Ortega Romero, M^a del S.: “Las murallas de Compostela en los siglos XVI y XVII” en Villares Paz, R. (ed.): *La ciudad el mundo urbano en la Historia de Galicia*. Tórculo, Santiago de Compostela, 1988, pp. 225-239 y Rosende Valdés, A. Op. Cit. (2004), pp. 27- 84.

27. A.H.U.S., Fondo Municipal, Consistorios, libro 252 (1782), fol. 58r.- 59r., 89r.- 92v., 99r. y100v.

a las partes y a fin de evitarlos del gasto, pasen acompañados de cualquiera de los arquitectos del Real Monasterio de San Martín o el del convento de San Francisco al reconocimiento de la obra de la casa del Gregorio Salgado²⁸. El maestro elegido para realizar el reconocimiento y consiguiente informe fue Fr. Plácido Caamiña, benedictino de San Martín Pinario, cuyas propuestas para resolver el conflicto de intereses conciliaron las pretensiones de ambas partes y fueron aprobadas por los regidores a finales del mes de octubre.

Los frailes arquitectos también colaboraron en la modernización del callejero de la ciudad. A partir de 1780 el Concejo compostelano, atendiendo a sus ordenanzas de policía, inició una transformación del trazado viario centrado en la eliminación de los soportales y voladizos que entorpecían sus calles²⁹. Ello provocó un importante número de actuaciones sobre las construcciones residenciales y supuso la <<modernización>> del esqueleto de la urbe. Este proceso, que se inició en el último tercio del XVIII y culminó en la segunda mitad del siglo XIX, propició la producción de numerosas intervenciones sobre el caserío de la ciudad y los consecuentes dibujos y planimetrías realizados por sus principales arquitectos, muchos de los cuales se conservan en el A.H.U.S. Entre ellos se encuentran varios diseños del maestro de obras de San Francisco, Fr. Manuel Caeiro, algunos de los cuales han sido dados a conocer por Rosende Valdés³⁰. El más antiguo data de 1783, año en que realizó la planta y alzado de la Casa de José Sanín en la Vía Sacra (fig. 3)³¹, con motivo del alineamiento de dicha calle, para la cual también realizó un plano³². En 1798 fue el arquitecto encargado de realizar planta y alzado de los tres edificios del cierre oriental de la Plaza de la Azabachería (fig. 4)³³, y en 1801 dio un diseño para la reorganización de la fachada de la antigua casa nº 7 de la Rúa do Vilar³⁴. A mayores, hemos encontrado un dibujo de la fachada de la casa de Manuel Carrete y Losada en las Cinco Rúas que realizó en 1796 y la de la fachada de la casa donde se encontraba la Capilla de S. Miguel del Camino (fig. 5)³⁵; obras todas revisadas por el arquitecto municipal Miguel Ferro Caaveiro.

Estas intervenciones tardías evidencian que estos profesionales siguieron participando en el urbanismo de la ciudad incluso en un momento en que comenzaban a ser duramente atacados desde las instituciones artísticas oficiales. La Real Academia de Bellas Artes de San Fernan-

28. *Ibíd.*, fol. 59r.

29. Sobre este proceso véanse Ortega Romero, M^a del S.: "Aspectos urbanísticos del barroco compostelano: voladizos y soportales", *Revista de la Universidad Complutense*, Vol. 22, nº 85 (1973), pp. 163- 188 y Rosende Valdés, A.: *Op. Cit.* (2004), pp. 87- 171.

30. *Ibíd.*, pp. 111, 136, 140 y 349.

31. A.H.U.S., Fondo Municipal, Consistorios, libro 255 (nov.- dic. 1783), fol. 368r.

32. *Ibíd.*, fol. 367r.

33. A.H.U.S., Fondo Municipal, Consistorios, libro 282 (enero- agosto 1798), fol. 116r.

34. A.H.U.S., Fondo Municipal, Consistorios, libro 290 (sept. -dic. 1801), fol. 9r.

35. La primera en A.H.U.S., Fondo Municipal, Consistorios, libro 280 (1796), fol. 108r. y la segunda en A.H.U.S., Fondo Municipal, Licencias de obras, libro 549 (1782), fol. 28r.

do, en su intento por controlar las obras de arquitectura que se llevaban a cabo en la Península (con la excepción del reino de Valencia), trató de limitar el ejercicio de aquellos maestros que contaban con una formación tradicional, sin haber pasado los exámenes de esta institución. En el informe de 1785 que el Ayuntamiento de Santiago envió al Consejo de Castilla con la relación de maestros aprobados por la Academia para ejercer la arquitectura y aquellos que la ejercían sin el debido consentimiento, entre los capaces de “*executar las obras de Puentes y más de pública utilidad*” sólo se cita a Miguel Ferro Caaveiro, maestro de obras municipal y de la Catedral, y a Juan López Freire³⁶. El elenco de aquellos que no contaban con títulos de la Academia estaba formado por José Machado, Alberto y Melchor Ricoy, Tomás del Río y Julián Pensado, y se señala que “*las reglas por que se gobiernan estos hombres se reduce a la Observación y Estudio particular de cada uno, sin otro Maestro que a la Lección material de algunos otros Libros*”. Curiosamente, el informante no nombra a ninguno de los frailes arquitectos que seguían trabajando para sus comunidades y fuera de ellas poco antes de que esta política, unida a la cada vez más adversa situación del clero regular, acabase por hacer desaparecer a estos profesionales. En el primer tercio del siglo XIX, en Compostela ya sólo tenemos noticia del arquitecto benedictino Fr. Eustaquio Riesco, cuya carrera, a pesar de contar con formación académica, va a ser modesta, alejada de las brillantes trayectorias de muchos de sus antecesores y vinculada en menor medida a la vida de su ciudad.

36. A.H.U.S., Fondo Municipal, Consistorios, libro 258 (enero- junio 1785), fols. 121 y 122.

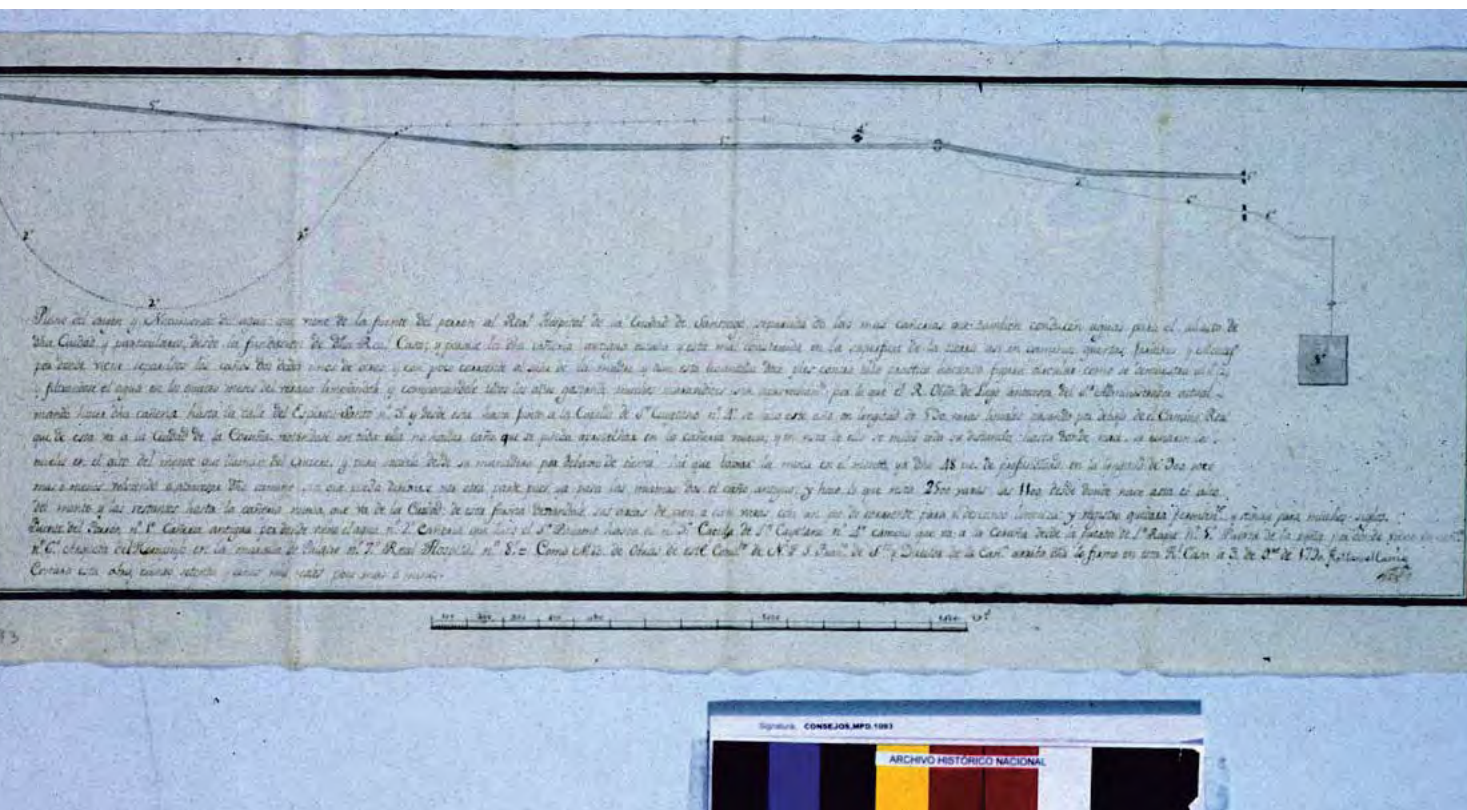


Fig. 2. Fr. Manuel Cairo: Conducción de Agua al Hospital Real de Santiago de Compostela. A.H.N., Consejos, MPD, leg. 1093

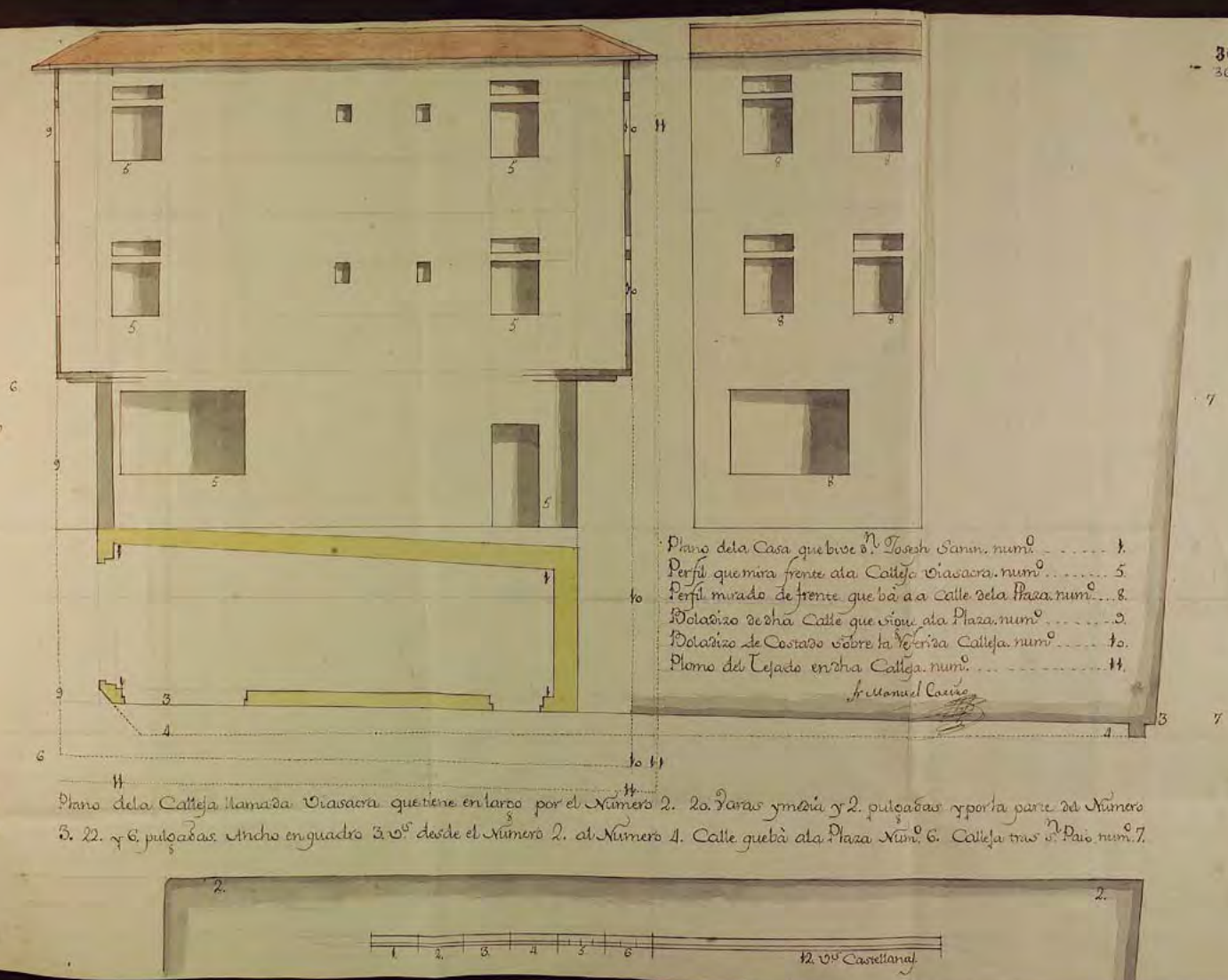


Fig. 3. Fr. Manuel Caeiro: *Alineación de la Casa de José Sanin en la Vía Sacra de Santiago de Compostela*. A.H.U.S., Fondo Municipal, Consistorios, libro 255 (1783), fol. 368r



Fig. 4: Fr. Manuel Caeiro: Casa del cierre oriental de la Plaza de la Azabachería de Santiago de Compostela. A.H.U.S., Fondo Municipal, Consistorios, lib. 282 (1798), fol. 116r



Fig. 5: Fr. Manuel Caeiro: *Alineación de la fachada de la Capilla de San Miguel del Camino en Santiago de Compostela*. A.H.U.S., Fondo Municipal, Licencias de obras, libro 549 (1782), fol. 28r.

El ladrillo en la arquitectura zamorana entre los siglos XIX y XX. Las posibilidades de un material tradicional para las novedades de una época

MARÍA ASCENSIÓN RODRÍGUEZ ESTEBAN
Universidad de Salamanca

Resumen: Zamora cuenta en la actualidad con una gran riqueza de arquitectura latericia, construida a finales del siglo XIX y principios del XX, muy superior a la existente en otros núcleos de población de similares características. Esta arquitectura sorprende por su cantidad y calidad, máxime si tenemos en cuenta que Zamora era la capital de un territorio excéntrico, fronterizo con una de las zonas más deprimidas del vecino Portugal, localidad mal comunicada y por lo tanto sumida en un natural aislamiento

Esos inmuebles de ladrillo que se diseminan por la ciudad corresponden a usos y tipologías diferentes y fueron promovidos por comitentes de diversas clases sociales.

Auténticos responsables de este hecho fueron los arquitectos, quienes no dudaron en utilizarlo en sus obras por ser éste un material barato, manejable, versátil y susceptible de ser fabricado en diferentes texturas, acabados, tamaños y colores.

En esta comunicación, estudiaremos las circunstancias que hicieron posible el esplendor arquitectónico que vivió la ciudad en esa época y que propiciaron que la capital se configurara urbanística y arquitectónicamente con la imagen que hoy en día nos muestra y justificaremos la abundante presencia del ladrillo en las construcciones y las preferencias de uso de los proyectistas.

Palabras Clave: Zamora, ciudad, arquitectura, decimonónica, ladrillo.

Abstract: Zamora now has a wealth of architectural brick and tile built in the late nineteenth and early twentieth centuries, much higher than that in other towns with similar characteristics. This architecture is surprising for its quantity and quality, especially bearing in mind that Zamora was the capital of a territory eccentric, bordering one of the most deprived areas of neighboring Portugal, town badly communicated and therefore lost in a natural insulation.

These brick buildings that spread through the city uses and types correspond to different principals were promoted by various social classes.

Really responsible for this fact were the architects who did not hesitate to use it in their works, as this is a cheap material, handy, versatile and capable of being manufactured in various textures, finishes, sizes and colors.

In this communication, we will study the circumstances that made possible the architectural splendor that the city at that time and that meant that the capital is set urban and architectural image today shows and justify the abundant presence of brick buildings use and preferences of the designers.

Key words: Zamora, town, architecture, nineteenth-century, brick.

Comunicación

Zamora, durante los años comprendidos entre el último cuarto del siglo XIX y el primer tercio del XX vivió una Segunda Edad de Oro, en lo que se refiere a la arquitectura. A pesar de que hubo un escaso crecimiento demográfico, fue suficiente para que la ciudad empezara a extenderse, iniciándose el derribo de varios sectores de las murallas que la encorsetaban. Se crearon nuevos viales que seguían un trazado más regular, se mejoraron las condiciones de salubridad con la creación de redes de alcantarillado y las calles empezaron a estar iluminadas con energía eléctrica.

A estos factores, que fueron clave en el proceso de la transformación de la ciudad, se unió una bonanza económica, fruto del desarrollo industrial que vivió su época de esplendor en las primeras décadas del siglo XX, sustentado, fundamentalmente, en la fabricación de harinas y sémolas, productos textiles y electricidad¹.

Este progreso favoreció el florecimiento de una sociedad burguesa que fue imponiendo sus gustos y sus modos de vida, influyendo notablemente en la configuración de la ciudad, siendo, a su vez, los promotores de magníficas casas residenciales y de importantes edificios fabriles.

Dentro del contexto general, en torno a 1900, la ciudad fue objeto de una importante transformación arquitectónica y urbanística, configurándose armoniosos conjuntos como la plaza Sagasta y la calle Viriato, y revalorizándose diversas calles comerciales, a través de la arquitectura, con una doble finalidad, hacerlas más atractivas y demostrar el status social del propietario del inmueble. En este sentido, se ennoblecieron las fachadas de los edificios, cuidando el diseño de las de nueva construcción y restaurando otras existentes².

Es de mención el mérito de los técnicos de ese periodo, si tenemos en cuenta que los materiales utilizados en la construcción, por lo general, no fueron de excesiva calidad, prevaleciendo en las fachadas el ladrillo y la piedra, que en muchos casos era artificial y se utilizaba para proteger los zócalos y para realzar determinados elementos como impostas, cornisas, arcos, etc. No obstante, también se utilizaron el hierro, aplicado a rejas y antepechos y, en menor medida, la cerámica y la madera. Esta última se reservaba para la estructura, ya que en contadas ocasiones, se dejaba ver en los canecillos de la cubierta.

Sin lugar a dudas, los dos primeros fueron los responsables de la transformación que se produjo en las técnicas constructivas. No obstante, el ladrillo fue el auténtico protagonista de las construcciones zamoranas, que si bien, en numerosos inmuebles se cubría con un revoco, en otros muchos casos se dejaba visto, aportando ornamentación y cromatismo a sus fachadas.

1. VV.AA., "Nec-otium XIX, XX y XXI. Comercio e industria en Zamora". Museo etnográfico de Castilla y León, Junta de Castilla y León, Consejería de Cultura y Turismo y Fundación Siglo para las Artes de Castilla y León, Zamora, 2007.

2. A. Avila de la Torre, "Arquitectura y urbanismo en Zamora 1850-1950", IEZ Florián de Ocampo, Diputación Provincial, Caja España, CSIC, Zamora, 2009.

La abundante utilización de las piezas de ladrillo en la arquitectura decimonónica obedece, por un lado, a la preponderancia de margas y arcillas en la composición mineralógica del terreno de la provincia, lo que propició el asentamiento de un gran número de tejas artesanales en los barrios de la ciudad, sobre todo en los situados al sur. También se levantaron fábricas a los pies de los yacimientos presentes en municipios cercanos a la capital, siendo el de mayor producción el de *San Antonio* en la localidad de El Perdigón. Esto permitía una elaboración de productos a gran escala, que los convertía en materiales baratos y accesibles. Por otro lado, está su versatilidad y fácil manejo, características que fueron responsables, en gran medida, del surgimiento a mediados del siglo XIX, del *revival* del mudéjar en España, un nuevo movimiento arquitectónico de connotaciones historicistas y nacionalistas que se basaba en el empleo del ladrillo en sus múltiples combinaciones.

En función de la calidad de la materia prima y de su cocción, en la época de nuestro estudio, se fabricaban tres tipos de ladrillo, el denominado toscos, que fue el único realizado en hornos abiertos, era de textura rugosa, sus aristas estaban poco definidas y podían tener tonos rojizos y pajizos; el ordinario, que era de mejor pasta y cocción, estaba mejor cortado y era más resistente, aunque también presentaba un acabado rugoso y los bordes mal rematados, además podía ser fabricado en una diversa gama de colores rojizos, pajizos y negruzcos. Y, por último, el ladrillo fino o prensado, que estaba hecho con arenas finas escogidas y estaba perfectamente moldeado, tenía las aristas vivas, las superficies tersas y los colores eran uniformes en tonalidades rojizas, motivos suficientes para que fuera el utilizado preferentemente por los técnicos afincados en Zamora. Tal es así que lo aplicaron en las fachadas de la gran mayoría de los inmuebles residenciales, fundamentalmente en los que fueron construidos a partir del siglo XX.

La presencia de importantes políticos locales en las altas esferas de la administración central, quienes se preocuparon de su ciudad natal, favorecieron la construcción de destacados inmuebles públicos, como fue el caso del Instituto Claudio Moyano (1902), erigido gracias al político zamorano Federico Requejo.

Al hilo de este tema, cabe señalar también el peso que tuvieron los gobernantes locales, promocionando edificios que dotaran a la ciudad de nuevas infraestructuras, convirtiéndose en magníficos ejemplos de la arquitectura decimonónica, como es el caso del Mercado de Abastos (1902) o del Laboratorio Municipal (1909).

Obviamente, fue fundamental la presencia de notables arquitectos, grandes profesionales que, en muchos casos, procedían de otras provincias, y llegaron a la ciudad en su condición de funcionarios, fundamentalmente de técnicos municipales. En un principio hubo dos arquitectos de corte clasicista, el catalán Martín Pastells Papell, responsable de la Plaza de Toros de Zamora (1888), y destacando por encima de él, el benaventano Segundo Vilorio, quien demostró una gran destreza con el ladrillo en las fachadas y con el hierro en los antepechos y cancelas, si bien, tendió a mostrar cierta contención decorativa. De su estudio salieron obras tan importantes como el citado Mercado de Abastos, la fábrica de harinas *Gabino Bobo* (1907) y una serie de casas residenciales, entre las que sobresale la que proyectó para este empresario harinero en 1916.

Les siguió cronológicamente el abulense Gregorio Pérez Arribas, quien ocupó el cargo de técnico municipal en 1906 y llegó a fijar su residencia en Zamora. De tendencias eclécticas, demostró un mayor dominio creativo, dio mayor importancia al ornamento y utilizó el ladrillo como parte integrante de sus composiciones polícromas.

A este último, en 1907, le sustituyó en el puesto de funcionario Francisco Ferriol, un arquitecto barcelonés que había trabajado con Doménech i Montaner. A pesar de permanecer en Zamora tan sólo nueve años, proyectó un número considerable de inmuebles en los que hizo gala de un exquisito cuidado en los detalles, que se reflejó también en los planos de los proyectos, y aportó soluciones formales de gran atrevimiento, siguiendo el estilo modernista, en boga por aquella época en la Ciudad Condal. Sin embargo, no destacó, precisamente, por el uso del ladrillo en las fachadas, material que empleó en contadas ocasiones, como en el anteriormente citado Laboratorio Municipal y en la casa del farmacéutico Gregorio Prada (1908). Por lo general, mostró mayor inclinación por el enfoscado pintado, con el que consiguió composiciones llenas de dinamismo.

Podemos decir que Ferriol marcó un antes y un después en la arquitectura zamorana de la época, cuyas obras de corte modernista fueron un detonante para que los técnicos coetáneos, especialmente Gregorio Pérez Arribas, se esforzaran por realizar diseños de estilo más atractivo para su clientela, predominantemente de clase burguesa.

A partir de los años veinte se afincó en Zamora Antonio García Sánchez-Blanco, arquitecto madrileño de tendencia ecléctica, quien hizo gala de un modelo muy personal de proyectar. Abrazó varios estilos, desde el art decó, pasando por el montañés, como dejó de manifiesto en la casa de la Peña (1931), hasta el clasicista que aplicó en sus últimas intervenciones³.

A esta lista de técnicos se suman otros que también trabajaron en la ciudad, y que, a pesar de permanecer en ella largos periodos de tiempo, tan sólo proyectaron una obra con fábrica de ladrillo, éste es el caso de Martín Pastells Papell, nombrado anteriormente, y de Francisco Hernanz Martínez y Enrique Crespo Álvarez, ambos responsables de la obra del Matadero Municipal (1929). Asimismo, existe otro grupo de arquitectos, cuya presencia en Zamora fue fugaz, en esta situación se encontraron Miguel Mathet Coloma, autor del Instituto Claudio Moyano (1902), y de Joaquín Secall Domingo, quien proyectó el Colegio Arias Gonzalo (1929).

También los ingenieros tuvieron parte de responsabilidad en la configuración de la imagen de la ciudad en la primera década del siglo XX. Entre ellos figuran el polifacético Federico Cantero Villamil, ingeniero de Caminos, Canales y Puertos, que destacó, sobre todo, por su espíritu innovador, siendo pionero en la fabricación de energía eléctrica en Zamora, además de proyectista del edificio que acogía las oficinas de la central *El Porvenir de Zamora* (1901) y el ingeniero militar Francisco Vidal y Planas, autor del Cuartel Viriato (1909), considerado un hito de la arquitectura de ladrillo en Zamora.

Por su parte, de los edificios que perviven, tan sólo la Plaza de Toros (1884) se construyó con ladrillo tosco, mientras que el ordinario fue el mayoritariamente empleado en los edificios indus-

3. A. Ávila de la Torre, op. cit.

triales y en otros de carácter público de gran envergadura, como el Cuartel de Caballería Viriato (1909). No obstante, su aplicación preferente fue en el trasdosado de los muros y en los tabiques.

A pesar de su fabricación industrial, no había un formato estándar, existiendo en el mercado una gran diversidad de tamaños, incluso en el caso de los ladrillos finos, con medidas de las sogas entre 22 cm. y 26 cm., de los tizones entre 11 cm. y 13,5 cm. y de los gruesos desde 4,0 cm. hasta 4,7 cm.

En lo referente al aparejo de las fábricas, los técnicos que trabajaron en esta ciudad, en la época de nuestro estudio, se decantaron por el aparejo a tizón, no en vano era el que permitía mayor riqueza formal. Comúnmente llamado “a la española”, por ser el característico del país, se realizaba mediante la traba de piezas asentadas sobre la tabla, dejando vista la testa. Por el contrario, el aparejo a soga, con el canto hacia el exterior, fue menos utilizado.

Para la realización de los diversos elementos ornamentales como las impostas, cornisas y arcos, recurrieron preferentemente al aparejo a sardinel, en el que los ladrillos estaban dispuestos en vertical. Una variante de este último, pero con las piezas oblicuas con respecto al plano horizontal, era el compuesto por hiladas triscadas, que fue utilizado principalmente, en la formación de los arcos.

Otra solución repetida por los técnicos para resolver los frentes de los forjados fueron las hiladas arpadas, formadas por la sucesión de piezas colocadas oblicuamente con respecto a la fachada. Sin embargo, para conseguir el vuelo de las cornisas, optaron, por un lado, por la sucesión de hiladas continuas que disponían escalonadamente y, por otro, a los modillones formados por superposición de tizones y por piezas a sardinel.

Asimismo, para forrar los cantos de los forjados, era habitual el empleo de las hiladas a seřreta, conocidas como *en esquinilla*. Éstas se formaban mediante la sucesión de piezas apoyados sobre la tabla, giradas con relación al plano de la fachada, de forma que el grueso del ladrillo sobresalía del plano de la fachada..

Estos técnicos mostraron gran habilidad a la hora de combinar las diferentes disposiciones de los ladrillos, de manera que los enrasaban o los rehundían del plano de la fachada, una veces en hiladas continuas y otras por piezas sueltas, en cuyo caso generaban líneas dentelladas, que solían aplicar en impostas, cornisas y jambas.

A pesar de no ser muy abundantes en la arquitectura zamorana, las figuras romboidales fueron los principales elementos ornamentales de los entrepaños, dibujadas a partir de la combinación de resaltes y rehundidos de los ladrillos. No obstante, también fueron esporádicamente utilizadas en alguna imposta y en alguna cornisa.

Estas características y posibilidades de uso que tenía el ladrillo fueron sobradamente conocidas por los técnicos que trabajaron en esa época en Zamora, que no dudaron en introducirlo en muchas de sus obras. No obstante, cada uno lo hizo de una manera personal, constituyendo esa singularidad, en numerosas ocasiones, un auténtico signo de identidad del autor. Tal es así, que algunos edificios son fácilmente atribuibles a un técnico, en función de la labor latericia que se observa en sus fachadas.

En este sentido, las preferencias de los tres que más trabajaron la fábrica de ladrillo en la ciudad están claras. Segundo Vioria tendió a construir toda la fachada con este material, aplicando figuras romboidales como ornamento de los entrepaños, así como hiladas dentelladas para destacar las impostas, mientras que la planta baja la levantaba con mampostería de piedra. Por su parte, Gregorio Pérez Arribas utilizó las piezas latericias en pilastras, impostas, cornisas y arcos, siendo su elemento diferenciador, el pináculo, que se alzaba sobre los antepechos de la cubierta y remataba en una figura piramidal.

Por el contrario, Francisco Ferriol utilizó el ladrillo con mayor libertad, por lo que no podemos asignarle una solución más o menos concreta. Así, en unas ocasiones la fábrica latericia la empleaba como fondo cromático, aplicándolo en los entrepaños, mientras que en otras lo colocaba en las impostas o en los arcos, sin que en ningún caso se pueda observar relación estilística entre ellos.

Al hablar de la arquitectura de ladrillo en general, hacemos referencia a aquellas construcciones en las que el ladrillo asoma en su fachada con distintos grados de ocupación y diversas variantes morfológicas y ornamentales. No obstante, este término ha sido y viene siendo aplicado para designar a aquellos edificios en los que la fábrica latericia fue empleada como material de cobertura y de sustentación del muro, con escasos elementos ornamentales. Esta *arquitectura de ladrillo* fue muy abundante en Zamora, existiendo un amplio muestrario de obras, sobre todo de Segundo Vioria y de Gregorio Pérez Arribas. Sin embargo, cuando el ladrillo era tomado como módulo constructivo y era utilizado como base fundamental de la ornamentación del muro, con unas disposiciones determinadas, entonces hablamos de *arquitectura neomudéjar*, siendo el anteriormente citado Segundo Vioria el único representante de esta tendencia en Zamora. De hecho, los tres únicos edificios que podemos catalogar ortodoxamente de neomudéjares en la ciudad, salieron de su estudio, sobresaliendo entre ellos la casa de José Cid (1902). Esto nos induce a pensar que este estilo historicista, surgido en la segunda mitad del siglo XIX, no convenció a los técnicos que trabajaron en la localidad en la época que abarca este estudio.

No obstante, a pesar de que esta nueva corriente, en su concepción pura, no fue muy prolífica en Zamora, muchos de sus elementos decorativos realizados con ladrillo visto, tales como figuras romboidales, determinadas impostas, cornisas de varias hiladas, algunos arcos y jambas de los huecos fueron trasladados y adaptados a las composiciones de las fachadas de un gran número de construcciones. Estos aportaban el color, generalmente sobre paños enfoscados, con el fin de enfatizar las líneas maestras de la composición arquitectónica, dentro de lo que se ha dado en llamar la *arquitectura policroma*.

Bien es verdad que Zamora ha tenido el privilegio de contar con dos corrientes arquitectónicas dentro del citado grupo, por un lado, el eclecticismo y, por el otro, el modernismo. La primera de ellos es la más numerosa, no en vano, prácticamente todos los técnicos activos en la ciudad en este periodo realizaron proyectos de este estilo, siendo, probablemente, Gregorio Pérez Arribas el que más se decantó por él, aplicándolo a diferentes tipologías, desde casas familiares como la de Rufino Rábano (1908), pasando por almacenes y fábricas, siendo un magnífico ejemplo la *Panera*

Social (1921). Le sigue en número Segundo Vitoria, con viviendas como la de Matilde Merchán (1894), la de Ambrosio Bobo (1898) o la de Santiago Tomé (1908).

También Francisco Ferriol realizó obras eclécticas, en las que el ladrillo jugó un papel importante, siendo la que proyectó para Martín Horna (1908) la primera de ellas. Sin embargo, las muestras más representativas de esta corriente son el Instituto Claudio Moyano (1902) del arquitecto Mathet Coloma, y el Cuartel de Caballería Viriato (1909), firmado por el ingeniero Vidal y Planas.

Sin lugar a dudas, la vertiente modernista, aunque considerada por algunos autores como una prolongación del eclecticismo, que, en nuestro caso, tuvo como máximo exponente al anteriormente citado Ferriol, fue la que mayor singularidad ha aportado al conjunto arquitectónico de la ciudad, en el periodo reseñado. Por desgracia, tan sólo subsisten tres ejemplos en los que se ha utilizado el ladrillo en su composición, todos ellos obra del arquitecto catalán, el Laboratorio Municipal, la casa de Gregorio Prada, citados ya en este capítulo, y la casa de Eduardo Montero (1910). En ellos podemos observar el cromatismo, acentuado con el rojo que aporta la fábrica de ladrillo.

No podíamos dejar de lado las aplicaciones del hierro como componente estructural, en este sentido, la arquitectura basada en este metal, a la que hemos denominado la arquitectura del hierro, también tuvo un lugar en Zamora. Sin lugar a dudas, el edificio más representativo de este estilo es el ya mencionado Mercado de Abastos, siendo Segundo Vitoria el arquitecto que se atrevió con este novedoso material, de rápida construcción, que permitía salvar grandes luces. En esta obra, el técnico siguió el consabido principio de la arquitectura decimonónica, según el cual a cada tipología arquitectónica le correspondía un estilo determinado, siendo la arquitectura del hierro la propia de estos “templos” de los abastos.

El Matadero Municipal (1929), al que nos hemos referido anteriormente, de Enrique Crespo y Francisco Hernanz, fue otra de las obras que se construyeron con estructura metálica en este periodo, si bien, se deja notar una arquitectura latericia desornamentada, probablemente debido a la tardía fecha de su construcción.

En conclusión, debemos señalar que en las casi cinco décadas que abarca este trabajo de investigación y fundamentalmente en las tres de principios del siglo XX, Zamora vivió una época de esplendor arquitectónico, en la que el material latericio brilló con notoriedad. Su mayor presencia en las fachadas de los inmuebles de esta localidad, respecto a otras ciudades cercanas, obedeció a la abundancia de materia prima idónea para la fabricación de ladrillos, que en aquella época empezaban a producirse de manera industrial, y a la disposición que tuvieron los técnicos para aplicarlos en sus obras. Sin olvidar el conjunto de factores económicos, políticos y sociales, que favorecieron la creación del magnífico muestrario de este tipo de inmuebles que vinieron a complementar al resto, y que juntos formaron el conjunto arquitectónico de la ciudad entre 1875 y 1930.

MIRANDO A CLÍO. EL ARTE ESPAÑOL ESPEJO DE SU HISTORIA
El ladrillo en la arquitectura zamorana entre los siglos XIX y XX.
Las posibilidades de un material tradicional para las novedades de una época
María Ascensión Rodríguez Esteban



Fig. 1: Miguel Mathet Coloma. Portada principal del Instituto de Enseñanza Secundaria Claudio Moyano. Avenida Requejo nº 4, Zamora. 1902



Fig. 2: Segundo Viloria Escarda. Portada principal del Mercado de Abastos. Plaza del Mercado s/n, Zamora. 1902

MIRANDO A CLÍO. EL ARTE ESPAÑOL ESPEJO DE SU HISTORIA
El ladrillo en la arquitectura zamorana entre los siglos XIX y XX.
Las posibilidades de un material tradicional para las novedades de una época
María Ascensión Rodríguez Esteban



Fig. 3: Francisco Ferriol Carreras. Casa de Gregorio Prada Rodrigo. Plaza Renova nº 19 c.v. calle Quebrantahuesos nº 1, Zamora. 1908

MIRANDO A CLÍO. EL ARTE ESPAÑOL ESPEJO DE SU HISTORIA
El ladrillo en la arquitectura zamorana entre los siglos XIX y XX.
Las posibilidades de un material tradicional para las novedades de una época
María Ascensión Rodríguez Esteban



Fig.4: Francisco Vidal Planas. Edificio administrativo del Cuartel de Caballería Viriato, actual Campus Universitario de la Universidad de Salamanca. Avenida Cardenal Cisneros nº 34, Zamora. 1909



Fig.5: Segundo Vilorio Escarda. Casa de Gabino Bobo, actual Hotel Meliá. Plaza del Mercado nº 20, Zamora. 1916



Fig. 6: Antonio García Sánchez-Blanco. Casa de José de la Peña. Avenida Príncipe de Asturias nº 11, Zamora. 1931v

La historia del arte en el proyecto patrimonial: Análisis de una metodología de trabajo y estudios de casos

LOURDES ROYO NARANJO

Escuela Técnica Superior de Arquitectura Sevilla

Resumen: Se pretende representar a partir de una selección de trabajos profesionales centrados en ámbito Andaluz, la importancia que adquiere el análisis interdisciplinar en el diagnóstico previo a la intervención patrimonial. A partir de casos concretos donde el objeto patrimonial es el protagonista del proyecto, se remarca la importancia y necesidad del Historiador del Arte en el ejercicio patrimonial. La puesta en valor de estos espacios (urbanos y construidos) a partir de una metodología interdisciplinar de análisis, identificación y reconocimiento de las necesidades patrimoniales detectadas, se realiza con el objetivo de obtener resultados que den sentido y solución a los conflictos patrimoniales a los que se enfrentan las ciudades hoy en día.

Palabras clave: Patrimonio. Proyecto. Trabajo interdisciplinar. metodología. Historia del Arte.

Abstract: *This paper pretends (from a selection of professional studies centered in the city of Seville) to show the importance of a cross-disciplinary analysis in the diagnosis process prior to the intervention on heritage pieces. The importance and necessity of the Art historian in the practice on heritage is remarked with particular cases where river Guadalquivir plays the lead role in the project. The enhancement of these spaces (urban and built ones) via a cross-disciplinary methodology of analysis, identification and recognition of the detected heritage requirements, is carried out with the goal of obtaining results that bring sense and solutions for the heritage conflicts that cities are facing nowadays.*

Key words: *Heritage. Project. Cross-disciplinary work. Methodology. History of Art.*

Introducción

El objetivo principal del ejercicio de análisis que presentamos, radica en la formulación y puesta en práctica de una metodología de trabajo vinculado al proyecto patrimonial, donde la figura del Historiador del Arte se introduce vinculando los conocimientos adquiridos como condición previa a la realización del proyecto de intervención patrimonial, ya sea de conservación o protección patrimonial. Los casos concretos de estudio y reflexión refieren a los resultados del trabajo y docencia impartida durante los cursos académicos de la asignatura *Crítica e Historia de la Arquitectura en Andalucía* del grado en Arquitectura de la Universidad de Sevilla.¹

1. La docencia de la asignatura "Crítica e Historia de la Arquitectura en Andalucía" queda vinculada a la Línea curricular Arquitectura y Patrimonio del grado en Arquitectura. En lo que respecta al grupo docente B "Lo construido como patrimonio", en su parte teórica estaría dirigida por el Catedrático Eduardo Mosquera Adell y en su aplicación práctica para el curso 2009-2010 "Sevilla y el río", por los profesores Lourdes Royo Naranjo, José Peral López y María Aguilar Alejandre.

La figura del Historiador del Arte en el Proyecto Patrimonial. Una aproximación al estudio En primer lugar consideramos necesario destacar la importancia que adquiere el análisis interdisciplinar en el diagnóstico previo a la intervención patrimonial. A partir de casos concretos donde el objeto patrimonial es el protagonista del proyecto, se remarca la importancia y necesidad del Historiador del Arte en dicho análisis. Entendemos que se debe prestar especial atención a los procesos de acercamiento a la materialidad del Patrimonio Histórico, y su interacción con las condiciones espaciales, paisajísticas, ambientales, territoriales, urbanísticas, etc... relacionadas como fuentes principales para conocer, evaluar, interpretar y actuar sobre el mismo, y por tanto, imprescindibles para poder formular cualquier proyecto a escala patrimonial.

Como resultado, llegamos a obtener la puesta en valor de estos espacios (urbanos y construidos) a partir de una metodología interdisciplinar de análisis, identificación y reconocimiento de necesidades patrimoniales detectadas, con el objetivo de obtener resultados que den sentido y solución a los conflictos patrimoniales evidenciados. La idea que dirige la práctica reseñada, estaría enfocada a la formalización de una propuesta donde aplicar aquellos preceptos tratados en el programa de la asignatura "Crítica e Historia de la Arquitectura en Andalucía" en su parte más práctica² y en base al planteamiento y desarrollo de la fase de conocimiento y reconocimiento, de cara a la redacción de un futuro proyecto patrimonial.

En síntesis, el ejercicio consiste desde este punto de vista, en la planificación y formulación de varias fases donde destaca la primera de ellas como fase de conocimiento, previa identificación del Bien, a través de la elaboración de un proyecto de estudios previos, que conforma una estrategia dirigida a la realización de un diagnóstico fundamentado, abarcando todos aquellos aspectos de la materialidad o ligados a ella, independientemente de su enfoque y área disciplinar, que el alumnado considerara oportuno. De esta manera y focalizando el proyecto en una primera fase, los resultados del ejercicio quedan avalados por una serie de criterios de intervención consensuados para cada caso de estudio, atendiendo en todo momento al proceso de formulación inicial y de gestión. Tras la conclusión de los ejercicios y puesta en común de experiencias patrimoniales de la misma índole, se llega a la consideración de la necesidad de completar el último estado de intervención del proyecto patrimonial.

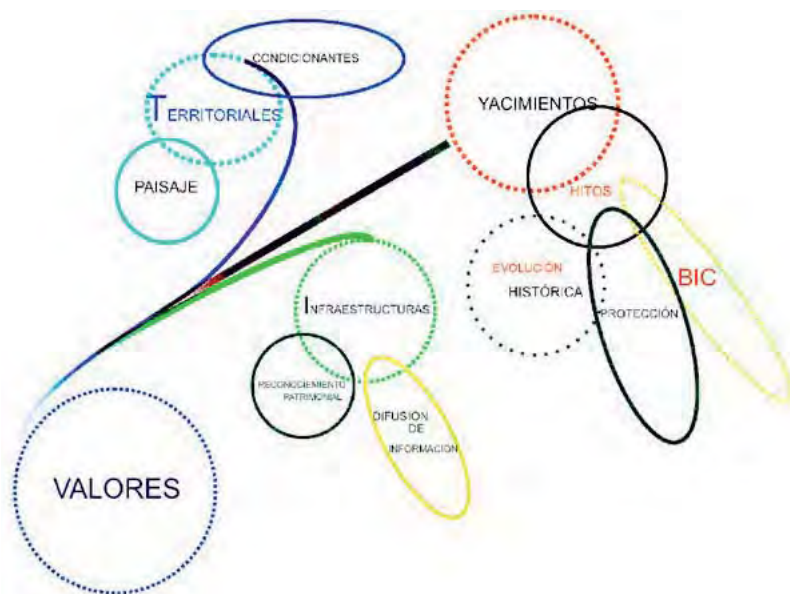
En esta primera fase de acercamiento a la entidad patrimonial, el alumno alcanza a visualizar los diferentes aspectos sociales, culturales, antropológicos, arqueológicos, materiales y productivos por los cuales ha sido considerado y nominado como tal. Con ello, el alumno toma conciencia de la complejidad del objeto patrimonial que no puede ser reducido a un mero soporte ni a un estudio individual o unidisciplinar. Situar dicho caso de conocimiento en su marco histórico e historiográfico, teórico, urbano-territorial y tipológico formaría parte de esta primera fase de

2. En el curso académico 2010-2011 el objeto de estudio de la parte práctica de la asignatura se centró en el ámbito "Dólmenes de Antequera, Málaga", en el curso 2009-2010 en el ámbito "Reales Atarazanas de Sevilla", en el 2008-2009: "Alameda de Hércules de Sevilla" y en el curso 2007-2008 en la "Real Fábrica de Artillería de Sevilla".

acercamiento, estableciendo con ello una red de conocimientos y relaciones capaces de visualizar la complejidad del mismo³.

En esta fase de conocimiento se presta una considerable atención sobre la integración de los diferentes niveles de intervención en una concepción unitaria que definiríamos como Proyecto Patrimonial. Nos interesa resaltar por tanto, la importancia de esta metodología de trabajo⁴ para el estudio profesional del patrimonio donde la figura del Historiador del Arte en el proceso de trabajo interdisciplinar se convierte en indispensable. Es esta fase de identificación, conocimiento y comprensión de los elementos patrimoniales, donde se llegan a detectar posibles escenarios de enfrentamientos urbanos.

Así pues, partiendo de la identificación, análisis, conocimiento, valoración y elaboración de posibles criterios de intervención, se trabajaría sobre un esquema de protección patrimonial o futura intervención física, secuenciando las diferentes estrategias patrimoniales de intervención en el ámbito y aportando una formulación crítica sobre el mismo en una toma de conciencia de sus aportaciones a la arquitectura Andaluza en concreto.



Identificación de valores o Reconocimiento de la Fase Dos. Ejercicio de reconocimiento de los valores patrimoniales del Bien Objeto de estudio. Ejercicio de Aula curso 2010-2011. Alumnos: Alberto Carrión García; Fernando García Blanco; José Antonio Morcillo Arencibia y Fernando Royo Naranjo.

3. MOSQUERA ADELL, Eduardo, ROYO NARANJO, Lourdes y AGUILAR ALEJANDRE, María, *Material docente Memoria del curso académico de la Asignatura Crítica e Historia de la Arquitectura en Andalucía*, Universidad de Sevilla, Sevilla, 2010.

4. Una metodología de trabajo íntimamente relacionada con el ejercicio de análisis patrimonial que se imparte en el Master Oficial en Arquitectura y Patrimonio Histórico, de la Universidad de Sevilla.

Ejercicios prácticos y casos de estudio. Puesta en marcha de una metodología de trabajo patrimonial

El carácter complejo y dinámico de la relación existente entre la ciudad de Sevilla y el río Guadalquivir ha sido fruto de una combinación históricamente cambiante de recursos y oportunidades. Hechos como inundaciones, comunicaciones, abastecimientos, eliminación de residuos, elementos construidos como puntos neurálgicos y la suma de otras muchas circunstancias, encierran en sí mismo voluntades de integración así como una constante intención de conexión entre las dos orillas. Junto a ello, la extensa bibliografía dedicada al río Guadalquivir a su paso por la ciudad, además de la abundante iconografía histórica conservada de la ciudad de Sevilla, manifiestan la vocación de un espacio fluvial heredado que se representa como ejercicio-laboratorio donde contrastar las diferentes hipótesis sobre su naturaleza y la dinámica de las relaciones entre el agua y el espacio urbano.

Si atendemos a las últimas lecturas que desde el campo de lo patrimonial se han realizado en torno al Guadalquivir comprobaremos cómo son muchas las miradas disciplinares que enriquecen la comprensión de un espacio vertebrador de Andalucía y que manifiestan la necesidad de ahondar en el trabajo patrimonial donde la única realidad verdaderamente eficaz es el trabajo interdisciplinar y donde la figura del historiador del arte interviene en relación con otros campos disciplinares en la elaboración de un proyecto patrimonial.

Partiendo desde esta relación de trabajo, nos situamos en un contexto de intervención que refiere la dependencia urbana de Sevilla con el Guadalquivir. El ejercicio de comprensión que nos proponemos desarrollar surge en el ámbito docente de la enseñanza en Arquitectura, para la asignatura “Crítica e Historia de la Arquitectura en Andalucía”. El inicio del trabajo propuesto y en un ejercicio de comprensión y acercamiento a la realidad histórica y patrimonial del río Guadalquivir a su paso por Sevilla, lo constituyó el reconocimiento y puesta en marcha de una metodología de trabajo, propia del ejercicio patrimonial y su aplicación e implicación disciplinar en la elaboración de un proyecto patrimonial.

Como objetivo final se propone la resolución de conflictos patrimoniales o problemas y necesidades detectadas en un espacio concreto de la ciudad, entendiendo que el objeto puede ser entendido como variable dependiendo del marco de estudio⁵, mediante la participación de un equipo de trabajo que se completaría en una segunda fase, con la participación de historiadores del arte, geógrafos, arqueólogos, historiadores, sociólogos y abogados. Así, tal y como señala Henares Cuéllar, se reivindica la presencia del Historiador del Arte en fases previas a la redacción de los planes urbanísticos, como el diseño de la estrategia global del plan, o en tareas más específicas

5. En el caso de Sevilla en el curso 2009-2010, el río a su paso por un ámbito concreto de la ciudad de Sevilla, pero al mismo tiempo de límites difusos y abiertos se concreta para el alumno el cierre del espacio de trabajo en el ámbito Puerta Jerez-Plaza de Cuba, para facilitar la extensión de su ejercicio, respetando siempre la libertad de estudio más amplia en su extensión urbana.

como el análisis de la evolución urbana, determinación de las tipologías espaciales y edificatorias o el estudio de los objetos que conforman la imagen de la ciudad⁶.

De esta manera, la Historia del Arte entraría a participar en el proyecto patrimonial no como una herramienta más, sino como instrumento de vertebración donde la disciplina aparece “no sólo porque se piensa que se debe conservar y transmitir el recuerdo de los hechos artísticos sino porque se considera que la única manera de objetivarlos y explicarlos es historiarlos. La peculiaridad de su método no puede ir más allá de la elección de sus materiales y de la verificación de su idoneidad para ser empleados como materiales de una construcción histórica»⁷.

Bibliografía

- ÁLVAREZ SALAS, Damián, *Río y metrópolis*, Dirección General de Arquitectura y Vivienda, Sevilla, 1997.
- ARGAN, Giulio Carlo, *Historia del arte como historia de la ciudad*, Barcelona, 1984
- CABRA LOREDO, María D y SANTIAGO PÁEZ, Elena M., *Iconografía de Sevilla: 1400-1650*, El Viso, Madrid, 1988.
- CALVO SERRALLER, Francisco; PORTÚS, Javier y GÓMEZ, Lola, *Iconografía de Sevilla: 1869-1936*, Fundación Fondo de Cultura de Sevilla, Sevilla, 1993.
- DEL MORAL ITUARTE, Leandro, “El agua en la organización del espacio urbano: el caso de Sevilla y el Guadalquivir”, *Anál. Geogr.*, nº 31, 1993.
- DÍAZ GARRIDO, Mercedes; AMPLIATO BRIONES, Antonio, *et. alli.*, *Triana y la orilla derecha del Guadalquivir: evolución de una forma urbana desde sus orígenes hasta mediados del siglo XX*. Sevilla, Departamento de Expresión Gráfica Arquitectónica Escuela Técnica Superior de Arquitectura Universidad de Sevilla, Sevilla, 2004.
- HENARES CUÉLLAR, Ignacio, “La historia del Arte como instrumento operativo en la gestión y protección del Patrimonio Histórico” en CASTILLO OREJA, M. A. (ed.), *Centros Históricos y conservación del Patrimonio*. Madrid, 1998.
- MOSQUERA ADELL, Eduardo, ROYO NARANJO, Lourdes y AGUILAR ALEJANDRE, María, *Material docente Memoria del curso académico de la Asignatura Crítica e Historia de la Arquitectura en Andalucía*, Universidad de Sevilla, Sevilla, 2010.
- REGIDOR JIMÉNEZ, Mabel, *Río y ciudad: Sevilla como puente y puerto*, Dirección General de Arquitectura y Vivienda, Sevilla, 1997.
- RUBIALES TORREJÓN, Javier (dir.), *El Río Guadalquivir*, Junta de Andalucía Consejería de Obras Públicas y Transportes, Sevilla, 2008.
- TEJIDO, Javier, *Río y ciudad: reformulaciones de una relación heredada*, Dirección General de Arquitectura y Vivienda, Sevilla, 1997.

6. HENARES CUÉLLAR, Ignacio, “La historia del Arte como instrumento operativo en la gestión y protección del Patrimonio Histórico” en CASTILLO OREJA, M. A. (ed.), *Centros Históricos y conservación del Patrimonio*. Madrid, 1998, pp. 88-91.

7. ARGAN, Giulio Carlo, *Historia del arte como historia de la ciudad*, Barcelona, 1984, p. 16.

“Larguísima Babilonia Christiana” Aproximación a la historia urbana de Béjar a través de la obra del pintor Ventura Lirios

JUAN FÉLIX SÁNCHEZ SANCHO Y JOSÉ MUÑOZ DOMÍNGUEZ
Centro de Estudios Bejaranos

Resumen: Las vistas de ciudades son un recurso inestimable para los estudios sobre morfología urbana gracias a la información icónica que ofrecen, complementaria de la documentación escrita y del testimonio vivo, actual, de las ciudades representadas. En España, muy pocos lugares cuentan con las espléndidas vistas realizadas por Anton van den Wyngaerde en el siglo XVI, otros fueron llevados al lienzo o al papel en visiones parciales, como el barrio converso de Palma de Mallorca, o en panorámicas generales, como Toledo por el Greco, o el ejemplo que estudiamos en esta comunicación, la *Vista de Béjar* pintada por el veronés Buonaventura Ligli (o Ventura Lirios) entre 1726 y 1727. La datación tardía no disminuye su interés, más bien se ve acrecentado por el preciso momento que el artista tuvo ocasión de representar en la evolución de la entonces villa bejarana, un instante detenido entre la población de antecedentes medievales que todavía era y la ciudad burguesa e industrial que comenzaba a ser. La obra de Lirios muestra una extensa panorámica de Béjar (“*larguísima Babilonia Christiana*”, en palabras del pintor) de gran interés para una aproximación geográfica, urbanística, histórica y artística por ofrecer aspectos vivamente descriptivos sobre las unidades de paisaje, el soporte del asentamiento urbano, sus componentes delimitadores, la trama viaria y parcelaria o los hitos monumentales de naturaleza simbólica o representativa, explícitamente mencionados por su comitente, el duque Juan Manuel II. Tomando esta peculiar imagen dieciochesca como nexo espacial y temporal, ofrecemos una aproximación interdisciplinar al estudio urbano de Béjar con una metodología basada en fuentes documentales, apoyo bibliográfico y trabajo de campo para identificar la huella de cada etapa en la formación de la ciudad desde la repoblación bajomedieval hasta la degradación y el abandono que padece en nuestros días, a pesar de su declaración como BIC-Conjunto Histórico Artístico en 1974 y de la aprobación de un instrumento de planeamiento específico para su protección y conservación en 1996.

Palabras clave: Béjar, Ventura Lirios (Ligli), Vistas de Ciudades, Urbanismo, Patrimonio.

Abstract: *The sights of cities are an inestimable resource for the studies on urban morphology thanks to the information iconica that offer, complementary of the written documentation and of the alive, current testimony, of the represented cities. In Spain, very few places count with splendid conference realized by Anton van den Wyngaerde in the 16th century, others were taken to the linen or to the paper in partial visions, as the converted neighborhood of Palma de Mallorca, or in panoramic personal details, as Toledo for el Greco one, or the example that we study in this communication, Béjar's Sight painted by the veronés Buonaventura Ligli (or Ventura Lirios) between 1726 and 1727. The late datación does not diminish his interest, rather one sees increased by the precise moment that the artist had occasion to represent in the evolution of the villa at the time bejarana, an instant stopped between the population of medieval precedents who still was and the bourgeois and industrial city that began to be. The work of Irises shows the extensive panoramic one of Béjar (“larguísima Babilonia Christiana”, in words of the painter) of great interest for a geographical, urban development, historical and artistic approximation to offer aspects vividly descriptive on the units of landscape, the support of the urban accession, his components delimitadores, the plot viaria and parcelaria or the monumental milestones of*

symbolic or representative nature, explicitly mentioned by his constituent, the duke Juan Manuel II. Taking this peculiar image dieciochesca as spatial and temporary link, we offer an approximation to interdiscipline to Béjar's urban study with a methodology based on documentary sources, bibliographical support and fieldwork to identify the fingerprint of every stage in the formation of the city from the repopulation bajomedieval up to the degradation and the abandon that he suffers nowadays, in spite of his declaration as Historical Artistic BIC-set in 1974 and of the approval of an instrument of specific planning for his protection and conservation in 1996.

Key words: Béjar, Ventura Lirios (Ligli), Conference of Cities, Urbanism, Heritage.

1.- Presentación

Pocas veces se tiene la fortuna de perpetuar la memoria de la ciudad antigua a través de las imágenes, reteniendo en un soporte más o menos perdurable las formas de lo que fue. La fotografía es, sin duda, el medio que mejor ha contribuido al conocimiento del aspecto urbano o monumental de ciudades, villas e incluso aldeas, pero sólo desde la segunda mitad del siglo XIX. Los núcleos mayores -las capitales- fueron representados mucho antes por medio de la planimetría y, con suerte, en las vistas de sus perfiles y elementos más característicos, verdaderos tópicos visuales que contribuyen a formar la imagen de la ciudad de hoy, al menos de aquellas que ya atesoraban mayor valor patrimonial. ¿Qué sucede con otras poblaciones menores, con nuestras villas y lugares? Al suscitar poco interés entre cortesanos, artistas o viajeros, muy raramente fueron representadas antes de la era de la fotografía: quedaron al margen de los itinerarios del poder y, en consecuencia, huérfanas de vistas y de planos razonablemente fidedignos. Aunque hay excepciones incluso desde los albores de la Edad Moderna: por ejemplo, el plano-perspectiva de Aranda de Duero en 1503, todavía muy rudimentario. Y empresas de más enjundia, como la que iniciaba seis décadas después Anton van den Wyngaerde, recorriendo media España para cumplir el precioso encargo filipino con destino a las imprentas de Amberes: una colección de grabados de ciudades españolas que no se llegó a estampar, pero de la que se conservan las magníficas "vistas de ojos" preparatorias, realizadas por el dibujante flamenco en tinta y acuarela. Y no sólo de nuestras grandes ciudades episcopales, también de algunas poblaciones de importancia, como Tordesillas y Alba de Tormes, o incluso de núcleos menores como Las Navas del Marqués.

No tuvo esa suerte la villa bejarana, no entonces. Tendrían que pasar ciento sesenta y cuatro años -hasta 1726- para que un peculiar italiano, pintor de vistas y batallas como Wyngaerde, recibiera un encargo ducal no menos peculiar y pusiera por obra, óleo sobre lienzo, su imagen más antigua conservada: la *Vista de Béjar* -aquella "larguísima Babilonia christiana", en palabras del pintor- que servirá de guía en este apresurado recorrido por la geografía, la historia urbana y el maltratado Patrimonio de nuestra ciudad.

2.- El comitente, el pintor y la obra

Juan Manuel Diego López de Zúñiga, XI duque de Béjar, nació en el palacio ducal de la villa el 16 de febrero de 1680. A los seis años quedó huérfano de padre, muerto en la defensa de Buda (Hungría) el 16 de julio de 1686. Hasta su mayoría de edad ejercieron como tutoras su madre,

María Alberta de Castro, junto con su abuela, Teresa Sarmiento de la Cerda, y como preceptor su tío, el agustino Fray Francisco de Zúñiga. En la Guerra de Sucesión (1700-1713) Juan Manuel II apoyó y defendió a Felipe V en la causa de la dinastía borbónica (campana italiana, batalla de Luzzara, agosto de 1702). En 1722, el embajador francés Saint Simón lo describía como un hombre "muy piadoso, de fidelidad a toda prueba, amigo de los jesuitas, muy honrado, poco influyente y sin ambición, de aspecto exterior pesado, con gran sentido de firmeza y amplias miras, viviendo muy a menudo en el campo, rico, muy valiente y mal tratado por su soberano". Poseedor del Toisón de Oro, ocupó los cargos cortesanos de Gentil Hombre de Cámara, Justicia Mayor de Castilla y Mayordomo Mayor de la Casa del Príncipe de Asturias y los infantes. En Béjar promocionó y consolidó la pujante industria textil, promulgándose durante su gobierno las primeras ordenanzas de la Fábrica de Paños Finos en 1724. Murió en Madrid el 2 de diciembre de 1747, a los 67 años.

De la educación artística del joven duque se ocupó su abuela doña Teresa, quien no sólo fue una importante coleccionista, sino que práctico por su propia mano el arte del pincel. Al decir de García Hidalgo fue "perfecta en este primor" gracias a su maestro, el benedictino Fray Juan Andrés Ricci, quien, además de enseñarle los secretos del dibujo y el color, le dedicó su tratado "La Pintura Sabia". Por inventarios del siglo XVIII sabemos que muchas de las obras adquiridas en la corte madrileña por doña Teresa fueron trasladadas al palacio bejarano para decorar sus paredes, como las veintinueve pinturas de la vida y muerte de Santa Teresa de Jesús adquiridas en 1669 a Juan Antonio de la Plaza (mal atribuidas a Ribera el Español en los inventarios). Las relaciones de la Casa de Béjar con importantes pintores de la época es extensa. Para Juan Manuel II trabajaron Antonio Palomino (dibujos para bustos de sus antecesores) y Toribio Álvarez (*Cacería en la Moraleja*, de 1730). Durante su ducado se preocupó "en adornar por lo ynterior" varias salas y galerías del palacio bejarano, proyecto para el que contrató primero al pintor de origen portugués Manuel de Castro y posteriormente al italiano Ventura Lirios.

La relación del duque con Lirios nos es conocida gracias a la documentación de la Casa de Béjar depositada en el Archivo Histórico Nacional. Se conservan veintiséis cartas del pintor dirigidas desde Béjar al duque, fechadas entre 1719 y 1729 (parcialmente transcritas y publicadas por Majada Neila), además de los contratos para realizar los frescos del cubo de San Andrés y del "corredor" de la Huerta del Aire en el palacio bejarano y la documentación sobre su intervención en el retablo mayor de la iglesia de San Gil. En la correspondencia quedan reflejados otros encargos sobre obras actualmente desaparecidas: el ciclo de la vida de San Eustaquio (1724-1726), proyectos urbanos que el duque pretendía desarrollar en la villa, como el plano de la Plaza Mayor que Lirios dibujó en julio de 1726 para que en Madrid se mandasen "trazar, y sin miedo sobre estas medidas, zinco o seis casas" nuevas con el fin de regularizar dicha plaza, o su aportación gráfica como perito en un pleito sobre uso y disfrute de aguas fechado en 1720 (*Vista de Ojos* de un tramo fluvial del río Cuerpo de Hombre) (*Vista de Ojos* de un tramo fluvial del río Cuerpo de Hombre, Fig. 1).

A pesar de los variados encargos, la relación entre el noble y el artista no fue del todo satisfactoria. El duque, a través de su tesorero y de su contador, apremiaba al pintor ante las constantes demoras y paralizaciones que desesperaban su paciencia (hasta el punto de motejarlo como el "Pintor

de la Eternidad”). Por otra parte, Lirios reclamaba constantemente mejoras económicas y solicitaba que se le remitieran desde Madrid los materiales y colores necesarios para acabar sus obras, el tan ansiado “*azul ultramar*” y los buenos “*pincelitos de ardilla de Flandes*”. Con todo, ambos protagonistas escribieron uno de los mejores capítulos de la historia del arte y la cultura de la ciudad.

Buonaventura Ligli había nacido hacia 1668 en Verona, en la región italiana del Véneto. Nada sabemos de sus orígenes familiares en esta ciudad, tampoco de la infancia y educación del pintor. Es muy probable que, atraído por la nueva corriente artística doblemente renovadora, francesa e italiana, de la corte de Felipe V, recalara en España a comienzos del siglo XVIII. Durante su estancia en la corte madrileña el pintor castellanizó su nombre por el de *Ventura de Lirios* o *Ventura Lirios*, y fue allí donde pudo entrar en contacto con el XI duque de Béjar y entrar a su servicio como “*pintor de cámara*”, con sueldo anual de 100 ducados. A comienzos de julio de 1711, formando parte de una comitiva ducal, llegó a la villa de Béjar para no salir de ella hasta el año de su muerte.

En Béjar dispuso casa propia en la colación de San Juan, vivienda que curiosamente reseña en blanco en la leyenda de la *Vista de Béjar* (nº 51), pero que pinta, numera y señala con la flor del lirio, destacándola entre el caserío urbano. A su llegada a la villa le acompañaban su mujer, Cathalina Manteli (fallecida en Béjar en 1733), y sus dos hijas, de las que sólo conocemos el nombre de Cristina. En la primavera de 1732, Lirios marchó a Zamora para trabajar en el diseño del monumento de Semana Santa de la iglesia San Pedro y San Ildefonso, parroquia en la que murió y fue enterrado el 21 de junio “*en sepultura que esta al cuarto cuerpo*”. En su partida de defunción consta como “*Pintor de Camara del excelentísimo Sr Duque de Bejar, natural de la zitudad de Bero-na*”. Los 185 reales que costó su entierro “*por ser pobre, salieron de la ropa que tenia*”.

De los pocos lienzos y dibujos de Ventura Lirios que se conservan, tan sólo el de la *Batalla de Almansa* (realizado junto al ingeniero italiano Felipe Pallotta) y la *Vista de Béjar* aparecen firmados. En la *Batalla*, Lirios firma la obra con su nombre original en italiano, pero en la *vista bejarana* lo hace de una manera encubierta, propia del ingenio y la *delirante* pluma que demuestra en sus cartas. Las figuras de los Hombres de Musgo que sujetan el espejo donde se refleja la fachada Sur del palacio ducal, portan en sus manos sendas mazas que son aprovechadas por Lirios para incluir el título y la firma de la obra: *Villa Vijerrensis, Artificiosa Apes*. El lugar, el título y la firma son ejemplo de sus habituales juegos de palabras, pues él mismo se había autodenominado como la “*Aveja Artificiosa*” y como pintor “*maza sutil*” algunos años antes.

El 19 de julio de 1726, el administrador del duque, Miguel de Béjar Centeno, recibía carta remitida desde Madrid con la orden de comunicar a Lirios un nuevo encargo pictórico. Deseaba don Juan Manuel “*un diseño de todo el Pays del Monte de Bejar con el teatro hermoso de toda la jente que se junta a las fiestas de nra Sra del Castañar, pintando la hermita y la plaza ynmediata a ella, con la fiesta de toros y la jente en los tablados y subida en los castaños*”. Para ello, Lirios debía interrumpir el ciclo de San Eustaquio, que venía realizando desde 1724, e iniciar inmediatamente la nueva obra para darla terminada en el tiempo máximo de un año. Si el pintor cumplía con dicho plazo, además del “*justo precio en dinero de contado*” por el cuadro, recibiría “*seis doblones*” de gratificación.

Para realizar tal encargo, Lirios solicitó al duque “*un quarto en su casa (palacio) o en parte de su satisfacion*” y puso manos a la obra. A comienzos de agosto de 1726 Lirios tenía ideada la

composición “y clavado el lienzo en su bastidor”, cuyo tamaño era de “*largo dies pies*”. Para lograr la extrema objetividad topográfica exigida por el duque, el pintor realizó entre los meses de agosto y septiembre una serie de apuntes del natural o “*vistas de ojo*”. Apremiado por la gratificación de los seis doblones, Lirios avanzó con rapidez y el 10 de octubre de 1726 había concluido “*desde la Puerta de esta su villa asta Palacio*” y a finales de diciembre solicitaba al duque colores y pinceles para iniciar las “*murallas, el peñascal de toda la baxada al Rio desde Campopardo asta el Convento de San Francisco (...) la Fuente de la Texeda asta a San Lazaro, (que) todo lo qual es la tercera parte, y la maior, de toda la obra*”.

No podemos establecer con exactitud los motivos por los que el duque encargó a Lirios la *Vista de Béjar*. La naturaleza conmemorativa del momento que se manda representar (la festividad de la Virgen del Castañar, patrona de la villa), pudiera ser una buena pista. Por otra parte, las pinturas de vistas constan en las colecciones e inventarios del duque (Gibraleón, Belalcázar y Estena, por lo que no podía faltar Béjar, “*caveza de todos los estados*” de la Casa) y el pintor ya había practicado la representación topográfica de ciudades en sus dos vistas de Roma (no localizadas) o en la de Almansa, en el lienzo de la batalla.

La *Vista de Béjar* permaneció en las colecciones madrileñas de los duques hasta 1896, año en que fue sacada a la venta en la almoneda de los bienes de la Casa de Osuna (heredera de la de Béjar) que se celebró en el palacio de la Industria y de las Artes de Madrid. Allí fue adquirida por el industrial sevillano Eduardo Ybarra y su mujer doña Guadalupe de Pablo Romero, quienes la regalaron a M^a Teresa Laffitte y Vázquez, mujer de Pedro de Alcántara Roca de Togores y Tordesillas, XVIII duques de Béjar y abuelos de los actuales propietarios. Fue expuesta al público por primera y única vez en la sala de tauromaquia de la Casa Romántica Sevillana de la Exposición Iberoamericana de Sevilla (1929-1930), de donde la rescató para la historia de Béjar el escritor y fabricante bejarano Emilio Muñoz García.

3.- La villa en el nudo de su historia

Imaginen que algún Apeles hubiera pintado vistas de Pompeya en el 78 d.C., un año antes de la catástrofe volcánica; o que El-Idrisí, a mediados del siglo XII, no hubiese descrito con palabras, sino dibujado, las primeras ciudades de la frontera castellana: también importa el momento, lo oportuno de la imagen que se hará memoria. La villa que pintó nuestro buen Ventura se hallaba en un momento crucial de su evolución socio-económica y urbana, entre la población de antecedentes medievales que todavía era y la ciudad burguesa e industrial que comenzaba a ser, justo en ese nudo de su historia.

En las primeras décadas del siglo XVIII, la capacidad del hombre para destruir era insignificante y resultaba más barato conservar que talar a matarrasa o demoler a mansalva, de forma que el paisaje bejarano de huertas y viñedos, el monte o la sierra, se mostraba aún con sus mejores galas, y buena parte de sus edificaciones fundacionales, acumuladas entre los siglos XII y XV, todavía se hallaban en pie: el doble recinto de murallas enlazadas al castillo, las diez iglesias parroquiales, las ocho ermitas repartidas por el entorno, el convento franciscano, el apretado caserío intramuros, algún arrabal o infraestructuras esenciales como los puentes sobre el tajo de

su río (y en su "profundo centro", los antiguos molinos y batanes). Sesenta años después -en el caso improbable de haber sobrevivido Lirios tanto tiempo- ya no tendría al alcance de su vista la mitad de los templos parroquiales, ni cuatro de las ermitas, y los tramos derrumbados de muralla serían mayores en envergadura y número. Un siglo más tarde, aquellos molinos y batanes se habrían transformado en incipientes fábricas textiles movidas por la fuerza hidráulica, lejos de los obradores domésticos instalados en el casco urbano desde la Edad Media, pues en los mismos años en que Lirios daba color a su *Vista de Béjar*, Béjar teñía a sus mejores paños, todavía manufacturados sin mecanización alguna (salvo la operación del batanado), pero en un proceso ya imparable de verdadera industrialización que tendría su apogeo en las décadas centrales del siglo XIX. Sin pretenderlo, el pintor nos ha regalado una visión pre-industrial de nuestra historia.

Entre los orígenes medievales y su particular revolución industrial del XVIII, la villa había crecido sin apenas desbordar los viejos muros, sus habitantes -desde el duque a los hidalgos, desde los acaudalados fabricantes a los operarios textiles- habían acometido reformas de importancia en el caserío anterior y se habían dotado de unos pocos edificios nuevos de mejor factura. También están ahí, pintados con las formas detalladas y un tanto ingenuas del italiano, esperando un minucioso reconocimiento que apenas podremos intentar en estas páginas.

4.- Paseo por una geografía pintada

El largísimo caserío de la villa ocupa menos de un tercio del lienzo, destacando en su franja central por la claridad de fachadas y tejados en el verde dominante (Fig. 2). Verde oscuro de monte, con "*La Sierra de Vejar, y savana perenne del Enero*", escondiendo sus nieves en el ángulo superior izquierdo. Más de medio cuadro aparece poblado de castaños y otros árboles; se trata del Monte Castañar, verdadero sustento material para la villa (y también espiritual por el santuario de la Virgen) en sus diversos aprovechamientos: madera para la construcción de viviendas entramadas, mobiliario y ajuar doméstico, vigas para el almacén de los telares y otros ingenios fabriles, ramas para las *támbaras* de los huertos, para cestos y banastas, leña para el insaciable tinte ducal y los hogares, "*castaña y lande*" para el engorde de los puercos en tiempo de *montanera*, castaña a secas o molturada para el consumo humano en los malos tiempos, lugar de asiento y alimento para las colmenas. Un monte ubérrimo, todavía no privatizado (Fig. 3).

A los pies de ese castañar, una vega ortofrutícola lindante con los muros, casi un jardín a los pies de la ciudad: el Valle de las Huertas, origen pre-medieval de la población en torno a la ermita de Nuestra Señora, atravesado por el modesto arroyo Gibraherreros y las aguas del pago de la Angostura. Lirios pintó con detalle la copia de hortalizas y las deliciosas frutas, las mismas que al poeta Cristóbal de Mesa, cien años antes, le hacían evocar en Béjar un nuevo Paraíso. Frutos naturales (peras, manzanas, ciruelas) y frutos del trabajo manufacturero (paños tendidos al sol, recién tejidos), pero todos esmaltando de color esa franja del lienzo (Fig. 4). Después, la villa con el caserío en su cofre amurallado, pero erguida sobre su cerro y promontorio, dominadora del paisaje, defendida por *natura* y artificio: el río Cuerpo de Hombre, encajado en su valle al Norte como un foso natural para el doble recinto almenado, buscando el encuentro, aguas abajo, en su horcajo fluvial con el arroyo Gibraherreros. Y por último, el primer término: la soleada ladera

donde prosperaban las muchas viñas de entonces, plantadas en bancales para retener la tierra de cultivo y alegrando el áspero berrocal, las peñas desde donde el pintor había tomado sus "vistas de ojos" matutinas en los prolegómenos del cuadro, verano de 1726.

Hagamos un corte o perfil imaginario sobre esta geografía pintada de Norte a Sur, por este conjunto de unidades del paisaje bejarano que nos regala el artista: solana abrupta cultivada con viñedo; valle fluvial encajado en las fallas del terreno; cerro alargado y pedregoso en el escarpe de un encuentro fluvial, soporte para un asentamiento humano de carácter defensivo en los relieves del piedemonte; vega fértil con sedimentos de aluvión; monte en umbría, poblado de castaños y otras especies diversas; sierra de mayor altura con neveros permanentes y ambiente alpino. O hagamos una exploración económica: sector primario basado en la explotación forestal del castaño (asociada al aprovechamiento ganadero) y una agricultura de subsistencia; sector secundario basado en una producción harinera, vinícola y apícola de autoconsumo junto con la conocida especialización textil lanera; sector terciario basado en artesanías y oficios locales (cantería y carpintería para edificios, etc.) y un pequeño comercio que Lirios no muestra, pero que cabe suponer a partir de la entidad de la población y la capacidad de su plaza mayor porticada. En resumidas cuentas, toda una lección de geografía en muy pocos metros cuadrados que debería servir como referencia esencial en el planeamiento urbano de nuestros días. Sin embargo, el nuevo PGOU, aprobado en 2010, desprecia la condición de la ciudad como BIC-Conjunto Histórico y no respeta el fruto secular del Valle de las Huertas ni la potencia verde del paisaje, y pone en su lugar bloques de viviendas con doce o catorce pisos, echando a perder lo auténtico -el valor acumulado por el tiempo y la acción del hombre sobre el territorio- a cambio de treinta monedas y un exceso de vulgaridad con aspiraciones metropolitanas.

5.- Recorrido urbano sobre lienzo

El cuadro también ofrece información valiosa sobre el trazado viario y parcelario de la villa, encintada por las viejas murallas. Lirios sitúa en su exacto lugar los dos puentes principales sobre el río Cuerpo de Hombre y los caminos que facilitaban la relación con el entorno: el puente de San Albín, en el camino hacia Salamanca (tras enlazar con la calzada de Quinea o Vía de la Plata), y el de la Corredera, en el camino hacia Ávila. Un tercer puente salva el arroyo Gibráherreros sin relación con vías importantes, a diferencia del camino de San Lázaro, que pinta desde la puerta del mismo nombre, y que permitía la conexión con Montemayor del Río o con Plasencia a través de la misma calzada de Quinea. Otros caminos menores daban acceso al Monte Castañar (el camino de los Rodeos, que muestra recién empedrado) o a los molinos y batanes ribereños.

El caserío intramuros se ofrece en el cuadro en su aparente laberinto de calles, plazas y callejas definiendo el contorno de manzanas irregulares, pero un examen más atento permite descubrir una estructura comprensible, acorde con otras fuentes sobre su desarrollo urbano o con el plano actual. En primer lugar se aprecian los límites físicos (laderas abruptas) o construidos (recintos amurallados), levantados entre finales del siglo XII y principios del XIII, incluyendo casi todas sus puertas (en buena parte desaparecidas). La porción más antigua de la villa, situada en su extremo occidental, se corresponde con la más cercana del cuadro y es la que, en virtud de la

perspectiva, se aprecia en mayor tamaño y con mejor detalle (Fig. 5). Era llamada "Villa Vieja" ya a mediados del siglo XVI y se trata de un pequeño recinto de unas nueve hectáreas que podríamos considerar el embrión de la futura villa o "ciudad nueva". Ese espacio fundacional contiene elementos de desarrollo que explican en buena medida la progresión del casco urbano hacia el Este (insoslayable límite orográfico por el Oeste, crecimiento lineal condicionado por la forma y disposición del soporte físico y por los lienzos longitudinales de la muralla, atracción de hitos simbólicos como el castillo y de los espacios extramuros con posibilidades comerciales, etc.), repitiéndose el proceso a finales del siglo XIX.

La Villa Vieja se articula en torno a una calle principal (hoy C/ 29 de agosto) con funciones de calle mayor al enlazar dos puertas extremas del recinto, una de ellas asociada al castillo (desaparecida), y contener tres hitos simbólicos más: las iglesias de Santiago y Santa María de Mediavilla (ambas de finales del siglo XII), y las Casas Obispaes, de principios del siglo XV (muy desfiguradas en la actualidad). Una tercera iglesia parroquial, la de San Pedro (desaparecida), se hallaba extramuros como hito de su correspondiente arrabal. En cuanto al parcelario, a pesar de que Lirios optó por no representar todas y cada una de las viviendas, queda perfectamente expresada su disposición perpendicular a la calle y su ocupación intensiva de carácter pasante, a menudo con corral trasero. Al margen de esta vía principal, muy pocas más articulaban el espacio disponible: apenas la calleja de la Hontanilla y las de acceso desde otras puertas del recinto (las de San Pedro y de La Traición), y así se aprecia en el cuadro. El resto del solar quedaría libre como estrategia defensiva en la época de la repoblación medieval, pero resulta extraño que su aspecto fuera el mismo en el siglo XVIII. La causa hay que buscarla en varios factores: el estrago de los incendios en el siglo anterior, la mayor pujanza de la ciudad nueva, desarrollada desde el castillo hacia oriente, y el interés de los vecinos por ampliar la superficie destinada a parrales para la producción vinícola (incluso a costa de herrenales o casas arruinadas), hasta el punto de que ni siquiera iniciativas de reedificación como las que emprendió el mismo duque comitente lograron incentivar al vecindario para consolidar ese espacio urbano. Y lo que aún pudiera sorprender más: los mismos vacíos pintados por Lirios perviven en la actualidad en forma de parrales o huertos, como si la realidad quisiera imitar al arte.

El patrón de la Villa Vieja se repitió en la ciudad nueva de forma un tanto más compleja: su embrionaria calle mayor se prolongaría en la Carrera y en la calle de la Alcaicería hasta la verdadera Plaza Mayor, un espacio inicialmente extramuros situado al pie del castillo donde a principios del siglo XIII se edificó la iglesia de El Salvador y en el XV el primer edificio concejil. Por entonces, varios núcleos de pobladores se agrupaban en las respectivas parroquias de San Andrés, San Gil, San Juan, Santo Domingo, San Nicolás y San Miguel, aunque sólo las tres primeras quedaron incluidas en el nuevo recinto defensivo. La ampliación del mercado hasta otra explanada cercana (la plazuela de San Gil) provocaría la consolidación de la "calle derecha" como primer tramo de la actual de Calle Mayor, nuevamente prolongada hacia otro espacio comercial extramuros (el recinto de la feria de ganados en la Corredera, a un kilómetro de la Villa Vieja) y constituyéndose en vía principal de conexión de las nuevas parroquias y algunos hitos urbanos, como el llamado Palacio Nuevo, la iglesia de San Gil y el convento de la Anunciación.

La ciudad "novísima" de los siglos XIX y XX, provocada por el crecimiento demográfico derivado del auge del sector textil y su consiguiente expansión urbana, mantuvo su punto de partida en el espacio ferial extramuros (con funciones de segunda plaza mayor en la actualidad) y la misma orientación de crecimiento, aunque bifurcada en dos vías para salvar el río hasta la dehesa del común, donde se construyeron populosos barrios desde la postguerra. Obviamente, nada de ello puede apreciarse en la *Vista* de Lirios, tan sólo prados y arboledas, algunos edificios pre-industriales como el llamado Tinte del Duque (activo desde 1592 hasta su derribo en 2001) y la villa de recreo El Bosque, otra propiedad ducal del siglo XVI (Fig. 6).

6.- Visita monumental: un patrimonio al óleo

Por desgracia, buena parte de ese Patrimonio sólo se conserva "al óleo", en la obra de Lirios, y entonces el cuadro cobra mayor valor como testimonio icónico excepcional de obras ya perdidas. En otros casos se ha salvado por milagro el monumento o el resto histórico, a veces incluso contra la opinión de las comisiones de Patrimonio, tan aficionadas a autorizar *determinados* derribos. A pesar del expolio, todavía es posible recorrer la ciudad con la *Vista de Béjar* como referencia y reconocerla e interpretarla en sus elementos patrimoniales, particularmente los hitos urbanos de mayor valor simbólico o representativo.

De hecho, la mayor virtud de Lirios con esta obra es haber detenido el tiempo para poder contemplar tales hitos en su primer estado o próximo a él, sin el deterioro con el que han llegado hasta nuestros días. Gracias a la *Vista de Béjar*, conocemos el emplazamiento y el aspecto exterior de casi todas las iglesias medievales desaparecidas (San Pedro, Santo Domingo, San Nicolás y San Miguel); la iglesia conventual de San Francisco y los dos conventos femeninos desamortizados (el de La Piedad -antiguo Palacio Nuevo de los duques- y el de la Anunciación), las ermitas de Santa María de las Huertas, San Albín, Santa Marina y San Antonio; la casa-palacio del obispo de Plasencia (reconvertida en Real Fábrica de Paños a finales del siglo XVIII); edificios pre-industriales en el casco urbano como la fábrica de sayales franciscana o ribereños como los mencionados molinos y batanes, pero sobre todo el Tinte del Duque y su cercano escaldadero (elementos ya perdidos o muy transformados por la edificación fabril del siglo XIX); también obras públicas como los puentes y el notable acueducto de la Corredera, obra bien documentada en el siglo XVI, similar al de Plasencia, del que sólo se conservan tres arcos o cambijas. Pero es en las obras ducales donde el pintor exhibe su mayor capacidad para el detalle, de tal forma que su representación del Palacio urbano (con el ingenioso juego del espejo para mostrar la fachada Sur) y de la villa suburbana El Bosque con sus jardines, han permitido verificar hipótesis sobre la evolución constructiva de ambos edificios y servir de pista para formular otras nuevas.

7.- Conclusión y conclusiones

Terminamos este rápido paseo en tres tiempos por la geografía, la trama urbana y el Patrimonio Histórico de Béjar a través de una obra pictórica cuya singularidad apenas hemos mostrado, pues el cuadro y su leyenda escrita abundan en guiños, juegos visuales y verbales, trucos pictóricos y otros artificios que, sumados a la información epistolar conservada, darían para una nueva comunicación.

A pesar de su tardía fecha de ejecución, la obra constituye un valioso testimonio para la historia del arte en la ciudad (y como ejemplo de vista barroca, rara en nuestro país, como ya apreció Antonio Casaseca) que se ha demostrado muy útil en estudios de morfología urbana, rehabilitación del Patrimonio Histórico y artículos monográficos sobre edificios religiosos, civiles o industriales, permitiendo un acercamiento a la realidad urbana y a los procesos que la han configurado desde muy distintas disciplinas (historia, historia del arte, historia del urbanismo, historia de la construcción, geografía e incluso ecología y botánica). La *Vista de Béjar* y la ciudad en ella representada, todavía "larguísima Babilonia" varada en las montañas del Sur de Salamanca, aguardan el disfrute de nuevos paseos entre lo vivo y lo pintado.

8.- Fuentes y bibliografía

● 8.1.- Fuentes documentales:

Archivo Histórico Nacional (AHN), Sección Nobleza, Fondo Osuna.
 Archivo Histórico Provincial de Salamanca (AHPSA).
 Archivo Histórico de Protocolos de Madrid (AHPM).
 Archivo Municipal de Béjar (AMB).
 Archivo Diocesano de Zamora (ADZ), Sección Archivos Parroquiales.

● 8.2.- Bibliografía:

AA. VV., *Ordenanzas para la conservación del Monte Castañar de la villa de Béjar y para el buen gobierno de ella*, Béjar, 1577, edición impresa a cargo de Juan Muñoz García, Establecimiento tipográfico de J. Sierra, Béjar, 1939.

AA. VV., *Béjar, 1753, según las respuestas Generales del Catastro del Marqués de la Ensenada*, con introducción histórica a cargo de Pedro García Martín, Tabaprés, Madrid, 1992.

AGULLÓ COBO, Mercedes, *Más noticias sobre pintores madrileños de los siglos XVI al XVIII*, Ayuntamiento de Madrid, Madrid, 1981.

CERVERA TORREJÓN, José Luis, *La batalla de Almansa: 25 de abril de 1707*, Corts Valencianes, Valencia, 2000.

COELLO DE PORTUGAL, Francisco, *Atlas de España y sus posesiones de Ultramar*, Madrid, 1848-1870.

DOMINICI, Bernardo de, *Vite de Pittori, Scultori, ed Architetti Napoletani*, Nápoles, 1742.

GARCÍA HIDALGO, José, *Principios para estudiar el nobilísimo y real arte de la pintura*, Col. Áurea 2, Editorial UPV, Valencia, 2006.

KAGAN, Richard, *Ciudades del Siglo de Oro: las vistas españolas de Anton Van den Wyngaerde*, Ediciones El Viso, Madrid, 1986.

LÓPEZ MEGÍAS, Francisco R., y ORTIZ LÓPEZ, María Jesús, *La Guerra de Sucesión: Batalla de Almansa, 1707: teatro donde se celebró el combate y posicionamiento de las tropas en el Llano del Real, componente religioso y económico de la Guerra de Sucesión...*, Almansa, 2004.

MADOZ IBÁÑEZ, Pascual, *Diccionario Geográfico-Estadístico-Histórico de España y sus posesiones de Ultramar*, Madrid, 1845-1850 (manejamos las ediciones facsímiles de Valladolid, 1985, y Almedralejo, 1992).

- MAJADA NEILA, José Luis, "En torno al pintor Ventura Lirios", en MAJADA NEILA, *La G de Guiomar. Catorce trabajos, dispersos, sobre historia de Béjar*, Caligrama Ediciones, Málaga, 2001.
- MUÑOZ GARCÍA, Emilio, "La huella del pasado. Un cuadro", *Béjar en Madrid*, núms. 532 y 533, enero de 1932.
- MUÑOZ DOMÍNGUEZ, José, *La Plaza Mayor de Béjar. Aproximación morfológica e histórica a un espacio público generador de la ciudad*, col. Discursos de Ingreso, nº 20, Centro de Estudios Bejaranos, Béjar, 2003.
- "Los sistemas de representación en la investigación histórica. Un método para obtener información objetiva a partir de la *Vista de Béjar* de Ventura Lirios", en *Estudios Bejaranos*, nº 9, Centro de Estudios Bejaranos, Béjar, 2005.
- MUÑOZ DOMÍNGUEZ, José, y SÁNCHEZ SANCHO, Juan Félix, "Los batanes ducales y el Patrimonio pre-industrial de Béjar", en *Estudios Bejaranos*, núms. 10 y 11, Centro de Estudios Bejaranos, Béjar, 2006 y 2007.
- "Río Cuerpo de Hombre, y tan manirroto, que a braços abiertos abunda sus molinos y batanes" (una panorámica sobre el patrimonio hidráulico e industrial de Béjar antes de su desaparición)", en AA. VV., *Arquitecturas, Ingenierías y Culturas del Agua*, Actas de las Jornadas Internacionales de Patrimonio Industrial de INCUNA, Gijón, 2008.
- PALOMINO, Antonio, *El Museo Pictórico y la Escala Optica. Teórica de la pintura en que se describe su origen...* Tomo Primero, Madrid, 1795.
- PONZ, Antonio, *Viage de España en que se da noticia de las cosas más apreciables, y dignas de saberse que hay en ella*, t. VIII, 2ª edición, Imprenta Viuda de Ibarra, Hijos y Compañía, Madrid, 1787.
- RICCI, Fray Juan Andrés, *La Pintura Sabia*, edición a cargo de Fernando Marías y Felipe Pereda, Antonio Pareja Editor, Madrid, 2002.
- SÁNCHEZ SANCHO, Juan Félix, y MUÑOZ DOMÍNGUEZ, José, "Mapa de el Bexarano Río Cuerpo de Hombre, un documento excepcional para la historia del Patrimonio Industrial de Béjar", en *Estudios Bejaranos*, nº 13, Centro de Estudios Bejaranos, Béjar, 2009.
- "El molino-batán de Juan de Morales y la conservación del Patrimonio Industrial de Béjar", en AA. VV., Actas del VII Congreso de Molinología, *La defensa de nuestro Patrimonio*, Universidad de Salamanca-ACEM, Zamora, 2010.
- SAINT SIMÓN, Louis de Rouvroy, duc de, "Cuadro de la Corte de España en 1722", *Boletín de la Academia de la Historia*, t. CI, Cuaderno II, octubre-diciembre, Madrid, 1932.
- SENTENACH, Narciso, *Catálogo de los cuadros, esculturas, grabados y otros objetos artísticos de la antigua casa ducal de Osuna, expuestos en el Palacio de la Industria y de las Artes*, 2ª ed., Madrid, 1896.
- ZÁRATE MARTÍN, Antonio, "Pintura de paisaje e imagen de España: un instrumento de análisis geográfico", en *Espacio, Tiempo y Forma*, Serie VI, Geografía, t. V, Madrid, 1992.



Fig. 2. *Vista de Béjar*, Ventura Lirios, 1726-1727. Detalle del caserío de la villa correspondiente a la Plaza Mayor, la iglesia de El Salvador y el Ayuntamiento. Al fondo, el convento de la Piedad y la parroquia de San Gil (antigua judería)



Fig. 3. *Vista de Béjar*, Ventura Lirios, 1726-1727. Detalle del monte con la Plaza de Toros con la corrida de septiembre en honor a la patrona local (izquierda). A la derecha, la ermita de Nuestra Señora de Castaña

MIRANDO A CLÍO. EL ARTE ESPAÑOL ESPEJO DE SU HISTORIA
"Larguísima Babilonia Christiana" Aproximación a la historia urbana de Béjar
a través de la obra del pintor Ventura Lirios
Juan Félix Sánchez Sancho — José Muñoz Domínguez



Fig. 4. *Vista de Béjar*, Ventura Lirios, 1726-1727. Detalle de la Villa Vieja, el Valle de Las Huertas, las iglesias de San Pedro y Santiago y el primer circuito de la antigua muralla medieval (semiderruido), con las puertas de San Pedro y de la Traición

MIRANDO A CLÍO. EL ARTE ESPAÑOL ESPEJO DE SU HISTORIA
"Larguísima Babilonia Christiana" Aproximación a la historia urbana de Béjar
a través de la obra del pintor Ventura Lirios
Juan Félix Sánchez Sancho — José Muñoz Domínguez



Fig. 5. *Vista de Béjar*, Ventura Lirios, 1726-1727. Detalle del Palacio Ducal con las cúpulas de 1676, el espejo reflejando su fachada meridional sostenido por los legendarios Hombres de Musgo, la iglesia de Santa María la Mayor y el antiguo Palacio del Obispo



Fig. 6. *Vista de Béjar*, Ventura Lirios, 1726-1727. Detalle de la villa renacentista de El Bosque, con el palacete, el estanque, la Fuente de la Sábana y la terraza del jardín formal. En la parte inferior, el Tinte del Duque y los molinos y batanes en los márgenes del río Cuerpo de Hombre

El recuerdo del Sanatorio antituberculoso del Naranco. La labor filantrópica del Centro Asturiano de la Habana en Oviedo

PATRICIA SECADES-FERNÁNDEZ
Universidad de Oviedo

Resumen: El presente trabajo trata de abordar desde una perspectiva histórica, la creación de uno de los centros sanitarios más importantes, vinculado al movimiento migratorio español en Latinoamérica. El Centro Asturiano de La Habana en Asturias, mostró desde sus inicios un especial interés por atender las necesidades sanitarias de sus miembros, motivo por el cual crearon la Quinta de Salud Covadonga, en La Habana. Esta preocupación no solo afectó a los emigrantes asentados en Cuba, sino que se extendió a otros lugares donde la población asturiana poseía cierta entidad. De este modo promovieron el Sanatorio de Tampa (USA) y poco después el Sanatorio del Naranco en Asturias, donde se planteó un magnífico proyecto obra del arquitecto Vidal Saiz-Heres, siguiendo la tipología pabellonal imperante en este momento para este tipo de construcciones a finales del s. XIX principios del XX.

Palabras clave: arquitectura, Vidal Saiz-Heres, historia sanitaria, Sanatorio del Naranco, Centro Asturiano de La Habana

Summary: *The present work tries to approach from a historical perspective, the creation of one of the most important sanitary centers, linked to the migratory Spanish movement in Latin America. The Asturian Center of Havana in Asturias, showed from his beginnings a special interest to attend to the sanitary needs of his members, motive for which they created the Villa of Health Covadonga, in Havana. This worry not only affected the emigrants seated in Cuba, but it spread to other places where the Asturian population was possessing certain entity. Thus they promoted Tampa's Sanatorium (USA) and little later the Sanatorium of the Naranco in Asturias, where a magnificent project appeared it acts of the architect Vidal Saiz-Heres, following the typology pabellonal commanding at this moment for this type of constructions at the end of s. The XIXth beginning of the XXth.*

Keywords: *architecture, Vidal Saiz-Heres, sanitary history, Sanatorium of Naranco, Asturian Center of Havana*

“El tercer monumento del Naranco”, así recogía la prensa nacional en 1931 la construcción del Hospital antituberculoso que el Centro Asturiano de La Habana estaba construyendo en Oviedo¹. El hospital, de tipo pabellonal, venía a culminar un ambicioso proyecto con el que la sociedad de emigrantes asturianos quería beneficiar a su tierra natal.

1. Dr. Fernan Perez, “El tercer monumento del Naranco”, ABC SEVILLA [Sevilla], 27 de agosto de 1931, pág. 6 y 7.

El nacimiento del proyecto

La idea de su construcción surgió en 1914, de la mano de la Directiva del Centro Asturiano en Cuba². Se pretendía crear en Asturias una filial de la Quinta de Salud Covadonga, centro sanitario-asistencial creado a finales del s. XIX en La Habana, para la asistencia sanitaria de la población emigrante en la isla. El clima tropical de Cuba no facilitaba la curación de los numerosos enfermos de tuberculosis, por lo que el Centro Asturiano de La Habana, ya desde el año 1900, pagaba el viaje de vuelta a aquellos enfermos que lo solicitasen, a fin de que pudieran curarse en España³. Cerca de 5.000 personas se acogieron a esta posibilidad y regresaron a Asturias⁴. Estos enfermos, que también recibían una pequeña cantidad en metálico para posibles eventualidades, se convirtieron en verdaderos focos de infección en los pueblos, contribuyendo aún más a extender una enfermedad que ya de por sí hacía verdaderos estragos en la región⁵. La Diputación Provincial de Oviedo contaba por aquel entonces con el Hospital Provincial de Llamaquique (1882-1939), obra del arquitecto provincial Javier Aguirre. Los enfermos que padecían enfermedades como la tuberculosis eran tratados en dicho centro hasta que en 1927 (proyecto 1924-5), el hospital se amplía con un pequeño pabellón independiente para los enfermos contagiosos, obra ya del arquitecto provincial Manuel Bobes Díaz. La creación de este pabellón solventaría el problema de los contagios entre enfermos del Hospital, al tiempo que permitía descargar ligeramente el número de enfermos de un centro hospitalario que ya en los años 20 se encontraba absolutamente saturado. Se trataba de un pabellón rectangular, de dimensiones reducidas. Contaba con tres plantas, la primera de ellas un semisótano, de líneas sobrias reservándose la escasa decoración existente para las molduras de los vanos. Contaba además, como balcones corridos en las dos plantas superiores, que recorrían la fachada en su parte central de este a oeste. Estos espacios abiertos eran fundamentales para la recuperación de los enfermos tuberculosos puesto que su terapéutica les obligaba a tomar continuos baños de sol⁶.

El número de enfermos tuberculosos en la región creció exponencialmente en las primeras décadas del siglo XX. Por ello la creación de este pabellón en el hospital provincial dedicado exclusivamente a estos enfermos era necesario, pero insuficiente para atender la demanda. Conscientes de esta situación los responsables de la Casa de Salud Covadonga el Centro Asturiano de La Habana, retoma la idea de construir en Asturias una quinta, similar a la que el Centro As-

2. P. Rodríguez Cortés, "El Centro Asturiano en la prensa regional", Centro Asturiano de Oviedo, 2006, pág. 9, 14-15.

3. C. Álvarez Quintana, "Breve historia de la vida breve del sanatorio antituberculoso del Naranco", en Homenaje a Carlos Cid. Facultad de Geografía e Historia de la Universidad de Oviedo. 1989, pág. 34.

4. Idem nota 1.

5. Región [Oviedo], 8 de septiembre de 1926. "—con los tuberculosos que enviaron a las aldeas de Asturias, la estamos asesinando. Es preciso crear un sanatorio en una cumbre asturiana...!".

6. P. Secades-Fernández, "Asturias e Iberoamérica: hospitales y centros asistenciales. Promoción, mecenazgo y proyectos". Tesis Doctoral, Dpto. de Historia del Arte y Musicología. Universidad de Oviedo. 2007.

turiano de La Habana poseía en Florida⁷, donde pudieran tratarse los emigrantes que volviesen Asturias para curarse. Esta intención aparece ya recogida en numerosos escritos aparecidos en la prensa regional asturiana de los años 20. Concretamente en 1923, en el diario *El Comercio*, se publica una carta de la delegación del Centro Asturiano de La Habana, en la cual se menciona esta iniciativa así como el beneplácito de la Diputación Provincial de Oviedo, institución que desde el primer momento colaboró con la idea⁸.

El 13 agosto de 1926, se celebró en el Centro Asturiano de La Habana una Junta, bajo la presidencia de Manuel Muñiz, por la cual se acordó autorizar una Comisión mixta de miembros de la Junta General y de la Junta Directiva que estarían encargados de estudiar la construcción del sanatorio en Asturias. Esta comisión estaba constituida por los Señores a Vicente Fernández Riaño, Hilario Muñiz (hermano de Manuel Muñiz, Presidente del Centro Asturiano de La Habana en este momento) y José Fernández Castro⁹.

Poco después, el 28 de enero de 1927 el Centro Asturiano del Habana, a través de la Comisión delegada, adquiere una finca en el monte Naranco, en las inmediaciones de Oviedo, situada en una meseta adyacente a la iglesia de San Miguel de Lillo y a Santa María del Naranco. En total el terreno adquirido por la sociedad cubana, poseía una extensión equivalente a 300 días de bueyes (375.000 m²). La misma Comisión que adquiere la finca pone en marcha la idea de recaudar fondos a través de una colecta pública. Con este fin el Consejo de Administración de la Caja de Ahorros acordó colaborar donando la cantidad de 31.000 pesetas, además de liberarse de toda comisión los giros que los particulares realizasen para colaborar con esta causa¹⁰.

La elección del Naranco como lugar ideal para levantar un sanatorio antituberculoso, contó con numerosos detractores encabezados por Emilio Alvargonzález quien desde el diario *El Comercio*, realizó una solicitud a los médicos residentes en Asturias para que emitiesen informe sobre la idoneidad de levantar un sanatorio de tales características en un ambiente frío y húmedo como la asturiano. Este llamamiento fue respondido por reputados médicos como el Doctor Elizagaray, Plácido A. Buylla, José González de la Vega y Fandiño o Pascual García Moliner entre otros. Todos ellos se mostraron en contra de la ubicación elegida, inclinándose por climas más secos para la recuperación de este tipo de enfermos¹¹. Consideraban que una prueba evidente de ello era el hecho de que el propio Hospital Provincial de Oviedo enviara a sus enfermos a la montaña (Villamarín, Pola de Gordón, Boñar, Pajares, etcétera) a pasar el verano, y al Escorial o a Torrelodones en invierno.

7. "El Centro Asturiano de La Habana se propone construir y nutrido una espléndida Quinta", *El Carbayón* [Oviedo], 21 de diciembre de 1926.

8. "Del sanatorio anti tuberculoso ¿cuál es el verdadero estado en que se haya este importante asunto?", *El Comercio*, [Gijón], 5 de mayo de 1923.

9. "El Centro Asturiano de la Habana construida en Oviedo un gran sanatorio y una espléndida casa social", *Región*, [Oviedo], 29 de enero de 1927.

10. "El sanatorio en Asturias para los asturianos en Cuba", *El Noroeste*, [Gijón], 25 de diciembre de 1926

11. Ídem nota 2. Pág. 49 a 66.

A pesar de estas voces en contra, la idea de levantar el sanatorio en la finca adquirida en el Naranco continuó su recorrido. Los comisionados del Centro Asturiano de La Habana visitaron junto al Presidente de la Diputación Provincial de Oviedo, Nicanor de las Alas Pumariño, el Hospital Provincial de Llamaquique¹². La intención de la Comisión al visitar el hospital era la de conocer el procedimiento de la casa, estudiar el sistema de cocinas y el método de económico, a fin de poder precisar un plan de administrativo para la creación del sanatorio del Naranco. Recorrieron todas las dependencias del centro analizando su organización así como la disposición de las distintas estancias. Esta visita trascendió a través de los distintos diarios de la región al tiempo que se efectuaba un llamamiento a la población para contribuir a tan noble causa.

Poco después, el 14 de mayo de 1927, la Diputación Provincial de Oviedo anunció su contribución a la creación del sanatorio con 50.000 pesetas, por entender que se trataba de una obra muy necesaria para la región¹³. Además se anunció la apertura de una suscripción regional para la construcción del mismo animando los alcaldes de la provincia a iniciar la colecta de sus respectivos concejos¹⁴. El Centro Asturiano remitiría a cada particular que contribuyera con más de 25 peseta, recibo-diploma acreditativo con alegorías de España y Cuba. Periódicamente se publicaba en los distintos diarios de la región listados con los nombres de los donantes y la cantidad entregada.

Especial mención merece la aportación efectuada por Concepción Heres de Menéndez de Luarca, más conocida como Concha Heres, quien se ofreció a pagar el primer pabellón del Sanatorio¹⁵, cuyo coste ascendía a 525.000 pesetas¹⁶. A cambio, el pabellón debía llevar el nombre de su difunto marido, el indiano Manuel Valle, y el proyecto del Sanatorio debía recaer en su joven sobrino, el arquitecto Vidal Sáiz-Heres (1901-1967). En el momento en el que Concha Heres impuso este condicionante, la comisión pro-sanatorio de La Habana ya había aprobado los planos presentados por José Ricardo Martínez¹⁷, arquitecto oficial de la Habana¹⁸, y habían informado de ellos a la Junta del Centro. Dichos planos fueron devueltos al arquitecto, según consta en el Acta de la Sesión Ordinaria de 30 de marzo de 1928 de la propia comisión pro-sanatorio¹⁹, para

12. "Los comisionados del centro asturiano de la Habana visitan, con el Sr. Tu Mariño, el hospital provincial", El Carballón, [Oviedo], 5 de febrero de 1927.

13. Archivo Histórico de Asturias. Fondos de la Diputación Provincial de Oviedo. Exp. 4783.

14. "Se contribuirá con 50000 pesetas el sanatorio del centro sturiano del abana", el Carbayón, [Oviedo], 14 de mayo de 1927.

15. Centro Asturiano de La Habana, "Memoria de 1928" Imprenta P. Fernández y Ca. Habana. Pág. 97.

16. C. Bermejo, "Concha Heres: historia de una mujer en América". M.C. Morales Saro, M. Llordén Miñambres, Arte, cultura y sociedad en la emigración española a América, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Oviedo, 1992. Pág. 259.

17. Autor entre otros de la Clínica de Dependientes de la Habana, de 1938. L. Fornés-Bonavía Dolz, Cuba cronología. Cinco siglos de historia, política y cultura, Ed. Verbum, [Madrid], 2003, pág. 170.

18. C. Alvarez Martínez, "El Palacio del Centro Asturiano de la Habana", Liño nº 8 [Oviedo], pág 108 y sgs.

19. Centro Asturiano de La Habana "Memoria de 1928" Imprenta P. Fernández y Ca. Habana. Pág. 98.

perfilar los últimos detalles antes de que fueran enviados a la delegación de Asturias para que ayer fuesen terminados y modificados con arreglo al clima, adaptación del terreno, etcétera. José Ricardo Martínez se mantuvo en el cargo de arquitecto del sanatorio de Asturias hasta el 10 de agosto de 1928. En este momento se reúne la Junta Directiva y según consta en el Acta, Vidal Sáiz-Heres figura ya como el arquitecto nombrado para levantar el pabellón antituberculoso. Se desconoce si el arquitecto asturiano llegó a manejar los planos presentados por José Ricardo Martínez, pero se tiene constancia de que los planos realizados por Saiz-Heres habían sido terminados en noviembre de 1928, puesto que fueron expuestos en uno de los salones del chalet de Concha Heres²⁰. Una exposición que según la prensa del momento contaba con 25 tableros, algunos incluso de 2 metros de longitud, donde el joven arquitecto exponía su extenso proyecto. El Sanatorio contaría con 30.000 metros cuadrados construidos, entre pabellones y caminos de acceso, con un coste total no inferior a los ocho millones de pesetas²¹. Orientado al mediodía, contaría con una capacidad de 700 camas, distribuidas a lo largo de 9 de las 19 edificaciones que componen el total del proyecto. Llama la atención, el hecho de que la idea de crear este sanatorio partiese de paliar los estragos producidos por la tuberculosis o “peste blanca”, y que acabara convirtiéndose en un auténtico hospital, donde recibirían tratamientos de medicina general, cirugía y por su puesto, aparato respiratorio e infecciosos, además de dos pabellones para ancianos y enfermos incurables. También contaría con una zona de policlínica para aquellos enfermos que no quisieran o tuvieran que ingresar en el centro, pero que necesitasen efectuar una consulta. Todos los pabellones, excepto el de enfermos infecciosos, se unirían entre si mediante soportales, formando una tipología que no era novedosa en la región puesto que, ya en 1927, el arquitecto provincial Manuel Bobes Díaz había iniciado en Oviedo la construcción del Hospital Psiquiátrico de la Cadellada (proyecto de 1926), empleando precisamente la tipología de pabellones enlazados mediante caminos porticados²². En definitiva, no solo se proyectó un sanatorio aislado, sino todo un complejo sanitario-residencial a imagen y semejanza de la “Quinta de Salud Covadonga” de La Habana. El sanatorio contaría con todas las comodidades del momento, así como las instalaciones más modernas²³. Se buscaba con ello no solo la creación de un centro funcional sino también de la creación de un icono, de un símbolo de la fidelidad que los emigrantes asturianos sentían por su tierra natal.

20. “Ya han sido terminados los planos y aceptados por la comisión de la delegación del Centro Asturiano de Oviedo”, *El Carbayón*, [Oviedo], 14 de noviembre de 1928.

21. “La Quinta Covadonga eb el Naranco”, *Región* [Oviedo], 14 de noviembre de 1928.

22. P. Secades-Fernández, “Los conjuntos arquitectónicos y su importante valor patrimonial. La parcela de La Cadellada como elemento dinamizador del entramado urbano”, *Liño* n° 15, 2009, 127-138. Para la construcción del Hospital Psiquiátrico de la Cadellada el arquitecto Bobes Diaz realizó un viaje de estudios financiado por la Diputación Provincial que le llevó a recorrer diversos sanatorios europeos con la intención de encontrar la tipología que mejor se adaptase a las necesidades asturianas al tiempo que fuese lo más idóneo desde el punto de vista funcional. El resultado fue la elección de la tipología pabellonal con galerías de unión porticadas, tal y como también muestra el arquitecto Saiz-Heres en el diseño del Sanatorio del Naranco.

23. *Idem.* nota 21.

El inicio de la obra

El 8 de mayo de 1928 se reunió el Comité local delegado del Centro Asturiano de La Habana para resolver la adjudicación de las obras de la carretera que iría desde los Monumentos prerrománicos hasta los terrenos adquiridos²⁴. El proyecto de la misma recayó en el ingeniero Pío Linares Lamadrid²⁵, siendo las obras adjudicadas a David Fernández, de Oviedo, en la cantidad de 23.907,75 pesetas. Unos meses más tarde, en agosto de ese mismo año, se nombró oficialmente como arquitecto del sanatorio a Vidal Sáiz-Heres quedando la asistencia técnica en manos del médico ovetense José Miranda Díaz²⁶, quien estaba considerado como uno de los facultativos más prestigiosos de la región, y uno de los pocos médicos que desde el inicio había apoyado la ubicación del sanatorio en Asturias.

El 9 de agosto de 1928²⁷, la Delegación del Centro Asturiano de la Habana en Oviedo (Rafael González, Presidente de la delegación; Baldomero Prida, vicepresidente; Faustino García, Presidente de la comisión de propaganda; Luis Moyano, secretario; Antonio blanco, Venancio Prado, Santos Álvarez y José blanco, vocales), junto al Dr. José Miranda y el arquitecto Vidal Sáiz-Heres, se desplazaron a la finca a fin de señalar el emplazamiento de los primeros pabellones. El terreno estaba formado por dos mesetas, bastante llanas, en forma de una gran C, de diez y ocho mil metros cuadrados respectivamente, resguardada del norte por la cumbre del Naranco²⁸. Bajo las indicaciones del Dr. Miranda, el arquitecto inició las mediciones y procedió a estacar sobre la meseta una línea 170 metros, correspondiente al pabellón de medicina General. En base a un pequeño croquis improvisado por el arquitecto, se situaron también el pabellón de Administración y el de cirugía General, ambos en línea con el primero. Detrás de estos pabellones, se situaron respectivamente en gabinetes de consulta, las cocinas y el gabinete de operaciones. Todo el conjunto, como ya hemos mencionado con anterioridad, estaría unido por amplias galerías o avenidas porticadas²⁹. En el pequeño promontorio que se levantaba entre estos edificios y los monumentos prerrománicos, el arquitecto ubicó la capilla del sanatorio. Al lado opuesto, y a unos mil metros del conjunto, se proyectó el pabellón de tuberculosos. Un pabellón de 77 metros lineales de fachada, tres plantas, y capacidad para al menos 60 camas. Este pabellón contaría con

24. "El Sanatorio del Centro Asturiano en el Naranco", El Carbayón, [Oviedo], 8 de mayo de 1928.

25. "El Sanatorio del Naranco: se firma la escritura de compra-venta de los terrenos. Se continuará la carretera al sanatorio para mayor brevedad", Región, [Oviedo], 4 de abril de 1928.

26. "La delegación del Centro Asturiano de La Habana nombra arquitecto para las obras en proyecto y asesor técnico", La Voz de Asturias, [Oviedo], 8 de agosto de 1928.

Centro Asturiano de La Habana, "Memoria de 1928" Imprenta P. Fernández y Ca. Habana. Pág. 147.

27. "Ayer, la presidencia de la Delegación del Centro Asturiano de La Habana, señalaron los técnicos el emplazamiento de los futuros pabellones de la gran Quinta Covadonga", La Voz de Asturias, [Oviedo], 10 de agosto de 1928

28. J.A.C., "Hablando con el arquitecto director Señor Saiz y Heres", El Carbayón, [Oviedo], 21 de septiembre de 1928

29. P. Secades-Fernández, "Arquitectura para la memoria. El derribo de La Cadellada, un buen ejemplo de la banalización del Patrimonio en pos de los intereses económicos". Modelos, intercambios y recepción artística (de las rutas marítimas a la navegación en red). Actas Congreso CEHA 2004. 2008 Pág. 1379-1384

departamentos de cocina y almacenes propios, a fin de minimizar el riesgo de contagio con el resto de los enfermos.

Todas las habitaciones tendrían un espacio para dos camas que la capacidad de 64 m³. Según consta en la entrevista realizada por el diario *El Carbayón* al arquitecto o Sáiz-Heres³⁰, el aire se renovaría constantemente aunque las ventanas estuviesen cerradas, gracias a un sistema de ventiladores que actuarían en combinación con las instalaciones de calefacción. Con ello se trataba de templar el aire sin que éste perdiera sus propiedades. Cada habitación contaría además con lavabos personales de porcelana blanca de primera calidad, así como un sistema de armarios y cajones empotrados en la pared. Cada pabellón contaba además con 16 baños de hierro fundido esmaltados de porcelana con grifería niquelada³¹. Uno de ellos, destinado a ropa sucia, tendría también acceso por el pasillo para evitar incomodidades a los enfermos. Las dos plantas principales de cada pabellón estarían destinadas a los enfermos ni en tras que en la de atrios se instalaría la servidumbre y los enfermeros. Todos los pabellones llevarían tres terrazas, una por planta, cubierta la primera, semicubierta la segunda y descubierta la tercera. Además en cada uno de ellos habría un comedor y cuartos de estar. Los quirófanos se situaban en zonas estratégicas junto a los servicios de esterilización y una sala de preparación.

Todo el conjunto, se acompañaría de paseos ajardinados y el acceso al recinto se efectuaría mediante una gran plazoleta en la que podrían maniobrar los coches³², y un pequeño lago artificial con cascada incluida en el pequeño barranco que se forma en el centro del solar, aprovechando el agua de un manantial cercano³³. Por último, anticipándose así al futuro crecimiento del sanatorio, se diseñó el emplazamiento que otros tres pabellones, idea muy aplaudida por los delegados al considerarla muy acertada.

En cuanto al sistema constructivo del conjunto hay que mencionar la gran preocupación tanto del arquitecto Vidal Saiz-Heres como del tisiólogo encargado de la dirección médica, procurando siempre que las medidas adoptadas fuesen aquellas que derivasen en un mayor acercamiento a los preceptos higienistas de la época. Los materiales empleados en su construcción, permitían el correcto aislamiento de cada una de las estancias. Todas ellas se separaban mediante dobles tabiques de ladrillo, crear una cámara de aire aislante del calor y la humedad, a lo que también contribuía el doble acristalamiento de los ventanales. Los techos se construyeron con losas de hormigón nervadas, para dejar también cámaras de aire. Los suelos estarían recubiertos en su totalidad por baldosín hidráulico sentado con mortero de cemento, para facilitar la desinfección. Las zonas donde se disponían los aparatos más peligrosos, como la estancia de Rayos X, estaban chapadas con placas de plomo perfectamente soldadas entre si.

30. *Idem.* nota 28.

31. Centro Asturiano de Oviedo. Libro de Presupuestos del Sanatorio del Naranco. Pág. 99

32. *Idem.* nota 19.

33. *Idem.* nota 20.

Las comunicaciones interiores de los pabellones se realizaban no solo mediante escaleras sino también mediante un montacamillas eléctrico, que comunicaba todas las plantas del edificio y capaz de soportar un peso de 300 Kg., y un ascensor para 4 personas³⁴.

El día 30 de noviembre de 1928 se colocó la primera piedra del sanitario, con la presencia del Prelado de la diócesis y de numerosas autoridades encabezadas por el Presidente de la Diputación, Nicanor de las Alas Pumariño, el Dr. Miranda y el arquitecto Vidal Saiz-Heres, acompañados de Concha Heres, quien había sido nombrada Presidenta de Honor de la Delegación del Centro Asturiano de La Habana en Oviedo y madrina del acto³⁵. La primera piedra del edificio destinado a Sanatorio, procedía de las canteras de Isla de Pinos, de la república de Cuba, tal y como reza que le inscripción que figura en el propio sillar. Incrustada en él, se depositó una caja de plomo perfectamente soldada que contenía: una copia del acuerdo del Centro Asturiano de la Habana para levantar el sanatorio, una colección de monedas españolas y otra de monedas cubanas, una colección de periódicos que hablaban del sanatorio y algunos otros documentos³⁶. A continuación del acto de inauguración, se realizó un una suelta de cientos de palomas mensajeras, gracias a la Real Sociedad Colombófila ovetense, quien quiso sumarse al acto de esta manera. Acto seguido los concurrentes acudieron a una comida en el Hotel Francés, por invitación de Concha Heres³⁷.

Pese a que las obras se iniciaron con un buen ritmo, el conjunto del sanatorio apenas sí llegó a materializarse. La crisis económica que atravesó el Centro Asturiano de la Habana en 1932 y la Guerra Civil española hicieron que tan sólo se construyeran cuatro pabellones de los diecinueve proyectados. También se construyeron los paseos pero no así el lago artificial con la cascada. Tan solo llegaron a construirse el pabellón Cuba para enfermos tuberculosos, el pabellón “Manuel Valle” destinado a cirugía y medicina interna, el pabellón de Administración (en subasta en abril de 1931, por un importe de 300.000 pesetas) y las dependencias destinadas a cocinas. En 1932 los dos pabellones destinados a acoger a los enfermos, Cuba y Manuel Valle, estaban terminados y en uso en 1931 con una capacidad para 200 enfermos³⁸, a pesar de que su inauguración oficial se fue retrasando paulatinamente hasta el 31 de agosto de 1935³⁹.

34. Idem. nota 30. Pág. 89-92

35. “El solemne acto de ayer en el Naranco: el Prelado de la diócesis bendice la primera piedra del pabellón Manuel Valle, uno de los que formarán el gran Sanatorio Covadonga, asistiendo a la hermosa ceremonia las autoridades, personalidades y distinguidas damas”, *La Voz de Asturias*, [Oviedo], 1 de diciembre de 1928.

“Con la asistencia de las autoridades y de numerosas representaciones, se colocó la primera piedra del pabellón Manuel Valle de la Quinta de Salud Covadonga. El acto revistió extraordinaria solemnidad, aunque hubo de deslucir le algo la lluvia”, *El Comercio*, [Gijón], 1 de diciembre de 1928.

36. Idem. nota 1.

37. Idem. nota 34.

38. “El sanatorio del Centro Asturiano en el Naranco será inaugurado en agosto”, *El Carbayón*, [Oviedo], 6 de abril de 1932.

39. “Con asistencia del Subsecretario de Sanidad, autoridades y destacadas personalidades fueron inaugurados oficialmente los servicios del Sanatorio del Centro Asturiano de La Habana”, *El Carbayón*, [Oviedo], 31 de agosto de 1935

Según consta en Diario nº 2 (1936-1959)⁴⁰, las estancias se cobraban a 12 y 10 pesetas, siendo los servicios del sanatorio cada vez más demandados. En este momento, asistían a los enfermos una plantilla formada por dos médicos, el Dr. José Miranda y el Dr. Antonio Martínez Vega, siete monjas y 18 personas más entre cocineras, celadores y practicantes (Tabla I). En total 27 personas para atender las 24 horas del día a los 200 enfermos que llegaron a albergar.

Tabla I

SUELDOS DEL SANATORIO DEL NARANCO 30 DE ABRIL DE 1936	
NOMBRE	PESETAS
Dr. José Miranda	500
Dr. Antonio Martínez Vega	250
José A. Arias	100
Francisco Fernández	50
Santiago García	150
Félix Suárez	50
Sor Dorinda Breña	35
Sor Dominia Muñoz	35
Sor Inocencia Arbomes	35
Sor Luisa Mendizurreta	35
Sor Lucía Villalva	35
Sor Juanita Cenuta (24 días)	28
Sor Isabel Álvarez (24 días)	28
Felicidad González	100
Isolina Álvarez	35
Leonor Menéndez	35
Oliva Valdés	35
Fermina Alonso	35
Concepción Solís	35
José Díaz	75
Pedro Villar	100
Fernando Alonso	200
Manuel González	100
Manuel Álvarez	100
Vicente Fernández	100
Antonio Priede	125
Baltasar Rodríguez	125
TOTAL	2531 Pts.
Diario nº 2 Archivo Histórico del Centro Asturiano de Oviedo. Nº inventario 000002, Caja A1-1, pág. 28	

La destrucción del Sanatorio

La ubicación de este tipo de centros en la periferia del entramado urbano, en lugares elevados (por razones de salubridad), les sitúan en una posición estratégica en caso de contienda bélica, por lo que la desaparición de los mismos suele ir asociada a esta circunstancia. En el caso del Sanatorio del Naranco, a media ladera del Monte Naranco dominando la ciudad de Oviedo, propició su pronta destrucción como consecuencia del estallido de la Guerra Civil española. En un primer momento, el sanatorio cayó en manos de los republicanos para, posteriormente, pasar a posesión de los nacionales. Fue incesantemente cañoneado, lo que derivó en la destrucción de casi todo el conjunto. Tan sólo el pabellón Cuba se mantenía en pie aun con graves daños, permaneciendo en desuso durante varios años puesto que la situación política en Cuba, no permitió la reconstrucción del conjunto, trasladándose la mayoría de las actividades de la sociedad a los locales que tenían en la calle Uría, en el centro de Oviedo. En la década de los 60, surge la idea de rehabilitar el Pabellón Cuba reutilizando algunos de los restos de los otros pabellones, y convertirlo en una sede social y deportiva, lo que se consigue a partir de 1965, año en el que el Centro Asturiano de Oviedo se desvincula totalmente del Centro Asturiano de La Habana.



Fig. 1. Vista de la Quinta Covadonga en el Monte Naranco, Oviedo. 1928



Fig. 2. Arquitecto Vidal Saiz-Heres. Fotografía del Libro de Socios depositado en el Archivo Histórico del Centro Asturiano de Oviedo I000021, A3-1 Caja 0008



Fig. 3 Pabellón Cuba. Sanatorio del Naranco, Oviedo. Plano firmado por el Arquitecto Vidal Saiz-Heres. 1928.
Depositado en el Archivo Histórico del Centro Asturiano de Oviedo



Fig. 4 Arriba: Pabellón Cuba. Sanatorio del Naranco, Oviedo.
En la parte inferior: pabellón Manuel Valle visto desde el pabellón Cuba. 1932



Fig. 5 Pabellón de Administración, Sanatorio del Naranco, Oviedo. Parcialmente destruido tras la Guerra Civil



Fig. 6 Pabellón Cuba, Sanatorio del Naranco, Oviedo. Parcialmente destruido. En la zona inferior, pintada de blanco se sitúa las dependencias sociales del Centro Asturiano en uso hasta la reconstrucción definitiva del edificio

La opción por la ciudad. Inmigración en la Barcelona de los sesenta a través de la doble mirada del cineasta Llorenç Soler

JOSÉ CARLOS SUÁREZ FERNÁNDEZ
Universitat Rovira i Virgili

PERIFERIA: El exterior necesario para la existencia del interior, que nos explica la realidad que el centro esconde. La locura es la periferia de la razón, el suburbio lo es de la ciudad¹.

Resumen: En la década de los sesenta encontramos un tipo de cine en el que el fenómeno lacerante de la emigración es tratado como aproximación a una realidad, desde la óptica de su denuncia social, de ahí la adopción del género documental para sus películas, rodadas fundamentalmente en los formatos de 8 y 16 mm. Es el llamado *cine independiente*, un cine que se hace al margen del control de la administración, lo que le confiere su identidad. Como consecuencia de su no aceptación de los controles de censura, será un cine militante y sin licencia de exhibición, lo que impedirá, lógicamente, su difusión en los circuitos habituales, convirtiéndolo en un cine situado al margen de la legalidad. Por el contrario, le otorgará una libertad de creación de la que no gozará aquel otro que si acepta las reglas del juego.

Entre los cineastas independientes, destaca Llorenç Soler, quién centrándose en la ciudad de Barcelona -que sufriría uno de los mayores flujos migratorios, cuyas consecuencias se dejarían sentir intensamente, sobre todo por lo que al aumento de la población marginal inmigrante se refiere, con el consiguiente incremento del barroquismo-, realiza sus cortometrajes -rodados en 16 mm.- *Será tu tierra* (1966) y *El largo viaje hacia la ira* (1969), que se convertirán en excepcionales documentos de denuncia de esa situación y de la explotación sufrida por el emigrante en un contexto de incremento de los contrastes entre clases sociales. El primero, rodado por encargo del *Patronato Municipal de la Vivienda de Barcelona*, con la finalidad propagandística de mostrar las nuevas políticas sobre vivienda en la ciudad, terminó convirtiéndose en un documento de denuncia por lo que se procedió a su archivo. Años después, recupera ese material, al que añadiría algunas nuevas imágenes, y vuelve a hacer un nuevo montaje, esta vez decididamente militante, que daría lugar al segundo cortometraje.

Mediante un análisis comparativo entre ambos documentales, podemos comprobar como partiendo de unas mismas imágenes se pueden elaborar dos discursos narrativos. Uno condicionado por el hecho de ser un documental de encargo y propagandístico y el otro por ser un documental realizado con total libertad y por su decidida voluntad de mostrar la realidad. La diferencia se basa en la edición de las imágenes y en como el montaje, entendido como fase última del proceso cinematográfico, condiciona el resultado final de la narración fílmica.

Palabras clave: Cine, ciudad, emigración, inmigración, documental, años sesenta

1. RAMONEDA, J. (2010): "Diccionario del malestar de la cultura". *ATOPIA Arte y ciudad en el siglo XXI*, Centre de Cultura Contemporània, Barcelona: 172.

Abstract: *In the decade of the sixties we find a type of cinema in which the searing phenomenon of the emigration is treated as approximation to a reality, from the optics of his social denunciation, of there the adoption of the documentary kind for his movies, rolled fundamentally in the formats of 8 and 16 mm. It is the so called independent cinema, a cinema that does to itself to the margin of the control of the administration, which awards his identity. As consequence of his not acceptance of the controls of censorship, it will be a politically active cinema and without license of exhibition, which will prevent, logically, his diffusion in the habitual circuits, turning it into a cinema placed to the margin of the legality. On the contrary, it will grant him a freedom of creation of which different that one will not enjoy that if he accepts the rules of the game.*

Between the independent filmmakers, stands out Llorenç Soler, who centring on the city of Barcelona - that would suffer one of the major migratory flows, which consequences would be left to feel intensely, especially for what to the increase of the marginal immigrant population refers, with the consequent increase of the barroquismo-, it realizes his shorts - vehicles in 16 mm. - It will Be your land (1966) and The long trip towards the ire (1969), which will turn into exceptional documents of denunciation of this situation and of the exploitation suffered by the emigrant into a context of increase of the contrasts between social classes. The first one rolled about order of the Municipal Patronage of the Housing of Barcelona, with the propaganda purpose of showing the new policies on housing in the city, ended turning into a document of denunciation for what one proceeded to his file. Some years later, it recovers this material, to which it would add some new images, and returns to make a new assembly, this time firmly politically active, that would give place to the second short. By means of a comparative analysis between both documentaries, we can verify since departing from the same images two narrative speeches can be elaborated. One determined by the fact of being a documentary of order and propaganda and other one for being a documentary realized with total freedom and for his determined will to show the reality. The difference is based on the edition of the images and on since the assembly understood as last phase of the cinematographic process, determines the final result of the movie story

Keywords: *Cinema, city, emigration, immigration, documentary, sixties*

El tema de las migraciones² del campo a la ciudad, como consecuencia de los procesos de industrialización, alcanzará en España proporciones alarmantes a comienzos de la década de los sesenta y lo que en un principio era emigración a la propia capital de provincia, se verá sustituido –en gran parte debido al *Plan de Estabilización* de 1959– por una emigración interprovincial hacia las capitales industrializadas, destacando entre ellas Barcelona, Madrid, Bilbao y Valencia, en detrimento de aquellas donde existe un mayor número de jornaleros agrícolas, todas ellas prácticamente pertenecientes al sur y al centro de España. Ello provocaría cambios sustantivos en la población, que pasó del sector agrícola al de la industria primeramente y más tarde al de los servicios, con el consiguiente desarrollo de la construcción y el crecimiento cuantitativo y cualitativo de la clase obrera.

El cambio de ciclo económico, que rompía con la autarquía del período anterior, llegaría a raíz de la remodelación ministerial de 1957 que, de la mano de Laureano López Rodó – nombrado en 1956 secretario general técnico de la Presidencia de Gobierno por Luis Carrero

2. Su doble acepción terminológica, engloba el de emigrar –dejar o abandonar el propio país– y el de inmigrar –llegar a otro país–, estando el uso de uno u otro término en función de quién lo utilice. Así el de emigrante lo es por parte del país de salida y el de inmigrante por parte del país de acogida. Hecha ésta precisión, quisiéramos señalar también que el que migra lo puede hacer dentro del propio país o hacia otro país extranjero.

Blanco– llevaría a colocar en el gobierno a un grupo de Ministros, todos ellos del *Opus Dei*. Este grupo, conocido políticamente como de los *tecnócratas*, se encumbraría definitivamente con el reajuste ministerial de 1962, año en el que López Rodó pasa a ser *Comisario del Plan de Desarrollo*³. En esos años del *desarrollismo*, se acrecientan las diferencias entre la calidad de vida rural y urbana, y los *Polos de Desarrollo* atraerían a cientos de miles de campesinos a las ciudades –más de trescientas mil personas al año, alcanzándose en 1964 la cifra más alta de emigrantes: casi medio millón⁴.

Al cine español de los sesenta el tema de la emigración no le fue indiferente, si bien no fue lo suficiente tratado y con la rigurosidad que este merecía, por razones obvias. En lo que se refiere a las películas de ficción la película *La piel quemada* (1966) de José María Forn, es uno de los mejores ejemplos. Nosotros nos centraremos en ese otro tipo de cine en el que el fenómeno lacerante de la emigración es tratado como aproximación a una realidad, desde la óptica de su denuncia social, de ahí la adopción del género documental para sus películas, rodadas fundamentalmente en los formatos de 8 y 16 mm. Aquí encontramos al llamado *cine independiente o alternativo*, un cine que se hace al margen del control de la administración, lo que le confiere su identidad. Como consecuencia de su no aceptación de los controles de censura, será un cine militante y sin licencia de exhibición, lo que impedirá su difusión en los circuitos habituales, situándolo al margen de la legalidad. Ello, por el contrario, le otorgará una libertad de creación de la que no gozaran aquel otro que si acepta las reglas del juego⁵.

Entre los cineastas independientes, destaca Llorenç Soler, quién, aunque valenciano de origen, realiza sus películas en Barcelona. Una ciudad que sufriría uno de los mayores flujos migratorios, cuyas consecuencias se dejarían sentir intensamente en el aumento de la población marginal y el consiguiente incremento del barraquismo. Sus cortometrajes *Será tu tierra* (1966) y *El largo viaje hacia la ira* (1969), se convertirían en excepcionales documentos de denuncia de esa situación y de la explotación sufrida por el emigrante en un contexto de incremento de los contrastes entre clases sociales. Así mismo encontramos también a Antoni Lucchetti y Agustí Corominas quienes realizan *No se admite personal* (1968), sobre la búsqueda de trabajo por los emigrantes en Barcelona.

El director de fotografía y realizador Llorenç Soler de los Mártires (Valencia, 1936), llega a Barcelona en 1956, huyendo del ambiente culturalmente claustrofóbico de su ciudad natal. Su reencuentro en 1962 con Joan Piquer i Simon (1934), viejo amigo valenciano que trabajaba en la

3. La planificación económica hará que en 1964 se implante el primer *Plan Nacional de Desarrollo* –hubo tres en total–, creándose los denominados *Polos de desarrollo* –once entre 1964 y 1972–, correspondientes a cada una de las provincias en las que se realizan las inversiones industriales.

4. El éxodo rural masivo que se da desde 1960 hasta 1975, con el consiguiente desarrollo de las áreas metropolitanas, disminuye a partir de la crisis económica de 1973 y son muchos los emigrantes que retornan a sus lugares de origen, invirtiéndose así el saldo de población.

5. Sobre el tema véase ROMAGUERA, J. y SOLER, L. (2006): *Historia crítica y documentada del cine independiente en España. 1955-1975*, Laertes, Barcelona.

publicidad cinematográfica, será decisivo para su futuro profesional. Con él crearía la productora Filmagen, desde donde realizarían numerosos trabajos publicitarios. En 1965, ya sólo, debuta con el encargo de un cortometraje, escrito por Josep M^a Espinàs, sobre las comarcas pirenaicas de Lérida y que obtiene un primer premio estatal de films turísticos. El siguiente trabajo será también otro cortometraje, en este caso encargado en 1965 por el *Patronato Municipal de la Vivienda del Ayuntamiento de Barcelona*⁶, a la sazón presidido por José María Porcioles⁷.

Será tu tierra (1966), nace de la necesidad propagandística que el Patronato tiene de dar a conocer su política de construcción de viviendas nuevas. El propio autor desconoce las razones por las que llegaron a él y le ofrecieron el trabajo. Previamente le exigieron un guión en donde explicara dicha labor, pero para ello había que explicar en donde vivían los emigrantes que habían llegado masivamente a Barcelona procedente de las zonas más deprimidas del sur peninsular, de Andalucía, de Murcia o de Extremadura:

“Para explicar que el Patronato construía viviendas nuevas, había que explicar donde vivían la gente, que vivía en barracas o a la intemperie muchas veces. En el Camp de la Bota la gente vivían a la intemperie. Hice un guión donde explicaba todo eso, pero claro una cosa es la literatura y otra cosa es la imagen documental”⁸.

Su introductor en este mundo fue Francisco Candel⁹, que lo va a poner en contacto con asociaciones de vecinos de las barracas de Montjuic. Una vez se hubo ganado la confianza de sus moradores, estos le habrían sus puertas y a las 3 o las 4 de la madrugada entraba con un foco y los filmaba durmiendo. Fue el descubrimiento de una realidad ignorada por él y ocultada desde el poder, que terminó haciendo mella en su conciencia por injusta y olvidada, lo que determinaría su dedicación a hacer ese tipo de cine de denuncia social que desde entonces lo caracterizaría.

El documental, con un formato de 16 milímetros, fotografiado en blanco y negro y con una duración de 42’52”, comienza con los títulos de crédito:

6. Creado en 1927 el Istituto Municipal de la Vivienda, pasará por diversas etapas. Así la tercera etapa –durante la que se realiza el encargo- arranca en 1956, cuando el Instituto cambió el nombre por el de Patronato, y llega hasta 1979. En esta etapa la actividad va desde pequeños bloques entre medianeras o pequeños grupos de casas hasta polígonos de más de 1000 viviendas. Es en este periodo cuando se crean los barrios de Montbau, Suroeste del Besòs, La Mina o Canyelles.

7. Alcalde de Barcelona de marzo de 1957 a mayo de 1973, fue el edil de mayor permanencia en el cargo del Consistorio barcelonés. En el año 1967 presentó el plan Barcelona 2000 que pretendía una gran renovación de toda la ciudad que permitiese terminar con los déficits en equipamientos, remodelar y dignificar los nuevos y desordenados barrios populares y finalizar diversas obras públicas pendientes. Sin embargo, el incremento de las protestas ciudadanas y de los movimientos vecinales en los barrios, especialmente activos a partir de 1968, aconsejaron a los dirigentes de la dictadura su destitución en 1973.

8. BARRIOS, M (ed) (2004): “Episodi 2. Via 8: L’ emigració”. *Crònica d’una mirada. Història del cinema independent 1960 – 1975*, Mòn diplomàtic SL, Televisió de Catalunya, Barcelona. (6 DVD’s).

9. Quien en 1964 había publicado el libro *Els altres catalans*, que fue fundamental para que la sociedad se apercebiera de la situación que se estaba generando al aglutinar a los inmigrantes en las afueras de la ciudad de Barcelona. En 1957 ya había publicado la novela *Donde la ciudad cambia su nombre*, situada en un barrio periférico (suburbial, como decía él) de Barcelona (las Casas Baratas)

“Agradecemos la colaboración de: Jaime Cuspinera (pbro), Francisco Botey (sch. p.), Fernando Ortíz (pbro), Emilio M^a Boix Selva, Francisco Candel, Elías Ortíz, Rosa Domenech, Carmen Camats, Carmen Pavía, Josefina Badell, Francisco Ibáñez y Manuel Burción, cuyo consejo y apoyo facilitó la realización de este film.”¹⁰. A continuación aparece el nombre de la productora: “Filmagen presenta Será tu tierra” y la ficha técnica: “Jefe de producción: Ramón Guinart, Montador: Ramón Quadreny, Dirección, guión y fotografía: Lorenzo Soler de los Mártires”. Termina con una cita de la segunda Epístola del Apóstol San Pablo a los corintios: “acogednos en vuestros corazones:/a nadie hemos agraviado/a nadie hemos perjudicado/a nadie hemos explotado. (II corintios, 7, 2)”.

Una voz en *off*, femenina, nos va introduciendo en cada uno de los grandes bloques temáticos¹¹ en los que se estructura el documental, los cuales a su vez están formados por otros más pequeños, que suelen corresponderse con otras tantas secuencias. Su discurso, muy documentado y exhaustivo, posee un tono didáctico que, juntamente con el poder de las imágenes, refuerza el carácter descriptivo y explicativo de la situación de los inmigrantes en Barcelona. La banda sonora es fundamentalmente de música clásica.

Así, el 1º, comienza con un gran plano general de la ciudad desde la montaña del Tibidabo: “He aquí la ciudad de Barcelona”, pasando a continuación a mostrarnos imágenes del centro urbano: “En 99 kilómetros cuadrados viven y luchan por su subsistencia 1.720.000 seres humanos. (...) Como ésta, existen otras muchas en el mundo. Son las altivas ciudades producto de una evolucionada civilización industrial.” El 2º, imágenes de la periferia de barracas en la falda de Montjuic y del Distrito 5º en pleno casco histórico: “Esta película trata solamente de aquellos que llegados desde todos los confines de la patria viven en las orillas de la gran urbe, al otro lado de la ciudad o en sus suburbios interiores.” A continuación se hace la pregunta retórica: “¿Quiénes son estas gentes”. El 3º y el 4º, imágenes de unos campos áridos y yermos y un tren que avanza. Se nos explica de donde proceden y los motivos que les han empujado a su opción por la ciudad.

El 5º, imágenes de ese tren entrando en la vía 8 de la estación de Francia y como del mismo van bajando sus ocupantes cargados con maletas y atillos que contienen su humilde ajuar (estas imágenes se han convertido en todo un icono de la llegada de emigrantes a la Barcelona de los sesenta y por tanto utilizadas posteriormente en otros trabajos cinematográficos). Se nos ofrecen datos estadísticos sobre la emigración a Barcelona y el abandono del campo para buscar su sub-

10. Quisiéramos reparar en las indicaciones que acompañan a algunos de los nombres aquí citados. Así, Pbro: Hace referencia a presbítero (palabra con que, en la iglesia católica, se designa a los sacerdotes); y Sch.P.: Hace referencia a Las Escuelas Pías (Escolapios). Ello indica que el cortometraje contaba con la supervisión eclesiástica, algo habitual en la censura del momento. Por tanto, y volveremos a incidir sobre ello, estamos ante un documental que estrictamente, según ya hemos indicado, no se correspondería con el *cine independiente* o *alternativo*, ya que ello implicaría la no aceptación de los controles de censura y la consiguiente ausencia de la licencia de exhibición. Lo cual es normal, teniendo en cuenta que se trataba de un encargo oficial.

11. Estos sería básicamente: El contexto, las motivaciones, la llegada, el alojamiento, el trabajo, la noche, el amanecer y la vuelta al trabajo, las nuevas construcciones de viviendas y las irregularidades urbanísticas, el ocio, los nacimientos y la llegada de nuevos emigrantes.

sistencia en la industria y los servicios. Con el emigrante ya en la ciudad, la voz en *off*, nos sitúa al comienzo de otro de los grandes bloques: “El emigrante ha de resolver dos problemas inmediatos: techo y trabajo”.

El 6º y 7º, imágenes de míseros espacios en el denso Distrito 5º de cuyas destartaladas paredes cuelgan viejas fotos familiares -recuerdos que preservan su identidad-, nos muestran los problemas de alojamiento con los que el emigrante se encuentra y las duras condiciones de habitabilidad que tendrá que sufrir :

“El paisano que ya se afirmó en la ciudad, el conocido o simplemente el especulador, ofrecerán una solución de emergencia que, a menudo, se prolongará durante años: la vivienda en realquiler. Triste destino el de estas familias que se ven forzadas a compartir su techo y su intimidad con extraños. Y más triste cuando, para ello, se ven obligados a pagar cantidades abusivas. Habitaciones reducidas donde los familiares, hacinados, han de cumplir sus más primarias funciones. Estas paredes son cocina y dormitorio, comedor y, a veces, letrina”.

El 8º, 9º, 10º, 11º y 12º, nos sitúa en la otra opción que tiene el emigrante para preservar su intimidad y la de los suyos y que reside en la propia construcción de su vivienda. Imágenes de las chabolas que conforman el barroquismo asentado en las faldas de Montjuic junto al viejo polvorín y el mar:

“Donde la ciudad termina, en los arrabales de la urbe, cuando su término municipal se extingue, allí donde ya no es posible reconocer el espléndido urbanismo que recuerda la familiar fisonomía de la gran capital, junto a despojos de civilización, otras gentes afirman que es su hogar”.

Construcciones frágiles y deficientes que, con una densidad de población extraordinaria, conviven con las no menos precarias dedicadas a servicios, como son fuentes y lavaderos públicos: “La celebración de la misa dominical, adquiere la sobria desnudez y el profundo significado de los primeros tiempos de la Iglesia”. A ello se suma el problema de la escuela y la guardería infantil que acogerá a sus hijos y permitirá el trabajo de las madres. En ese espacio

El 13º y 14º, hacen referencia al otro problema del emigrante: el trabajo. Imágenes de la Plaza Urquinaona¹², a donde acudirán en busca de un empleo que le ofrecerá una continuidad de ocupación que le era desconocida hasta entonces : “El problema del trabajo es vital para la supervivencia del inmigrante. Estos hombres del campo, sin oficio alguno, peones de la tierra recién llegados a la ciudad, obtendrán una posibilidad de empleo inmediato en la construcción. Llegaran a él a través de los cauces sindicales de colocación o de alguna improvisada bolsa de trabajo”. Otros, los obreros especializados, encontraran en la fábrica un modo de vida más digna y también, muchos de ellos al venir solos, sin familia, buscarán el alojamiento compartido en casas

12. Auténtico equivalente de la plaza del pueblo donde se contrataba la mano de obra agrícola Este será el escenario del documental, ya citado, de Antoni Lucchetti y Agustí Corominas: *No se admite personal* (1968).

particulares regentadas por una patrona o *mastresa* (lo que popularmente era conocido como “estar de mastresa”), donde recibirán un trato y unas atenciones que les recordará el ambiente de su familia lejana.

El 15º, 16º, 17º, 18º, y 19º, nos hablan de la noche. Imágenes de cómo sobre la ciudad cae la noche y como viven ese momento sus habitantes. Por un lado vemos la diversión y el espectáculo nocturno, por el otro a los inmigrantes que en sus chabolas se disponen a recogerse. Contrastando con desoladores imágenes de familias que duermen, algunas compartiendo el lecho con cinco personas, distribuidas entre la cabecera y los pies de la cama:

“En estos momentos el barraquista, más que nunca, sentirá la desgracia de su condición y clamará por una vivienda digna y humana. En la noche del suburbio, dentro de las chozas, se hacinan los familiares en los lechos en confusa promiscuidad de edades y sexos”.

Pero mientras unos duermen, otros prolongan la jornada laboral trabajando en su propio domicilio, con la colaboración de todos los miembros de la familia, para obtener unos ahorros que les permitan el acceso a un hogar digno. Los hombres que luchan por el desarrollo comunitario de su barriada, aprovechan la noche para, desde las “juntas de vecinos” (en este caso un grupo de la barriada de Casa Antúnez), canalizar sus esfuerzos en la creación de cooperativas para la adquisición de viviendas. Otros encuentran en la noche su evasión de la dura jornada, congregados en humildes bares entorno al aparato de televisión, aun inaccesible para ellos¹³.

El 20º y 21º, imágenes de como amanece en la ciudad y después del descanso recupera nuevamente su febril actividad. Vemos como los inmigrantes se dirigen, en trasportes públicos, a sus trabajos, contraponiendo esas imágenes a las de las chabolas y gente durmiendo a la intemperie:

“No obstante el renacer al nuevo día es muy distinto para quien muy poco espera de la jornada que se inicia, para el que, marginado socialmente, todo lo tiene de antemano perdido, o para aquellos que, recién llegados, no tuvieron en la noche más lecho que el de la dura tierra, ni otro cobijo que el de la bóveda celeste”.

El 22º, 23º, 24º, 25º y 26º, se dedican a mostrar las nuevas viviendas que empiezan a surgir en la periferia de la ciudad, muchas veces a escasa distancia de los poblados barraquistas:

“Alrededor de la ciudad, surgen inmensas colmenas habitadas. Son los bloques de viviendas que el municipio, el Estado o las entidades de los sectores públicos o privados destinan a estos núcleos familiares. Llegar a ocupar una de estas viviendas, he aquí el sueño de millares de inmigrantes”.

13. El aumento de la clase obrera industrial fue muy tenido en cuenta por el poder que, desde el control que ejercía de los medios de comunicación, incidió decisivamente en sus hábitos y costumbres. La televisión, inaugurada en 1956, fue, en la década siguiente, el medio de comunicación hegemónico, porque en nuestro país no sólo era estatal sino gubernamental, convirtiéndose en todo un espectáculo y un mito, que de alguna manera suplía la dificultad de acceso a los medios escritos que imponía el grado de analfabetismo existente en aquellos años.

Vemos la adaptación a las nuevas formas de vida y como la incorporación al bloque de viviendas permite el enriquecimiento de la vida en el núcleo familiar. Sin embargo la afluencia de inmigrantes ha hecho surgir alrededor de la ciudad, dentro de los términos municipales y limítrofes, un nuevo y caótico urbanismo:

“Verdaderos barrios de viviendas modestas, construidas a espaldas de toda norma urbanística, de un modo anárquico. Debidos, en unas ocasiones a la iniciativa desordenada de pequeños propietarios con afán especulador, y en otras al impulso constructivo del recién llegado”.

Barrios en los que destaca la ausencia de servicios sociales, en contraposición a aquellos, de viviendas protegidas que si los tienes y contribuyen a la normalización social del inmigrante. Vemos imágenes de momentos de ocio.

El 27º, 28º, 29º y 30º, siguen con esa normalización y nos muestra a los jóvenes y a como se divierten bailando, en este caso al ritmo de Los Sirex y su éxito de 1965: *La escoba*:

“Como en cualquier otro lugar del mundo, muchachos a los que un temprano despertar a la problemática de la vida, habrá convertido en unos seres prematuramente escépticos que muestran, por otra parte, dóciles en asimilar las formas más externas e intrascendentes de la cultura”.

Los días de descanso son aprovechados para ir al centro de la ciudad y disfrutar de las diversiones que esta les ofrece (El Zoo, Las Golondrinas, etc). Vemos la celebración de un bautizo:

“En el suburbio ha nacido un nuevo ser. Éste será un ciudadano distinto al que fueron sus padres. Su partida de nacimiento le acreditará para siempre como hijo de ésta tierra. Altas tasas de natalidad, mantenidas por los núcleos de inmigrantes, proporcional sabía nueva que ha de dar a la ciudad que los acogió el cuadro de una sociedad más abierta y justa. Estos pequeños, resolverán unos problemas que sus padres no alcanzaron a solucionar plenamente. Pero tendrán que agradecer a sus mayores el haberles forjado el primer escalón en el camino de su promoción social y el futuro será para ellos más optimista. Su integración al al espíritu de la ciudad será un hecho natural”.

El 31º, imágenes con la llegada de nuevas remesas de emigrantes a la Estación de Francia y con la canción *Som* (1961) interpretada por Raimon¹⁴, como música de fondo de, termina el documental: “Entretanto, la ciudad sigue acogiendo cada día nuevas gentes de toda la geografía atraídos por la llamada de la gran urbe. Otro proceso de adaptación se inicia en estos momentos. Desde ahora, ÉSTA SERÁ TU TIERRA”. FIN.

Será tu tierra, va a ir demasiado lejos, los que lo encargaron no querían eso. Se le pagó a Llorenç, pero la película, debido al documento de denuncia en que se había convertido, se ocultó

14. (...) *De la terra venim, / a la terra anirem; / en la terra vivim, / en la terra serem.*

y se procedió a su archivo, no llegándose a estrenar nunca. No querían mostrar como se vivía en Barcelona; la realidad de la gente que acababa de llegar, que no tenía un techo y que tenía que dormir en la calle o en una barraca de cuatro metros cuadrados donde vivían seis personas:

“Había prevista una proyección pública para la prensa y alguien levantó la liebre y se suspendió. Porcioles decide verla y me pide que se la proyecte en su casa. Al día siguiente me llama y me dice que no puede ser y que la solución era decir que esas imágenes molestas de las condiciones de vida de los emigrantes se habían rodado en tiempos de la República”¹⁵.

Hemos querido hacer una descripción lo más exhaustiva posible de este documental, dentro de las limitaciones que el trabajo nos impone, porque muchas de sus imágenes, no así de la narración en *off*, serán las mismas (en algunos casos con montaje diferente) a las de nuestro siguiente documental, como ya veremos.

En el intervalo, su curiosidad se polarizó en el sector más joven de la emigración, en los adolescentes y filma el cortometraje *52 domingos* (1967). Incidiendo sobre sus sueños por salir de la miseria, centrado en el mundo del toreo, el cual termina con la voz en *off* diciendo:

“Esta es la historia de unos hombres que en 1966, como hace dos siglos, luchan para escapar de su fatal destino y que, al final, perdida juventud e ilusiones, y a veces la vida, vuelven a ser sombras en una noche sin fondo, sin fronteras, sin esperanza”.

Años después, Llorenç Soler, como tenía los negativos, recupera ese material y vuelve a hacer un nuevo montaje –con un metraje inferior–, al que añadiría nuevas imágenes. Esta vez sería una película decididamente libre y militante, que daría lugar al cortometraje *El largo viaje hacia la ira* (1969), el cual, al año siguiente, obtendría el Premio de la Crítica Internacional (FIPRESCI) en el Festival Internacional de Cine Documental de Leipzig (DDR), al que llegó clandestinamente:

“El impacto que me produjo introducirme en los ambientes proletarios del suburbio barcelonés a partir de *Será tu tierra* y *52 domingos* convirtió en imparable mi vocación por hurgar y desvelar situaciones marginales que se producían ante la indiferencia de los gobernantes y la ignorancia de los ciudadanos mejor tratados por la fortuna. Con estos precedentes rodé el documental *El largo viaje hacia la ira* (1969) que incluía parte del material de *Será tu tierra* pero se ampliaba con otros aspectos desoladores de la vida de los obreros atrapados por el señuelo de la gran ciudad, que siempre prometía y pocas veces lograba mejorar sus condiciones de vida”¹⁶.

El documental, con un formato de 16 milímetros, fotografiado en blanco y negro y con una duración de 24’ 45”, comienza con las imagen de unos emigrantes, mientras la voz en *off*, en este

15. Entrevista con el autor. Barcelona, 2010.

16. Entrevista con el autor. Barcelona, 2010.

caso masculina¹⁷, nos dice: “Ellos se llaman Antonio, Luis, Alfonso, Matías, Pablo, Enrique, Jacinto José. Ellos iniciaron un largo viaje hace tres, cinco, diez, quince años atrás”. En la siguiente secuencia vemos aquellas mismas imágenes, que ya vimos en *Será tu tierra*, del tren y su llegada a la estación de Francia, mientras el narrador enumera una serie de poblaciones de procedencia, todas ellas del sur de la Península. A continuación se intercalan los títulos de crédito: “El largo viaje hacia la ira. Organización de la producción: Ramón Guinart. Ayudante del realizador: Juan Aguilar. Sonorización Sonoblock. Guión, cámara y realización: Lorenzo Soler. Barcelona, 1969”.

Una vez hecha la introducción, pasamos a los distintos bloques, como ya se hiciera en el cortometraje anterior. Así mismo el discurso es menos exhaustivo, dando más protagonismo a las imágenes y la banda sonora es de música actual, fundamentalmente. El 1º, imágenes de Barcelona con la voz en *off* dando datos sobre la emigración a la ciudad, a la que se le añade la de un nuevo narrador, también en *off*, que cuenta su experiencia, mientras el montaje alterna con imágenes de publicidad urbana que marcan, intencionadamente, un gran contraste entre imagen y palabra. Este narrador nos dice que procede de Rute (Córdoba) y de una familia campesina que perdió la guerra, sufriendo por ello todo tipo de afrentas, explotaciones y miserias, lo que les hizo emigrar a Barcelona. Una vez aquí, volvió a sufrir y además fue estafado por un familiar, al que denunció a la autoridad, sin resultado alguno: “Las autoridades no me atendían cuando les explicaba que era lo que me pasaba y el buen hombre este, el comisario, me contestaba que los andaluces éramos toos (sic) unos cabrones. Que de día estábamos trabajando y de noche peleándonos”¹⁸.

Nos cuenta sus problemas y dificultades para acceder a una vivienda digna y como al construirlas ilegalmente sufrieron el acoso de la policía que tenía la orden de derribarlas: “Para luego comprender, cuando esta gente dicen en el arradio (sic), esto y lo otro; que si hacemos esto, que si hacemos pisos, que si hacemos lo otro, pues quedar convencios (sic) de que to (sic) es una pura mentira”.

El 2º, imágenes de un emigrante construyéndose su propia vivienda, con fondo musical de zapateado: “Ellos huyeron de la explotación, de la injusticia, pero ¿qué les espera en la gran ciudad?”. El 3º. Imágenes de los suburbios con las chabolas y el barraquismo como fondo:

17. La elección de una voz masculina para la voz en *off*, no es gratuita, ya que le confiere al documental un tono mucho más combativo que el de *Será tu tierra*, en donde era femenina. Así mismo el discurso es menos exhaustivo, dando más protagonismo a las imágenes.

18. Me gustaría señalar que esa opinión y consideración sobre los inmigrantes andaluces, no se encuentra muy lejos de la de Jordi Pujol, presidente de la Generalitat de Catalunya desde 1980 a 2003, quien en 1976, refiriéndose a los inmigrantes andaluces de condición humilde afirmaba:

“El otro tipo de inmigrante es, generalmente, un hombre poco hecho. Es un hombre que hace centenares de años que pasa hambre y vive en un estado de ignorancia, y de miseria cultural, mental y espiritual. Es un hombre desarraigado, incapaz de tener un sentido un poco amplio de comunidad. A menudo da pruebas de una excelente madera humana y todo él es una esperanza, pero, de entrada, constituye la muestra de menos valor social y espiritual de España. Ya lo he dicho antes: es un hombre destruido y anárquico. Si por la fuerza del número llegase a dominar Cataluña sin antes haber superado su propia perplejidad, desharía Cataluña. E introduciría su mentalidad anárquica y pobrísima, es decir, su falta de mentalidad”. (Traducción del autor).

PUJOL, J (1976): *La inmigració, problema i esperança de Catalunya*. Nova Terra, Barcelona: 120.

“Sin agua corriente, sin servicios y hasta sin luz eléctrica en muchas ocasiones, las condiciones de vida de éstas gentes son todavía peores que en sus lugares de origen. (...) El espacio habitado por cada familia es mínimo. La densidad de población máxima. Y detrás de todo esto, una penosa realidad. Solamente el 15% de las viviendas construidas cada año en Barcelona son de tipo económico o gozan de alguna protección estatal. (...) La lluvia, el frío del invierno, el sol implacable del verano, hace todavía más inhabitables estas chozas”.

El 3º, imágenes del Distrito 5º, mientras suena de fondo *Romance de Juan García* (1968), toná y martinete¹⁹ interpretada por el cantaor José Menese:

“Los viejos barrios de Barcelona, acogen una población diez veces superior a su capacidad prevista. En el Distrito 5º, se llega a una densidad de 1.300 habitantes por km², que viven en callejas estrechas y húmedas, en fincas centenarias, en inmuebles que amenazan ruina. (...) Algunas viviendas albergan hasta tres o cuatro familias cuya convivencia en tan reducido espacio se hace difícil. Sobre un total de 250.000 familias obreras en Barcelona, 50.000 viven en estas condiciones de hacinamiento”.

El 4º, 5º, 6º y 7º, imágenes de la noche. Vemos como duermen en las chabolas (la ausencia de voz y música da prioridad al dramatismo de las imágenes). El ocio ante el televisor y el trabajo en casa. El triste despertar de los recién llegados que no tienen donde cobijarse.

El 8º y 9º, imagen, en contraste con las desoladoras imágenes que acabamos de ver, del templo de la Sagrada Familia en construcción y de otra iglesia de Barcelona, a las que le siguen las del bautizo, que ya señalamos al final de *Será tu tierra*, pero tratadas de manera muy diferente:

“En 1969, la iglesia todavía edifica catedrales en una ciudad que conoce un déficit de 70.000 viviendas para cobijar a otras tantas familias que viven en condiciones inhumanas. En esta sociedad, donde el hombre es devorado por el hombre, ¿qué sentido tiene la palabra paz, la palabra religión, la palabra fe, la palabra Dios?”.

El 10º, imágenes de la periferia nuevamente:

“Barcelona, una ciudad con más de 2.500.000 habitantes, de los cuales la mitad no han nacido en esta tierra. Unas estructuras neocapitalistas ávidas de absorber una mano de obra a bajo precio. 100.000 emigrantes nuevos cada año. Unos sueldos incapaces de cubrir las necesidades más vitales de estas familias. 300.000 ciudadanos marginados”.

El 11º y 12, imágenes de los distintos tipos de transportes que conducen a los emigrantes a sus trabajos, mientras de fondo suena la canción de 1967 *Chain of fools* -Cadena de locos- (1967) de Aretha Franklin. Como final, vemos imágenes de una bailaora que, acompañada por

19. Cante antiquísimo sin acompañamiento musical, lo que consigue que la voz resulte más dramática, ello refuerza la dureza de las imágenes de miseria que contemplamos.

un guitarrista, realiza un zapateado²⁰. Estas se alternan en el montaje con las de unos hombres caminando, similares a las que vimos al comienzo del documental: “Para ti Pablo, para ti Antonio, para ti Enrique, para ti José. Pocas cosas han cambiado después de aquel largo viaje”. Se produce un corte en seco y sobre la pantalla se impresiona la palabra “hasta cuando?”. Pregunta que queda reforzada por la voz del narrador.

Como hemos podido comprobar, en este último documental han sido eliminadas las secuencias que aludían a la política oficial de construcción de viviendas, centrándose, sin concesiones, a denunciar la situación de aquellos que en la década de los sesenta se vieron obligados a abandonar sus lugares de origen y optaron, en su emigración, por la ciudad de Barcelona. Dos maneras de abordar un mismo tema, desde la decidida voluntad por mostrar la realidad. El uno desde el encargo y el otro desde la más absoluta libertad. La diferencia se basa en la edición de las imágenes –compartidas en un alto porcentaje– y en como el montaje, entendido como fase última del proceso cinematográfico, condiciona el resultado final de la narración fílmica. Para terminar me gustaría hacerlo con unas palabras del propio Llorenç Soler, que expresan lo que para él es el documental y su cuestionamiento de la objetividad: “Creo que todo documental es una ficción construida con elementos extraídos de la realidad. No es absolutamente la realidad. Sobre esa base trabajo. Creo en la mirada del autor, en la elección del punto de vista personal”²¹.

20. Ambos sonidos serán la banda sonora de esta última secuencia. El zapateado le otorgará un tono de rabia y rebeldía que será el contrapunto perfecto a lo que se nos plantea.

21. CASTIELLO, Ch. (2006): “Llorenç Soler, la cámara, un arma de denuncia”. *Mugak*, San Sebastián, 21 de marzo: 32.

Estella: transformación de una ciudad medieval jacobea en una urbe renacentista

MARÍA JOSEFA TARIFA CASTILLA
Universidad de Navarra

Resumen: Estella, ciudad reseñable del camino de Santiago en Navarra con una importante impronta medieval, se convirtió a lo largo del siglo XVI en una urbe moderna, un importante centro humanista debido a la relevancia del Estudio de Gramática y la instalación de la imprenta en 1546 por Miguel de Eguía. Esta reactivación cultural también tuvo su reflejo en las artes, en el caso del campo arquitectónico con pequeñas intervenciones en la trama urbana con objeto de embellecer la localidad y hacerla más funcional, si bien fue la arquitectura civil la que brilló con todo su esplendor gracias a la edificación de excepcionales casas señoriales, en ocasiones con un programa humanístico esculpido en sus fachadas alusivo a los valores del buen ciudadano y a las virtudes de las que hace gala el dueño de la casa, como el palacio de los San Cristóbal o el de los Eguía.

Palabras clave: Renacimiento, Humanismo, Urbanismo, Palacios y Hércules.

Abstract: Estella, a remarkable town of the Saint James way in Navarre with a strong medieval imprint, turned during the sixteenth century into a modern city, an important humanistic centre thanks to the relevance of the grammar school and the installation of the printing press in 1546 by Miguel de Eguía. This cultural revival was also reflected in the art, with small architectural interventions in the urban structure in order to beautify the town and make it more functional, although it was civil architecture which shone in all its glory thanks to exceptional building mansions, sometimes with a humanistic programme carved on its walls alluding to the values of good citizenship and the virtues which boasts the owner of the house, as the palace of San Cristobal or the Eguía.

Keywords: Renaissance, Humanism, Urbanism, Palaces and Heracles.

Marco histórico y cultural

Estella, ciudad medieval que alcanzó su esplendor entre los siglos XII-XIV al convertirse en un hito del camino de peregrinación a Santiago de Compostela, una localidad organizada en burgos o barrios, el de Pedro de la Rúa, San Miguel y San Juan¹, se transformó con la llegada del siglo XVI en una urbe moderna, un importante centro humanista y de las artes en el

1. A. Martín Duque, voz "Estella", *Gran Enciclopedia de Navarra*, 4, Pamplona, 1990, pp. 442-451. J. Iturbide Díaz, *Estella*, Panorama nº 21, Pamplona, 1993, pp. 21-23, 31-37. F. Miranda García, "Historia de una ciudad", en *Estella-Lizarra*, León, 2001, pp. 40-52.

Quinientos en Navarra, como consecuencia de una serie de circunstancias sociopolíticas, demográficas y económicas que tuvieron su reflejo en la trama urbana. El inicio de un periodo de paz tras la anexión del Viejo Reino a la Corona de Castilla en 1515 y el consiguiente relanzamiento económico y comercial de la localidad, propició un florecimiento cultural, cuyo soporte intelectual vino dado por el Estudio de Gramática que auspiciaba el mismo municipio, institución existente desde el siglo XIV, si bien fue a partir del 1500 cuando alcanzó su verdadera importancia gracias a la presencia de maestros notables como el licenciado Juan de Cemboráin en la década de 1560 y el portugués Francisco de Barbosa a finales de siglo. También contribuyó a ello la instalación de la imprenta en la temprana fecha de 1546, la tercera de Navarra, de la mano de Miguel de Eguía, miembro de la distinguida familia estellesa de este nombre, formado con Arnaldo Guillén de Brocar, con cuya hija María se casó más tarde. Con su suegro trabajó en Alcalá de Henares, ayudándole en la impresión de la *Biblia Políglota*, y en la *Gramática* de Nebrija. De las imprentas de Alcalá de Henares, Toledo, Valladolid, Logroño y Estella salieron libros selectos sobre historia, filosofía, liturgia, música, dogmática, moral, espiritualidad y humanidades. Murió en Estella en 1546, apareciendo en este periodo obras como *Vocabularium ecclesiasticum* de Rodrigo Fernández de Santaella y *Antidotus contra venerem* de Antonio López de Soto, la última obra que Eguía imprimió en su localidad. Tras su fallecimiento se hizo cargo de la imprenta Adrián de Amberes, quien acabó instalando su taller en Pamplona².

Reformas urbanas

Esta intensa actividad humanística y cultural también tuvo su reflejo en las artes, con pequeñas intervenciones en la trama urbana medieval con objeto de embellecer la ciudad y hacerla más funcional, como la demolición o reforma de castillos y murallas, la construcción o remodelación de puertas, la apertura de espacios en forma de plazas mayores, la reordenación de espacios con fuentes y los empedrados de las calzadas. Tras la anexión castellana del Viejo Reino el recinto amurallado de Estella perdió su función defensiva y estratégica, quedando limitado desde entonces al control comercial y sanitario, lo que provocó el abandono del castillo de Zalatorre, palacio y residencia de los reyes de Navarra que fue derribado en 1572 por orden de Felipe II, del fuerte de Belmecher y la Atalaya. Algunas de las puertas de acceso a la localidad fueron modificadas de acuerdo a los nuevos aires renacentistas, como la Puerta de Castilla, situada en el extremo del barrio de San Pedro de la Rúa, bajo la que pasó el 8 de octubre de 1523 el monarca Carlos V cuando vino a jurar los fueros³. Englobada en un resto de muralla, es una portada a manera de arco de triunfo, formada por un arco de medio punto rematado por un frontón triangular simulado que contiene una estrella dentro de un círculo, alusivo al escudo de la ciudad.

A lo largo del siglo XVI la urbe mantuvo el trazado de calles irregulares, si bien quedó ordenada y consolidada en torno a sus dos ejes tradicionales: la calle de la Rúa, camino jacobeo y

2. J. Goñi Gaztambide, *La imprenta en Navarra*, Pamplona, 1974, pp. 125- 159.

3. F. Idoate Iragui, *Rincones de la historia de Navarra*, 1, Pamplona, 1979, pp. 22-24.

camino real a Castilla, y la Carrera Luenga-la calle Mayor-, que une los barrios de San Miguel y San Juan. El tejido urbano se modernizó con la urbanización de aquellos espacios abiertos que espontáneamente se habían configurado en cada uno de los burgos como centro de transacciones comerciales y lugar de esparcimiento, plazas que no eran recintos independientes de las calles, sino ensanchamientos muy relacionados con ellas, normalmente ubicadas a los pies de los templos, conventos o edificios importantes, que siguieron siendo empleadas como lugares de reunión, celebración de ferias y mercados. Entre todas ellas destaca la plaza de San Martín, en el barrio de San Pedro de la Rúa, cuya ampliación y urbanización se inició en torno a 1510, dando lugar a la creación de un espacio cuadrangular situado frente al singular palacio románico de los Reyes de Navarra⁴. La preocupación municipal por la traída de aguas y la construcción de fuentes fue también causa de la reordenación del trazado urbano. Por ejemplo, en el centro de la referida plaza de San Martín se colocó la fuente de los Chorros o de la Mona, uno de los escasos ejemplares renacentistas conservados en Navarra⁵. Asimismo, la modernización de la ciudad llevó a sus regidores a preocuparse por la pavimentación de las calzadas y el empedrado de las calles principales para hacer más practicable su tránsito⁶.

No obstante, excepcionalmente y con motivo de las visitas de los monarcas, estos núcleos, todavía medievales, se convertían por unos días en urbes ideales del Renacimiento por medio de arquitecturas efímeras como arcos de triunfo, tribunas, obeliscos, etc.. En la visita que Felipe II hizo a Estella el 17 de noviembre de 1592, el regimiento mandó erigir un arco triunfal junto al portal de San Nicolás, cuya obra fue trazada por Juan y Bernabé Imberto, ocupando a un elevado número de canteros, yeseros, entalladores y pintores. En él se colocaron los retratos de bulto de Felipe II y del príncipe Felipe, su hijo, quedando rematado por las armas reales, acompañado por las alegorías de la Fe y la Justicia⁷.

Intervenciones en los edificios religiosos

La ciudad del Ega contaba a principios del siglo XVI con una gran riqueza monumental y artística, formada especialmente por sus parroquias, iglesias y monasterios medievales emplazados en lugares clave de su antiguo entramado urbano, por lo que no se erigieron templos de nueva planta, interviniéndose únicamente en aquellos edificios existentes necesitados de reformas⁸. Por

4. J. Iturbide Díaz, Op. cit., pp. 49-50.

5. Formada por una esfera con cabezas de muchachos por cuyas bocas sale el agua, enlazados por un friso con ovas y ensartos de frutos, corona el conjunto un león con el escudo de la ciudad, que sustituyó al originario roto en 1766, obra del escultor Lucas de Mena. Su construcción fue compleja (1531-1557) participando en el proyecto el fontanero logroñés Francisco de la Sierra y Francisco de Biber de Augusta, autor de la traza. J. Iturbide Díaz, Op. cit., p. 52.

6. En 1536 la ciudad contrató para realizar este trabajo al "maestre de calzadas" Juan de Osés, comenzando por la calle de la Rúa, plaza de San Martín, calle de San Nicolás y calleja de Buriel. En 1592 y con motivo de la visita de Felipe II a la ciudad, Andrés del Redal y el cantero Domingo de Larrañaga empedraron el Paseo de los Llanos.

7. F. Idoate Iragui, Op. cit., pp. 24-26.

8. Sobre las parroquias e iglesias de Estella véase el completo estudio de J. Goñi Gaztambide, *Historia eclesiástica de Estella, I, Parroquias, iglesias y capillas reales*, Pamplona, 1994.

lo que respecta a la parroquia de San Pedro de la Rúa, el mal estado de conservación en que se encontraba la cubierta motivó que en la década de 1560 se cimbrase y apuntalase la bóveda. El templo sufrió graves desperfectos en 1572 ocasionados por el derribo del castillo de Zalatorre, cuyas piedras cayeron rondando sobre su claustro e iglesia, lo que obligó a reforzar los pilares inmediatos al presbiterio con un tirante de arco rebajado de sección mixtilínea que cruza la nave central, espacio éste que se cubrió nuevamente a partir de 1609 por Francisco del Pontón con una bóveda de medio cañón apuntado a menor altura⁹.

En el caso de la parroquia de San Juan, la cabecera románica fue transformada en una capilla mayor cubierta con bóveda estrellada de nervios rectos, realizada por el cantero Domingo de Azpeitia hacia 1526, autor que también acometió la sacristía en lado del Evangelio y una capilla adosada a la nave de la Epístola. A finales de siglo se construyó una nueva sacristía de acuerdo a las trazas proporcionadas en 1589 por Amador de Segura, siendo contratada por el cantero guipuzcoano Domingo de Sarobe y Domingo Larrañaga¹⁰.

Pero quizás las intervenciones más visibles fueron las que se acometieron en la parroquia de San Miguel, un templo de mediados del siglo XII. Los cuatro tramos de la nave central fueron volteados en 1537 por uno de los canteros más prestigiosos del momento en Tierra Estella, Juan de Aguirre, empleando bóvedas estrelladas de diverso diseño, siendo más sencilla la del tramo de los pies, un tercelete en el que se inscribe un rombo, mientras que el resto son más complejas al emplear combados curvilíneos¹¹. Los capiteles y ménsulas de los que arrancan los nervios de las bóvedas se embellecieron con relieves figurativos de niños desnudos, cabezas de querubines alados separados por flores, a la manera del friso recogido por Sagredo en sus *Medidas del Romano* (Toledo, 1526)¹², o bustos humanos con calaveras y niños que en sus extremidades inferiores

9. También se erigió en el siglo XVI la capilla de San Andrés, patrón de la ciudad, que inició en 1585 el cantero Juan de Bulano, siendo sufragada en parte con las limosnas que dieron Felipe II y el obispo de Pamplona Antonio Manrique. En 1699 Miguel de Iturmendi reconstruyó la media naranja y Vicente López Frías hizo la decoración de yeserías. M.C. García Gainza, M.C. Heredia Moreno, J. Rivas Carmona y M. Orbe Sivatte, *Catálogo Monumental de Navarra, II*. Merindad de Estella*, Pamplona, 1982, p. 465.

10. La estancia, tasada en 1604 por Francisco Fratin, veedor de obras del obispado y Antón de Arochea, es una espaciosa estancia de planta cuadrada, con dos hornacinas de medio punto en cada frente y cubierta con cúpula sobre pechinas, a la que se accede desde el crucero por el lado del Evangelio. M.C. García Gainza, M.C. Heredia Moreno, J. Rivas Carmona y M. Orbe Sivatte, Op. cit., pp. 497-498.

11. M.C. García Gainza, M.C. Heredia Moreno, J. Rivas Carmona y M. Orbe Sivatte, Op. cit., p. 483. A esta intervención en la parroquia de San Miguel sucedieron su contribución a la primera fase de la construcción del claustro del monasterio de Santa María la Real de Irache con la llamada *Puerta Spetiosa* (1547), y las fábricas de varias iglesias en el valle de Allín como la de Zubielqui (1556-1570). P.L. Echeverría Goñi y R. Fernández Gracia, "Arquitectura religiosa de los siglos XVI al XVIII en Navarra", en *Ibaiak eta Haranak, Guía del patrimonio histórico-artístico-paisajístico*, VIII, San Sebastián, 1991, p. 193.

12. D. Sagredo, *Medidas del Romano* (Toledo, Remón de Petras, 1526), (ed. F. Marías y F. Pereda), Toledo, 2000, concretamente el capítulo *De la segunda pieza que se dize Fresso*.

se metamorfosean en vegetal, en la línea de los repertorios que Serlio dibuja en el libro IV de su *Arquitectura* (edición castellana de Villalpando de 1552) dedicado a las cubiertas de artesones¹³.

Esta iglesia de San Miguel igualmente es particularmente interesante para el estudio de la promoción de las artes en el Quinientos, ya que en los brazos del crucero tenían sus capillas de patronato con fines funerarios dos de las familias estellesas más influyentes; en el lateral izquierdo la de los Eulate, y en el brazo derecho la capilla de Santa Águeda perteneciente a los Eguía, entre cuyos sus miembros se encontraban eclesiásticos, funcionarios reales e intelectuales, destacando la figura de Juan de Eguía¹⁴, potentado y acaudalado mercader, tío del renombrado impresor Miguel de Eguía, quien denota a comienzos del XVI una nueva mentalidad de mecenazgo artístico. En 1520 promovió su mausoleo funerario y el de su esposa Gracia de Baquedano en la referida capilla familiar, mandó hacer a su costa sendos retablos destinados a las capillas mayores del monasterio de Irache, que encargó al pintor de Tafalla Francisco de Orgaz, y de la iglesia de la Merced de Estella, y dotó a la ciudad de un hospital general (1524-1536)¹⁵.

Por tanto, Juan de Eguía se presenta como uno de los grandes prohombres del Renacimiento en Navarra, a la altura de otros destacados mecenas y mentores de la centuria, como el eclesiástico Remiro de Goñi, doctor en ambos derechos y arcediano de la tabla de la catedral de Pamplona, a quien se debe la construcción y dotación entre 1547 y 1550 del hospital general de Nuestra Señora de la Misericordia de Pamplona¹⁶, o Miguel de Eza y Veraiz, caballero de la orden de Alcántara, quien legó en 1549 todos sus bienes para la fundación de un hospital en Tudela erigido bajo la advocación de Nuestra Señora de Gracia¹⁷.

Casas señoriales y palacios

Frente al panorama de la arquitectura religiosa estellesa del siglo XVI, donde apenas se acometieron pequeñas reformas en los templos medievales, fue la arquitectura civil renacentista la que brilló con todo su esplendor, al erigirse una serie de palacios y casas señoriales que los sitúan entre los más excepcionales de los acometidos en esta centuria en toda Navarra. Uno de los ejem-

13. S. Serlio, *Tercero y quarto libro de architectura de Sebastian Serlio Boloñes*, Toledo, Juan de Ayala, 1552, libro IV, cap. XI, fol. LXXVv.

14. P.L. Echeverría Goñi, "El mecenazgo artístico de Johan de Eguía en la Estella del primer tercio del siglo XVI y la obra del entallador maestre Terín", *Patronos, promotores, mecenas y clientes. VII Congreso Español del CEHA (1988)*, Murcia, 1992, pp. 139-149.

15. J. Goñi Gaztambide, "El impresor Miguel de Eguía procesado por la Inquisición", *Hispania Sacra*, I, 1948, p. 11. *Ibidem*, *Historia eclesiástica de Estella, III, Cultura. Estelleses ilustres. Piedad Popular. Beneficencia*, Pamplona, 2001, p. 426.

16. Del edificio originario queda en pie la capilla construida por Juan de Ancheta en 1547-1550 y la portada labrada en 1556 por Juan de Villarreal, que da acceso al Museo de Navarra. P.L. Echeverría Goñi, *Iglesia del Hospital de Nuestra Señora de la Misericordia*, Pamplona, 1997, pp. 5-7. M.J. Tarifa Castilla, "Juan de Villarreal: tradición e innovación en la arquitectura navarra del siglo XVI", *Príncipe de Viana*, 221, 2000, pp. 622, 647-649.

17. M.J. Tarifa Castilla, *Miguel de Eza: humanista y mecenas de las artes en la Tudela del siglo XVI*, Tudela, 2004, pp. 66-71, 107-160.

plos a destacar es el palacio que promovió el prestigioso mercader Juan de Eguía en el primer tercio del Quinientos en el inicio de la calle Mayor, perteneciente al barrio de San Miguel¹⁸. La fachada consta de tres pisos, el primero de sillar perforado por sendas puertas de medio punto y rematado por cornisa de bolas, y los otros dos cuerpos de ladrillo – ocultos en la restauración de 1997-, el central muy alto, con balcones adintelados y rejería de la época, rematándose con el ático, más estrecho, que presenta la típica disposición de ventanas que se abren rítmicamente. Sobre el primer nivel se colocó en el interior de una láurea renacentista el escudo de armas de extraordinario tamaño, formado por vacas y calderos en aspa, entre leones tenantes y bajo el que se esculpió una cartela de cueros retorcidos, posiblemente destinada a una inscripción.

La casa de los Eguía se articula en el interior en torno a un patio, muy modificado, de dos pisos adintelados, el bajo sobre pilares poligonales con capiteles de igual forma, y el segundo piso más reducido con columnas de pedestal cilíndrico, fustes acanalados y capiteles vegetales variados, sobre los que asientan zapatas de madera. El cuerpo superior queda unificando por un friso corrido decorado con grutescos y motivos marinos, ornamentación propia del momento, culminando el patio un alero de ladrillo decorado con labores geométricas de denticulos y pisones.

Otra de las casas señoriales que sobresalen de las erigidas en el Quinientos en Estella es el palacio de los San Cristóbal, en el barrio de San Pedro de la Rúa, junto a la plaza de San Martín y en la misma calle de la Rúa mayor, al que también se le conoce como la casa de Fray Diego de Estella (1524-1578), por haber pertenecido a los familiares de este ilustre franciscano. De acuerdo a los estudios de los profesores Echeverría Goñi y Fernández Gracia, fue mandada edificar antes de 1540 por Diego de San Cristóbal Ballesteros y Eguía, mercader que ostentó diversos cargos públicos, y por su mujer María Cruzat y Jaso. Al frente de la obra estuvo el cantero Martín de Oyarzábal († 15 noviembre 1545), con algunos oficiales de su cuadrilla que por aquel entonces le ayudaban en la construcción de la primera fase del claustro del monasterio de Irache (1540-1545), el ala norte¹⁹, obra que tuvo como fiador al propio Diego. Entre ellos se hallaban Juan de Aguirre, cantero de la propia ciudad y tutor de sus hijos, que en 1537 trabajaba en las bóvedas de la nave central de la iglesia de San Miguel, los canteros Miguel de Gaztañaga, Martín de Zabala y Miguel de Amézqueta, mientras que del grupo de los imagineros y entalladores destacaban los nombres de Juan Ruiz de Heredia, vecino de los Arcos, y tal vez Hernando de Lubiano²⁰. No obstante, el trabajo desarrollado en la casa está estrechamente relacionado con la empresa decorativa del claustro bajo del monasterio de Irache, cuyo programa escultórico contenido en los capiteles

18. R. Fernández Gracia (coord.), P.L. Echeverría Goñi y M.C. García Gainza, *El arte del Renacimiento en Navarra*, Pamplona, 2005, pp. 166-168.

19. C. Pellejero Soteras, "El claustro de Irache", *Príncipe de Viana*, II, 5, 1941, pp. 17-23, 25-28.

20. P.L. Echeverría Goñi, "Casas señoriales y palacios del siglo XVI", en *El Arte en Navarra*, 1. *Del arte prehistórico al Románico, Gótico y Renacimiento*, Pamplona, 1994, pp. 79-80. R. Fernández Gracia (coord.), P.L. Echeverría Goñi y M.C. García Gainza, Op. cit., p. 164.

de los pilares, ménsulas y claves, es uno de los más densos del Renacimiento navarro, con motivos paganos como grutescos, bucráneos y animales extraídos del bestiario²¹.

La fachada de ladrillo consta de tres cuerpos (Fig. 1). En la primera planta destaca la apertura de la puerta, descentrada, realizada en sillar, de arco de medio punto rebajado que apoya en capiteles corridos en los que se esculpieron escenas de lucha, y adornado con rica labor de grutescos de variados motivos, a base de *putti*, pájaros, frutos y temas vegetales, probablemente inspirado en las orlas que embellecen libros impresos en la época, como la decoración que acompaña a algunas de las iniciales de la edición vitruviana de Cesare Cesariano (1521)²², que por otro lado muestran semejanzas con las capitulares que dibujó el calígrafo vizcaíno Juan de Iciar en su *Orthografia pratica* (Zaragoza, 1548) y que grabó el francés Juan de Vinglés²³. Este tipo de ornamentación también se esculpió en el alfiz rectangular que encuadra la puerta y que arranca de bustos masculinos, alfiz sobre el que descansa el escudo de los San Cristóbal, encuadrado y orlado por una guirnalda de frutos y cabezas de querubín en los ángulos inferiores y cabeza de león por remate, entre niños desnudos de marcada anatomía.

En el segundo cuerpo se abren dos grandes balcones rectangulares, centrados con el eje de la fachada, en cuyos enmarques de piedra se concentra la decoración escultórica *a la romana*, en las columnas abalaustradas que montan en ménsulas de volutas soportadas por niños atlantes, y en los dinteles, coronados por frontones circulares que acogen en su interior los bustos de un hombre y una mujer, a los que escoltan ángeles tenantes con los escudos de los dueños de la casa, los San Cristóbal y los Cruzat respectivamente²⁴, columnas y frontones que recuerdan en líneas generales las composiciones de las portadas de libros contemporáneos, como el *De Arte Curativa* de Alfonso López de Corella impreso en Estella en 1555 por Adrián de Amberes. Esta casa forma, junto con el palacio del Almirante de Tudela, uno de los programas plásticos que mejor definen en clave humanista la casa del “buen ciudadano”²⁵, ya que en el balcón de la izquierda se esculpió en el interior del tímpano un hombre musculoso con cabellos y barbas rizados que se identifica

21. R. Fernández Gracia (coord.), P.L. Echeverría Goñi y M.C. García Gainza, Op. cit., p. 98.

22. C. Cesariano, (trad. y ed.), *Di Lucio Vituvio Pollione de Architectura libri decem traducti de latino in vulgare affigurati comentati*, Como, Gotardus de Ponte, 1521. L. Cervera Vera, “La edición viruviana de Cesare Cesariano”, *Academia*, 47, 1978, pp. 59-60-61.

23. J. de Iciar, *Recopilacion subtilissima intitulada Orthoraphia pratica por la qual se enseña a escrevir perfectamente*, Zaragoza, Bartolomé de Nájera, 1548. Sobre la producción de este calígrafo véase A. Martínez Pereira, “Los manuales de escritura de los siglos de oro: problemas bibliográficos”, *Litterae*, 3-4, 2003-2004, pp. 138-139 y ss.

24. La fachada se culmina con el tercer cuerpo en el que se abren cuatro pequeñas ventanas sin decoración, coronándose por un alero de madera muy volado y de factura moderna.

25. En la fachada del palacio del Almirante o Cabanillas Berrozpe se esculpieron en la planta noble tres soportes antropomorfos o hermes, el central masculino y representación de Hércules entre los otros dos femeninos alusivos a la Virtud, que sostiene una cornucopia repleta de flores y frutos, símbolo de la fecundidad, y el Vicio, mujer cuyo pecho es mordido por una serpiente símbolo de la lujuria. P.L. Echeverría Goñi y R. Fernández Gracia, “Arquitectura civil en Navarra durante el Renacimiento y el Barroco”, en *Ibaiak eta Haranak, Guía del patrimonio histórico-artístico-paisajístico*, VIII, San Sebastián, 1991, p. 223. R. Fernández Gracia (coord.), P.L. Echeverría Goñi y M.C. García Gainza, Op. cit., pp. 161-162.

con Hércules, personificación no sólo de la fuerza física sino, a la vez, del valor y la virtud. Este busto se complementa con los bellos altorrelieves del friso en el que se desarrollan de izquierda a derecha varios de los trabajos del propio Hércules, temática que era frecuente colocar en el Quiñientos en el frontis de las casas por considerar a este héroe correlato del ciudadano virtuoso y salvaguarda contra las desgracias²⁶ (Fig. 2).

El primero de los trabajos representado en el friso de la casa de los San Cristóbal comenzando por la izquierda es el de Hércules luchando contra la hidra de Lerna, en este caso ayudado por Yoloa, monstruo que simboliza los vicios que hay que erradicar, como la lujuria. Este mismo tema fue plasmado en la galería norte del claustro del monasterio de Irache²⁷, y en otra casa excepcional erigida en Zaragoza a mediados del XVI, el palacio Zaporta, mandada edificar por Gabriel Zaporta en 1549²⁸ (Fig. 3).

El segundo trabajo representado en la casa de los San Cristóbal es el combate de Hércules contra el gigante Anteo, quien al recibir la fuerza de su madre Gea (la Tierra), sólo pudo ser vencido por el heracleo al levantarlo éste en vilo y mantenerle separado del suelo. Esta hazaña de Hércules también fue esculpida en el patio de la referida casa Zaporta, de un modo similar, siendo más rico el ejemplo zaragozano por añadir el paisaje con los árboles y el carcaj, por lo que los artistas, o artista, por ahora desconocidos, que se ocuparon de dichos relieves en ambos palacios forzosamente emplearon el mismo grabado o estampa para elaborar dicho trabajo, ilustración que está tomada de la placa de bronce del orfebre romano Moderno que representa dicha hazaña, fechada hacia 1488²⁹ (Fig. 4), fuente de inspiración que ya había señalado Ángulo en el caso aragonés³⁰. La lucha de Hércules contra el gigante Anteo igualmente aparece en la fachada de la Universidad de Oñati (Guipúzcoa), en el basamento del pilastrón extremo derecho en alusión a la lucha del hombre virtuoso contra los vicios de la carne como la gula y la lujuria, centro educa-

26. Diferentes escritores hispanos de fines del siglo XV y del XVI como Enrique de Villena, Luis Vives o Juan Pérez de Moya, entre otros, se refieren a esa recuperación de Hércules como prototipo del caballero cristiano, ejemplo de perfecciones morales, vencedor de los pecados capitales más dañinos como la envidia, la avaricia, la soberbia y la lujuria, representados por sus enemigos más característicos. Ésta es la significación que tienen la representación de los trabajos de Hércules en el arte español en las diferentes disciplinas artísticas. S. Sebastián, *Arte y Humanismo*, Madrid, 1978, pp. 197-200.

27. R. Fernández Gracia (coord.), P.L. Echeverría Goñi y M.C. García Gainza, Op. cit., p. 98.

28. La interpretación que se le ha dado a este trabajo de Hércules contra la hida de Lerna en el contexto del patio aragonés es, siguiendo a Platón, que la hidra personifica la sabiduría viciosa que confunde a los hombres con argumentos falsos y sofismas, hasta que es vencida por el verdadero saber y filosofía que es Hércules. Esta historia se traduce en el siglo XVI como Carlos V- que es el símil de Hércules- luchando contra el protestantismo, o falsa religión, ya que en estos momentos sofismo y protestantismo se equiparan. F. J. Esteban Lorente, *El palacio Zaporta y patio de la Infanta. Zaragoza*, Gante, 1995, pp. 39-40.

29. F. Rosi, *Plachette e rilievi di bronzo nell' età de Mantegna*, Milán, 2006, pp. 51-52, ficha nº 27 catálogo.

30. D. Angulo, "La mitología y el arte español del Renacimiento", *Boletín de la Real Academia de la Historia*, CXXX, 1952, p. 170. Estas placas de bronce de Moderno también fueron la fuente gráfica a partir de la cual se pintaron cuatro de los trabajos de Hércules en el retablo de santa Librada de la Catedral de Sigüenza. *Ibidem*, pp. 144-145. F.J. Esteban Lorente, Op. cit., p. 43.

tivo fundado por el obispo Rodrigo Sáez de Mercado y Zuázola en fechas coetáneas, ya que dicha decoración escultórica fue contratada por el francés Pierres Picart en Valladolid el año de 1545³¹.

A continuación se representa en el friso del balcón estellés una figura masculina imberbe, provista de clava y escudo, y por último el trabajo de Hércules contra el centauro Neso, una vez que ha vencido al león de Nemea con cuya piel aparece vestido, representación nuevamente idéntica a la esculpida en el palacio Zaporta³² (Fig. 5), por lo que también se empleó la misma fuente gráfica en ambos casos. El referido trabajo contra el centauro lo encontramos asimismo con gran parecido formal en la fachada de la Universidad de Oñati, en el basamento izquierdo de la puerta de entrada al edificio³³.

Por lo que respecta al balcón derecho de la casa de los San Cristóbal, el frontón curvo está ocupado en su interior por el busto de una mujer lujosamente ataviada encerrada en una guirnalda curva con flores y frutos que Echeverría Goñi y Fernández Gracia identifican con Ceres, o en cualquier caso, con una alegoría de la fecundidad³⁴, ya que la dueña de la casa, María Cruzat, fue madre de doce hijos (Fig. 6). En definitiva, la temática elegida tiene de nuevo un valor ejemplarizante, ya que la familia y la pareja virtuosa son los pilares de la moral y la vida cristianas, algo muy apropiado para colocar en la fachada de la casa de los San Cristóbal.

El dintel sobre el que se asienta el frontón queda centrado por un bucráneo que actúa de eje de simetría con respecto a aves fantásticas y seres monstruosos que guardan relación con decoraciones similares empleadas en los grabados de libros editados en la época, como la portada del *Vocabularium ecclesiasticum* de Rodrigo Fernández de Santaella (1546), impreso en la propia ciudad de Estella por Miguel de Eguía, o ilustraciones del *Arte subtilissima por la qual se enseña a escrever perfectamente* de Juan de Iciar (Zaragoza, Pedro Bernuz, 1550) –del que hemos consultado la edición de 1553–. Esta decoración de seres fantásticos, típicamente renacentista, se repite en el interior del patio de la casa, en las ventanas que perforan uno de los muros, vanos enriquecidos con elaborados enmarques decorativos, en el piso inferior, de finos grutescos *a candelieri* con cabezas de querubines, *putti*, mascarones y arreos militares, mientras que en las del piso superior se labraron junto a los querubines calaveras, cabezas de león, bucráneos y monstruos diversos, motivos que una vez más encontramos en la galería norte del claustro del monasterio de Irache.

31. M.A. Arrázola Echeverría, *El Renacimiento en Guipúzcoa, I, Arquitectura*, San Sebastián, 1988, pp. 281-283 y 323-329. M. Fornells Angelats, *La Universidad de Oñati y el Renacimiento*, San Sebastián, 1995, pp. 97 y 133.

32. D. Angulo, Op. cit., p. 169. F.J. Esteban Lorente, Op. cit., p. 40.

33. M. Fornells Angelats, Op. cit., p. 101.

34. P.L. Echeverría Goñi y R. Fernández Gracia, "Arquitectura civil en Navarra ...", p. 224. R. Fernández Gracia (coord.), P.L. Echeverría Goñi y M.C. García Gainza, Op. cit., p. 165.



Fig. 1. Palacio de los San Cristóbal de Estella



Fig. 2 Palacio de los San Cristóbal de Estella. Balcón izquierdo con la representación de los trabajos de Hércules



Fig. 3 Palacio de los San Cristóbal de Estella. Hércules luchando con la hidra de Lerna



a)



b)



c)

Fig. 4 a) Palacio de los San Cristóbal de Estella. Hércules contra el gigante Anteo; (b) palacio Zaporta de Zaragoza. Hércules contra el gigante Anteo; c) Plaqueta de bronce de la lucha de Hércules con el gigante Anteo, obra de Moderno (c. 1488)

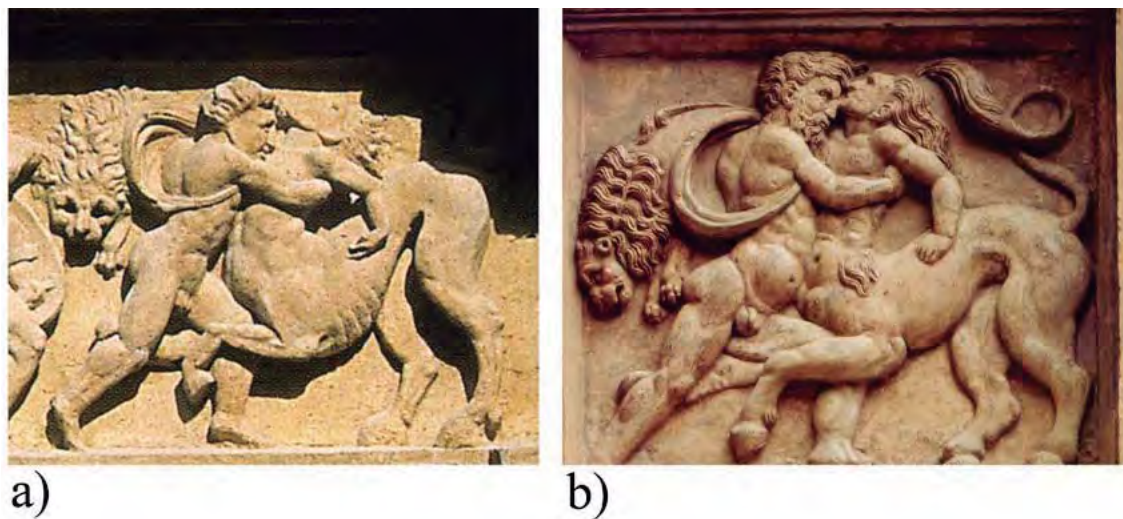


Fig 5. a) Palacio de los San Cristóbal de Estella. Hércules contra el centauro Neso;
b) palacio Zaporta de Zaragoza. Hércules contra el centauro Neso



Fig. 6. Palacio de los San Cristóbal de Estella. Detalle del balcón derecho

El palacio de la Almudaina de Palma (Illes Balears). Intervenciones arquitectónicas en la edad contemporánea (1880-1936)

FRANCESCA TUGORES TRUYOL
Universitat de les Illes Balears

Resumen: El Palacio de la Almudaina de Palma es objeto de varias intervenciones a lo largo de la edad contemporánea que se identifican, sobre todo, con el concepto de restauración en estilo. El análisis de cada una de estas actuaciones permite leer el monumento con veracidad, identificando qué elementos son originales, y cuáles han sido, en algún momento, añadidos o modificados.

En este texto se analizan las actuaciones realizadas por el estamento militar desde finales del siglo XIX hasta el primer tercio del siglo XX, donde predomina un espíritu de recuperación y evocación del gótico característico de la segunda mitad del siglo XIX, que lleva a reconstrucciones en parte poco documentadas. Se tratan también aspectos ideológicos relacionados con los usos militares, que anularon casi por completo la tutela de la Comisión Provincial de Monumentos de las Baleares.¹

Palabras clave: Patrimonio, restauración, Palacio Almudaina, Mallorca, Comisión Provincial de Monumentos

Summary: *The Palace of Almudaina is the object of many architectural projects during the contemporary age, which respond to the style restoration concept. With the analysis of every building work we can read the monument with veracity and identify which elements are original, and which have been modified.*

This text analyses the building works done by the military men from the end of the 19th century until the 1930's, which respond to an spirit of recuperation and evocation of the gothic style, which is usual in the 19th century, and that brings reconstructions with no documentation. We treat as well ideologic aspects related to the military uses it takes, which almost disallowed the actions of the Comisión Provincial de Monumentos of the Balearic Islands.

Key words: *Cultural heritage, Palace of Almudaina, Mallorca, Comisión Provincial de Monumentos*

“Es necesario realizar una cuidada revisión de las restauraciones realizadas en el Palacio de la Almudaina, el más complejo y difícil de todos los monumentos civiles de la isla”

Guillem Forteza,² arquitecto

1. Esta comunicación resume algunas de las investigaciones realizadas por la autora con motivo de la tesis doctoral *Intervención en el patrimonio arquitectónico en Mallorca (1835-1936): tutela, pérdidas y restauración*, defendida el 29/04/2009 en la Universitat de les Illes Balears y dirigida por la Dra. Catalina Cantarellas Camps. Debido a las limitaciones de extensión, se han seleccionado las principales actuaciones, que ayudan a entender el proceso de transformación del monumento.

2. G. Forteza, *L'art de construir les ciutats i la reforma de Palma*, Palma, Amengual i Muntaner, 1921, 52.

Antecedentes

El Palacio de la Almudaina constituye, junto con la Catedral, el núcleo primigenio de la ciudad de Palma, en el que se acumulan vestigios desde época romana hasta el siglo XX. A lo largo de los siglos este enclave ha constituido, por su situación y significado, el espacio simbólico del poder, donde se encontraban la antigua Almudaina islámica y la mezquita principal, que tras la conquista cristiana de 1229 fueron transformadas en el Palacio de los Reyes de Mallorca y en la Catedral, respectivamente. La atribución de significados y la alta atención que ha recibido el monumento durante siglos han motivado su transformación de forma continuada, tanto por motivos funcionales como iconográficos.

Varios estudios han analizado la estructura y evolución del monumento a lo largo de la edad media y su modificación tras la conquista cristiana.³ Durante la edad moderna el monumento sigue modificándose ahora bajo la falta de consideración hacia la arquitectura gótica, que provoca, entre otras actuaciones, la realización de añadidos a la fachada entre los siglos XVI y XVII, que cubren en parte la estructura medieval del palacio sobre todo en su parte oeste. Tras siglos de reutilización e intervenciones, en el siglo XIX se produce su revalorización, con el trasfondo del movimiento romántico y con las obras de varios viajeros como revulsivo. A partir de entonces se traza el objetivo de recuperar el estado del palacio medieval cristiano, es decir, el estado de los siglos XIV y XV.

En Mallorca, la nueva fachada de la Catedral había inaugurado el movimiento restaurador de manera precoz, hecho que sucede a partir de 1853 debido al estado ruinoso de la existente.⁴ Realmente es a partir de la década de 1880 que proliferan las intervenciones restauradoras, que se programan en los principales edificios góticos de la isla para recuperar su forma “prístina” y eliminar añadidos de época moderna, según los principios de Viollet-le-Duc en boga en toda Europa. En muchos casos, se contribuye a la recuperación arquitectónica, aunque en otros se dañan y eliminan elementos pertenecientes al Renacimiento y al Barroco, dando prioridad a la reconstrucción de unas formas supuestamente originales. Cabe citar como antecedente algunas actuaciones realizadas en la segunda mitad del siglo XVIII, que constituyen interesantes episodios de intervención arquitectónica que, en cierta manera, se adelantan a los criterios decimonónicos.⁵

3. M. Durliat, *L'art en el Regne de Mallorca*, Mallorca, Moll, 1964, 181 i s.; M. M. Riera, “Actuaciones en el palacio de la Almudaina de Mallorca” en, *Arqueología del Monumento. Actas de los III Encuentros sobre arqueología y patrimonio*, Salobreña, Ayuntamiento de Salobreña, 1999, 73-78, etc.

4. C. Cantarellas, “La intervención del arquitecto Peyronnet en la Catedral de Palma”, *Mayurqa*, 10, 1977, 185-212; P. Navascues, “La façana nova de la Seu (1852-1888)” en, PASCUAL, A. (coord.) *La Seu de Mallorca*, Palma, Olañeta, 1995, 187-197, etc.

5. Es destacable sobre todo el proyecto de Manuel Pueyo de 1782, que publica la Dra. Catalina Cantarellas en el que ya se presta atención a la recuperación del volumen medieval del edificio, procediendo a la eliminación de algunos de los cuerpos constructivos que impedían ver la galería gótica. (C. Cantarellas, *La arquitectura mallorquina desde la Ilustración a la Restauración*, Palma, Institut d'Estudis Baleàrics, 1981, 108-109). Cabe citar también, aunque se trate de una actuación de urgencia, que en 1756 se desmonta el coronamiento de la torre del Àngel –hasta el segundo cordón– debido a los terremotos acaecidos en Palma, que afectaron significativamente al palacio (L. S.

Intervenciones del “ramo de guerra”

Las intervenciones más importantes se proyectan en el palacio a partir de la mitad del siglo XIX, promovidas por el estamento militar y respondiendo tanto a objetivos funcionales como estéticos. La crítica y las acciones de tutela se empiezan a dar a finales de siglo.

Como se ha indicado, a partir de 1851, con motivo del terremoto que también deja maltrecha la fachada de la Catedral, se cambia la cubierta del patio del Rey⁶ y se recorta por segunda vez la torre del Homenaje.⁷ A causa de la retirada temporal del ángel-veleta de Arnau Campredón, se genera correspondencia entre el erudito mallorquín Joaquín María Bover y la Real Academia de la Historia, en la que Bover solicita dictamen sobre el destino a dar a la escultura durante las reparaciones, argumentando su valor en base a los textos de varios viajeros, y explicando sus temores de que “pase al crisol de algun fundidor ó a manos estrangeras que no dejan de hacer diligencias para adquirirlo”.⁸ Su preocupación le llevará a solicitar su traslado al Museo Nacional de Pintura y Escultura de Madrid,⁹ aunque finalmente el Ministro de Instrucción Pública dictaminará que sea devuelto a su ubicación original en la torre del Homenaje, hecho que finalmente es llevado a cabo.¹⁰ En 1853 las obras continuaban con la unificación de fachadas, cambiando las cubiertas para las crujías este y oeste, y cegando las torres y paramentos que sobresalían en el perímetro que impedían un acabado regular de las nuevas cubiertas.

De 1868 data un proyecto de Pedro de Alcántara Peña, que ha estudiado la Dra. Catalina Cantarellas, en el que plantea una intervención en estilo neogótico poco documentada y para nada basada en la estructura y el estilo del edificio preexistente.¹¹ Este proyecto, que no será realizado, afectaba sobre todo a la fachada oeste, en la que eliminaba añadidos de época moderna y añadía otros de un neogótico de raigambre poco mediterránea. De esta época data el texto del archiduque Luís Salvador de Habsburgo y Lorena, quien, en el *Die Balearen* relata la acumulación de intervenciones, y muestra, a su vez, su capacidad de discernirlas: “Las torres salientes han sido reformadas uniendo sus caras externas con muros lisos; balcones del Renacimiento han sustituido las pocas ventanas medievales, haciendo perder al edificio todo su carácter, y hasta la fina y alta Torre del Ángel fue desmontada hasta el segundo cordón a causa de haberse oído en Mallorca, en 1756, un débil terremoto, un año después del de Lisboa. En 1851, siendo capitán general el general Cotoner, fue derribada todavía más (...). El palacio tenía en la parte

Habsburgo-Lorena, *Las Baleares por la palabra y el grabado*, Palma, Sa Nostra, 1987, 34; J. Llabrés Bernal, *Noticias y relaciones históricas de Mallorca*, III, (1841-1860). Palma, 1960, 478, 15/05/1851; 494, 31/08/1851).

6. F. Estabén, *La Almudaina. Castillo Real de la Ciudad de Mallorca*, Palma, Imp. Alcover, 1975, 72.

7. J. Llabrés Bernal, op. Cit., 1960, 499, 04/11/1851.

8. ARAH, sig. CAIB/9/7945/07(1). Bover cita las descripciones de José Vargas Ponce, Gaspar M. de Jovellanos, André Grasset de Saint Sauveur, D'Hermilly, Bonaventure Laurens, Joan Cortada, Pau Piferrer y George Sand

9. ARAH, sig. CAIB/9/7945/07(3), 25/06/1851; ARAH, sig. CAIB/9/7945/07(5), 01/07/1851.

10. ARAH, sig. CAIB/9/7945/07(6), 26/08/1851; J. Llabrés Bernal, op. Cit., 1960, 596, 07/08/1853.

11. C. Cantarellas, op. Cit, 1981, 420.

del jardín seis torres de las cuales quedan pocas enteras. Entre las torres centrales actualmente se encuentran dos galerías renacentistas, la superior con columnas, techo y balaustrada, y la inferior con arcos rebajados”.¹²

En 1884 un equipo de ingenieros militares continuaba con el proceso de recuperación del edificio, iniciando la descubierta de detalles primitivos ocultos¹³ y diseñando un programa de actuaciones para recuperar la Almudaina medieval, eliminando “añadidos” que consideraban distorsionadores de la imagen buscada, e iniciando un proceso de documentación arquitectónica que en la fase inicial de las obras podría considerarse como un precedente de la arqueología vertical,¹⁴ pero que acabará siendo paradigma de la intervención en estilo, por los acabados diseñados para el edificio. De hecho, la influencia de Viollet-le-Duc era generalizada en las intervenciones de la época, y cristaliza en diferentes momentos. Un buen ejemplo es el dibujo de Cayetano Socías titulado “Restauración”,¹⁵ que identifica el proyecto de restauración con la hipótesis del edificio en el siglo XV, un estado que se convierte en el objetivo de la intervención.

En 1881, una Real Orden (15 de agosto) aprobaba un proyecto para la “reparación de la parte del palacio de la Almudaina ocupada por el Ramo de Guerra”, una intervención que inicialmente implicaba actuaciones urgentes, como el cambio de cubiertas de dos espacios utilizados como comedor y que se encontraban apuntalados, y la pavimentación de varias estancias “cuyo piso estaba formado de losas areniscas, desigualmente desgastadas en diferentes puntos”.¹⁶

En 1882 se descubre un paramento que se identifica como medieval,¹⁷ y tres años más tarde empieza una de las actuaciones más atrevidas, pues bajo el pretexto de la urgencia del cambio de cubiertas se reconstruyen los remates de las torres con almenas y galerías de arcos apuntados, además de modificar gran parte de los acabados de todo el edificio (cambio de techumbres de madera, pavimentos y revocos de paredes).

Esta intervención se enfocó como una modificación de la de 1881,¹⁸ planteando una recuperación del inmueble como palacio gótico, con almenas y galerías, y modificando aspectos estéticos del monumento bajo la excusa de su mal estado. Se incluye en el proyecto la sustitución de cubiertas e instalación de para-rayos, así como la reparación de la galería de arcos de la fachada sur (marítima), que presentaba “desplome” según el informe, puesto que a raíz de las reparaciones

12. L. S. Habsburgo-Lorena, op. cit., 1987, 34.

13. F. Estabén, op. cit., 9, 72; M. M. Riera, 1999, 73.

14. G. Rosselló-Bordoy ; F. Tugores, “Precedents dels estudis d’arqueologia de l’arquitectura a Mallorca” en, *Seminari d’Estudis Històrics 2007: Arqueologia de l’arquitectura*, SAL, 2008.

15. F. Estabén, op. cit., 12.

16. “Proyecto de obras de reparación en la parte del Palacio de la Almudaina ocupada por la Capitanía General y Estado Mayor, 1885”, ARMBAL, 799/3.

17. J. Pou Muntaner, *Noticias y relaciones históricas de Mallorca. Siglo XIX*, VI (1881-1885), Palma, 1985, 126, 30/09/1882.

18. “Proyecto de modificación al aprobado para obras y reparación en la parte del Palacio de la Almudaina ocupada por la Capitanía General y el estado Mayor (aprobado por Real Orden de 17 de Enero de 1886)”, ARMBAL, 799/4.

realizadas en 1851 se había sobrecargado, provocando que “los delgados pilares de la galería (...) se habían doblado hacia el exterior (...) obligando a colocar puntales que los contengan”. Según el pliego de condiciones de la obra, en el desmontaje de la galería se tenían que numerar las piezas, y reconstruirla “reemplazando las dovelas y trozos de pilares que están partidos ó incompletos que llegan próximamente a la mitad. La cubierta de la misma se colocará a la altura del techo del piso principal”. La Memoria insiste en que “al reemplazar las dovelas y trozos de pilares de la galería del sur que estén partidos ó defectuosos se labrarán dándoles la forma primitiva a fin de obtener un enlace perfecto con los materiales que se utilizan”, de manera que sea difícil la diferenciación de las piezas nuevas respecto de las originales. Además, en las cimbras para la reconstrucción de los arcos, se reutilizarían las viguetas procedentes del derribo de la cubierta de poniente. Estas actuaciones debieron de realizarse en torno al mes de febrero de 1887, en el que aparece en el *Diario de Palma* la noticia del derribo de la galería gótica sur.¹⁹ Al repicar las fachadas, se descubrirán sobre la galería las ventanas geminadas, elementos que serán recuperados y posteriormente regularizados.²⁰ Probablemente en este momento se introducen también las balaustradas de la galería.

Respecto a las torres del recinto, según la Memoria, “los torreones adosados á las fachadas y cuyo coronamiento ha desaparecido por completo quedarán terminados por un sencillo almenado”. Se trata del acabado cuadrangular de las almenas que será inicialmente aplicado en la fachada sur. No obstante, cuando se continúan las obras se encuentran restos de las almenas primitivas de cronología islámica –acabadas en punta- y se procede a modificar el modelo por el documentado.²¹ Otros restos de esta tipología de almenas serán localizados en la zona de Dalt Murada (frente a la Catedral) y entregados al Museo Diocesano.²² Otro episodio de la reforma afectará a los pavimentos, que serán substituidos en muchas partes del palacio, hecho que denota el carácter formal de la reforma, como también lo muestra “las tres manos de pintura al óleo azul plomizo” que reciben las puertas, ventanas y techos de determinados espacios. Encontramos un claro resumen de las obras en el proyecto de la obra: “Se empezará por la construcción de las cubiertas y coronamiento de los torreones siguiendo la renovación de los entramados de los techos y construcción de los cielos rasos. Después deberán reconstruirse los techos de las galerías y en la del Sur se deberá proceder al reemplazo de los pilares y de los arcos de la misma. Seguirá después la renovación de los embaldosados y empedrado y la colocación del papel (pintado). Las obras tendrán una duración probable de dos años”. Además, la Capilla de Santa Ana será objeto de varias actuaciones: repicado del interior para eliminar el encalado que se le había aplicado en el siglo XVIII, abertura de ventanales cegados y reposición de vitrales. Muy probablemente, en esta época se retiran los arrimaderos de baldosas del siglo XV, de los que

19. J. Pou Muntaner, *Noticias y relaciones históricas de Mallorca. Siglo XIX, VII (1886-1890)*, Palma, 1987, 92, 11/02/1887.

20. F. Estabén, op. cit., 56.

21. F. Estabén, op. cit., 72.

22. R. de Isasi, *Palma de antaño. A través de un cristal 1906-8*, Palma, Olañeta, 1994, 5.

actualmente se encuentran varios ejemplares en las colecciones de cerámica aplicada Marroig y de la Sociedad Arqueológica Lul-liana.²³

El siglo XX supondrá la realización de varios proyectos de gran calado. La primera es la intervención de Guillem Reynés se ejecuta entre 1908 y 1916²⁴, y consiste, según relata el Dr. Miguel Seguí en: la reconstrucción de los muros de cerramiento del recinto de la Almudaina; la reconstrucción de las tapias del jardín alto, en el ángulo nord-oeste; las del lado norte y oeste. De hecho, el proyecto se le encarga después del rechazo que había producido una propuesta de Eusebio Estada para la reconstrucción de la fachada de la sala de armas y algunos muros de contención (1905), que fue descartada en un informe de la Comisión Provincial de Monumentos.

En 1925 el arquitecto Gaspar Bennázar presenta un proyecto para la fachada sur, que hasta entonces se encontraba cubierta por una moderna, con aberturas que no se correspondían con su estructura original, y que será enviado a la Comisión Provincial de Monumentos para su aprobación. La descripción de las obras que realiza su autor deja traslucir de nuevo los criterios viollettianos de la intervención, que en aquellos años empezaban a cuestionarse en ciertos ámbitos. Se trata de una explicación, además, que tiene poca relación con la fachada que acaba construyéndose, que nada tiene que ver con lo preexistente ni con el lenguaje constructivo del monumento: “Examinado el proyecto de que se trata, que bien pudiéramos llamar de reforma de lo existente y de restauración de lo antiguo, y oídas con gusto las explicaciones del autor, revela todo su propósito de reponer la fachada a su primitivo estado, de que puede formarse concepto bastante completo, con la desaparición del revestimiento del muro a consecuencia de las obras que van a realizarse para reforzarlo, y la reparación de la hermosa sillería de su fábrica y de los esbeltos y grandes ventanales que en ella aparecen, que el decaimiento de las artes en lejana fecha ocultó bajo aquella capa de argamasa ingratamente blanqueada, permaneciendo así invisibles durante siglos enteros a la vista de la ciudad desde su incomparable bahía”.²⁵ Igualmente chocante será el veredicto de la Comisión, para nada crítico con la actuación: “Entiende la Comisión que unificar el color del alto y ancho paredón con el la rojiza piedra de su amurallada base, abrir los cegados ventanales, reparar lo mutilado, reproducir lo que fundamentalmente se crea allí desaparecido, y en una palabra amoldarse ciegamente a todo para conservar su magestad y sencillez sabiendo aco-

23. M. M. Riera; M. A. Capellà; F. Tugores; C. Colom; F. Martorell; A. Torres, “Catàleg de la col·lecció de rajoles decorades de la SAL” en, *La Societat Arqueològica Lul·liana, una il·lusió que perdura (1880-2006)*, II, 2006, 207-232; M. A. Capellà; C. Colom; F. Martorell; M. M. Riera; A. Torres; F. Tugores, “Catalogació de la col·lecció Marroig de ceràmica” en, *La ceràmica de la col·lecció Marroig*, Palma, Consell de Mallorca, 2006, 23-153. En esta colección constan diferentes baldosas vidriadas procedentes del palacio de la Almudaina: un modelo con decoración de lacerías del siglo XIV (cat. 1, 26), otras decoradas con hojas de helecho del siglo XV, probablemente procedentes de los arriadillos (cat. 2-4, 26-27), y otras con decoración policroma del siglo XVIII (cat. 86, 69), situadas en los muros y probablemente eliminadas por la distorsión que suponían del espacio gótico.

24. La intervención y los planos correspondientes se encuentran publicados en el catálogo del archivo Reynés: E. González, *Catàleg de l'arxiu documental de Guillem Reynés Font*, Tom II, p. 206-209; M. Seguí, “Guillem Reynés Font. Una trajectòria interrompuda”, en, op. cit. I, p. 127-130.

25. AGCM, ACM, s/f, 22/12/1925.

modarse para realizarlo tal como lo concebió el antiguo Arquitecto, sin que en nada aparezca la mano del restaurador, que es además de laudable verdaderamente meritorio. Con esto pues hay que reconocer que la labor que se propone el Sr. Bennassar, lejos de ser propia de un modesto Arquitecto es un trabajo importante, que exige además del conocimiento de la historia del arte, un estudio arquitectónico detallado del monumento donde va a realizarse la obra y que le honra altamente a juicio de la Comisión, que bien quisiera tuviera con cierta frecuencia su ejemplo (...) Así seguramente será posible conservar en el gran paredón su peculiar fisonomía, la noble severidad y su aspecto monumental que le corresponde en armonía con el alto destino de Palacio de nuestros Reyes. (...) Y en su consecuencia la Comisión acordó aprobar no solamente el proyecto de restauración sino que además lo consideró digno de elogio”²⁶

En 1927 la Comisión promoverá la declaración de Monumento para el “conjunto integrado por el Real Palacio de la Almudaina, y su huerto, incluyendo el solar del cuartel de Caballería una vez derrumbado éste, la Catedral, todo lo comprendido en primer término sobre la muralla hasta el Palacio Episcopal, y correspondiéndolo con el lienzo de muralla que lo sostiene” y solicitando también “la suspensión de toda obra que con carácter definitivo se proyecte en relación con el conjunto referido, en el recinto de éste o adosada por su parte exterior, interín se resuelva la primera petición de los firmantes.”²⁷ Esta propuesta contará con la oposición de varios miembros de la Comisión, por considerarlo una interferencia en los dominios militares. Un mes más tarde se vuelve a proponer la incoación del expediente y la suspensión de todas las obras, que no es aprobada.²⁸ El año siguiente el estamento militar presenta a la Comisión un nuevo proyecto para modificar fachadas y abrir un balcón, que, después de la abstención de algunos miembros, es aprobado.²⁹

Varias noticias nos remiten a otras intervenciones que se continúan realizando, y que conllevarán al hallazgo de un artesonado “policromado con ménsulas y adornos de dos órdenes”.³⁰ Consta también la autorización a Rafael Isasi para que realice “en la capilla del Palacio de la Almudaina las fotografías de cuantos objetos arqueológicos tuviera por conveniente, puesto que algunos de estos iban a ser trasladados a Madrid”.³¹ Otros documentos hacen referencia a obras dirigidas por Jeroni Martorell en 1934 con motivo de la instalación del Arxiu del Regne de Mallorca en el palacio.³² Si bien no es objeto de este trabajo analizarlas, cabe citar otras reformas que se llevarán a cabo en los años cincuenta bajo la dirección de Alejandro Ferrant (absis, rosetón y

26. AGCM, ACM, s/f, 22/12/1925.

27. AGCM, ACM, s/f, 04/01/1927.

28. AGCM, ACM, s/f, 31/01/1927.

29. AGCM, ACM, s/f, 07/01/1928.

30. AGCM, ACM, s/f, 07/05/1930.

31. AGCM, ACM, s/f, 28/11/1932.

32. Se trata de intervenciones de pequeño calado que incluyen modificaciones de distribución en algunos espacios. Arxiu SPAL. Diputació de Barcelona.

vitrales de la capilla de Santa Ana).³³ Finalmente, las actuaciones realizadas en los años sesenta supondrán un gran empobrecimiento a nivel arquitectónico y arqueológico, tanto por la eliminación de elementos y acabados como por las actuaciones desarrolladas en el subsuelo.

La Comisión Provincial de Monumentos ante las intervenciones

Como ya se ha destacado, la actitud de la Comisión Provincial será en general de servilismo ante las obras promovidas por el estamento militar, con la única excepción del proyecto de Estada antes citado. No constan, en las actas de la Comisión, otros casos en los que se pronuncie en el mismo sentido.

Esta actitud se remonta a 1887, en que la Comisión recibía noticias de que tanto en el castillo de Bellver como en el palacio de la Almudaina se estaban efectuando, por parte del ramo de guerra, “reparaciones importantes quitando el enjabelgado de la galería y reponiendo, donde se habían destruído, las primitivas ventanas ajumezadas”,³⁴ es decir, la sustitución de todas las ventanas geminadas, sin que se produzca ninguna actuación para evitarlo.

Seis años más tarde la Comisión volvía a tener noticias, de la mano de José María Quadra, de nuevas intervenciones en la fachada, quien “manifestó haber visto con sorpresa que en la reconstrucción de un lienzo de fachada, en el Real Palacio, frente por frente de la Catedral, se dejaban ventanas rectangulares en disposición, forma y dimensiones análogas á las de los edificios ordinarios, cuyo hecho proponía á la consideración de los señores asistentes, pues con aquellas aberturas resultaría vulgarizado el aspecto de dicha fachada”.³⁵ En la misma Junta otro miembro comenta que en el extremo sur de la misma fachada “ya se ven ventanillas y balcones á la moderna de parecida ó peor disposición; y que la nueva obra debía corresponder á necesidades de distribución interior de la parte de aquel edificio ocupada por los Sres. Magistrados de la Audiencia. Además hizo notar que dichas obras están a cargo del Sr. Arquitecto provincial; atendiendo á cuya circunstancia el Sr. Ferrá, considerando que el obligado motivo de aquellas obras había sido reconstruir un paño de frontis derribado por ruinoso, y que su forma elemental y sin relieves no sería obstáculo para que se tapien y modifiquen según convenga el día en que se restauren en su antigua apariencia aquellos lienzos torreados, opinión que la Comisión no faltaría á sus deberes, si dejaba por esta vez de inmiscuirse en la realización de las referidas obras”.

En 1902 se trata en la Comisión el proyecto de reforma y mejora de la capilla del palacio, presentado por Enrique Sureda, Baile del Real Patrimonio, designando ésta al arquitecto Guasp para su análisis, quien emitirá dictamen favorable.³⁶ El mes de mayo de 1908 se presentan ante la Comisión dos planos del proyecto de Reynés de reconstrucción de los muros norte y oeste del

33. S.A., *Fuentes documentales para el estudio de la restauración de monumentos*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1990, 194.

34. AGCM, ACM, s/f, 02/11/1887.

35. AGCM, ACM, s/f, 02/09/1893.

36. AGCM, ACM, s/f, 31/07/1902; AGCM, ACM, s/f, 27/11/1902.

palacio, solicitando primero informe preceptivo,³⁷ y desistiendo intervenir después.³⁸ En enero de 1911 llegan nuevas noticias de obras en el palacio, acordando nuevamente no intervenir en ellas.³⁹ El mes de julio del mismo año la Comisión acuerda restaurar el ángel-veleta de la Almudaina.⁴⁰

En conclusión, la documentación muestra claramente la actitud de la Comisión, que evita emitir dictamen en la mayoría de los casos, aún cuando sus miembros muestran diferencias de criterio. Lo mismo sucedió en la actuación que el ramo de guerra estaba llevando a cabo en el castillo de Bellver.

La crítica

Como se ha comentado, el estamento militar ejecutaba sus proyectos en el palacio prácticamente sin intromisiones de las entidades de tutela, decidiendo autónomamente aspectos estéticos y funcionales. Los diferentes proyectos ejecutados durante la edad contemporánea recuperan, por una parte, el volumen original del palacio, y por otra, falsifican buena parte de los acabados constructivos bajo el pretexto de la recuperación de los originales, que a menudo son eliminados sin dejar ninguna documentación.

Como hemos visto, el Archiduque Luís Salvador de Habsburgo y Lorena dedica varias páginas del *Die Balearen* a comentar las obras del palacio, sin que se pueda adivinar en su texto ni un ápice de crítica. En cambio, considera que las actuaciones de época moderna lo desvirtúan. En sus páginas reproduce la imagen que Enrique Socías había titulado “La Almudaina en el siglo XV” bajo el nuevo título “Restauración”, hecho indicativo del concepto violetiano con el que estaba de acuerdo.⁴¹

José María Quadrado, en *Islas Baleares* (1888) ya realiza una lectura crítica de las reformas llevadas a cabo durante la segunda mitad del siglo XIX, sentenciando que “con achaque de los controvertibles daños de 1851, y en realidad para modernizar y “dar confort” al palacio, procedióse a demoliciones”.⁴² En la misma obra Quadrado esgrime que “antes de que obras mezquinas y sin concierto fuesen alterando la unidad de su plan majestuoso, antes de que se adaptara a usos y destinos para los cuales no había sido formulado, antes de que viniera al suelo su parte más monumental, la grandiosa y elevada torre del Ángel que le daba el aspecto de Alcázar. Entonces su lienzo oriental, vuelto hacia la Seo, no parecía anonadado como ahora”.⁴³ Bartomeu Ferrà Juan, desde su *Guia de Mallorca*, calificará a *posteriori* de “arquitectónicamente desacertadas” las intervenciones, escribiendo que “durante el transcurso de los siglos ha perdido este

37. AGCM, ACM, s/f, 09/05/1908.

38. AGCM, ACM, s/f, 08/08/1908.

39. AGCM, ACM, s/f, 21/01/1911.

40. AGCM, ACM, s/f, 22/07/1911.

41. L. S. Habsburgo-Lorena, op. cit., 1954 (1882), 32-33.

42. P. Piferrer; J. M. Quadrado, *Islas Baleares*, Palma, 1888, 678.

43. P. Piferrer; J. M. Quadrado, op. cit, 687.

alcázar gran parte de su primitivo carácter, debido a las múltiples reformas y modificaciones que ha sufrido, encaminadas en su mayor parte a adaptarlo a las instituciones oficiales que hoy hospeda: Capitanía General, Audiencia Territorial y Archivo del Real patrimonio”.⁴⁴ Por último, el arquitecto Guillem Forteza criticará la reconstrucción no documentada de elementos estilísticos, desde su postura de promover la sinceridad en las restauraciones, que le llevará a declarar, ya en los años 20 del siglo XX, que “cal que es procedeixi a una acurada revisió de les restauracions portades a terme en el Palau de l’Almudaina, el més complex i difícil de tots els monuments civils de l’Illa”.⁴⁵

Fuentes y bibliografía

- AGCM/ACM: Archivo General del Consell de Mallorca/Actas de la Comisión Provincial de Monumentos
 AMP: Archivo Municipal de Palma
 ARAH: Archivo de la Real Academia de la Historia
 ARMBAL: Archivo Militar de Palma
 ARM: Arxiu del Regne de Mallorca
 ASPAL: Arxiu SPAL, Diputació de Barcelona
 SPAL: Archivo del Servei de Patrimoni Arquitectònic / Diputació de Barcelona.
 C. Cantarellas “La intervención del arquitecto Peyronnet en la Catedral de Palma”, *Mayurqa*, 10, 1977, 185-212
 C. Cantarellas, *La arquitectura mallorquina desde la Ilustración a la Restauración*, Palma, Institut d’Estudis Balearics, 1981
 M. Durliat, *L’art en el Regne de Mallorca*, Mallorca, Moll, 1964
 F. Estabén, *La Almudaina. Castillo Real de la Ciudad de Mallorca*, Palma, Imp. Alcover, 1975
 B. Ferrá Juan, *Guía de Mallorca*, Palma, Escolar, 1929?
 G. Forteza, *L’art de construir les ciutats i la reforma de Palma*, Palma, Amengual i Muntaner, 1921
 L. S. Habsburgo-Lorena, *Las Baleares por la palabra y el grabado*, Palma, Sa Nostra, 1987
 R. de Isasi, *Palma de antaño. A través de un cristal 1906-8*, Palma, Olañeta, 1994
 B. Laurens, *Recuerdos de un viaje artístico a la isla de Mallorca*, Palma, Alcover
 J. Llabrés Bernal, *Noticias y relaciones históricas de Mallorca*, III, (1841-1860). Palma, 1960
 P. Navascues, “La façana nova de la Seu (1852-1888)” en, PASCUAL, A. (coord.) *La Seu de Mallorca*, Palma, Olañeta, 1995
 J. Pou Muntaner, *Noticias y relaciones históricas de Mallorca. Siglo XIX*, VI (1881-1885), Palma, 1985
 J. Pou Muntaner, *Noticias y relaciones históricas de Mallorca. Siglo XIX*, VII (1886-1890), Palma, 1987

44. B. Ferrá Juan, *Guía de Mallorca*, Palma, Escolar, 1929?, 21.

45. G. Forteza, op. cit, 52.

- M. M. Riera, “Actuaciones en el palacio de la Almudayna de Mallorca” en, *Arqueología del Monumento. Actas de los III Encuentros sobre arqueología y patrimonio*, Salobreña, Ayuntamiento de Salobreña, 1999
- M. M. Riera; M. A. Capellà; F. Tugores; C. Colom; F. Martorell; A. Torres, “Catàleg de la col·lecció de rajoles decorades de la SAL” en, *La Societat Arqueològica Lul·liana, una il·lusió que perdura (1880-2006)*, II, 2006, 207-232
- M. A. Capellà; C. Colom; F. Martorell; M. M. Riera; A. Torres; F. Tugores, “Catalogació de la col·lecció Marroig de ceràmica” en, *La ceràmica de la col·lecció Marroig*, Palma, Consell de Mallorca, 2006
- P. Piferrer; J. M. Quadrado, *Islas Baleares*, Palma, 1888
- G. Rosselló-Bordoy ; F. Tugores, “Precedents dels estudis d’arqueologia de l’arquitectura a Mallorca” en, *Seminari d’Estudis Històrics 2007: Arqueologia de l’arquitectura*, SAL, 2008
- M. Seguí, *Arquitectura contemporánea en Mallorca (1900-1947)*, Palma, Universitat de les Illes Balears, COAB, 1990
- S.A., *Fuentes documentales para el estudio de la restauración de monumentos*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1990

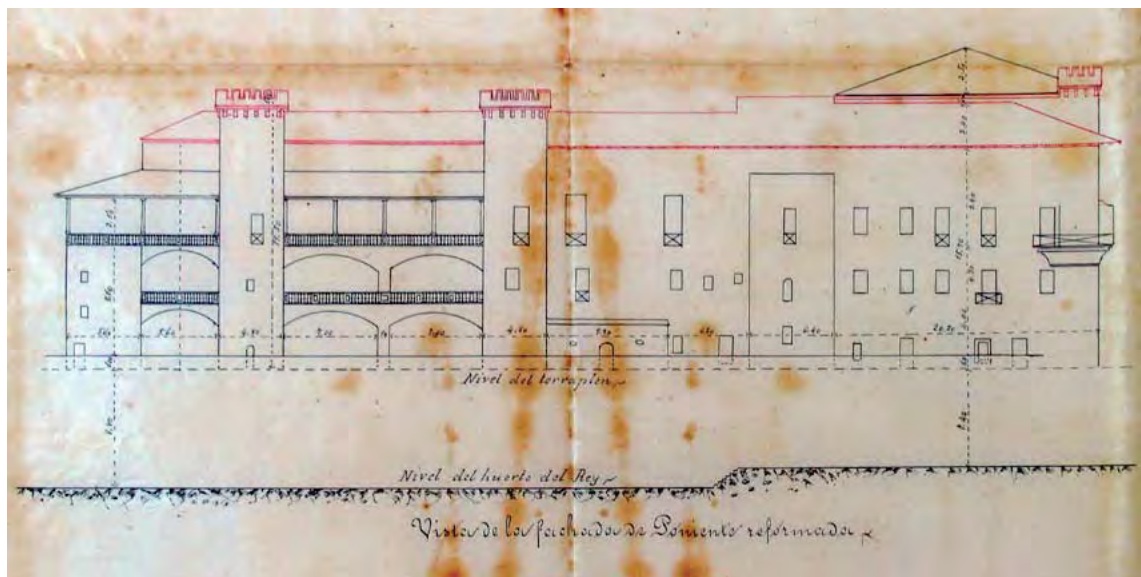
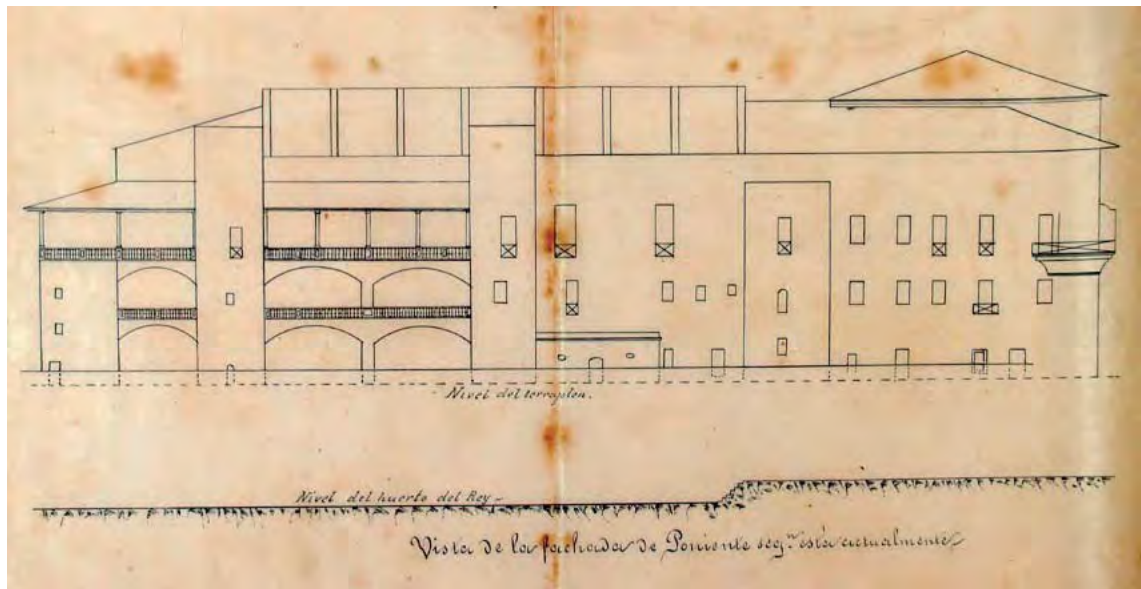


Fig. 1. Plano del proyecto de 1885 para la fachada oeste: estado original y proyecto de cambio de cubiertas y nuevo almenado de las torres (ARMBAL, 799/3)

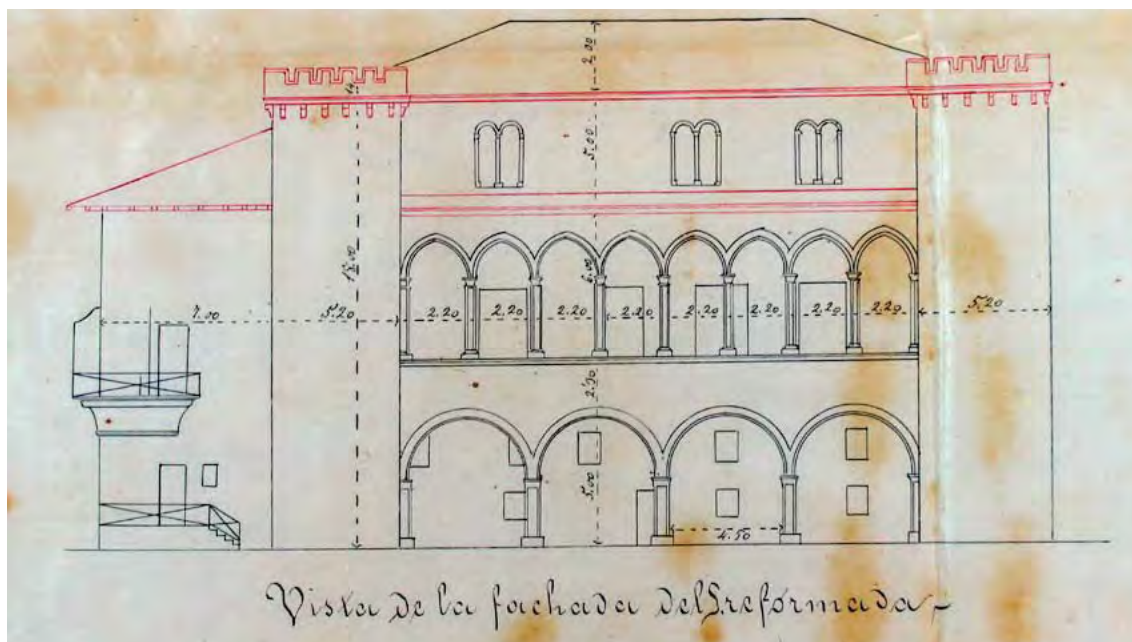
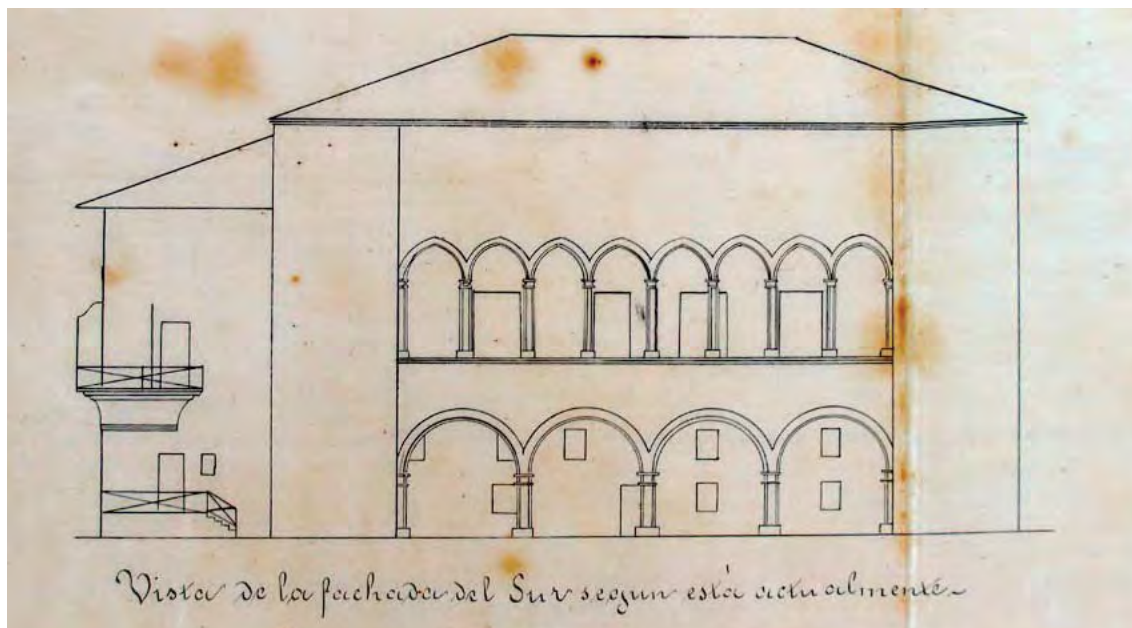


Fig. 2. Plano del proyecto de 1885 para la fachada sur. Durante las obras se producirán hallazgos que provocarán cambios durante su ejecución: el modelo de almena será variado en esta parte del inmueble, al localizarse restos de las originales islámicas, acabadas en punta (ARMBAL, 799/3)

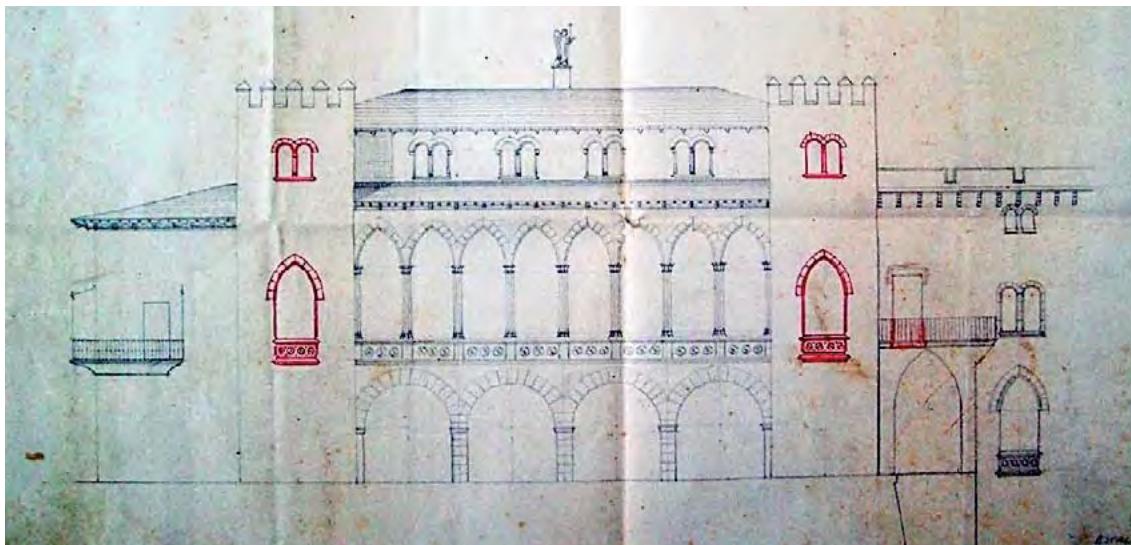


Fig. 3. Proyecto no realizado de finales de siglo XIX, que proponía abrir ventanas balconeras en las dos torres de la fachada sur (ARMBAL, 799/3)

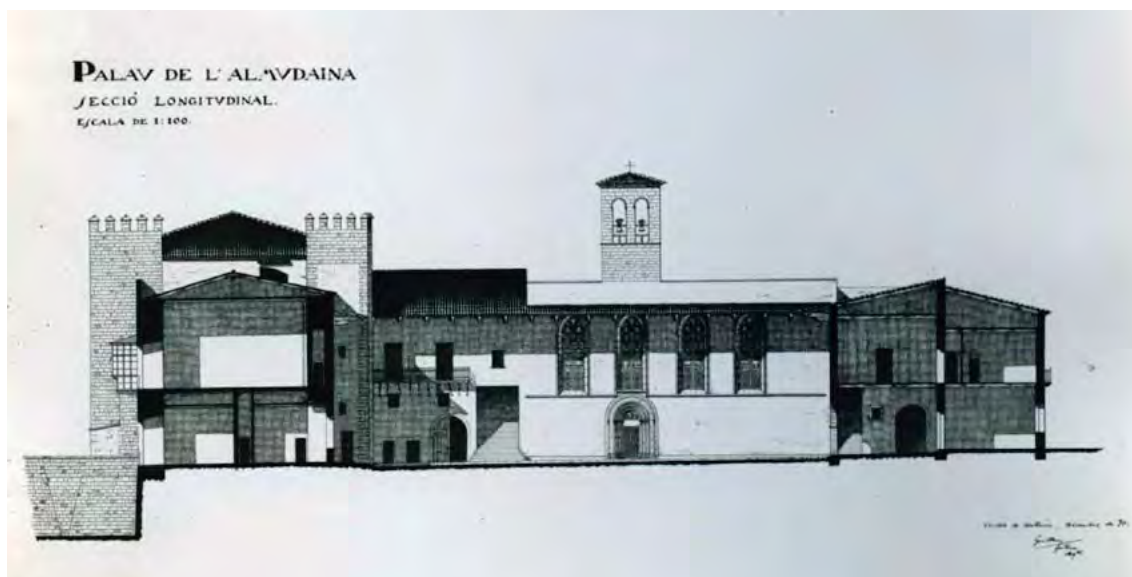


Fig. 4. Plano del Palacio de la Almudaina realizado por Guillem Forteza. Arxiu SPAL, Diputació de Barcelona, sig. 2019, Palma de Mallorca/24/1

Giovanni Battista Crescenzi: entre la *soprintendenza delle fabbriche* del Papa Paulo V y la superintendencia de obras reales en tiempos de Felipe IV

GLORIA DEL VAL MORENO

*Departamento de Historia del Arte II, Facultad de Geografía e Historia.
Universidad Complutense de Madrid*

Resumen: El 14 de Octubre de 1630 mediante Real Cédula Giovanni Battista Crescenzi, Marqués de la Torre y Caballero de la Orden de Santiago, es nombrado Superintendente de la Junta de Obras Reales, cargo que ostentará hasta su muerte en marzo de 1635. Crescenzi había llegado a Madrid a finales de 1617 procedente de Roma, ciudad donde nació y recibió su primera formación artística. Los conocimientos en materia artística y arquitectónica que Crescenzi demostró con su participación en obras como la Capilla Paolina de Santa María Maggiore o el Palacio Vaticano fueron puestos al servicio de la Monarquía de los Austrias, para la que intentará desempeñar un papel semejante al ensayado con anterioridad en la Roma de los Papas, ejerciendo como verdadero *soprintendente delle fabbriche*. Una vez en España, su continua presencia en el ámbito cortesano y su influencia en materia artística cristalizarán en su actividad como Superintendente, un cargo hasta entonces poco significativo dentro de la Junta de Obras y Bosques y que de la mano de Crescenzi y de forma excepcional se verá revestido de nuevas competencias y responsabilidades. Será desde esta posición dominante desde donde el Marqués de la Torre intervendrá activamente en algunas de las obras más emblemáticas que la Monarquía emprendió en la ciudad de Madrid, como la construcción del Palacio del Buen Retiro o la reorganización de la fachada y pórtico principal del Alcázar Real, participando, al igual que otros artífices como los arquitectos Juan Gómez de Mora y Alonso Carbonel, en la configuración de la nueva imagen de la capital española.

Palabras clave: Giovanni Battista Crescenzi, *soprintendente delle fabbriche*, Superintendente Obras Reales, Paulo V, Felipe IV

Abstract: 1630 October the 14th Giovanni Battista Crescenzi, Marques de la Torre and Caballero de Santiago, was named, thanks to a Real Cédula, Superintendente of Junta de Obras y Bosques, an important post he developed until his death in 1635. Crescenzi had arrived to Madrid at the end of 1617 from Rome, the place where he was born and had received his first artistic studies. He demonstrated his knowledge in arts and architecture during his period working for the Pope on some of the main buildings like the Paolina's Chapel of Santa Maria Maggiore or in the Vatican Palace or Montecavallo Palace, and his biographer Giovanni Baglione got to saying that he really became *Soprintendente delle fabbriche*. Despite the fact that we have not found yet in the roman archives any proof of that, Crescenzi's presence is frequent enough to confirm this possible role. After his arrival in Spain, his crucial presence in the artistic court scene would be recognized with the appointment of Superintendente de las Obras reales. Crescenzi gave a new definition of this role, increasing the traditional competences in an excepcional way. Being Superintendente helped him to participate in the more magnificent Austrian buildings like the Buen Retiro Palace and the reorganization of the Alcazar's fachade.

Key words: Giovanni Battista Crescenzi, *soprintendente delle fabbriche*, Superintendente Obras Reales, Paulo V, Felipe IV

La actividad artística llevada a cabo en la Corte de los Reyes Felipe III y Felipe IV por el noble italiano Giovanni Battista Crescenzi (Roma 1577, Madrid 1635) tuvo un punto de inflexión en octubre de 1630, cuando el Rey Felipe IV decide nombrarle miembro de la Junta de Obras y Bosques en calidad de Superintendente de Obras Reales. No será esta la primera incursión del Marqués de la Torre en cuestiones de índole artística y así queremos presentar algunos aspectos de la primera actividad que Crescenzi desarrolló en la Roma del Papa Paulo V, un bagaje profesional que sin duda aprovechó en su etapa Cortesana¹.

Desconocemos con exactitud cuál fue el tipo de formación en materia artística que recibió el joven Giovanni Battista en el Palacio familiar situado en la *Piazza Rotonda*, frente al Panteón de Roma. Baglione asegura que fue discípulo del pintor Cristoforo Roncalli, conocido como *el Pomarancio*, quien le enseñaría las artes del *disegno* junto a su hermano menor, Francesco. La trayectoria profesional que posteriormente desarrollará Crescenzi nos revela cómo dicha formación no supondría un mero pasatiempo con el que Virgilio, *capo* de la familia, mantenía entretenidos a sus jóvenes vástagos siguiendo una costumbre hasta cierto punto frecuente entre los aristócratas de su tiempo para los que la pintura y el dibujo formaban parte de las habilidades y destrezas que debían practicar como prueba de erudición y elegancia².

Entre 1597 y 1606 (fecha en la que se registran los primeros contactos entre Crescenzi y las obras pontificias), Giovanni Battista incrementa notable y progresivamente su interés en el mundo del arte, introduciéndose y participando en la Academia romana de San Luca, ejerciendo como supervisor de pequeñas empresas arquitectónicas y tejiendo una extensa red de contactos con importantes pintores y arquitectos, llegando incluso a ofrecer a algunos de ellos su propio Palacio en calidad de mecenas y protector, entre ellos el pintor Bartolomeo Cavarozzi o el arquitecto Niccolò Sebregondi³.

Con el Papa Paulo V y su cardenal nepote Scipione Borghese, Crescenzi ostentará cierto protagonismo en la organización de la canteras vaticanas, participando en algunas de las obras más significativas emprendidas por el Papa en los primeros años de su pontificado. A pesar de que Baglione no duda en afirmar que Crescenzi ejerció como “*soprintendente della bella Capella Paola in Santa María Maggiore; e parimente sopra tutte le fabbriche, e le pitture che furono fatte in*

1. Este artículo forma parte de la tesis doctoral sobre Giovanni Battista Crescenzi que actualmente llevamos a cabo, dirigida por la Prof. Beatriz Blasco Esquivias y vinculada al Departamento de Arte II de la Facultad de Geografía e Historia de la Universidad Complutense de Madrid.

2. “*Et a nostri tempi in Italia, e particularente in questa mia Patria Roma sono state, & hora anche vi si trovano nobilissime famiglie, che hanno amato il disegno, e si dilettano della Pittura, e di tutte quelle operationi, che ad essa appartengono, e la rendono perfettamente compita*”, vid. G. Baglione, “Le vite de’ pittori, scultori et architetti dal pontificato di Gregorio XIII del 1572 in fino a tempi di Papa Urbano VIII nel 1642”, Roma, 1642, f. 364.

3. Sobre las diversas empresas artísticas en las que Crescenzi participó durante su primera etapa en Roma recomendamos vivamente la lectura de M. Pupillo, “Ricerche sui Crescenzi. Un generazione di nobili romani e il mondo artistico tra cinque e seicento”, Milano 1996. Acerca de la participación de Crescenzi en la Academia de San Luca, remitimos de nuevo a M. Pupillo, “Allettati dal diletto delle Virtù: Giovanni Baglione, I Crescenzi e l’Accademia di S. Luca” in S. Macioce (Dir), Giovanni Baglione (1566-1644), Pittore e biografo di artisti, Roma, 2002, pp. 140-159.

quel Pontificato”, no se ha localizado aún ninguna confirmación documental que pruebe la oficialidad de dicho nombramiento, con lo que muchos historiadores han considerado exageradas tales afirmaciones debidas a la devoción que Baglione sentiría por Giovanni Battista y su familia⁴. El estado actual de la investigación sobre la figura del *Soprintendente* o *Soprintendente* impide concretar su significación y competencias en la administración de las obras pontificias, si bien era frecuente su presencia en las mismas siendo un papel desempeñado frecuentemente por los propios artistas que contrataban la obra o bien por otros personajes sin una reconocida cualificación técnica que suelen proceder del círculo de confianza del Papa, sin que podamos asegurar en este último caso si tenían verdaderas competencias en materia artística o si sus responsabilidades se ceñían al ámbito administrativo y de estricto control de la organización de las obras⁵.

La presencia de Crescenzi en varios documentos relacionados con las fábricas del Papado Borghese demuestra, como bien ha subrayado Marco Pupillo, que Giovanni Battista participó en dichas empresas encargándose de primera mano no sólo de la dirección y supervisión de las obras, sino implicándose en todas y cada una de las fases de ejecución, desde la realización de los modelos previos (como en el caso de los modelos para el Altar de la Capilla Paolina), hasta la tasación y medida final de la obra, demostrando autoridad incluso para rebajar la tasa realizada por el propio arquitecto responsable si lo estimaba oportuno como ocurrió con Flaminio Ponzio en las reformas de San Gregorio al Celio emprendidas por Scipione Borghese hacia 1607⁶. Nos parece interesante insistir en que la responsabilidad de dictar las medidas y tasaciones de una obra ya concluida, tanto en Italia como en España es deber del arquitecto o en su defecto del aparejador que esté al cargo de dicha obra, como personas competentes y cualificadas para ello gracias a sus conocimientos teórico-prácticos en la materia.

El hecho de que Crescenzi sea consultado para este tipo de cuestiones, aunque de manera puntual, nos demuestra el alcance de sus conocimientos en materia arquitectónica, aunque no podamos determinar con certeza el medio a través del cual adquirió esta formación⁷. Prueba de

4. La cita en G. Baglione; op. cit., f. 365. Para una interpretación de la actividad como *Soprintendente* de Crescenzi en clave meramente empresarial, remitimos a L. Spezzaferro, “Un imprenditore del primo Seicento: Giovanni Battista Crescenzi”, *Ricerche di Storia dell’Arte*, n° 26, Roma, 1985, pp. 50-73, y E. Fumagalli, “Le fabbriche dei Borghese. Commitenza di una famiglia romana nel Sei e Settecento”, I y II, Firenze, 1992.

5. Como ejemplos de ambos casos citamos al escultor Pompeo Targone y a su cuñado, el arquitecto Giulio Burratti, quienes se ocuparon del seguimiento de las obras del Altar de la Capilla Paolina, junto con el Abad Paulo de Angelis quien trabajó no sólo en Santa María Maggiore sino en los Palacios del Vaticano y Montecavallo, aprobando libranzas y tasaciones, aunque no podamos asegurar que tuviera ninguna formación técnica en materia artística. Documentación recogida en A. M. Corbo, M. Pomponi; “Fonti per la Storia artistica romana al tempo di Paulo V”, Roma, 1995.

6. Citado en A. Antinori, “Scipione Borghese e l’architettura. Programmi, progetti cantieri alle soglie dell’età barocca”, Roma, 1995, n. 63: “Nota come il s.r Antonio Ricci mi disse che la sud[ett]a stima del Pontio fu ridotta a s[cud]i] 605,68 dal S.r Gio. Batt.a Crescenzio conforme in voce, e conforme a q[uesto] fu fatto il mand[att]o a m[aest]ro Erminio Scarpellino a di 11 luglio [1607]”, en *Archivio Segreto Vaticano, Archivio Borghese*, 4174.

7. Nada dice Baglione de una educación en materia arquitectónica de Crescenzi, aunque no olvidemos que precisamente a través del dibujo quedan hermanadas las tres artes mayores como defendían Vitruvio y Alberti, y cómo gracias a su práctica y entendimiento muchos pintores y ensambladores pudieron desarrollar una carrera arquitect-

sus conocimientos en esta materia es además su nombramiento junto con otros aristócratas y arquitectos en 1606 para formar parte de la Comisión encargada de regular los trabajos de limpieza y contención del río Tevere, después de las graves inundaciones sufridas en 1605, viajando por expresa orden del Papa a *Città della Pieve* para tratar de llegar a un acuerdo con los representantes del Gran Duque de Toscana sobre la llamada cuestión de *Le Chiane* en relación con el problema de las frecuentes y devastadoras crecidas del río⁸. Este encargo demuestra la confianza del Papa en el criterio y capacidades de Crescenzi para defender los intereses del Papado en esta delicada cuestión avalado por su fama de *connoisseur* en materia artística y arquitectónica, como entendemos por un *Aviso* del 1 de febrero de 1606, relativo a esta cuestión: “*Nostro Signore [Papa Paulo V] habbia provisto in questo di mandarci un giovanetto nobile romano de Crescentij, molto intendente di questa professione, con 20 altri architetti, dal che si crede, che Nostro Signore mostri volontà grande di porre qualche rimedio a questo male*”⁹.

Otro aspecto interesante de la actividad de Crescenzi para el Papa Paulo V es la coordinación del vasto equipo de artistas que realizaron parte de las pinturas al fresco y estucos de las nuevas estancias, que Paulo V mandó edificar en el Palacio del Vaticano y también en el Palacio de Montecavallo. La documentación primeramente analizada por Luigi Spezzaferrero recoge ciertas cantidades que la tesorería vaticana restituyó a Crescenzi por haberse ocupado a su vez del pago de los salarios a los distintos equipos de pintores¹⁰. En aquellos momentos y a tenor de las contradictorias noticias existentes sobre Crescenzi en Italia y los menos conclusivos análisis que comenzaban también a llegar desde España, Spezzaferrero consideró esta documentación como la prueba de que Crescenzi desarrollaba una actividad puntual de tipo empresarial por la cual favorecía la contratación a comisión de un equipo de pintores que orbitaban en torno a su persona. Sin entrar a valorar ahora estas consideraciones queremos destacar cómo Spezzaferrero subrayó una circunstancia importante de la actividad del Marqués. Es relativamente frecuente que Crescenzi aparezca rodeado de un mismo equipo de artistas que trabajarán con él no sólo en las fábricas pontificias o capitolinas, sino en encargos de índole más personal o privada, con lo que

tónica. Crescenzi pudo adquirir sus conocimientos en esta materia a partir de la observación y contacto directo con los arquitectos que trabajan en las canteras romanas como Flaminio Ponzio o Carlo Lambardo (quienes participan en las primeras fases constructivas de su Palacio romano), o colaborando junto a su protegido Niccolò Sebreghondi, quien trabajó a su lado en los trabajos de contención del Tevere y en la Iglesia de Santa María del Pianto, ver M. Pupillo, “La committenza Crescenzi e gli architetti” in L. Donadono (Dir), *Il Palazzo Crescenzi alla Rotonda. Storia e Restauro*, Roma, 2005, pp. 15-32.

8. Archivo di Stato Romano, Camerale I, Depositeria generale, Registro 1862, f. 56 (antes 52): [18/4/1607] “*Et a di 18 detto &(=el triángulo) Cinquecento di m-ta pagati per Chirografo di N.S.re à Mons.re Verospi, Mutio Mattei e Gio:B.a Crescentij per andare alle Chiane con li Architetti per determinare alcune differenze con il Gran Duca di Toscana &__ 500*”, citado por primera vez en J.A.F. Orbaan, “Documenti sul barocco in Roma”, Roma, 1920, p. 299, n. 2. No será la única noticia que vincule a Crescenzi con esta cuestión, en la que participará también en años sucesivos y en representación del Gobierno Capitolino. Remitimos a M. Pupillo, op. cit., 1996.

9. J. A. F., Orbaan, op. cit., p. 70.

10. Archivo di Stato Romano, Camerale I, Giustificazione di Tesoreria, b. 33, fasc. 18, Giustificazione diverse 1606-1607, en L. Spezzaferrero, op. cit., pp. 62-63, n. 27.

podemos suponer que tuviera cierto peso específico a la hora de elegir los artistas que trabajan en las empresas en las que intervenía, favoreciendo en lo posible a los artistas de su *entourage*. Uno de los casos más evidentes será el de pintores como Gaspare Celio cuyos contactos con la familia Crescenzi pueden probarse desde finales del siglo XVI y cuya carrera fue decisivamente impulsada por Giovanni Battista¹¹. Celio es uno de los pintores al frente de los trabajos de decoración de las estancias del Vaticano y de Montecavallo, supervisado como ya hemos visto por Crescenzi, y no es descabellado suponer que su presencia en dicha obra se deba al criterio del Marqués de la misma manera que esta influencia le proporcionó el encargo de los frescos del Salón Principal del Palacio Mattei en 1607¹². Los pintores no fueron los únicos que gozaron del patrocinio del Marqués de la Torre, que gustaba rodearse de artistas de toda índole. Subrayamos por su futura relación con el Panteón del Monasterio de El Escorial el caso de Pietro Gatto, escultor siciliano que ya en 1607 trabajaba para Crescenzi en la ejecución de las ventanas del segundo piso del Palacio familiar en Piazza Rotonda, y que trabajará entre 1608 y 1609 en la decoración de la portada de la Vigna de Porta Pinciana, residencia adquirida por Scipione Borghese en estos años¹³.

Aunque no fuera reconocido con un título oficial, que sepamos, Crescenzi ejerció como un verdadero hombre de confianza en materia artística para el Papa Paulo V durante los años que gozó del favor del Pontífice, interviniendo en las fábricas no desde una posición oficial sino desde el ámbito privado, por decisión personal del propio Papa y sus consejeros. La especial condición de su estatus dificulta el registro de su actividad a través de los cauces habituales de la maquinaria administrativa de las obras pontificias, que dictaba pagos y ordenaba tasaciones a los distintos artistas, pintores, arquitectos, doradores, que trabajaban al servicio del Papado y con los que colaboraba frecuentemente en otras empresas de índole personal. Por ello la documentación relativa a Crescenzi es siempre ambigua y esquiva en lo que se refiere a sus competencias y verdaderas atribuciones dentro de las fábricas y ha causado no pocas dificultades a la hora de analizar su papel dentro de la organización y desarrollo de las mismas.

Con este bagaje de conocimientos y experiencias Crescenzi hará su entrada en la Corte de Felipe III en 1617 y estamos seguros de que los primeros contactos con sus futuros patronos los monarcas españoles y las perspectivas de prosperidad laboral no pudieron defraudarle: Felipe III le puso al frente de las obras del Panteón, eligiendo su moderno e impactante proyecto decorativo para revestir los lúgubres muros del olvidado espacio insertado en el corazón del Monasterio de

11. Sobre esta importante relación véase O. Melasecchi, "Gaspare Celio Pittore (1571-1640). Precisazioni ed aggiunte sulla vita e opere", *Studi Romani*, 38, Roma, 1990, pp. 281-302, y con mayor profundidad M. Pupillo, "Il "Virtuoso tradito": Una società tra Orazio Borgianni, Gaspare Celio e Francesco Nappi e i rapporti con Giovan Battista Crescenzi", *Storia dell'Arte*, 93/94, 1998, pp. 303-11, donde analiza el fuerte vínculo entre Crescenzi y el pintor.

12. En abril de 1607 Celio pintó al fresco *El Paso del Mar Rojo* en el Salón principal del Palacio Mattei, una obra cuyo precio final fue estipulado a consejo y satisfacción del propio Crescenzi, ver O. Melasecchi, op. cit., n. 46, p. 292.

13. M. Pupillo, op. cit., 2005. Pietro Gatto junto con Orazio Censore o Francuccio Francucci (quienes también aparecen en la nómina de los artistas que trabajaban al servicio del Papa Borghese), formarán parte de los broncistas reclutados por Crescenzi en su breve viaje por Italia para trabajar en la obra del Panteón de El Escorial, ver G. Baglione, op. cit., f. 366.

El Escorial, trazado en tiempos del arquitecto Juan Bautista de Toledo¹⁴. El Monarca quizá fascinado con las noticias que avalaban la competencia del italiano en materia artística, le demuestra su total confianza y apoyo al permitirle marchar a Italia en un costoso viaje en busca de operarios para el trabajo de los bronce, una de las partes más delicadas de la obra que además puso bajo el directo control y supervisión del propio Crescenzi, como queda ampliamente probado en la documentación que conservamos donde frecuentemente aparece como “*Superintendente del adorno de la obra de Bronce*”¹⁵.

Su experiencia en la organización de distintos equipos de artistas tuvo que resultar de gran utilidad para desarrollar su tarea en el Escorial, donde Crescenzi se ocupó con esmero de sus equipos de bronceístas aprobando sus libranzas de pago y asistiendo a la provisión de los materiales necesarios, aunque a veces el trabajo no obtuviera los resultados deseados y las dificultades económicas forzarán la decisión de imponer planchas de cobre en lugar de la tan italiana fundición del bronce para terminar los follajes de la cúpula¹⁶.

Por esta actividad es gratificado ampliamente, cobrando unos jugosos honorarios de cien ducados mensuales ampliados a 140 a partir de 1624 por expresa orden Real. Un salario a tono con su rango aristocrático y su condición de hermano de uno de los Cardenales de la Curia Vaticana muy superior a la media que cobraba el resto de trabajadores de la fábrica del Panteón. Es significativo notar cómo aunque las obras en el Panteón languidieron a partir de 1626, Crescenzi nunca dejó de cobrar un solo mes de salario por la Superintendencia de la obra hasta su

14. De la extensa bibliografía del Panteón seleccionamos los necesarios artículos del historiador J. J. Martín González, “El Panteón de San Lorenzo del Escorial”, *Archivo Español de Arte*, XXXII, 127, 1959, Madrid, pp. 199-235 e Idem, “El Panteón de El Escorial y la Arquitectura barroca”, *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*, XLVII, Valladolid, 1981, pp. 265-284; así como la diversa interpretación de los mismos hechos y documentación que aporta A. Bustamante, “El Panteón del Escorial. Papeletas para su historia”, *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte de la Universidad Autónoma de Madrid*, IV, Madrid, 1992, pp. 161-215.

15. Crescenzi aparece también en la documentación como “Superintendente de la Obra del Panteón” y son varias las fuentes, literarias y documentales que le atribuyen tal cargo. Martín González subrayaba la confusión que parecía existir ante esta “doble titulación”, acentuada por el hecho de que también el Prior de El Escorial desde 1572 por obra y gracia de Felipe II era el “*superior y cabeça de d[ic]ha fabrica y obra y tenga la superintendencia gobierno y administracion*”. Conviene recordar que para determinadas fábricas la Monarquía podía designar un Superintendente elegido entre los ministros más cercanos al Rey que debía velar por la buena marcha del trabajo y cuyas competencias quedaban limitadas al control de dicha obra, sin que nada tuviera que ver ni interferir con los ministros de la Junta de Obras y Bosques. Años más tarde Felipe III intentó controlar la administración de las obras del Cuarto Bajo de verano en el Alcázar, financiadas por la Villa, a través de un Superintendente como Don Álvaro de Benavides. El papel desempeñado por Crescenzi en el Panteón bien pudiera interpretarse en esta clave y puede hacerse extensivo a la supervisión global de una fábrica que, por otra parte, se estaba edificando conforme al modelo por él ofrecido. Sin que suponga menoscabar el protagonismo de otros artistas como el Maestro Mayor Gómez de Mora o el Aparejador Lizargárate, quienes controlarían de manera exhaustiva la obra de cantería, Crescenzi podría dar al Rey su parecer sobre la marcha de las obras como hizo con unos lunetos ejecutados por Martín de Sarasti, causa de una airada respuesta por parte del oficial, ver E. Llaguno y Amirola, “Noticias de los Arquitectos y arquitectura de España desde su restauración”, IV, Turner, Madrid, 1977 (1829), p. 372.

16. A. Bustamante, op. cit, pp. 191-192.

muerte, advirtiendo cómo el 13 de octubre de 1630, fecha de su entrada en la Junta de Obras y Bosques, su salario se transfirió a las cuentas de Aranjuez¹⁷.

Esta primera entrada de Crescenzi en la nómina de oficiales que trabajaban para las Obras Reales nada tendrá que ver con el cargo que ostentará en 1630 como Superintendente de la Junta de Obras y Bosques. Esta figura ha sido analizada por varios historiadores precisamente ligada a la importante etapa de Crescenzi, personaje que revolucionó las competencias y significación de este cargo, suponiendo una verdadera excepción sólo comparable quizá a la Superintendencia ejercida por el Marqués de Malpica ayudado por el pintor Diego Velázquez¹⁸.

El Superintendente de Obras Reales es un cargo que parece existir desde la formación de la Junta de Obras y Bosques en tiempos de Carlos V. En un principio los miembros de la Junta designaban para su ejercicio al Mayordomo Mayor (miembro también obligado de la Junta) por ser quien trataba de ordinario con el Monarca y podía transmitirle directa y rápidamente “a boca” las incidencias relativas al gobierno de las obras reales¹⁹. Sólo hacia 1626 advertimos un cierto cambio. Cuando el Conde de la Eriseira entra en la Junta en 1626 el Rey especifica que se le conceda “la superintendencia de la Obra de Palacio como la tenía el Marqués de Malpica”. La Junta de Obras y Bosques, consciente de este nuevo matiz en el nombramiento y para evitar equívocos, responderá al monarca con absoluta contundencia acerca de las competencias del nuevo superintendente y su absoluta subordinación a la propia Junta, recordando al Monarca que el mayordomo mayor, por entonces el Duque del Infantado, ya ejercía dicho papel de Superintendente encargado por la propia Junta²⁰. Pero Felipe IV se desentiende de tales consideraciones cuando nombra a Crescenzi Superintendente mediante su Real Cédula en la que no deja lugar a dudas sobre la nueva autoridad del cargo²¹. Lo excepcional de este nombramiento, la primera entrada de un “artista” en la Junta de Obras y Bosques como se ha indicado, estriba principalmente en una cláusula específica donde se otorga al Marqués de la Torre pleno poder de actuación “así en las

17. Sobre los emolumentos de Crescenzi la documentación en Archivo General de Simancas, Tribunal Mayor de Cuentas, leg. 1564, citado en J.J. Martín González, *op. cit.*, 1959, pp. 275-276, n. 33.

18. Aunque no podemos compartir plenamente las conclusiones de la Prof. V. Tovar, recomendamos la lectura de su artículo “Significación de Juan Bautista Crescenzi en la Arquitectura Española del Siglo XVII”, *Archivo Español de Arte*, LVI, 215, 1981, pp. 297-317. Sobre la relación de Velázquez y las obras reales hay una abundante bibliografía pero como punto de partida tomamos el intuitivo estudio de A. Bonet Correa, “Velázquez, Arquitecto y decorador”, *Archivo Español de Arte*, XXXIII, 130/131, 1960, pp. 215-250.

19. Sobre los orígenes de la Junta de Obras y Bosques, véase J. A. Álvarez de Quindós, “Descripción Histórica del Real Bosque y Casa de Aranjuez”, Madrid, 1804, ff. 408-411. Sobre la evolución del cargo de Superintendente M. V. García Morales, “El Superintendente de Obras Reales en el Siglo XVII”, *Reales Sitios*, 104, 1990, pp. 65-74.

20. Archivo General de Palacio, Sección Administrativa, Legajo 853, s/f. transcrito en F. J. Díaz González, “La Real Junta de Obras y Bosques en época de los Austrias”, Madrid, 2002, pp. 197-198. Advertimos que la propia Junta años más tarde solicitará al Rey que la Superintendencia vuelva a recaer en la figura del Mayordomo Mayor, como se comprueba en Archivo General de Palacio, Sección Administrativa, Legajo 1087; citado por V. Tovar, *op. cit.*, 1981, pp. 302-303.

21. Archivo General de Palacio, Reales Cédulas, Tomo XIII, f. 34v. *vid.* E. Llaguno y Amirola, *op. cit.*, 1977 (1829), t. IV, p. 373.

trazas como en los conciertos” de las fábricas que se hicieren, competencia hasta ahora limitada al Maestro Mayor y Trazador como artistas prácticos en la materia. Una cláusula que el propio Rey se encargará de rescindir en los nombramientos venideros en los que además Crescenzi no será considerado un precedente en el cargo²².

Sin duda la Superintendencia supuso para Crescenzi el reconocimiento a toda una trayectoria profesional que comenzó en la Roma de Paulo V y había continuado con su trabajo en el Panteón de El Escorial y en otras empresas, ejerciendo como consulente artístico por ejemplo en la obra de la Casa Real de La Alhambra, en los Alcázares de Sevilla, o en la capilla mozárabe y en la capilla de las reliquias de la Catedral de Toledo²³.

Lejos de ser fruto de la casualidad o la improvisación, el camino hasta la Superintendencia tuvo un lento proceso de maduración al menos desde 1626, fecha en la que un recién nombrado Marqués de la Torre solicita la entrada en la Orden de los Caballeros de Santiago consiguiendo el hábito en octubre de 1626²⁴. Para que Crescenzi tuviera libertad de actuación en el panorama artístico y edilicio de la Corte era forzoso que entrara en la Junta de Obras y Bosques y aunque sus conocimientos y trayectoria artística pudieran ayudarle en esta empresa, sólo llegaría a ser Ministro de la Junta garantizando en su persona las prendas que revestían a la aristocracia y la más alta nobleza, por medio del Caballerato y del título de Marqués²⁵.

Desde la Superintendencia Crescenzi llevó a cabo varias actuaciones en la política artística de la Corte cuyo peso específico se ha minimizado en ocasiones o se ha generalizado hasta diluirse, marcado sin duda por la construcción del grandioso Palacio del Buen Retiro en el que

22. Ver F. J. Díaz González, op. cit. Tras el nombramiento de Crescenzi, el cargo de Superintendente comienza a revestirse de cierta importancia siendo indispensable a la hora de aprobar las libranzas de pago y de hacer efectivas las órdenes del rey en el contexto de las fábricas reales, cuyas extralimitaciones, como en el caso de Malpica, enfuercerán a la Junta de Obras y Bosques.

23. Sobre La Alhambra, ver V. Tovar, op. cit., 1981, p. 305; las noticias sobre su viaje por Sevilla a cuenta del Conde Duque en J.L. Blanco Mozo, op. cit, p. 143, nota 106; para la participación de Crescenzi en Toledo ver F. Marías, A. Bustamante, “La Herencia del Greco, Jorge Manuel Theotocopuli y el debate arquitectónico en torno a 1620”, en Simposio sobre el Greco en Toledo, *Studies in the History of Art*, 13, Washington, 1984, pp. 101-112.

24. Archivo Histórico Nacional, Archivo Secreto-Archivos de Pruebas, Consejo de Órdenes, Caballeros de Santiago, Expediente 2209 (digitalizado y accesible a través de Internet), citado en V. Tovar, op. cit, p. 298. Nada se sabe, por el contrario, sobre la concesión del título de Marqués de la Torre que Crescenzi empieza a utilizar, que sepamos, desde octubre de 1626.

25. Hacemos un pequeño inciso para poner en duda el nombramiento de Crescenzi como Gentilhombre de boca por parte de Felipe III tal y como afirmó por primera vez el arquitecto Francesco Milizia en su “*Memoria degli architetti antichi e moderni*”, Parma, 1781, p. 345; así como el supuesto nombramiento de Mayordomo de semana a partir de 1635, que observó J.A. Ceán Bermúdez, “*Diccionario de los más Ilustres profesores de las Bellas Artes en España*”, Madrid, 1800, f. 376. No existe confirmación de dicho nombramiento ni dentro de la Casa de Felipe III ni en la de Felipe IV, como se comprueba en J. Martínez Millán, M^o. A. Visceglia, “*La Monarquía de Felipe III: La Casa del Rey*”, I y II, Madrid, 2007-2008. Si Crescenzi hubiera sido Gentilhombre, Felipe IV lo habría hecho sin duda constar en la Cédula de nombramiento como Superintendente, donde sólo es titulado Marqués de la Torre y Caballero de Santiago. Es probable que la confusión generada entre el Expediente personal de Crescenzi, Marqués de la Torre, y el de Don Martín Abarca y Bolea, Marqués de Torres, Gentilhombre de boca de Felipe III y Mayordomo de Semana desde 1632, ambos custodiados en el Archivo de Palacio haya podido estar detrás del error que todavía hoy continúa arrastrando a numerosos investigadores.

Crescenzi agotó los últimos años de su vida personal y profesional²⁶. Una fábrica en la que fue protagonista desde la génesis del proyecto constructivo, una Villa de recreo a la italiana, hasta la decoración de sus principales estancias y realización de los jardines, para la cual de nuevo quiere rodearse de artistas de su *entourage* madrileño, desde el pagador Juan María Forno hasta el aparejador Alonso Carbonel²⁷. Pero Crescenzi no se limita al Palacio del Buen Retiro y son varias las intervenciones en el panorama constructivo cortesano. Comienzan poco antes de que tome posesión de su cargo y tendrán su primer escenario en el Alcázar de Madrid, un viejo conocido del Marqués.²⁸ La fachada proyectada por Juan Gómez de Mora cuyo pórtico de entrada estaba flanqueado por dos airoas torres nunca había llegado a concluirse. El 2 de diciembre por orden del Marqués de la Torre se aprueba la compra de madera para construir un andamio con el que derribar la llamada torre del Sumiller, asestando un golpe decisivo a la fachada proyectada por Gómez de Mora e imponiendo en el Alcázar una horizontalidad semejante a la que proyecta la maqueta conservada en el Museo Municipal de Madrid, fechada por Barbeito a partir de 1630 y que podría relacionarse con los cambios introducidos por el nuevo Superintendente²⁹. Unos cambios que contradecían las trazas y condiciones aprobadas por los oficiales de la Junta de Obras y Bosques, que son ejemplo de una voluntad estética por parte de Crescenzi como subrayaba Barbeito, ejecutada bajo la única responsabilidad de su nueva autoridad competente e indiscutible, como recogen sucesivamente las órdenes y libranzas³⁰. No sólo en la fachada, también en el Juego

26. Llaguno fue el primero en observar cómo las especiales circunstancias del nombramiento como Superintendente de Crescenzi se producen poco antes de comenzar las obras del Palacio del Buen Retiro; Brown y Elliot desentrañaron además la maniobra del Conde Duque para tener el control absoluto sobre esta obra, actuando al margen del férreo control de la Junta. Ver E. Llaguno, op. cit, p. 172; J. Brown, J. Elliot, "Un Palacio para el Rey: El Buen Retiro y la Corte de Felipe IV", Madrid, 1980.

27. Sobre Carbonel y su intensa relación con Crescenzi recomendamos la investigación realizada por J. L. Blanco Mozo, "Alonso Carbonell (1583-1660) Arquitecto del Rey y del Conde Duque de Olivares", Madrid, 2007 (2003). Al igual que Niccolò Sebregondi, Crescenzi encontraría en Carbonel el brazo ejecutor capaz de llevar a la luz sus propias ideas y modelos.

28. Fernando Marías llamó la atención sobre una carta de pago fechada el 22 de febrero de 1619 que informaba de un misterioso encargo al recién llegado Crescenzi: "un modelo para la portada principal de palacio" en Archivo Histórico de Protocolos, Pº 3311, f. 349 y 349v, citado en F. Marías, "De pintores-arquitectos: Crescenzi y Velázquez en el Alcázar de Madrid", in Velázquez y el arte de su tiempo, Madrid 1991, pp. 81-89. Blanco Mozo localizó además la libranza por dos pagos en el Archivo de Villa, Contaduría, 3-34-12, s/f, en J.L. Blanco Mozo; op. cit, p. 163, n. 67.

29. La fachada del Alcázar de Madrid es una obra compleja y problemática ya desde su propia génesis. Su paternidad es atribuida a Juan Gómez de Mora, quien habría decidido alterar las trazas de su tío Francisco de Mora, adelantando el lienzo de fachada y creando un nuevo pórtico de entrada, en esta línea G. Veronique; "La fachada del Alcázar de Madrid (1608-1630)", Cuadernos de investigación histórica, 2, Madrid, 1978, pp. 237-257 y también J. M. Barbeito, op. cit, pp. 157-159. No obstante, la presencia de Crescenzi en esta obra y su supuesta intervención en la decoración del Salón Nuevo ha hecho suponer algún tipo de responsabilidad por su parte en la imagen final de la fachada, ver F. Marías, op. cit, 1991 y J. L. Blanco Mozo, op. cit, pp. 161-169.

30. Archivo General de Palacio, Obras y Bosques, Registro 25, f. 230 vº, citado por J. L. Blanco Mozo, op. cit., p. 171, n. 97. Un perfecto estudio sobre las competencias y atribuciones del Maestro Mayor en B. Blasco Esquivias, "El Maestro Mayor de Obras Reales en el siglo XVIII, sus Aparejadores y su Ayuda de Trazas", en A. Bonet Correa (Dir), El Real Sitio de Aranjuez y el Arte Cortesano del siglo XVIII, Madrid, 1987, pp. 271-286.

de Pelota, en el Cuarto del Consejo de Castilla o en las bóvedas del cuarto bajo de verano y Oratorio de la Reina, Crescenzi no duda en intervenir, así cómo en las obras y reparos del zaguán del Palacio del Pardo incluso en algunas de las fábricas más significativas de la Villa, como la Plaza Mayor de Madrid, juzgando la conveniencia de reforzar con unas rejas la parte superior de los edificios para evitar los incendios³¹. En la documentación relativa a estas intervenciones es habitual la fórmula “*conforme a la traça que está dada firmada del Señor Marqués de la Torre*”. Mucho se ha discutido sobre el significado de estas palabras en relación con la capacidad de Crescenzi como arquitecto-tracista³². Sólo insistimos en que la propia posición de Crescenzi en el contexto artístico cortesano dificulta que de manera oficial pueda codificarse esta capacidad proyectual, siendo tarea que debían realizar los técnicos habilitados para ello, en este caso Alonso Carbonel preferido por Crescenzi, en lugar de Juan Gómez de Mora.

En Roma y en España Crescenzi demuestra ocupar puestos de primer orden en la política edilicia de su tiempo, gracias no sólo a su privilegiada posición social, sino a sus méritos y capacidades, siendo vital su presencia en la Corte como una de las vías de penetración de las novedades italianas en el panorama artístico del primer barroco madrileño.

31. Blanco subraya las alteraciones en las obras de remodelación del Juego de Pelota introducidos por el propio Crescenzi en J. L. Blanco Mozo, op. cit, pp. 169-174. J. M. Barbeito, op. cit. p. 149, n. 288, apuntaba la rebaja de Crescenzi en el Cuarto del Consejo de Castilla, obra dirigida hasta entonces por Gómez de Mora. Sobre la plaza mayor de Madrid, ver V. Tovar, op. cit, 1981, p. 299, e Ídem, “Ivan Gómez de Mora (1586-1648). Arquitecto y Trazador del Rey y Maestro de Obras de la Villa de Madrid”, Madrid, 1986, p. 283, 117^a y 117^b. De momento dejamos de lado algunas de las fábricas en las que en ocasiones se ha supuesto su intervención, siempre problemática a la luz de la documentación que actualmente manejamos como la Cárcel de Corte, el Palacio de la Zarzuela o la Torre de la Parada ver R. Taylor, “Juan Bautista Crescenzi”, Academia, 48, 1979, pp. 63-126. A pesar de sus errores, consideramos este valiente artículo pionero en la reinterpretación de la figura de Crescenzi en el arte español del XVII.

32. Sobre este interesante punto la bibliografía también es extensa, A. Rodríguez G. de Ceballos, “L’Architecture baroque espagnole vue à travers le débat entre peintres et architectes”, Revue de l’Art, 70, 1985, pp. 41-52; F. Marías, “En torno al problema del barroco en la arquitectura española”, en Studi in Onore di Giulio Carlo Argan, Roma, 1984, pp. 84-94 y B. Blasco Esquivias, “Sobre el debate de arquitectos y pintores. Las posturas de Herrera, Olmo, Donoso y Ardemans”, Espacio, Tiempo y Forma, serie VII, 4, 1991, pp.151-193.

Huellas almohades en la ciudad contemporánea: Sevilla, Granada y Gibraltar, reflejos de un imperio pasado

DOLORES VILLALBA SOLA
Universidad de Granada

Resumen: Esta comunicación pretende esbozar la situación del patrimonio almohade dentro de la ciudad contemporánea, así como su papel en el origen de las nuevas urbes cosmopolitas; comprobando al mismo tiempo el futuro a medio y largo plazo de los restos almohades.

Para ello se ha dividido la disertación en varias partes. Comenzando por un preámbulo, en el que se reflexiona sobre la creación de la ciudad contemporánea y las posibles aportaciones que civilizaciones pasadas han realizado dentro de su formación. Seguidamente se esboza el papel de la ciudad dentro del califato almohade, introducción que nos permite continuar con los tres apartados en los que se analizan las ciudades seleccionadas: Sevilla, Granada y Gibraltar. Ciudades elegidas de entre una gran infinidad de posibilidades, por su importancia dentro del califato y porque reflejan de forma clara las ideas que pretendemos presentar. Todo ello ha sido realizado siguiendo una metodología rigurosa, basada en crónicas y bibliografía referente al tema expuesto. Partiendo de la crónica de Ibn Ṣāḥib al-Salāt, como referente para reflexionar sobre las creaciones almohades.

En cuanto a las conclusiones y resultados obtenidos, comenzamos con la ratificación de la idea inicial con que se inicia la comunicación, que no es otra que demostrar como los restos almohades han influido en la fisonomía y creación de la ciudad actual; siempre adaptándose y diversificando sus usos, cambiando con el tiempo, pero manteniendo su esencia, formando parte del pasado y del futuro de estas ciudades como símbolos del lugar en el que se asientan. De esta manera, es posible visualizar no solo la importancia de las ciudades para la cultura almohade, sino también la permanencia de sus elementos guía en la cultura contemporánea.

Palabras clave: Almohade, Ciudad, Arte, Patrimonio, Sevilla, Granada, Gibraltar.

Abstract: *This communication tries to outline the situation of the almohad heritage inside the contemporary city and as his paper in the origin of the news cosmopolitan cities; verifying at the same time the future in the medium and long term of the remains almohads.*

This dissertation has been divided in different parts. Beginning with a preamble, in which one can reflect about the creation of the contemporary city and the possible contributions that past civilizations have done inside his formation. A continuation we is going to draw the paper of the city inside the almohad caliphate, this helps us to continue with three paragraphs in which are analyzed the select cities, in this case to represent the object of our communication, they are: Sevilla, Granada and Gibraltar. These cities have been chosen among a great infinity of possibilities, for his importance inside the caliphate and because they reflect of clear form the ideas that we try to present. All this has been done with a rigorous methodology, based on chronicles and bibliography relating to the exposed topic. Using as a referent to reflect about the creations almohads: "the chronicle of Ibn Ṣāḥib al-Salāt".

About the conclusions and obtained results, we begin with the ratification of the initial idea with which we have started this communication; this is to demonstrate as the remains almohad have influenced in the physiognomy and creation of the current city, adapting and diversifying always their uses, changing with the time, but maintaining their essence, forming a part of the past and of the future of these cities as local symbols in which they are settled. Hereby, it is possible to visualize not only the importance of the cities for the almohad culture, but also the permanency of his guides elements in the contemporary culture.

Keywords: Almohad, City, Art, Heritage, Sevilla, Granada, Gibraltar.

Preámbulo

La ciudad, es el resultado de la interacción del ser humano con el medio que lo rodea. El cual con el objeto de desarrollarse física e intelectualmente, creará un espacio adecuado para ello siguiendo los parámetros dictados por su tiempo. Sin embargo, la evocación de la palabra ciudad, produce actualmente en nuestra mente el reflejo de un paisaje urbano articulado a través de construcciones arquitectónicas de mayor o menor entidad, que van dando forma al entramado de una urbe. Llegando así, hasta nuestra retina ciudades como Nueva York, que se alzan fuertes a través de sus rascacielos u otras como Ávila, rodeadas por sus murallas como si el tiempo se hubiese detenido en ellas. Mas independientemente, de cualquiera que sea el modelo de ciudad que evocamos en nuestra imaginación, todas y cada una de ellas mantienen un vector común: ser conjuntos creados por y para una vida urbana, opuesta a la rural y a las actividades desarrolladas en este medio.

Justamente, éste último hecho ha sido siempre el motor de la creación de la ciudad, de la Civitas, unida intrínsecamente a la civilización y a la sociedad que la ha habitado y conformado a lo largo del tiempo. Así pues la ciudad contemporánea no es otra cosa que un cúmulo de transformaciones, que a lo largo de la historia han ido imprimiendo a estas nuevas urbes su carácter actual e inconfundible.

Será éste pues nuestro punto de partida, el rastrear las huellas y reflejos que la civilización Almohade ha dejado en la ciudad contemporánea. Labor ésta a la que nos aproximaremos a través del análisis de algunos de los restos que han llegado hasta nuestros días por medio de tres ciudades; las cuales no han resultado de fácil elección, ya que existen diversas posibilidades en cuanto a urbes que mantienen actualmente restos almohades dentro de sus cascos urbanos. Sin embargo, han sido escogidas tres ciudades localizadas en el Sur de España y de indudable interés para el conocimiento de esta civilización. Hablamos por consiguiente, de Sevilla la capital del Califato almohade en al-Andalus, Granada la ciudad bastión para el control de la zona oriental de al-Andalus y Gibraltar una ciudad creada ex profeso, por esta citada dinastía, como punto de anclaje y control para el paso entre ambos continentes. Quedando así constancia de que no se trata de una elección al azar; sino de un proceso que ha sido meditado y con el que al tomar como ejemplo estas ciudades concretas, pretendemos conocer el grado de adaptación e implicación de los restos almohades en las ciudades contemporáneas. A la vez que comenzar a esbozar el futuro a medio y largo plazo de estos vestigios, que han llegado hasta nosotros como elementos emblema en algunos casos de las nuevas urbes cosmopolitas de las que forman parte.

El papel de la ciudad para el califato almohade

El desarrollo urbano durante la época almohade, es uno de los pilares fundamentales y más característicos de esta dinastía. Bajo cuyo dominio, las ciudades se convertirán en el elemento articulador y regulador¹ del territorio en el que se sostiene el califato. Siendo este hecho, el que

1. "Los elementos que definen el poblamiento y a los que haremos alusión, son tres: castillos y otras estructuras defensivas, ciudades y asentamientos rurales. La combinación de ellos y su interrelación en el espacio, al que modifican creando un paisaje propio, suponen una determinada organización espacial [...] no puede considerarse de

determine el aumento y ampliación de las ciudades durante el periodo almohade². Creándose, incluso ciudades de nueva planta, como es el caso de Rabat o de Gibraltar entre otras. No obstante, de lo que no cabe lugar a dudas, es que el paso de esta dinastía por al-Andalus y al-Magrīb supuso un cambio en la forma de vida de la población, no solo política, sino también ideológica y cultural; que se reflejará de forma visual en las obras creadas por éstos y en las ciudades como espacios del poder desde donde controlar el territorio y a la población.

Sin embargo, la *madīna* no es solo la cabeza visible del poder, sino que es el centro articulador del nuevo sistema comercial instituido por los almohades. En cuya estructuración la ciudad juega un papel muy importante; pues la red comercial quedó definida desde las grandes ciudades, hasta las aldeas más pequeñas; entre las cuales se produce un tránsito continuo e ininterrumpido de alimentos, cerámica, monedas... Sistema que está siendo demostrado, por medio de los resultados ofrecidos por excavaciones como las del Castillejo de los Guájares (Granada)³. En el cual se han encontrado restos cerámicos de producciones urbanas, los cuales llegarían hasta el ámbito rural, como es el caso del Castillejo, a través de las rutas comerciales establecidas por los almohades. Redes que funcionaban en ambas direcciones, lo que explica la presencia de producciones cerámicas rurales en las ciudades y a la inversa. Hechos estos que nos demuestran la importancia del sistema urbano dentro del califato almohade, no solo como residencias del poder, sino como centro articulador del territorio. Por consiguiente, no nos encontramos únicamente ante un estado militarizado, como siempre se ha intentado hacer hincapié, sino también ante una cultura que utiliza la ciudad y la urbanización como medio de control y de expansión tanto de sus costumbres como de su propia ideología. De ahí el importante papel que juega la ciudad dentro del califato almohade, y que mejor espacio para constatar todos estos hechos, que la ciudad que ostentó el grado de capital en al-Andalus durante prácticamente la totalidad del califato almohade.

Huellas almohades en Sevilla

Posiblemente nos encontramos ante la *madīna* más significativa de al-Andalus en época almohade, debido a sus funciones como capital a este lado del Estrecho de Gibraltar. Categoría que alcanzaría tras la llegada al poder del califa Abū Ya`qūb Yūsuf . Siendo bajo su mandato, el momento en que la ciudad se enaltecería⁴ y se caracterizaría visual y categóricamente como la conocemos actualmente.

manera aislada, sino formando conjuntos." A. Malpica, "La época almohade en Granada a partir de la arqueología", in M. VALOR; J.L. VILLAR y J. RAMÍREZ DEL RÍO (coord.), Los almohades su patrimonio arqueológico en el sur de al-Andalus, Consejería de Relaciones Institucionales, D.L., 2004, p. 132.

2. "Las ciudades andalusíes crecieron constructivamente de manera evidente. Más allá de la mera defensa, que fue un capítulo importante, se centraron en espacios para el nuevo poder. Dada su condición rigorista, los almohades se encontraban con frecuencia enfrentados al Islam dominante, por lo que se segregaron en los marcos urbanos preexistentes. Llegaron a crear espacios propios separados del resto de la *madīna*." A. Malpica, "Los castillos en Al-Andalus y la organización del territorio", Universidad de Extremadura, 2002, p. 108.

3. A. GÁRCIA, "La cerámica del poblado fortificado medieval de «El Castillejo (Los Guájares), Granada»", Athos-Pérgamos, S.L., 2001.

4. "... Es el que hizo una capital de Sevilla, y el que mandó reconstruir sus murallas por el lado del río, a su costa, después que las derribó la inundación grande que salió por sus costados y por su región el año 564[...]. Se instaló

De los reflejos que permanecen de este tiempo en la Sevilla contemporánea, podríamos realizar una relación amplia y extensa que va desde el urbanismo, a los retos de las murallas que rodeaban la ciudad, pasando por el Alcázar que acoge en su interior las huellas de un pasado palacial. Sin embargo, dada la premura de estas páginas, únicamente esbozaremos uno de los emblemas más insignes que esta dinastía realizó en la *madīna* sevillana. Cuya construcción fue recogida por el cronista almohade Ibn Ṣāḥib al-Salāt, me refiero por consiguiente, a la Mezquita aljama y en concreto al alminar de la misma, que se yergue imperturbable como campanario de la catedral metropolitana. La Giralda de Sevilla, tantas veces retratada.

La mezquita aljama sevillana, comenzó a construirse en el año 567 de la Hégira⁵ por orden del califa Abū Ya`qūb Yūsuf, con el objeto de dar salida a las necesidades de una ciudad creciente como la Sevilla almohade, para la cual las mezquitas preexistentes, eran ya de dimensiones muy reducidas. Siendo necesario el inicio de las obras de una de las mezquitas más importantes del occidente islámico. No obstante, de ella solamente sobrevivió a la conquista y transición cristiana, el alminar y el patio de la mezquita como partes integrantes de la catedral cristiana, símbolo del nuevo poder reinante.

La Giralda (fig.1), como es conocido el alminar almohade, fue construida por el arquitecto Aḥmad Ibn Bāsu⁶. Mas su análisis no será abordado en estas páginas, aunque si advertiré el gran avance que se ha realizado en estos últimos tiempos, en cuanto al conocimiento de este alminar a través de investigaciones arqueológicas y por medio de las sucesivas restauraciones a las que ha sido sometido a lo largo del tiempo.

Ese mismo tiempo al que se ha ido adaptando, permitiéndole observar como un espectador privilegiado el cambio de la ciudad sevillana. Pasando de alminar a torre campanario⁷, de emblema del Islam a seña cristiana, aunque en ambos casos su función original se mantuviese, matizada claro por cada ideología religiosa. Pues ésta construcción seguía siendo utilizada con su mismo objeto inicial, la llamada de los fieles a la oración. Por el contrario, desde la época romántica hasta la actualidad su simple funcionalidad inicial se ha visto completada con la transformación de este

en sevilla el año 566 [14 septiembre 1170 a 3 septiembre 1171], y tendió un pasaje sobre el río con el gran puente arquitectónico, trabado sobre sus bases establecidas...". Ibn Ṣāḥib al-Salāt, "Al-Mann Bi-l-imāma", A. Huici (trad.), in Colecciones de textos medievales, núm. 24, 1969, pp.64-65.

5. F. Roldán, "De nuevo sobre la mezquita aljama almohade de Sevilla: la versión del cronista cortesano Ibn Ṣāḥib al-Salāt", in A. Jiménez (ed.), Magna Hispalensis (I). Recuperación de la aljama almohade, Aula Hernán Ruiz y Cabildo Metropolitano, 2002, p. 15.

6. "... 13 de safar del año 580 H./ 26 de mayo de 1184 C. [...], y que construyera un alminar a la mezquita aljama que se emplazara en el punto de unión de la muralla con dicha mezquita. [...].

El arquitecto encargado fue Ahmad b. Bāsu, que abrió junto a la mezquita la zanja para cimentar [...] comenzó las obras y lo hizo con [sillares antiguos] de piedra transportados desde la cerca del alcázar de Ibn 'Abbād. Construyó [este alminar] sin escaleras, [a él] se asciende por una rampa amplia tanto para las cabalgaduras como para la gente y los guardianes...". Ibidem, pp. 19-20.

7. Con las transformaciones propias que debió sufrir el alminar almohade, con el objeto de poder convertirse en torre campanario. Obras éstas que fueron realizadas por el arquitecto Hernán Ruiz "El Joven", a quien el cabildo catedralicio encargó la adaptación del alminar. Añadiéndole para este cometido un cuerpo de campanas que quedaría rematado por la figura del Giraldillo, elemento del que deriva el nombre con el que es conocido el alminar almohade desde el año 1568, en que la veleta fue colocada para culminar el transformado alminar en torre campanario, La Giralda.

alminar-torre campanario en el emblema de una ciudad, en el símbolo de Sevilla hacia el mundo. Estatus que sigue ostentando actualmente, aunque ya sumergida dentro del frenético deambular del turista que viaja en busca de la imagen idílica, de la gloria pasada, del oriente islámico en occidente.

No obstante, este antiguo alminar de la Mezquita aljama Sevillana no sólo ha transformado su función, la ha diversificado con el paso del tiempo y a lo largo de su historia, sino que transformó su imagen dentro de este proceso. Aunque ésta ha permanecido inalterable en estos últimos siglos compactándose con el medio que la rodea. Conjugando su silueta en plena armonía con las tradiciones locales; como la tan arraigada y característica Semana Santa Sevillana, cofrade y procesional en la que no debe faltar la mágica visión de un paso a los pies de la Giralda (fig.2), así como con la inclusión de las nuevas tecnologías en la ciudad de Sevilla (fig.3). Nos referimos por consiguiente, al paso del tranvía metropolitano por el entorno catedralicio. De esta forma, podemos observar como una de las señas de identidad más importantes de la civilización almohade, un “faro” hacia donde los musulmanes miraban y siguen mirando, ha ganado el pulso al tiempo dando forma a la propia ciudad en la que nació y formando parte de su futuro como pieza angular de la ciudad contemporánea. Pues resulta imposible imaginar una Sevilla sin Giralda y una Giralda sin Sevilla.

Reflejos almohades en Granada

Podríamos decir que la ciudad de Granada es el resultado del cúmulo de las transformaciones que ha sufrido a lo largo de los años y que han dado forma a la ciudad contemporánea. La cual aúna la armonía entre su pasado islámico y cristiano y las nuevas construcciones vanguardistas del siglo XX y XXI.

Inspiración para muchos, su urbanismo tiene una clara raíz musulmana, en la que la presencia almohade se siente fuerte. Siendo bajo el poder de esta dinastía, cuando la ciudad de Granada consiguiera expandirse notablemente⁸ tanto respecto a sus límites físicos, como en su forma, llegando a mantener la extensión alcanzada en este periodo hasta bien entrada la edad Moderna. Es más, la llegada de los almohades supuso el florecimiento de la ciudad que fue descrita por grandes literatos como al-Šaqundī, el cual viajó a ella justo en el momento de descomposición del califato almohade, calificando a la ciudad como la “Damasco de al-Andalus”⁹.

Esa fue en consecuencia la Granada que crearon los almohades, una ciudad que amplió profundamente su extensión y urbanismo, comenzando por el actual barrio del Albayzín. Barrio que ocupa hoy en el siglo XXI un espacio unitario, pero que se encontraba dividido en época islámica en varios arrabales o Rabad como son: la alcazaba *Qadīma*, el *Rabad Ajšārīš* (arrabal de Axares), el *Rabad al-Bayyzin* (arrabal del Albayzín o de los Halconeros). Dentro de los cuales se producirán

8. “... comienza para Granada una etapa de crecimiento ininterrumpido y acelerado en los siglos siguientes bajo las dinastías almorávide y almohade”. VV.AA., “Arte islámico en Granada. Propuesta para un Museo de la Alhambra”, Comares, 1995, p. 41.

9. “«Granada es el Damasco de al-Andalus, pasto de los ojos y ennoblecimiento de las almas. Tiene una Alcazaba inexpugnable, de altos muros y espléndidos edificios. Se distingue por su río que se reparte por sus casas, baños, zocos, molinos exteriores e interiores y jardines. Dios la ha adornado situándola en lo alto de una extensa vega, donde los lingotes argénteos de sus arroyos se ramifican entre las esmeraldas de sus árboles»”. Al-Šaqundī, “Elogio del Islam Español (Risāla fī Fadl al-Andalus)”, A. Huici (trad.), Escuela de estudios árabes de Madrid y Granada, 1934, p. 108.

importantes reformas como fue la revitalización del primero y la remodelación de los elementos existentes, la población y construcción de gran parte del segundo así como de las murallas que lo rodeaban y el inicio de expansión y poblamiento del tercero. Sin embargo, el afán de urbanismo no se detuvo en esta zona sino que se expandió al resto de la ciudad, así mismo se producirá también la ampliación de la ciudad en su zona llana la referente en este caso a la margen derecha del río Darro, en la que se encontraba asentada la mezquita mayor. Mas la gran expansión de este periodo será la que se produzca entre la margen izquierda del río Darro y el río Genil, espacio este prácticamente deshabitado en épocas anteriores y que ahora comienza a poblarse y urbanizarse. De esta manera la ciudad de Granada quedó prácticamente conformada y se mantendría a grandes rasgos inalterable hasta la Edad Moderna. Observándose aún el reflejo almohade en su plano actual (fig.4) y en las creaciones que estos realizaron y que se han adaptado al paso del tiempo como señas de un pasado memorable. Este es el caso de obras como el patio de la mezquita mayor del Albayzín, hoy integrado como patio de la colegiata del Salvador o la torre campanario de la Iglesia de San Juan de los Reyes, antiguo alminar de la mezquita de los conversos (fig.5), que ha llegado hasta nuestros días como huella de esos siglos olvidados. Y tantos otros hallazgos como aljibes y baños de los cuales mantenemos importantes restos en esta ciudad, todos ellos recuerdos almohades que se han adaptado a la nueva y contemporánea ciudad de Granada.

Pervivencia almohade en Gibraltar

Por último pero no por ello menos importante, hablaremos sobre la pervivencia de elementos guía en el Gibraltar contemporáneo, aunque con una visión diferente a la esbozada anteriormente. Como bien se anticipaba en el preámbulo de esta comunicación, la ciudad de Gibraltar fue creada de nueva planta por orden del primer califa almohade ‘Abd al-Mu`min en el año 555 de la Hégira. Hecho que le confiere un carácter totalmente diferente al de las otras dos ciudades analizadas, pues se trata de una *madīna* cuyo origen urbano emerge plenamente en este periodo. Según la crónica de Ibn Šāḥib al-Salāt, la orden de construcción fue dada el 9 de *Rabī‘ al-Awwal* del año 555 (el 19 de Marzo de 1160 d.C)¹⁰.

Así fue como la ciudad de Gibraltar fue construida y se encontraba terminada para la visita del califa a al-Andalus, en el año 555 de la Hégira (2 de Noviembre al 1 de Diciembre de 1160)¹¹. Convirtiéndose de esta forma, en ciudad califal y residencia del poder en el paso del Estrecho, estatus

10. “Llegó la orden ilustre de edificar una ciudad grande con el más completo permiso de Dios y su ayuda, el cual la levantó entre las ciudades y aldeas en la montaña dichosa, de antigua bendición, en la península de al-Andalus, alta y empinada, la montaña de *Tāriq*, [...]”

El Sayyid ilustre *Abū Sa‘īd*, conforme a lo que se le había mandado, se adelantó desde Granda, su residencia, a Gibraltar y fue desde Sevilla el alarife Ahmad b. Basa con todos los albañiles y sus similares y los obreros que les ayudasen y obedeciesen. Se instalaron allí y empezaron la construcción en el sitio en que recayó el acuerdo, como el mejor por su cercanía a la orilla del mar, en la parte que toca y la rodea. [...] Planearon los constructores el edificar en ella los palacios elevados y las casas, y levantaron en sus cimientos bóvedas y arcos para igualar el terreno de la edificación, con piedras labradas y cal, cuyas huellas son admirables, y, como se dice, que construyeron los reyes con arreglo a sus riquezas;...”. Ibn Šāḥib al-Salāt, “Al-Mann Bi-l-imāma”, A. Huici (trad.), in Colecciones de textos medievales, núm. 24, 1969, pp. 21-23.

11. *Ibidem*, p. 25.

que sigue manteniendo en este caso como bastión de Reino Unido de Gran Bretaña e Irlanda del Norte en tierras Españolas y desde el cual se controla de manera efectiva el paso del Mediterráneo y del Estrecho que lleva su nombre. Sin embargo, los restos de esa antigua *madīna*, sumergidos en la ciudad contemporánea y que afloran subterráneamente, no son la única herencia que la dinastía almohade dejó en el Campo de Gibraltar. Sino que debemos hablar de las tan actuales energías renovables. En este caso: los recursos eólicos, que hacen del viento uno de los elementos naturales más cotizados del momento y cuyo aprovechamiento se encuentra en auge dentro del Campo de Gibraltar, dadas sus condiciones físicas perfectas para la obtención de esta energía limpia. Mas contrariamente a lo que la mayoría de la población piensa, los sistemas de aprovechamiento de la energía generada por el viento forman parte del paisaje tradicional del Campo de Gibraltar desde hace ya muchos siglos. Puesto que la energía eólica ya fue utilizada en este mismo espacio por los almohades de manera eficaz. Por consiguiente, ese paisaje que observamos actualmente con gigantescos aerogeneradores, podría ser susceptible de ser considerado como un paisaje cultural, dado su singularidad y antigüedad, tratándose de un sistema que tiene su origen con el primer molino de viento que construyeron los almohades en esta zona. Construcción que fue recogida por el cronista Ibn Sāhib al-Salāt; el cual especifica como se las obras culminaron un molino viento con el que se realizaba la molienda de cereales, aprovechando la fuerza de los vientos del Estrecho de Gibraltar¹². Con estas palabras, el cronista nos permite ver como la energía eólica era utilizada en el Campo de Gibraltar en época almohade, siendo un recurso que permitía la molienda de grano en este caso. Si bien es cierto, que en la actualidad la energía eólica no mantiene molinos a la vieja usanza, sino que transforma las incansables ráfagas de viento que azotan estas costas en energía eléctrica, de forma limpia y renovable. Todo ello a través de esos grandes aerogeneradores (fig.6) que nos hablan de contemporaneidad y de futuro, pero en los que pervive la imagen inalterable del molino de viento; reflejo en estas tierras de un pasado almohade.

Conclusiones

Para comenzar a concluir debemos ratificar y afirmar la importancia de la *madīna* dentro de la cultura almohade, la cual desarrolló sus posibilidades a través de todos los medios existentes a su alcance. Siendo reflejo de ello, los restos que han llegado hasta nosotros y que en la actualidad forman parte y dan carácter a las ciudades contemporáneas en las que se asientan.

Estos ejemplos nos han permitido esbozar muy brevemente como las huellas de esta civilización se han adaptado y transformado en cuanto a su función, utilidad y visión, diversificándose sin cambiar su materia o estructura. Pero compactándose con la ciudad del siglo XXI y formando parte de un futuro a medio y largo plazo, como símbolos de un espacio, una ciudad o un país. Como monumentos turísticos o como recursos naturales que el ser humano ha utilizado y aprovechado y que desarrollará a lo largo de su existencia.

12. "... El *Ḥayy Yīṭs* arquitecto, durante el tiempo que dirigió la construcción, según dijimos, hizo en lo más alto de Gibraltar un molino de viento que molía los granos con el aire, y que cuidaban hombres de confianza durante las obras. Pero cuando se volvió a Marrākuš, al terminar lo que se le había encargado, se estropeó el molino por falta de cuidado.". Ibidem, p. 23.

Así desde los grandes monumentos como la Giralda de Sevilla, al trazado de una ciudad como en el caso de Granada, hasta elementos más sutiles como la energía eólica en el Campo de Gibraltar son huellas imperturbables de culturas pasadas, que permanecen presentes en el mundo contemporáneo de forma activa y visible.

Siendo exactamente todas estas reflexiones las que nos lleven a la conclusión que perseguimos desde el inicio de esta comunicación. La definición de la ciudad actual como el resultado de la acción del ser humano desde sus comienzos y por tanto del reflejo del paso de las diferentes civilizaciones que la han habitado, permaneciendo en ella ese bagaje que le ha conferido su carácter actual. Como en este caso la pervivencia de las huellas almohades que forman parte de un mundo ahora moderno en plena armonía con éste y su pasado. Y que permanecerán inamovibles a lo largo de los siglos observando como el ser humano hace evolucionar el medio que los rodea. En definitiva, ancestrales especímenes que vigilan un mundo cambiante.

Bibliografía

- GÁRCIA PORRAS, Alberto.: *La cerámica del poblado fortificado medieval de «El Castillejo (Los Guájares), Granada»* Granada, Athos-Pérgamos, S.L. 2001.
- IBN ŠĀḤIB AL-SALĀ, Abd al-Malik b. Muhammad.: *Al-Mann Bi-l-imāma. Ibn Šāḥib al-Salā*. Traducido y anotado por Ambrosio Huici Miranda. En Colecciones de textos medievales, nº 24. Valencia, 1969.
- MALPICA CUELLO, Antonio.: *La expansión de la ciudad de Granada en época almohade. Ensayo de reconstrucción de su configuración y La época almohade en Granada a partir de la arqueología*. En *Los almohades su patrimonio arqueológico en el sur de al-Andalus*. Sevilla, Consejería de Relaciones Institucionales, D.L. 2004.
- MALPICA CUELLO, Antonio.: *Los Castillos en al-Andalus y la organización del territorio*. Cáceres, Universidad de Extremadura, Servicio de Publicaciones, 2002.
- ROLDÁN CASTRO, Fátima.: “*De nuevo sobre la mezquita aljama almohade de Sevilla: la versión del cronista cortesano Ibn Šāḥib al-Salā*”. En *Magna Hispalensis (I). Recuperación de la aljama almohade*. Granada, Aula Hernán Ruiz, 2002.
- VV. AA.: *Arte Islámico en Granada. Propuesta para un Museo de la Alhambra*. Granada, Editorial Comares, 1995.



Fig.1. La Giralda, alminar de la antigua Mezquita aljama de Sevilla, actual torre campanario de la Catedral de Sevilla. Vista actual



Fig.2. Paso de la Esperanza de Triana en su salida extraordinaria del 25 aniversario, a los pies de la Giralda de Sevilla



Fig.3. Tranvía metropolitano de Sevilla, a su paso por el entorno de la Catedral de Sevilla



Fig.4. Plano actual de Granada en el que se superpone los restos arqueológicos de la ciudad de época almohade



Fig.5. Alminar de la antigua mezquita de los Conversos, actual torre campanario de la Iglesia de San Juan de los Reyes, Granada



Fig.6. Aerogeneradores

La ciudad chilena y el desarrollo estatuario, hacia una construcción de una identidad

PEDRO EMILIO ZAMORANO PÉREZ

Resumen: Este trabajo ilustra acerca del desarrollo de la escultura en Chile durante el siglo XIX y comienzos del XX, aportando antecedentes sobre aquellos modelos, obras y autores. Habla acerca del repertorio iconográfico de obras y cómo en ello se traducen representaciones simbólicas vinculadas con la cultura, la historia y la identidad del país. Se entrega información sobre la escultura y su relación con la ciudad y la presencia en ella del monumento público.

Palabras clave: Escultura chilena. Ciudad y monumento público.

Abstract: *This work shows the development of sculpture in Chile during 19th. century and beginning of 20th. century, providing information about those models, work and authors. It tells about the iconography repertory of pieces of work and how in it are represented symbolic ideas related to the culture, the history and the identity of the country. It is given information about sculpture and its relation with the city.*

Key words: *Chilean Sculpture. City and public monument.*

La escultura en la ciudad chilena: conceptos iniciales

La sociedad chilena decimonónica comenzó a definir sus modelos simbólicos nacionales en consonancia con la construcción de la República, una vez consolidado el proceso independentista. Como todo estaba por hacer en estos años iniciales, resultaba natural recurrir a modelos foráneos. Francia y, en menor medida, otros países como España, Italia, Alemania e Inglaterra, pasaron a ser ejes en la construcción de la intelectualidad y la cultura nacionales, en especial en sus símbolos estéticos. Surgió aquí un primer modelo de representación; se trataba de la aspiración, en especial de la elite emergente, de verse en el espejo de la cultura europea. A decir de Bernardo Subercaseaux, *El concepto de apropiación más que una idea de dependencia y de dominación exógena apuntaba a un proceso creativo a través del cual elementos ajenos se convierten en propios*¹.

1. B. Subercaseaux, Historia de las ideas y de la cultura en Chile. Tomo III. "El Centenario y las Vanguardias", Editorial Universitaria, Santiago de Chile, 2004, p. 25.

A mediados del siglo XIX se fundaron las academias artísticas en Chile². Los primeros directores extranjeros de estos planteles y los modelos y contenidos pedagógicos que se llevaron al país propiciaron una clara identificación de los procesos artísticos con un paradigma estético e iconográfico europeo. En el discurso fundacional del primer director de la Academia de Pintura, Alejandro Cicarelli (1808-1879), se planteó una propuesta de desarrollo para el arte nacional. El italiano habló allí de los artistas griegos y de los conceptos que desarrollaron en sus construcciones, esculturas y pinturas. La afirmación del pintor napolitano de que Chile sería algún día la *Atenas de la América del Sur*³, tenía sentido en una sociedad que buscaba validar su discurso simbólico a través de arquetipos externos.

La escultura, al igual que la pintura, se desarrolló en el país una vez institucionalizada su enseñanza. Antes, descontada la imaginería colonial, el registro de obras o autores fue relativamente escaso. En el terreno de la escultura decimonónica, en Chile se dio un proceso similar al producido en otros países iberoamericanos, caracterizándose por un descenso sostenido en la producción de la tradicional escultura religiosa heredada de la Colonia y la introducción y proliferación de la estatuaría pública conmemorativa, vinculada a los proyectos ornamentales de las ciudades. Fue así como en Chile el arte escultórico se desarrolló durante la primera mitad del siglo XIX, en consonancia con la necesidad de exaltar los valores independentistas y de identidad. Como en el país no había artistas destacados a los que poder encargar obras ni cabía la posibilidad de fundir piezas de gran tamaño, se recurrió a la importación de ellas o a invitar a artistas extranjeros a hacerlas. En tal sentido, uno de los primeros monumentos llegados al país después de la Independencia fue el dedicado *A la libertad de América*, en la Plaza de Armas de Santiago, obra realizada en 1829 por el escultor italiano Francesco Orsolino⁴. El emplazamiento de esta escultura, justo en la mitad del principal centro cívico de la capital, connota la importancia que se atribuyó a la obra. Durante la segunda mitad del siglo XIX, estos encargos se hicieron cada vez más frecuentes. En 1868 se convocó en París un concurso para hacer un monumento a Bernardo O'Higgins, cuyo ganador fue Albert Ernest Carrier-Belleuse (1824-1887). En la confección de la estatua, realizada en 1872 y que muestra al libertador sobre un caballo en corveta luchando en el sitio de Rancagua, colaboró con toda certeza Auguste Rodin, que era ayudante del artista en esa época. Carrier-Belleuse fue también el autor de las dos versiones que hay en Santiago de la estatua denominada *Víctimas*, que ilustra el trágico incendio de la iglesia de la Compañía de Jesús en 1863. Y como muestras de una nómina más extensa baste indicar que el artista Joseph-Louis Daumas (1801-1887) realizó en 1863 una escultura en homenaje a José de San Martín; y

2. La Academia de Pintura fue inaugurada en 1849, en tanto que la Clase de Escultura no lo fue hasta 1854.

3. Discurso pronunciado por Alejandro Cicarelli en el acto de apertura de la Academia de Pintura. Consignado en *Artes Plásticas en los Anales de la Universidad de Chile*, (Letelier, Rosario, Emilio Morales y Ernesto Muñoz), publicación del Museo de Arte Contemporáneo, Santiago de Chile, 1993, p. 16.

4. La obra, inaugurada en 1836, rinde homenaje a la Libertad de América y a Simón Bolívar. También se le conoce como "Pila de Rosales", por la participación que tuvo en su adquisición y configuración estética y simbólica la figura de Francisco Javier Rosales.

Jules-Félix Coutan (1848-1939) fue autor en 1908 del monumento dedicado a Benjamín Vicuña Mackenna en la capital chilena.

La clase dirigente del país, el poder político y la opinión pública emergente se transformaron de este modo en organizadores y decodificadores del discurso estético nacional. Las voces teóricas del arte, vinculadas ideológica y socialmente con esta elite, se adhirieron al paradigma académico⁵. Todos estos sectores de la cultura y la institucionalidad del país miraron a París como el paradigma a seguir. El paso de los artistas chilenos por la capital francesa durante la segunda mitad del siglo XIX, estimulado por el Gobierno a través de un sistema de becas, significó una vinculación directa con las academias oficiales europeas, y conectó a los artistas locales con un modelo que, con distinta intensidad y de diversos modos, se extendía en el espacio americano.

La escultura y su relación con la ciudad: el monumento público

La ciudad americana decimonónica experimentó un notable desarrollo. Se construyeron edificios públicos y se trazaron parques y avenidas, dotándose muchos de estos lugares de una estatuaría monumental semejante a la europea. Al respecto, Liisa Voionmaa Tanner⁶ señala que *conscientes de la importancia de crear nuevos espacios representativos y simbólicos, varios gobernantes del siglo XIX asumieron el desafío de intervenir y de transformar la faz de las capitales de Sudamérica*. Esos lugares sirvieron a las autoridades para solemnizar a personajes y acontecimientos importantes en la construcción de la república.

La transformación y desarrollo estético de las ciudades en esta parte del mundo se hizo evidente una vez establecidos los procesos independentistas. En este sentido, el modelo francés y las reformas hechas en París por el Barón George Eugéne Haussmann inspiraron a casi todas las capitales latinoamericanas. En Chile ello se expresa sobre todo bajo la gestión de Intendente que realizara, entre 1872 y 1875, Benjamín Vicuña Mackenna, labor que coincide con el desarrollo estatuario más importante de la ciudad. En sus tres años de gestión, Vicuña Mackenna intentó hacer realidad su sueño, que expresa en estas palabras: *transformaremos a Santiago en la París de América*⁷. Su preocupación por el arte y el embellecimiento del espacio público se pueden traducir en tres aspectos: los monumentos conmemorativos emplazados en la ciudad; las tres exposiciones nacionales organizadas durante su mandato y la estatuaría y desarrollo artístico del Cerro Santa Lucía y del Parque Cousiño.

Dentro de este heterogéneo panorama destaca el monumento público, expresión artística que ocupa un lugar de privilegio en la estatuaría asociada a la ciudad americana del siglo XIX. Estos monumentos respondieron las más de las veces a necesidades políticas de legitimación de los nuevos gobiernos una vez consolidados los procesos de emancipación. A decir de Gutiérrez

5. Surgieron aquí los discursos críticos del escultor José Miguel Blanco, autor de varios escritos; del pintor Pedro Lira, de Vicente Grez y, en las primeras décadas del siglo pasado, de José Miguel Rocuant, José Backhaus, Nathanael Yáñez Silva y Ricardo Richon Brunet.

6. L. Voionmaa Tanner, *Escultura pública: del monumento conmemorativo a la escultura urbana*, Ocho Libro Editores, Santiago de Chile 2004, p. 73.

7. H. Rodríguez Villegas, "El Intendente Vicuña Mackenna. Génesis y proyección de su labor edilicia". *Boletín de la Academia Chilena de la Historia*. Núm. 95, 1984, página 105.

Viñuales –autor fundamental en este tema-, el monumento público *ayudó a la urbanización, fue símbolo de adelanto cultural, promovió a los próceres a quienes había que imitar y expresó emblemáticamente la obra pública del gobierno*⁸. Era una especie de “*altar laico*”, como expresara Reyer⁹. Los ejes, avenidas y plazas de la ciudad fueron lugares apropiados para la instalación de estos monumentos escultóricos, que conciliaban, las más de las veces, fastuosos pedestales arquitectónicos con la obra propiamente escultórica. A modo de ejemplo, si en México el Paseo de la Reforma fue un lugar de concentración de obras, en Santiago lo fue La Cañada, que se transformó en el *espacio de la república*¹⁰. El lugar concentró el patrimonio escultórico público más interesante de la ciudad. Destacan aquí las obras erigidas en homenaje a tres próceres: la escultura ecuestre de Bernardo O’Higgins, realizada por Ernest Carrier-Belleuse; la estatua de José de San Martín que realizara en 1863 el también francés Joseph-Louis Daumas y la escultura ecuestre de Manuel Bulnes realizada casi medio siglo después por el escultor chileno Virginio Arias (1855-1941), teniendo como base la maqueta de Mariano Benlliure.

Los monumentos fueron convirtiéndose así –como apunta Gutiérrez Viñuales- en elementos de identificación de los lugares, “*alcanzando en cierta medida la importancia que en el periodo colonial tuvieron los campanarios de las iglesias como hitos y referentes urbanos*”¹¹. El monumento público está destinado a hacer visible y grabar en la memoria colectiva acciones sobresalientes, realizadas generalmente por héroes locales en el plano militar, intelectual o de los valores. Si bien es cierto que en estas obras se impone por sí mismo el peso del contenido, la estructura formal, los elementos puramente estéticos constituyen también parte relevante de su discurso simbólico. A este respecto, el escultor español Pablo Serrano indicaba que el monumento público incorpora una doble vertiente: *el recuerdo de un personaje (o acontecimiento) y la huella de quien lo realiza*¹²; el artista.

La producción escultórica de la primera mitad del siglo XIX –escasa en cantidad- estuvo en la capital chilena caracterizada por lo que Voionmaa Tanner denomina como monumentos “*supraindividuales*”¹³, esto es obeliscos, arcos y representaciones alegóricas vinculadas a la mitología. En la segunda mitad de siglo el panorama se abre a otras situaciones. Encontramos aquí obras realizadas por algunos maestros extranjeros; otras fueron hechas por artistas nacionales en el país o durante sus dilatadas estancias de perfeccionamiento en Europa. Además de ello, los salones de arte comenzaron a generar un espacio de demanda y de exposición de obras escultóricas. Apuntamos también una cantidad significativa de obras realizadas en las fundiciones francesas; se trata de obras ornamentales y de mobiliario urbano, muchas veces emplazadas con fines decorativos,

8. R. Gutiérrez Viñuales Monumento conmemorativo y espacio público en Iberoamérica, Cuadernos Cátedra, Madrid, 2004, p. 57.

9. C. Reyer, La escultura conmemorativa en España. La edad de oro del monumento público. 1820-1914, Madrid, 1999, p. 375.

10. L. Voionmaa Tanner, *Op. Cit.* p. 75.

11. R. Gutiérrez Viñuales, *Op. Cit.* p. 59.

12. Citado por F. Portela Sandoval, “La ciudad y el monumento público en España” (en La dimensión artística y social de la ciudad, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, Madrid, 2002, p. 51-81), p. 58.

13. L. Voionmaa Tanner, *Op. Cit.* p. 76.

que asociaban ideas de progreso y puesta a tono de la ciudad con las grandes capitales europeas y americanas. A este respecto, Elisabeth Robert-Dehault¹⁴ registra más de doscientas obras en Chile que fueron realizadas por algunas de las fundiciones más importantes de la época, entre ellas las conocidas de Val d'Osne, Thusey (Dufilhol & Chapal), Sommevoire (A. Durenne), Denonvilliers, Bussy (Capitain-Gény) y Nantes (Voruz). Se adquieren obras por catálogo; esculturas, principalmente de figuras alegóricas, rejas, adornos para casas y edificios y, sobre todo, fuentes que, con el paso del tiempo, se van transformando en un elemento muy central del espacio público. En varias capitales sudamericanas se fue copando el espacio público con estas obras. De algún modo, como señala Gutiérrez Viñuales¹⁵, los italianos "marmolizaron" la América decimonónica, en tanto que los franceses se encargaron de distribuir en las urbes toneladas de hierro con obras cuyo objetivo era adornar plazas y avenidas. Otro momento importante en el desarrollo urbano y estatuario en Santiago fue hacia 1910, fecha en que se celebró el Centenario. Con tal motivo se inauguró un nuevo edificio para el Museo y la Escuela de Bellas Artes y se hicieron importantes adecuaciones urbanísticas para emplazar algunas obras donadas por algunas colonias extranjeras residentes. Estas obras escultóricas exaltaban, bajo distintas lecturas iconográficas y alegóricas, la celebración secular. Una de las esculturas más interesantes a este respecto fue el monumento donado por la Colonia Francesa, realizado por Guillermo Córdova, erigido frente al Museo de Bellas Artes, que representa una alegoría de las Bellas Artes glorificando la República. En Valparaíso encontramos otro homenaje de los franceses, como fue una columna rematada con un águila, ubicada en la Avenida Francia. También en ese puerto está un arco del triunfo, donado por la Colonia Inglesa ubicado en la Avenida Brasil de la ciudad. Otra obra importante llegada al país en esta ocasión fue la Fuente Alemana, donada por la Colonia Alemana y que fuera realizada por Gustav Heinrich Eberlein (1847-1926). La obra, de bronce y piedra canteada, se encuentra ubicada en la cabecera oriente del Parque Forestal. La Colonia Italiana donó "El Ángel de la Victoria", una escultura en bronce sobre pedestal ubicada en la Plaza Baquedano. Los argentinos donaron un monumento público realizado por el conocido escultor trasandino Arturo Dresco (1875-1961). Se trata de un bronce que muestra a cuatro niños desnudos jugando y que se ubica en la actualidad frente al Teatro Municipal de Santiago. La Colonia Suiza donó un león, con el hocico abierto, que sostiene el escudo nacional con su pata derecha. La obra, fue hecha en bronce en la Fundición Nelli de Roma y se ubica en el bandejón central de la Alameda de la capital. La Colonia Española donó un monumento a Alonso de Ercilla, realizado por el escultor español Antonio Coll y Pi (1857-1943).

Repertorios temáticos

Francisco Portela¹⁶ ha realizado una completa tipología del monumento público, hablando del busto, la lápida, las estatuas y los grupos escultóricos. Entre los tipos más usados de estatuas menciona las representaciones con figuras en pie, las sedentes y las ecuestres. Este último tipo ha

14. E. Robert-Dehault y otros. Arte de fundición francesa en Chile, Ilustre Municipalidad de Santiago de Chile, Talleres Andros Productora, Santiago, 2005, p. 28.

15. R. Gutiérrez Viñuales, Op. Cit. p. 166.

16. F. Portela, Op. Cit.

tenido un uso emblemático en América Latina, quizás al atribuirle una asociación simbólica con la imagen del poder. Gaya Nuño¹⁷ habló de *la íntima compenetración (del jinete) con su cabalgadura, formando uno y otro una identidad indisoluble, señaladamente jerárquica, poco menos que mitológica*. Muchos fueron los militares, principalmente vinculados a la gesta independentista, que acabaron representados a través de esta tipología. En Chile se encuentran numerosas obras que exaltan las figuras históricas de Bernardo O'Higgins, Manuel Rodríguez y José Miguel Carrera, entre otros. Muchos otros temas y personajes registró la estatuaría de aquella época: los reyes españoles, los episodios vinculados al Descubrimiento y la figura de Cristóbal Colón han sido temáticas recurrentes. De igual modo, muchas obras fueron hechas para homenajear a conquistadores y fundadores españoles. Entre ellas están las esculturas de Hernán Cortés, Francisco Pizarro, Pedro de Valdivia, entre otros. Muchos otros temas encontraron representación a través de las esculturas situadas en plazas y avenidas; héroes castrenses, personajes destacados del mundo civil, conmemoraciones, episodios militares gloriosos, alegorías, deidades del mundo heleno, entre otras. A través de estas representaciones iconográficas se fue modelando un concepto de identidad y de la propia concepción simbólica. En una época de escasa iconografía visual, la presencia de monumentos y la reproducción de láminas con sucesos históricos expresaban los conceptos de una pedagogía explícita, a la vez que fortalecían las nociones de historia, patria e identidad. Este apogeo monumentalista se produjo desde fines del siglo XIX y se proyectó hasta la década de los cuarenta de la pasada centuria.

Monumentos abstractos

La tipología y uso del monumento público en América es extensa. A este respecto Gutiérrez Viñuales hace el aporte más esclarecedor¹⁸. Las columnas y los obeliscos, a modo de ejemplo, constituyen una referencia clásica por excelencia. En América, estos motivos han sido apropiados para conmemorar la independencia de los distintos países, simbolizando ideas republicanas asociadas a la firmeza y la perdurabilidad del poder. Con frecuencia, estas formas aparecen coronadas con figuras alegóricas que aluden a la libertad, la victoria (mujeres con alas, como las nikes helenas), cuando no de águilas o cóndores. También es frecuente encontrar vinculado a estas ideas el uso de arcos conmemorativos¹⁹.

Episodios militares en Chile

La estatuaría nacional ha estado fuertemente relacionada con episodios bélicos, homenajando hazañas y próceres. No cabe duda de que la Independencia y la Guerra del Pacífico, entre otros hechos, señalaron una necesidad de exaltación patriótica que dio contenido al discurso literario, pictórico y escultórico de esa época. Las batallas de Chacabuco (12 de febrero de 1817)

17. J. Gaya Nuño, "La escultura ecuestre en el arte barroco", *Goya*, 1958, n° 27, p. 151.

18. Ver R. Gutiérrez Viñuales "De las tipologías clásicas al monumento abstracto", *Op. Cit.* p. 275-326.

19. Acerca del repertorio de formas decorativas y otros aspectos, cf. Gilbert Gardes, *Le monument public français*, Presses Universitaires de France, París, 1994.

y de Maipú (5 de abril de 1818) fueron los episodios bélicos relacionados con la Independencia que más presencia iconográfica tuvieron. El triunfo del Ejército Libertador de los Andes, en Chacabuco, fue recordado con un obelisco que realizó el escultor Ignacio Andía y Varela (1757-1822). Igual decisión tomó el gobierno para conmemorar la gesta de Maipú. Este tipo de monumentos supraindividuales fue de frecuente uso durante las primeras décadas de vida republicana.

La Guerra del Pacífico, que representó para Chile una victoria, quedó registrada en varias obras. Una de las esculturas más significativas fue el *Monumento a los héroes de Iquique* en la plaza Sotomayor de Valparaíso, encargado en 1886 a Denis Pierre Puech, que contó también con la participación de Virginio Arias²⁰. Por su parte, José Caroca Laflor (1898-1966) realizó también un monumento a los héroes de Iquique que se ubica actualmente en Santiago. Otro héroe de la Guerra del Pacífico, el general Manuel Baquedano, fue homenajeado en una escultura ecuestre, realizada por Virginio Arias, emplazada en 1928 en la Plaza Italia de la capital chilena. Dentro de este recuento no se puede omitir el proyecto de un monumento a los héroes de Iquique encargado a Augusto Rodin. El bronce que el famoso artista envió a Chile no fue aceptado para el monumento de Iquique y, en la actualidad, se encuentra situado en la avenida Libertad de Viña del Mar. De Rodin hay también un proyecto de monumento ecuestre al general Patricio Lynch, héroe de la Guerra del Pacífico, cuya copia reducida en bronce se conserva en el Museo Nacional de Bellas Artes. Otro episodio bélico de la Guerra del Pacífico, el combate de la Concepción, inspiró varios conjuntos escultóricos. Entre ellos, el monumento realizado por Guillermo Córdova (1869-1936) en homenaje al teniente Luis Cruz Martínez, héroe de la batalla, que se levanta en la ciudad de Curicó. Rebeca Matte (1875-1929) realizó, por su parte, en 1902 la obra *Héroes de la Concepción*, que alude al mismo episodio bélico. Virginio Arias suma aquí la interesante obra *El roto chileno*, realizado en París en 1882, y que se ubica en la plaza Yungay de la capital chilena.

Otras muchas obras de temática militar se hicieron al margen del monumento público, entre ellas *El tambor en reposo*, de José Miguel Blanco (1839-1897), perteneciente a la colección del Museo Nacional. Los episodios militares y los héroes nacionales dieron forma a un modelo potente en la construcción del imaginario cultural del país. Se trata de un tipo de escultura conmemorativa, inserta en lugares de gran visibilidad en la ciudad, destinada a grabar en la memoria colectiva estos hechos y personajes. Una escultura de exaltación, que podría ser parangonada con algunas pinturas realizadas en Chile por José Gil de Castro, Juan Mauricio Rugendas, Tomás Somerscales y Álvaro Casanova Zenteno.

Héroes de la sociedad civil

Surge aquí una interesante tipología de esculturas. La sedente, a modo de ejemplo, como diría Portela, parece mostrar al personaje desde una mayor intimidad, como en una actitud de reflexión. Este tipo de escultura, que parece haber sido reservada para sabios, escritores, benefactores y, en algunos casos, para artistas, queda ilustrado en el panorama chileno por el monumento

20. El autor de este proyecto fue el arquitecto francés Diógenes Ulysses Maillart, bajo cuyas órdenes trabajaron los escultores Puech y Arias.

a Andrés Bello que realizara Nicanor Plaza (1844-1918) y que se alza en la Casa Central de la Universidad de Chile; y también por el Homenaje a Barros Arana, elaborado por Virginio Arias.

Las representaciones con figuras de pie son también muy utilizadas. Se trata de figuras erigidas con la mirada como perdida en el infinito y concebidas con cierta majestuosidad. Procede recordar la escultura del Abate Molina, realizada por Augusto François (1800-1876), fundida en 1863, y el retrato de Diego Portales, ejecutado por el francés Jean Joseph Perraud (1819-1876), inaugurado en 1860. En algunas ocasiones, en un mismo conjunto se combina la figura de pie con la sedente. En Santiago, por ejemplo, se encuentra el monumento a Manuel Montt y Antonio Varas, realizado por el escultor italiano Ernesto Biondi (1855-1917). Aparece también una interesante tipología de esculturas de cabezas y bustos; entre ellas, los retratos de Abdón Cifuentes, elaborado por José Caroca Laflor (1897-1966), y de José Miguel Infante, cuyo autor fue Nicanor Plaza.

El mundo nativo

El mundo nativo y la expresión de lo popular tuvieron una importante presencia iconográfica en la pintura y escultura chilenas durante el siglo XIX, habiendo sido varios los artistas que cultivaron esta temática. Entre ellos se cuenta José Miguel Blanco, autor de *Galvarino* (Museo Nacional de Bellas Artes) y *El padre Bartolomé de las Casas amamantado por una india* (Museo O'Higiniano de Talca), obra esta última que replica la iconografía del tema de la Caridad romana. También encontramos algunas obras de Nicanor Plaza vinculadas al tema aborigen, como *Caupolicán*, versión chilenezada de “El último mohicano”, con una posición y actitud homologable al *David* de Bernini, y *El jugador de chueca*, del mismo autor. La identificación de estas obras con los nativos es ambigua y resulta incongruente con los rasgos físicos de los indígenas chilenos. Las plumas, atuendos y ropajes evidencian una actitud tendente hacia una testificación realista, aun cuando no alcanzan a anular del todo la huella del arquetipo clasicista europeo.

Mitología y referencias al mundo clásico

El modelo clásico fue el punto de encuentro y el ordenador estético en la obra de algunos artistas nacionales. Un paradigma cuyas raíces históricas se encuentran en la cultura grecolatina y cuyos antecedentes más directos están en la escuela neoclásica, liderada en el terreno escultórico por el italiano Antonio Canova y el danés Berthel Thorvaldsen. El comentario de Benjamín Vicuña Subercaseux²¹, *Muchas veces los europeos, al admirar las esculturas de nuestros compatriotas, se han preguntado ¿qué inmortal y misterioso soplo de la antigua Grecia pasa entre la cordillera de los Andes y el mar del sur?*, tenía sentido en una sociedad como la chilena de esa época, que se auto percibía como depositaria de una tradición grecorromana. De este modo el mundo clásico y la mitología griega no estuvieron ausentes en los repertorios temáticos de varios de los escultores chilenos del siglo XIX. Se encuentran muchos desnudos, masculinos y femeninos, con una iconografía pensada en el panteón heleno. Nicanor Plaza, por ejemplo, representa el mito de la

21. B. Vicuña Subercaseaux, *La ciudad de las ciudades* (Correspondencia de París), “Los artistas chilenos en París y el salón de 1903”. Sociedad Imprenta y Litografía Universo, Santiago de Chile, 1905, página 212.

quimera en una obra de igual nombre que pertenece a la colección del Museo Nacional. En esta obra, a través de una hermosa doncella con alas y cola de serpiente el artista exalta la sensualidad femenina más que la encarnación del animal fantástico que describe la mitología. Sobre esta obra Miguel Luis Rocuant señaló: *¿Quién no se ha detenido ante lo leve y puro de esta piedra de ensueño?*²². Ilustran también este concepto las alegorías *Prólogo* y *Epílogo*, de Nicanor Plaza, situadas en el Teatro Municipal de Santiago. Otra obra, *Hoja de laurel*, de Virginio Arias, rememora a la *Afrodita Cnidia* de Praxíteles. El grupo de *Dafne y Cloe*, de este mismo autor, tiene relación con una novela pastoril de Longo de Lesbos, de indudable débito clasicista. En este concepto podemos situar también la obra de Carlos Lagarrigue (1858-1928) conocida como *Giotto*, que recuerda *El espinario* de la escuela helenística de Atenas. En el frontón del Museo Nacional de Bellas Artes, Guillermo Córdova muestra un conjunto escultórico, Pegaso incluido, con una serie de personajes del panteón pagano. El mito de Dédalo e Ícaro se encuentra en la obra *Unidos en la gloria y en la muerte* en el frontis del principal museo de Chile, obra de Rebeca Matte, autora también de la *Ninfa Eco* y del *Horacio*, que recuerda a este poeta clásico.

El mundo popular

Los personajes anónimos también tuvieron representación en la escultura. En los artistas de transición al siglo XX, más cercanos al debate social y a la sensibilidad realista romántica, comenzaron a tomar fuerza estos temas. Es el caso de Ernesto Concha (1875-1912) con sus obras *Miseria* y *El avaro*; de Simón González, con sus niños y mendigos; y de Rebeca Matte, con piezas como *Duro invierno*. Con estos autores y obras, la escultura chilena se alejó del clasicismo alegórico para caminar hacia una estética más de compromiso y sensibilidad social.

En los inicios del siglo XX, el modelo clásico instalado en la Escuela de Bellas Artes y en el imaginario simbólico del país se encontraba absolutamente debilitado. Su último estertor se produjo en la gran exposición con la que, en 1910, se celebró en Chile el primer Centenario de la Independencia. Ahí comenzaron a gestarse otras miradas y conceptos estéticos que actuarían sobre las representaciones simbólicas del imaginario social chileno.

Conclusión

Como se ve, una variada tipología de obras estuvo presente en el imaginario de los escultores chilenos durante el siglo XIX y primera mitad del XX. Estos repertorios iconográficos llegaron acompañados de la instalación de los primeros conceptos de enseñanza de la disciplina y se reforzaron posteriormente en los estudios que los escultores nacionales realizaron en Europa. El emergente poder político y social asoció esta iconografía a sus objetivos de glorificar la República y transmitir su discurso progresista. La pedagogía de la imagen emplazada en el espacio público ayudó a modelar en el imaginario colectivo los conceptos de historia e identidad.

22. M. L. Rocuant, *Las blancuras sagradas*, Ediciones Rivaleneyra, Madrid, 1921, p. 31.

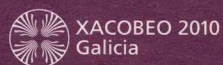
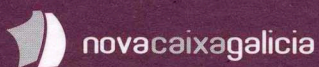


Francesco Orsolino, "Monumento a la libertad de América" o "Pila Rosales", Plaza de Armas, Santiago (1836)

C U R S O S E C O N G R E S O S

Nº 212

Patrocinadores



Colaboradores

